

Université de Montréal

**LES ÉPREUVES DU TRAVAIL MUSICAL**

**La persévérance des musiciens et musiciennes au Québec**

par Olivier Lavoie-Ricard

Département de Sociologie

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Science  
en Sociologie

Décembre 2018

© Olivier Lavoie-Ricard, 2018

## Résumé

Dans ce mémoire, la pratique musicale des musiciens et des musiciennes du Québec est abordée sous l'angle du travail et de ses épreuves. Il s'appuie sur l'analyse d'expériences au travail de musiciens et de représentations journalistique de la réussite. La recherche se situe dans le courant du travail artistique, c'est-à-dire une sociologie du travail qui prend comme objet les artistes et leur pratique. L'originalité du propos tient dans un changement de focale où le travail des musiciens n'est plus seulement compris en termes de précarité, mais de persévérance. Si toutes les études sur les artistes décrivent des conditions d'emplois particulièrement précaires, comment expliquer leur persévérance ?

La persévérance comme fil directeur du mémoire est opérationnalisée par la notion d'épreuve. Au-delà d'une vision des parcours jalonnés d'épreuves éparpillées, la notion problématisée devient un opérateur analytique probant. Un premier moment de la démarche décrit les représentations journalistiques de la revue syndicale *Entracte* du travail musical. Ce premier regard est approfondi ensuite par une analyse d'entrevues avec des musiciens au Québec.

La pige et le projet original sont les deux principales formes du travail musical et sont traversés par plusieurs épreuves. D'un point de vue synchronique, le sentiment généralisé de manquer de temps est la manifestation de l'épreuve-type qui vient structurer l'ensemble de ces épreuves, et qui se caractérise par une tension entre « vivre » de la musique et « jouer » de la musique. Les musiciens doivent à la fois poursuivre leur vision artistique et considérer celle-ci en terme de rétribution. Dans une perspective diachronique, un travail sur soi plus fondamental vient structurer l'expérience des musiciens. Ils doivent dénicher une façon à eux de « trouver leur place » dans un métier où les façons d'exercer et les univers sont multiples, face à des épreuves identitaires qui agissent comme des injonctions contradictoires.

**Mots-clés :** travail musical, travail artistique, musicien, épreuve, persévérance, identité, précarité.

## Abstract

In this thesis, the musical practice of Quebec musicians is approached from the angle of work and its troubles. It is based on the analysis of work experiences of musicians and journalistic representations of success. This research is in the current of artistic work, that is to say the sociology of work which takes as object the artists and their practice. The originality of the subject lies in a change of focus where the work of musicians is no longer only understood in terms of precariousness, but perseverance. If all studies on artists describe particularly precarious employment conditions, how can their perseverance be explained?

Perseverance as the guiding thread of the dissertation is operationalized by the notion of troubles. Beyond a vision of the pathways dotted with scattered troubles, the problematized notion becomes a convincing analytical operator. A first moment of the process describes the journalistic representations of musical work by the union magazine *Entracte*. This first look is then deepened by an analysis of interviews with musicians in Quebec.

Freelance and the original project are the two main forms of musical work and are crossed by several troubles. From a synchronic point of view, the general feeling of lack of time is the manifestation of the typical trouble that comes to structure all these events, and which is characterized by a tension between making a « living » in music and « playing » music. Musicians must both pursue their artistic vision and consider it in terms of retribution. In a diachronic perspective, a more fundamental self-study comes to structure the experience of the musicians. They must find a way for them to « find their place » in a profession where the ways of exercising and the universes are multiple, facing identity troubles that act as contradictory injunctions.

Keywords: musical work, artistic work, musicians, troubles, perseverance, identity, precariousness.

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	v
Liste des sigles.....	vi
Remerciements.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LE TRAVAIL MUSICAL.....	4
1.1 Les professions artistiques sous la loupe sociologique.....	4
1.2 Le débat des frontières du travail et de l'identification.....	8
1.3 Les conditions d'emploi des artistes professionnels.....	10
1.4 Le paysage de la musique au Québec.....	16
Conclusion.....	20
CHAPITRE 2 : LA PERSÉVÉRANCE MUSICIENNE.....	22
2.1 L'épreuve comme opérateur analytique.....	23
2.2 Le travail musical mis à l'épreuve.....	29
Conclusion.....	34
CHAPITRE 3 : LA MÉTHODOLOGIE.....	35
3.1 La réflexivité.....	35
3.2 La posture épistémologique.....	37
3.3 La justification du corpus.....	39
3.3.1 Les portraits de la revue syndicale.....	40
3.3.2 Les entretiens.....	49
3.4. La perspective analytique.....	59
Conclusion.....	61
CHAPITRE 4 : DES REPRÉSENTATIONS JOURNALISTIQUES.....	62
4.1 Les trajectoires musicales.....	63
4.2 Les dimensions transversales de la pratique.....	65

4.3 Les univers musicaux spécialisés.....	72
4.4 Synthèse des observations.....	80
Conclusion .....	84
CHAPITRE 5 : LES ÉPREUVES DU TRAVAIL MUSICAL .....	86
5.1 L’articulation des formes de travail .....	87
5.2 La pige .....	91
5.3 Le projet original.....	98
5.3.1 Les modèles d’organisation .....	99
5.3.2 L’organisation du travail.....	109
5.4 L’épreuve-type du travail musical : « vivre » et « jouer ».....	133
Conclusion .....	151
CHAPITRE 6 : L’IDENTITÉ MUSICIENNE .....	153
6.1 Devenir musicien .....	154
6.3 Les épreuves identitaires.....	166
Conclusion .....	176
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	178
À propos de la comparaison des expériences et de ses représentations.....	179
À propos des variations sociales des épreuves .....	182
À propos de la persévérance musicienne .....	185
Bibliographie.....	189
ANNEXE I : GUIDE D’ENTRETIEN .....	i
ANNEXE II : PORTRAITS DES PARTICIPANTS .....	iii
ANNEXE III : PAGE COUVERTURE DE L’ <i>ENTRACTE</i> .....	xvii

## Liste des tableaux

Tableau I. Comparatif des professions artistiques au Québec (en % et \$) .....	12
Tableau II. Liste des portraits de la revue <i>Entracte</i> .....	42
Tableau III. Profil sociodémographique des personnalités de la revue <i>Entracte</i> .....	43
Tableau IV. Profil sociodémographique des participants .....	53

## Liste des sigles

AFM : American Federation of Musicians

FEM : Femmes En Musique

GMMQ : Guilde des Musiciens et Musiciennes du Québec

IRIS : Institut de Recherche et d'Information Socioéconomique

LSA : Loi sur le Statut Professionnel et les Conditions d'Engagement des Artistes de la Scène, du Disque et du Cinéma

OQLF : Office Québécois de la Langue Française

RAM : Regroupement des Artisans de la Musique

SOCAN : la Société Canadienne des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique

SODRAC : Société du Droit de Reproduction des Auteurs Compositeurs et Éditeurs au Canada

UDA : Union des Artistes

*À Émilie, Aldéo et Matisse, avec vous tout est possible*



## Remerciements

Je tiens à remercier dans les sinueuses démarches que constituent la rédaction du mémoire, d'abord mon directeur de recherche Stéphane Moulin qui fut très impliqué tout au long du processus, généreux et prompt de commentaires plus pertinents les uns que les autres. Un grand merci à ma codirectrice, Cécile Van de Velde, pour son encouragement et ses judicieux conseils.

Je remercie mes parents France Lavoie et Philippe Ricard pour m'avoir proposé une vision sociologique du monde dès mon plus jeune âge, pour les discussions enrichissantes et votre appui indéfectible. Sans le support de ma conjointe Émilie Trudel, ce mémoire n'aurait pas encore vu le jour. Merci pour ta patience et de croire si solidement en moi. S'ils sont en eux-mêmes une épreuve, celle de la parentalité cette fois, ils ont été la source de motivation première derrière l'écriture de ce mémoire. À mes deux garçons, Aldéo et Matisse qui ont vu le jour durant les démarches de recherches.

Je voudrais remercier tous les participants de l'étude d'avoir eu la générosité de m'avoir partagé vos riches expériences. Vous êtes le socle sur lequel repose la rédaction.

Enfin, cette recherche n'aurait pas pu voir le jour sans le support financier du Programme de Prêt et Bourse de l'Aide Financière aux Études, du Département de Sociologie de l'Université de Montréal et du Conseil de Recherche en Science Humaine du Canada (CRSH).

# INTRODUCTION

Pourtant, soyons honnêtes, presque tout le monde a déjà rêvé d'être une star de la musique: chanteur, batteur, guitariste, chef d'orchestre... Certains recherchent l'intimité du piano-bar, d'autres la frénésie des concerts rock qu'ils ont tant aimés. Et puis, on s'imagine tous un peu chanteur. Les motivations sont variées : la reconnaissance, l'argent (pourtant rare), la liberté ou simplement le plaisir. Mais sait-on comment se passe réellement le quotidien des artistes tant admirés dont le travail est plutôt inconnu et abstrait ? (TFO, 2014 : *À propos*)

La série webdocumentaire *Arrière scène* est une entreprise de sensibilisation des différents acteurs du milieu de la musique et du grand public sur les conditions de travail des musiciens en Québec.<sup>1</sup> Bien que la musique soit omniprésente dans le quotidien de tout un chacun, elle observe une culture de la gratuité où écouter de la musique devient « aussi naturel [...] que de laisser le soleil nous doré de ses rayons ».<sup>2</sup> Cet allant de soi dissimule l'idée du travail musical derrière différentes représentations de la réussite que la websérie entend éclairer.

La musique est aussi issue d'un travail, mais en quoi est-il « plutôt inconnu et abstrait » ? On observe une importante difficulté à cerner ce qu'est le travail musical, souvent décrit en terme d'atypie, de précarité, d'insécurité, d'incertitude, de vocation, de gratification symbolique, etc. Ceci mène à s'intéresser du point de vue d'une sociologie du travail aux expériences des musiciens et musiciennes du Québec. Dans cette perspective, qu'est-ce qui amène des personnes à devenir musicien ? Plus important, comment reste-t-on musicien ? Comment peut-on expliquer la persévérance des musiciens ? Ou encore, comment arrivent-ils à traverser les multiples épreuves du travail musical ?

---

<sup>1</sup> La forme masculine neutre est privilégiée afin d'alléger le style et d'en préserver la visibilité.

<sup>2</sup> « Au niveau de la conception de ce qu'est devenu la musique, c'est devenu un bien commun. Ce n'est pas devenu un effort créatif que le musicien a fait et qui mérite une compensation économique. On n'achète plus de disque et on écoute de la musique parce que c'est aussi naturel de le faire que de laisser le soleil nous doré de ses rayons. » (Stéphane Moraille, avocate spécialisée dans la musique et ex-membre de Bran Van 3000 dans TFO, 2014 : Saison 1, épisode 9, 27:00).

Ce mémoire entend répondre à ces questions en traçant les contours d'une histoire de vie collective des musiciens au Québec. La notion d'épreuve y est centrale afin de mieux comprendre la structuration des expériences individuelles par la configuration sociale du travail musical. Il s'agit donc de décrire comment les musiciens répondent aux défis auxquels ils sont confrontés et comment les stratégies, aménagements et compromis structurent leur carrière professionnelle. Qu'est-ce que finalement la persévérance musicienne et que signifie la réussite musicale ?

Ces questionnements semblent préoccuper en première instance les intéressés eux-mêmes. Récemment, on remarque plusieurs mouvements de dénonciation sur la place publique qui vise l'amélioration des conditions d'emploi des artistes ainsi que la reconnaissance de la valeur commerciale, humaniste et culturelle de leurs œuvres. Pour n'en citer que quelques-uns, la *Journée Sans Culture* fait un pied de nez aux *Journées de la Culture* qui sont critiquées comme valorisant les arts en omettant les conditions socioéconomiques des créateurs; le *Regroupement des Artisans de la Musique* milite pour une redistribution des redevances plus équitable; le *Mouvement pour les Arts et Lettres* et la *Coalition Cœur du Québec* dénoncent l'atypie et la précarité du travail artistique; *Femmes En Musique* milite pour une scène paritaire, etc.

Afin d'éclairer le travail musical et de répondre aux questions sur les modalités de la persévérance, le mémoire se divise en sept chapitres. On identifie premièrement le travail musical comme un phénomène singulier qu'il s'agit de décrire sous la loupe sociologique, politique, légale, syndicale, associative et économique. Le cadre théorique est ensuite exposé où la notion d'épreuve comme opérateur analytique entend décrire la persévérance musicienne. Les éléments empiriques de la recherche, leur traitement et leur cohérence se voient explicités dans le chapitre méthodologique. Le quatrième chapitre rend compte d'un premier moment analytique ayant pris le parti d'étudier des portraits journalistiques de musiciens afin de dégager une première caractérisation du travail musical *via* ces représentations. Enfin, les deux derniers chapitres qui reposent sur des entretiens réalisés avec des musiciens, montrent d'une part, quelles sont les principales épreuves qui traversent le

travail musical et, d'autre part, la dimension ontologique de ces épreuves, c'est-à-dire comment l'identité musicienne se forge d'un point de vue biographique.

# CHAPITRE 1 : LE TRAVAIL MUSICAL

Le travail musical se distingue fondamentalement de l'emploi salarié dont le développement s'inscrit dans l'approfondissement contemporain du rapport salarial (Moulin, 2016). C'est en ce sens qu'on le qualifie fréquemment d'atypique, dans la mesure où il se réfère plutôt au travail autonome ou indépendant (Noiseux, 2014 : 115). La précarité est le lot de ces travailleurs qui vivent un degré important d'instabilité et d'insécurité d'emploi en comparaison à l'emploi salarié (Menger, 2002). Cette revue de littérature entend situer le travail musical dans l'horizon sociologique du travail et des professions artistiques. Le débat sur les frontières du travail et l'identification des amateurs et de professionnels a d'importantes implications sur l'objet d'étude autant d'un point de vue épistémologique que méthodologique. Les conditions d'emploi des artistes professionnels sont décrites à l'aide de statistiques descriptives afin de dégager le cas des musiciens de leurs collègues artistes. Enfin, un tour d'horizon décrit le paysage du milieu de la musique au Québec passant d'un point de vue économique, d'organisation du travail, d'encadrement légal et syndical en soulignant les transformations récentes de l'industrie de la musique. Cet itinéraire permettra de tracer la problématique de l'étude en conclusion.

## 1.1 Les professions artistiques sous la loupe sociologique

À partir des années 1980, plusieurs observateurs constatent une transformation du capitalisme vers des régimes productifs plus flexibles et des modèles d'organisations en réseau (Boltanski et Chiapello, 1999). Au Canada, les transformations du champ de l'emploi se traduisent par une critique de l'intervention de l'État, une baisse de protections sociales et de la syndicalisation, une flexibilisation des régimes productifs et une polarisation des emplois et des revenus (Moulin, 2016). Au Québec, Yannick Noiseux observe un accroissement des modèles atypiques de rapport au travail et à l'emploi tels que « le travail à temps partiel, le travail temporaire, le travail autonome, le cumul d'emplois, ainsi que le travail invisible (ex. le travail au noir, le travail clandestin, le travail des aides familiales et le travail en régime dérogatoire effectué, entre autres, par les travailleurs migrants et saisonniers, etc.) ». Ces statuts précaires se caractérisent par de plus faibles revenus, une concurrence accrue des

travailleurs sur les marchés du travail, un moindre accès aux régimes de protections sociales publics et privés, ainsi qu'une diminution de la participation à l'action syndicale (Noiseux : 2014, 2).

Les situations dans lesquelles se trouvent les artistes par rapport à ces transformations globales alimentent l'intérêt que certains sociologues leur portent. Selon Marc Perrenoud, « la sociologie du travail artistique peut à bien des égards constituer un outil d'exploration efficace, une sorte de miroir grossissant pour scruter le développement des modèles atypiques de rapport au travail et à l'emploi [...] » (Perrenoud : 2012, 9). Pierre-Michel Menger, va jusqu'à affirmer que l'art peut être considéré comme « un principe de fermentation du capitalisme ». Ce que révèlent « les paradoxes du travail artistique » ferait de l'artiste la « figure exemplaire du nouveau travailleur » : « fort degré d'engagement dans l'activité, autonomie élevée dans le travail, flexibilité acceptée voir revendiquée, arbitrages risqués entre gains matériels et gratifications souvent non monétaires, exploitation stratégique des manifestations inégalitaires du talent... » (Menger : 2002, 8-9). Dès lors, ces sociologues marquent la pertinence autant sociale que sociologique du travail des artistes.

Différents champs de la sociologie se sont intéressés à l'art et aux artistes. La spécialisation de la sociologie de l'art recoupe divers courants théoriques et méthodologiques assez hétérogènes et étendues dans le développement de la discipline. Les objets étudiés dans ce courant sont très vastes allant de la position critique de Pierre Bourdieu avec *Les règles de l'art : Génèse et structure du champ littéraire*, où il s'engage à démystifier la légitimité conférée au statut d'œuvre (Bédard : 2014, 32), jusqu'à Nathalie Heinich qui étudie le rôle et le statut social des artistes, ainsi que les processus de légitimation et de reconnaissance qui procèdent dans l'œuvre d'art.

Plus récemment, se développe une sociologie du travail créatif en allant au-delà de la pratique des artistes. Ici encore, les objets tout comme les positions théoriques et méthodologiques sont multiples bien que plus circonscrits. Richard Florida postule l'existence d'une « classe créative » qui s'étend au-delà de la dénomination d'artistes. Il s'agirait de « créatifs » œuvrant dans l'économie du savoir et de la culture et endossant un rôle important dans les économies occidentales (Tremblay : 2007). Dans cette foulée, Diane-Gabrielle Tremblay

enquête sur les facteurs d'attrait des artistes en arts visuels entre les grandes métropoles culturelles, tout en scrutant les caractéristiques de leurs parcours professionnels (*idem*). Pour sa part, Dany Baillargeon interroge cet *a priori* urbanocentriste du travail créatif *via* deux ethnographies organisationnelles en région québécoise (Baillargeon : 2016). Marie Buscatto réalise quant à elle une ethnographie du « monde du jazz » en France, et analyse les compromis que ces musiciens font entre le fait de jouer « leur » musique et celle que les institutions les incitent à jouer (Buscatto : 2003). Marc Perrenoud interroge « les frontières du travail artistique » à travers le concept bourdieusien de l'économie des biens symboliques en s'appuyant sur des enquêtes comparant les artisans du bâtiment aux « musiciens ordinaires » (Perrenoud : 2012, 11-13). Pierre-Emmanuel Sorginet étudie le travail des danseurs contemporains en contrôlant le différentiel des parcours en terme de ressources et de capitaux (Sorginet, 2004 et 2006). Dans une posture interactionniste, Morgan Jouvenet décrit la normalisation des relations de travail dans le modèle d'organisation interne qu'est le collectif pour les musiques rap et électronique en France (Jouvenet, 2007). Enfin, figure de proue de ce courant sociologique, Pierre-Michel Menger étudie plusieurs aspects du travail créatif. Autant il s'intéresse aux grandes figures de l'art tel Beethoven ou Rodin à travers l'idée de grandeur artistique, autant il réalise des enquêtes sur l'organisation et les relations d'emploi chez les comédiens français. On compte aussi dans ces travaux sur le sujet, une étude des organisations du travail artistique, des analyses sur les métamorphoses du capitalisme, un intérêt porté sur inégalités de réussite, la notion d'incertitude à l'œuvre et de talent à travers les trajectoires artistiques, etc. (Menger, 2002 et 2009).

Dans la branche de la sociologie du travail et plus particulièrement des professions, quelques auteurs ont pris comme sujet les artistes. Aux États-Unis, Howard Becker dans son célèbre ouvrage *Les Mondes de l'art*, montre à travers « un objet démultiplié (peinture, photographie, musique, cinéma, artisanat d'art, etc.) », comment l'œuvre d'art résulte d'un processus collectif lié à une organisation et à une division du travail particulière (Heinich : 2006, 21). En France, on peut citer Raymonde Moulin, qui étudie chez les plasticiens<sup>3</sup>, le marché de l'art, sa régulation mixte par les institutions publiques et privées, et réalise une morphologie des

---

<sup>3</sup> L'équivalent des artistes visuels et médiatiques au Québec.

professions artistiques. Elle effleure néanmoins les conditions d'emploi des plasticiens français en analysant le temps de travail et de pratique en relation au revenu ainsi que sa distribution. Il en ressort une dépense d'énergie excessive en rapport au revenu tiré de l'activité, ainsi qu'une inégalité de revenu particulièrement forte en fonction du genre, de la discipline et de la visibilité sociale des œuvres.

Enfin, une part importante de la sociologie du travail artistique s'est intéressée aux musiciens envisageant les expériences de travail en terme de précarité. Pour en citer quelques-uns, Vincent Cardon et Olivier Pilmis questionnent les motivations qui participent à s'engager dans un métier aux variations « salariales » extrêmes et dégagent l'importance accordée à la qualité des projets réalisés au-delà des considérations marchandes (Cardon et Pilmis, 2013). Marie Buscatto met en lumière les justifications à l'œuvre dans les processus de précarisation des musiciens dont notamment la description d'un marché de l'emploi par « nature » flexible de par son fonctionnement sur le mode du projet (Buscatto, 2017). En distinguant la figure du musicien intermittent de la musique populaire, du musicien permanent du monde classique, Philippe Coulangeon constate un phénomène paradoxal où un niveau élevé de satisfaction de l'emploi est accompagné d'une faible stabilité et ceci de façon inversement proportionnelle. Il y observe une dimension supplémentaire, il s'agit d'une précarité identitaire qui se définit comme une distance entre la volonté des musiciens de réaliser une musique fortement personnelle et significative, d'une réception de la musique comprise comme de l'animation ou du divertissement (Coulangeon, 2004). Rocio Guadarama analyse les stratégies des musiciens professionnels mexicains afin de stabiliser leur carrière en creusant un aspect participant de la précarisation, soit la multiactivité (Guadarama, 2017). Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia montrent comment la modalité du projet amène un brouillage des sphères par une concurrence des temps de travail et des temps de vie chez les musiciens et plasticiens français (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2015). Enfin, dans une étude de cas sur les musiciens baroques de Montréal, Laurent Sauvage explore les effets sur la conciliation travail-famille de leur double précarité, soit celle attribuée en général au travail artistique et celle spécifique aux musiques baroques de par la petitesse des opportunités d'emploi (Sauvage, 2017).



## 1.2 Le débat des frontières du travail et de l'identification

Dans l'ensemble des écrits sur l'art et les artistes, deux débats récurrents peuvent être dégagés. D'une part, le débat sur la nature de l'activité artistique entre le travail et le non-travail, et d'autre part, le débat sur l'identification de la figure de l'artiste en travailleur entre le professionnel et l'amateur.

Est-ce que la pratique artistique est un travail ? Dans un article ayant fait controverse, Eliot Freidson affirmait que l'activité créative ne pouvait pas être considérée comme un travail en soi (Freidson, 1986). Dans une perspective marxiste et nourrie des écrits de Hannah Arendt, il s'agissait pour lui de distinguer le travail aliéné dit « alimentaire », du travail « de vocation », par lequel les personnes étaient amenées à s'émanciper. Ainsi, l'artiste se réalisant dans sa pratique artistique ne pourrait pas être considéré comme un travailleur ou un professionnel. À l'opposé, Howard Becker, partant de l'hypothèse que l'art se réalise grâce à de multiples formes de coopérations, « [envisage] l'art comme un travail peu différent des autres ». Il est donc possible selon lui de considérer les « artistes comme des travailleurs » et d'appliquer au domaine artistique une sociologie des professions (Becker : 1988, 21-23). Plus près de nous, Pascal Bédard ajoute à la discussion dans sa thèse sur l'*éthos* de l'artiste contemporain en affirmant qu'il est erroné de considérer la profession artistique sans prendre en compte tous les autres aspects de la vie d'artiste (Bédard, 2014). La raison étant, comme le souligne aussi Jean-Guy Lacroix (Lacroix, 1990), que la pratique artistique s'imisce dans toutes les autres sphères de la vie de l'artiste et qu'il est difficile d'isoler l'activité laborieuse. La préoccupation qu'abordent ces auteurs réside finalement dans le flou de la frontière qui sépare le travail du non-travail ou encore de la place et de l'importance que prend la pratique artistique dans la vie des artistes.

Il est important de nuancer que cette préoccupation n'est pas spécifique à la pratique artistique, puisque toute analyse sociologique sérieuse dira que le travail n'est pas une sphère isolée des autres, mais émane dans tous les aspects de la vie des personnes (Freidmann, 1960). Ainsi les travaux féministes nous éclairent sur la non-reconnaissance du travail domestique au fil de l'histoire et sur les transformations des représentations du travail productif (Moulin, 2016). La question du flou de cette frontière reste une question ouverte et actuelle. Ce que l'on

peut retenir ici c'est que les conditions d'emploi des artistes mettent en évidence cette frontière, tel un « miroir grossissant » pour reprendre l'expression de Marc Perrenoud.

Le deuxième débat, sous-tendu par le premier, pose un problème d'ordre méthodologique pour le chercheur. Il s'agit d'un problème spécifique à la population étudiée. Généralement, dans le champ de l'emploi, nous parvenons à identifier un travailleur en fonction de l'activité qui lui rapporte un revenu. Par exemple, un serveur dans un restaurant sera identifié comme tel selon le revenu tiré de son emploi. Les artistes posent un problème d'identification puisque leurs revenus sont parfois si bas qu'un artiste professionnel sera souvent contraint de cumuler plusieurs emplois afin d'assurer sa subsistance. De plus, comme le suggère Robert A. Stebbins, la distinction entre amateurs et professionnels peut être équivoque puisque ceux-ci entrent en étroite relation. Tout professionnel fut d'abord un amateur, ce dernier valorisant et poussant le professionnel à exceller, et de plus, tous deux collaborent de façon monétaire et organisationnelle (Stebbins, 2011).

Retenir comme critère de distinction qualitatif le « petit » ou le « grand » art ne serait être une option pour le sociologue. En effet, affirmer qu'un artiste est professionnel ou amateur en fonction de la qualification de son œuvre, « populaire » ou « d'élite », reviendrait à faire un jugement de valeur entre le « vulgaire » et le « distingué ». En général, les auteurs ne vont pas intervenir sur ce type de distinction. Par exemple, Howard Becker étudiera un « objet démultiplié », où les arts dits populaires ou encore élitistes seront confondus. Nathalie Heinich affirmera ceci : « je parle simplement, quand je parle de l'art, de la conception que se font les gens de l'art ; et quand je dis « les gens », il faut bien entendu faire la différence entre les spécialistes et les non-spécialistes – je dis en général « le sens commun » pour désigner les non-spécialistes » (Heinich : 2006, dans Bédard : 2014, 8).

Quatre positions peuvent être retenues du côté des sociologues du travail et des professions quant à cette identification de l'artiste. Dans son étude des plasticiens, Raymonde Moulin utilise des « critères de ' visibilité ' dans le monde de l'art, construit à partir d'un certain nombre de paramètres – expositions collectives ou individuelles, mentions dans des publications plus ou moins spécialisées, cotations, etc. » (Heinich : 2006, 21). Au sujet de l'étude des artistes interprètes (musiciens, comédiens et danseurs) et des auteurs du Québec,

Jean-Guy Lacroix retiendra la définition de Sally C. Cornwell : « the term ‘ artist ’ is used here to denote a professional, as opposed to an amateur, who earns or attempts to earn his or her livelihood from artistic activities » (Lacroix : 1990, 10). Pour les artistes visuels, Guy Bellavance prend comme critère d’identification les associations professionnelles, c’est-à-dire la reconnaissance par les pairs. Il sélectionne sa population et construit ses données au moyen d’un sondage en passant par les différentes associations et regroupements d’artistes (Bellavance, 1991). Enfin, pour la même population, Léon Bernier et Isabelle Perrault identifient l’artiste en fonction de leur échantillonnage en boule de neige, c’est-à-dire par reconnaissance intersubjective, soit la désignation par les pairs (Bernier et Perrault, 1985).<sup>4</sup>

Il est à retenir de ces différentes positions les défis méthodologiques importants dont le chercheur doit tenir compte lorsqu’il s’intéresse aux artistes professionnels plus largement, mais aussi aux musiciens et musiciennes plus spécifiquement.

### **1.3 Les conditions d’emploi des artistes professionnels**

Dans une perspective de sociologie du travail, il est pertinent de comparer les conditions d’emploi des musiciens avec les autres principales professions artistiques au Québec.<sup>5</sup> Deux sources de données publiques sont disponibles afin de dresser un portrait socioéconomique de la population et des conditions d’emploi des artistes des arts plastiques et de la scène du Québec. L’Enquête Nationale auprès des ménages de 2011 (ENM 2011), réalisée en 2010, nous apporte des informations sur l’âge, le sexe, le statut d’emploi, ainsi que les revenus médians et moyens. Ces données sont complétées par Emploi-Avenir Québec (EAQ 2015), une filiale de Service Canada, qui nous informe sur la région de résidence, le niveau de scolarité et complètent la situation du statut d’emploi en ajoutant le temps de travail.

---

<sup>4</sup> Ceux-ci remarquent par ailleurs que ce n’est peut-être pas la question la plus pertinente au regard de la nature de l’objet de recherche : « le mode d’existence social de l’art se situe davantage dans la dimension du temps social que dans celle de l’espace social et désigne plus justement une présence qu’une place. On a aussi formulé cela autrement en disant que la question pertinente à poser, concernant les limites de la catégorie d’artiste, n’est pas tellement de savoir qui est artiste et qui ne l’est pas, mais quand on l’est et quand on ne l’est pas » (Bernier et Perrault, 1987 : 11).

<sup>5</sup> Pour une comparaison canadienne consulter le rapport de 2014, *Profil statistique des artistes et des travailleurs culturels au Canada* de Hill Stratégies.

De plus, ces données sont comparées à l'ensemble du marché du travail québécois, ce qui permet de mettre en perspective les conditions d'emploi des artistes professionnels.

L'ENM et EAQ utilisent la Classification Nationale des Professions (CNP), la catégorisation canadienne officielle des diverses professions et métiers du pays. Les artistes qui nous intéressent ici se retrouvent sous l'appellation « Professionnels des arts plastiques et des arts de la scène » (513). Sept sous-catégories professionnelles subdivisent les différentes professions : producteurs, réalisateurs chorégraphes et personnels assimilés (5131), chefs d'orchestre, compositeurs et arrangeurs (5132), musiciens et chanteurs (5233), danseurs (5134), acteurs et comédiens (5135) et peintres, sculpteurs et autres artistes des arts visuels (5136). Les données pertinentes ont été colligées dans un tableau descriptif afin de visualiser ce que partagent ou non les professions pertinentes au regard de l'ensemble des professions québécoises (voir le Tableau I). Quelques observations attirent l'attention soit, les facteurs de différenciations, la qualification, le statut d'emploi, l'accès à l'emploi et le revenu.

On remarque que la majorité des professionnels des arts vivent à Montréal, se situant entre 36% pour les artistes visuels à 68% pour les artisans du cinéma comparativement à 23% pour l'ensemble des professions. Cette concentration géographique n'est pas surprenante dans la mesure où Montréal a obtenu en 2017 le statut de Métropole culturelle (Petrowski : 2016 et Tremblay : 2007).

La féminisation varie selon le groupe professionnel considéré. Pour les danseurs, les femmes sont nettement majoritaires au sein de la profession (77%) et il y a un peu plus de femmes que d'hommes au sein du groupe des artistes visuels. La plus faible proportion de femmes se retrouve dans le milieu de la musique classique où elles n'occupent que 29% des emplois en comparaison à 48% pour l'ensemble des professions.

Tableau I. Comparatif des professions artistiques au Québec (en % et \$)

		Professionnels des arts plastiques et des arts de la scène						
		Producteurs, réalisateurs, chorégraphes et personnel assimilé	Chefs d'orchestre, compositeurs et arrangeurs	Musiciens et chanteurs	Danseurs	Acteurs et comédiens	Peintres, sculpteurs et autres artistes des arts visuels	Ensemble des professions
Sexe	Homme	65	71	<b>62</b>	23	54	49	<b>52</b>
	Femme	35	29	<b>38</b>	77	46	51	<b>48</b>
Âge	15-24 ans	5	3	<b>13</b>	38	13	3	<b>13</b>
	25-44 ans	53	56	<b>50</b>	40	53	38	<b>43</b>
	45-64 ans	39	39	<b>33</b>	21	27	49	<b>41</b>
	65 ans et plus	3	0	<b>4</b>	1	8	11	<b>3</b>
Niveau de scolarité	Moins d'un DES	2	0	<b>4</b>	8	5	9	<b>12</b>
	Diplôme d'étude secondaire (DES)	11	9	<b>18</b>	34	12	20	<b>20</b>
	Diplôme postsecondaire non universitaire	41	34	<b>30</b>	41	47	37	<b>44</b>
	Baccalauréat et plus	46	56	<b>48</b>	16	36	34	<b>23</b>
Région	Montréal	68	67	<b>47</b>	38	60	36	<b>23</b>
	Capital nationale	6	12	<b>11</b>	9	4	13	<b>9</b>
	Autre région	27	44	<b>42</b>	53	35	51	<b>68</b>
Statut d'emploi	Plein temps	87	78	<b>44</b>	32	52	72	<b>81</b>
	Temps partiel	13	22	<b>56</b>	68	48	29	<b>19</b>
	Employé	57	40	<b>42</b>	69	47	18	<b>89</b>
	Travailleur autonome	43	60	<b>58</b>	31	53	70	<b>11</b>
Revenu (\$)	Médian	35582	23198	<b>10275</b>	8140	14869	12032	<b>29342</b>
	Moyen	52734	35568	<b>16495</b>	11980	27336	17041	<b>36990</b>

Source : Enquête nationale auprès des ménages (2011) et Emploi-Avenir Québec (2015)

La proportion de 15 – 24 ans varient également selon le groupe professionnel. Elle est très élevée chez les musiciens et chanteurs, les acteurs et comédiens et les danseurs. La forte proportion de jeunes danseurs est particulièrement surprenante et doit être liée aux exigences physiques de la danse. Seuls 22% des danseurs ont 45 ans et plus. Inversement, on remarque que plus que la moitié (59%) des artistes visuels ont plus de 45 ans et que 10% ont plus de 65 ans comparativement à 3% pour l'ensemble des professions. Cette particularité est due au fait « qu'un bon nombre des membres de cette profession ne prennent jamais de retraite comme telle, continuant à exercer leurs activités tout au long de leur vie » (EAQ : 2015, code 5136). Dernière observation à ce sujet, il y a une plus faible proportion de 15-24 ans dans le domaine du cinéma, de la musique classique et des arts visuels que dans l'ensemble des professions. Une explication pourrait se retrouver dans le constat que les membres de ces dernières professions sont plus scolarisés que la moyenne et qu'incidemment, ils entrent dans leur profession plus tard dans leur vie.

Le niveau de la formation varie selon le groupe professionnel considéré. Aux extrêmes, les chefs d'orchestres, compositeurs et arrangeurs ont le plus haut niveau de scolarité en contraste avec les danseurs détenant le plus bas niveau atteint. L'âge de professionnalisation peut être un facteur d'explication dans la mesure où les danseurs sont généralement plus jeunes que les artistes de la musique classique. Selon l'EAQ cependant, le diplôme ne donne pas forcément accès à l'emploi, compte tenu du large bassin de main d'œuvre et de la « concurrence féroce ». Ainsi, en rapport avec l'ensemble des professions, le taux de placement des diplômés est nettement plus faible, et le salaire au regard de la scolarité aussi. Ceux-ci soulignent en plus que la formation permet aux artistes la constitution d'un réseau social et professionnel, gain « d'importance capitale dans le milieu artistique ».

Selon l'EAQ, on observe chez ces sept groupes de professionnels peu de débouchés. En effet, l'accès à l'emploi semble ardu dans ces domaines. Ces artistes quittent fréquemment la profession en raison de la précarité d'emploi. Ils doivent souvent cumuler plusieurs emplois différents afin de subvenir à leur besoin, que ce soit à l'intérieur de leurs professions comme les musiciens qui occuperont des charges d'enseignement tout en développant une carrière professionnelle en marge. Ils peuvent aussi occuper divers emplois dans d'autres domaines

d'activités artistiques, comme des réalisateurs qui peuvent aussi occuper des rôles d'acteurs, de chanteurs ou de musiciens. Enfin, les différents emplois cumulés peuvent se situer hors du domaine des arts. Il est d'ailleurs important de spécifier une faiblesse de l'ENM : celle-ci ne concerne que ceux occupant principalement la profession déclarée « lors de la semaine où s'est tenue l'Enquête nationale auprès des ménages en 2011 ou lors des semaines de référence de l'Enquête (mensuelle) de la population active » (*idem.*). Les autres artistes professionnels occupant principalement une autre profession lors de ces enquêtes sont donc catégorisés dans cette dernière.

Outre le cumul d'emploi qui se caractérise par une discontinuité, la difficulté d'accès aux professions artistiques est aussi constitutive d'un phénomène de précarité. Selon l'EAQ, les professions artistiques donnent, « une image positive, tout en laissant la place à une créativité gratifiante » (*idem.*). Cet aspect séduisant du travail créatif amène énormément de candidats, et par la même occasion une « concurrence féroce » (*idem.*). Par exemple, pour les acteurs et comédiens peu de candidats sont retenus aux concours des écoles d'interprétation et même s'ils font leurs études avec excellence, les modalités d'accès restent encore très sélectives. Corrélativement à un marché de l'emploi avec peu de débouchés, un large bassin de main-d'œuvre crée de grandes compétitions à l'accès. Cette situation se retrouve chez les sept professions artistiques du CNP, mais dans une moindre mesure chez les producteurs, réalisateurs, chorégraphes et personnels assimilés. On constate ainsi un plus grand nombre de débouchés chez ces derniers, puisqu'ils travaillent dans une industrie en développement qu'est celle du divertissement. Il est à noter que ceux-ci ont majoritairement accès à plus de temps plein et un revenu plus élevé que les autres professions artistiques.

Le revenu des professionnels des arts est généralement très inégalement réparti. Les mieux nantis sont les producteurs, réalisateurs, chorégraphes et personnel assimilé ayant un plus grand revenu que l'ensemble des professions, bien qu'ils aient une répartition plus inégale, soit un écart entre le revenu moyen et médian de 17 152\$. L'écart du revenu médian et moyen, tout comme les sommes gagnées des chefs d'orchestres, compositeurs et arrangeurs sont sensiblement le même que l'ensemble des professions. Les plus défavorisés sont sans conteste les quatre autres groupes avec des revenus de moins de la moitié que le reste des professions,

allant de 8 000\$ à 15 000\$ pour le revenu médian et de 12 000\$ à 27 000\$ pour le revenu moyen. Les plus pauvres sont les danseurs avec un revenu médian de 8 000\$, tandis que la distribution la plus inégale se retrouve chez les acteurs et comédiens, dont le revenu moyen est le double du revenu médian (ENM 2011). Une autre faiblesse statistique ici est à prendre en compte. Les revenus enregistrés sont les gains cumulés de l'année d'attribution 2010. Conséquemment, ces revenus peuvent provenir de diverses activités créatives ou non. Il s'agit alors d'un phénomène important si l'on tient compte de la forte tendance au cumul d'emploi au sein de ces professions.

Enfin, de ce tour d'horizon statistique des caractéristiques et des conditions d'emploi des professionnels des arts plastiques et des arts de la scène, nous pouvons distinguer deux groupes de l'ensemble de ces six professions. Ce sont les producteurs, réalisateurs, chorégraphes et personnels assimilés et les chefs d'orchestre, compositeurs et arrangeurs. Les membres de ces deux groupes sont généralement plus éduqués, ont plus accès à du temps plein et ont un plus grand revenu. Au niveau des conditions d'emploi, peu de facteurs les distinguent de l'ensemble des professions. La précarité et l'atypie des quatre autres groupes sont en comparaison manifestes. On remarque une forte tendance au temps partiel, une forte proportion de travailleurs autonome, ainsi que de très faibles revenus. Au niveau des conditions d'emploi, ce constat porte à suggérer que ces deux ensembles sont difficilement comparables, les musiciens et chanteurs, danseurs, acteurs et comédiens, ainsi que les peintres sculpteurs et autres artistes des arts visuels étant nettement plus défavorisés que la moyenne.

Ce portrait descriptif est par ailleurs à nuancer puisqu'il y a un certain nombre de limites dus à la composition de la population. La nature du revenu n'est pas présente et ceci a une implication importante si les revenus majoritaires ne proviennent pas de l'activité artistique. En ce sens, l'identification de qui est artiste et qui ne l'est pas pose problème. Le mode identificatoire de ces enquêtes repose sur l'auto-identification ce qui est adéquat par exemple pour un plombier où l'on ne doute en général pas de son degré de professionnalisation. Cependant pour les artistes le terme « professionnel » est souvent ajouté afin de le distinguer de l'amateur. Le cumul de l'emploi n'est pas plus pris en compte puisque ces enquêtes se basent sur la dernière semaine d'activité comme référence. En somme, ces données



descriptives donnent un aperçu imparfait, mais un aperçu quand même des conditions d'emploi des artistes professionnels.<sup>6</sup>

## 1.4 Le paysage de la musique au Québec

D'un point de vue statistique, les conditions d'emploi des musiciens ne diffèrent pas significativement de leurs collègues acteurs, danseurs ou artistes visuels. Néanmoins, il est nécessaire de faire un tour d'horizon du milieu de la musique du Québec qui est configuré de façon singulière. Cet exercice consiste à un bref aperçu de l'environnement du travail musical, soit l'économie de l'industrie musicale, son organisation du travail, son encadrement légal, sa structure syndicale et ses transformations récentes qui modifient considérablement les relations d'emplois.

La musique est caractérisée par une économie d'échelle qui se définit par « un coût fixe de création élevée au départ, puis par des coûts de diffusion ou de reproduction très faibles ensuite » (Paradis, 2014 : 4). Une participante racontait à ce sujet que la première copie vendue coûtera 50 000 \$, tandis que les suivantes ne coûteront que le prix du support numérique, c'est-à-dire 0,0002 \$ pour Spotify ou 0,09 \$ pour Itune (Roxane). Le coût de revient rend l'aventure excessivement incertaine. La rentabilité l'est tout autant surtout dans un petit marché comme celui du Québec. Il s'agit d'ailleurs du principal argument en faveur du financement public de la culture corrélativement à l'expression et la préservation identitaire québécoise.

Cette économie est caractérisée par une chaîne de valeur complexe : « le secteur de l'audiovisuel est un système d'interdépendance entre une variété d'acteurs différents et

---

<sup>6</sup> C'est pour ces biais statistiques que Guy Bellavance mène des enquêtes en échantillonnant auprès d'associations artistiques : « Ces données de recensements ne sont toutefois pas d'une grande utilisées pour saisir la réalité socioéconomique et les conditions de la pratique professionnelles du domaine. Ces données posent un problème à la fois en matière d'exhaustivité – a-t-on recensé tous les artistes ?- et de représentativité – a-t-on recensé les plus « professionnels » d'entre eux ? Ainsi, parce que plusieurs artistes occupent souvent plus d'une fonction simultanément on risque d'en égarer plusieurs dans quelques autres catégories professionnelles, notamment celles des professeurs, des photographes, des designers et des graphistes, qui constituent autant d'autres sous-catégories professionnelles. De plus, ces données demeurent fondées sur l'auto déclaration des répondants, sans permettre de validation adéquate » (Bellavance, 2005 : 2).

disposant de ressources extrêmement disproportionnées les unes par rapport aux autres » (Ellyson, 2009 : 10). Les différents maillons de cette chaîne sont la consommation, la diffusion, la distribution, la production et la création. Ceux-ci correspondent à des acteurs spécifiques : le consommateur, les diffuseurs, les distributeurs, les producteurs et les créateurs-artistes. Une inégalité de ressource structure cette organisation du travail où le producteur possède généralement des capitaux bien supérieurs aux créateurs.

Néanmoins, les récentes transformations technologiques chamboulent cette distribution des capitaux dans la chaîne de valeur. Ces transformations sont si précoces qu'il n'existe pas de rapports économiques ou sociologiques détaillés sur le sujet, mais les acteurs rendent compte d'observations particulièrement significatives. Selon l'épisode « La maison de disque » de la websérie *Arrière Scène*, l'effondrement du marché du disque compact oblige les maisons de disques à se détourner des activités de production afin de s'investir davantage dans des services d'éditions et de promotion. D'ores et déjà, les intervenants traduisent le terme anglais « label » par maison d'édition plutôt que maison de disque. Traditionnellement, on fait la distinction dans les importantes maisons d'édition entre les « majors », qui possèdent le plus grand volume des moyens de production, et les « indies » ou indépendantes, qui sont plus spécialisés et concernent plutôt les niches musicales. Ces dernières se caractérisent par une approche plus artisanale où leur identité se traduit dans une marque de commerce distincte. Les « majors » qui proposaient auparavant de prendre en charge tout le processus de production et d'édition des artistes « signés » ne disparaissent pas pour autant, mais ne s'aventurent plus dans de tels risques financiers. L'apparition d'une myriade d'« indie » pose une féroce concurrence à ces « majors ». L'autoproduction et les changements technologiques dont l'accessibilité aux outils de travail et les plateformes de diffusions en continu mettent à mal la mainmise des gros producteurs sur les lieux d'enregistrements et de production sonore. La licence est un système où le musicien propose un projet déjà réalisé, souvent autoproduit, qu'il vend à un « label » afin qu'il en fasse la promotion et le diffuse. L'apparition du système de licence et la normalisation de la coproduction diminuent le champ d'action et l'ingérence des maisons d'édition dans les propositions artistiques. Ceci rend compte de la prudence accrue des maisons d'édition dans leur investissement financier et d'une distribution différée des capitaux dans l'industrie musicale.

Cela s'inscrit dans des transformations plus générales du secteur de l'économie de la musique (Ellyson, 2009 : 16). La mondialisation augmente la concurrence internationale des contenus que la controverse au sujet de la ministre Mélanie Joly et Netflix a ramenée au premier plan dans la dernière année. Les restrictions budgétaires du gouvernement conservateur ont touché durement le financement public des arts, ce qui a conduit la communauté artistique à fonder notamment la *Coalition Culture Cœur du Québec*. Les habitudes de consommation dues aux mutations technologiques et les nouvelles plateformes de diffusions créent d'importants défis en termes de droits d'auteurs et de redevances pour les interprètes. Le secteur télévisuel qui était jusqu'au début des années 2000 un employeur important pour les musiciens est en déclin. Enfin, un dernier phénomène peu documenté apparaît dans un accroissement de l'autoproduction chez les musiciens. Cette pratique tend à simplifier la chaîne de valeur en augmentant les responsabilités des artistes et en les amenant à réaliser des fonctions multiples en même temps. Cette pratique originaire des scènes alternatives (Jamet, 2017 et Jouvenet, 2007) tendrait à se normaliser selon certains informateurs-clé consultés durant l'enquête. De plus, la perspective de l'entrepreneuriat devient importante notamment dans les conditions d'obtentions de certaines subventions (JSC, 2016).

Au niveau provincial, le secteur de la musique est encadré par la *Loi sur le Statut Professionnel et les Conditions d'Engagement des Artistes de la Scène, du Disque et du Cinéma* (LSA). La dernière réforme en 2009 reconnaît le statut légal et fiscal de travailleur indépendant aux artistes. Elle leur reconnaît aussi le droit de s'associer collectivement selon les secteurs d'activités. Par exemple, la *Guilde des Musiciens et Musiciennes du Québec* (GMMQ) représente « tout artiste qui pratique l'art de la musique instrumentale dans tout domaine de production artistique, y compris toute personne qui chante en s'accompagnant d'un instrument de musique pour la partie instrumentale de sa performance, sur le territoire du Québec, excluant tout le champ des droits d'auteurs » (GMMQ). Ainsi, la Guilde couvre le secteur d'activité de la musique instrumentale et les métiers du corps et de la voix sont couverts par l'*Union des Artistes* (UDA). Par exemple, lors d'une prestation un auteur-compositeur-interprète est sous l'égide de la Guilde lorsqu'il joue un instrument, mais sous de l'UDA lorsqu'il chante. Il a donc une double affiliation syndicale pour des activités simultanées. Bien que la Guilde soit reconnue comme le principal négociateur des conventions

collectives et normes minimales de travail de son secteur, il n'en est pas pour autant exclusif. En dernière instance, c'est l'artiste à titre indépendant qui négocie ses conditions d'emploi « selon sa réputation et son degré de 'désirabilité' » (D'amours, 2009).

La gestion des ententes collectives et les normes minimales pour les cachets sont de la responsabilité des principaux syndicats. Néanmoins, les redevances sont une seconde source non négligeable de revenu pour les musiciens. Cette distribution des droits d'auteurs ou d'interprétation est la responsabilité des sociétés de gestions collectives. *Artisti* est une société collective créée par l'UDA afin de redistribuer les droits issues de l'interprétation. Fusionnées depuis l'été 2018, la *Société Canadienne des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique* (SOCAN) et la *Société du Droit de Reproduction des Auteurs Compositeurs et Éditeurs au Canada* (SODRAC) gèrent quant à eux la perception des droits des compositeurs et des auteurs. Ces sociétés jouent un rôle décisif dans l'économie artistique. Elles sont d'ailleurs confrontées de façon frontale aux transformations récentes des habitudes de consommations et à l'apparition des plateformes de musique en continu telles que Spotify, Itune ou Youtube.

L'organisation du travail musical est configurée de façon assez particulière. Le fonctionnement qui s'élabore essentiellement sur le mode du projet engage majoritairement des travailleurs indépendants et par la même occasion amène une incertitude dans l'emploi. Jean-Guy Lacroix observait déjà dans les années 90', le fait que les artistes se sentaient obligés d'accepter tous les contrats proposés de peur de ne plus être rappelés par la suite (Lacroix, 1990). On constate donc un cumul d'emploi important dans un contexte où il y a un bassin de main-d'œuvre généreux. Ce « vivier » de travailleur pour reprendre l'expression de Pierre-Michel Menger, fait que la compétition interindividuelle est féroce et que la pression exercée à accepter les contrats est vive. Une autre conséquence de cette organisation par projets est que les périodes activités intenses succèdent inlassablement à d'autres, inactives. C'est en somme une économie de l'incertain modelée par la réputation (Menger, 2002 et 2009).

De plus, il est important d'ajouter que l'emploi musical est en partie informel et invisible. Selon l'IRIS, les espaces-temps non rémunérés réfèrent aux étapes de la construction musicale, c'est-à-dire les répétitions, les spectacles de rodages, la création en propre, l'entraînement au jeu, etc. (Fortier, 2014 : 6). Il est en effet, difficile pour le travail artistique

d'affirmer hors de tout doute quand commence et se termine l'activité pouvant être rémunéré. Ceci n'est pas étranger à l'économie d'échelle où le partage des risques dans une chaîne de valeur comprenant des acteurs aux ressources disproportionnés peut s'avérer variable. Un autre phénomène difficile à quantifier est tributaire de cette situation. Il s'agit d'un mode de rétribution appelé « en différé », où « le paiement d'une certaine partie des coûts de production est reporté à plus tard – différé -, selon les résultats financiers découlant de la commercialisation de l'œuvre » (Paradis, 2014 : 19). L'enquête sur les artistes de l'audiovisuel de l'IRIS montre à cet égard qu'une partie non négligeable de projets artistiques n'ont pu rencontrer un profit minimal où les coûts de production se sont avérés négatifs par rapport revient. Dans ces situations, les musiciens ont investi personnellement dans un projet et ont eu des pertes plutôt que des rétributions pour celui-ci. Ceci peut être ramené à la notion d'économie inversée de Bourdieu dans *Les règles de l'art* où il met en lumière que les artistes payent parfois pour travailler.

## Conclusion

La musique conçue comme un travail est décrite le plus souvent en terme d'atypie, de précarité, d'informalité ou d'invisibilité. Cette perspective est située socialement dans une sémantique du travail renvoyant à celle de l'*homo economicus* qui juge son gain du point de vue de l'investissement de sa force de travail. Ceci est d'ailleurs palpable dans l'expression « gratification non monétaire » qu'utilise Pierre-Michel Menger pour qualifier le travail artistique, puisqu'il définit par la négative cette « rétribution » d'un point de vue de l'économie marchande (Menger, 2002). Dans la mesure où un grand nombre de projets musicaux ont un coût nul ou négatif de revient, est-ce dire que les musiciens sont irrationnels à poursuivre cette voie ? Ou bien s'agit-il d'un « [processus] de rationalisation » (Dumont, 1960 : 168) qui leur est propre et qui leur permet de s'épanouir en poursuivant leurs activités au-delà des logiques instrumentales du travail ?

La musique conçue comme une activité ludique est décrite le plus souvent dans les termes du performatif, de la passion, de l'esthétisme, du loisir ou de la vocation. Ces registres envisagent la pratique artistique comme quelque chose de total, envahissant toutes les sphères de la vie

des artistes (Freidson, 1986 et Bédard, 2014). Pour reprendre les mots de Stéphane Moraille, est-ce dire que de par sa nature la musique est une expérience transcendante qui ne peut être conçu comme « un effort créatif que le musicien a fait et qui mérite une compensation économique » (TFO, 2014 : Saison 1, épisode 9, 27:00) ? Est-il possible de dégager et d'affirmer le caractère résolument marchand de la pratique musicale conjointement à sa signification et sa valeur artistique à proprement parler ? Sous ces considérations et de façon plus concrète, est-il possible de « jouer » de la musique et d'en « vivre » tout à la fois ?

Il s'agit bien d'un clivage constitutif du travail musical que ce mémoire compte interroger. L'objectif de la recherche consiste à décrire et expliciter les raisons et les conditions de la persévérance musicienne autant dans sa dimension artistique que laborieuse. Son originalité tient dans sa grille de lecture théorique qui vise l'analyse des expériences de travail des musiciens et musiciennes au moyen de la notion d'épreuve (Martuccelli, 2006a). Dans cette perspective, les différentes épreuves musicales renvoient à une épreuve-type qui structure les expériences des musiciens.

La démarche de recherche est à vocation inductive dans la mesure où elle s'appuie d'abord sur les matériaux empiriques afin de relever la théorie explicative qui les structure. Dans cette perspective mêlée à un souci de confronter plusieurs regards sur le travail musical, l'analyse s'est déroulée en deux moments distincts où le premier a permis de nourrir le second. Une analyse de portraits de musiciens de la revue syndicale *Entracte* a mené à une première définition du travail musical et à la clarification de l'objet de recherche (chapitre 4). Cela a influencé la construction du guide d'entrevue et des dimensions opératoires du travail musical (chapitre 2). Le second moment d'analyse est aussi la fondation empirique du mémoire, c'est-à-dire la passation de 16 entrevues réalisées avec des musiciens du Québec. D'un point de vue synchronique, cette phase de la recherche a permis de décrire finement les configurations du travail musical, d'identifier les épreuves qui les traversent et l'épreuve-type à laquelle ils se rapportent (chapitre 5). Enfin, une originalité supplémentaire quant au cadre de référence de Martuccelli, est de relever dans une perspective diachronique les fondements identitaires du travail musical (chapitre 6).

## CHAPITRE 2 : LA PERSÉVÉRANCE MUSICIENNE

La persévérance appelle l'idée d'une vie jalonnée de diverses épreuves dont l'issue réussie permet de poursuivre le but fixé et de surmonter les différents obstacles. C'est cet *a priori* qui a guidé la recherche tout au long de son développement. Le constat de la précarité des musiciens a mené à se poser la question de savoir ; comment devenir et rester musicien malgré des conditions d'emploi peu enviable ? La première réponse qui vient en tête, c'est qu'il s'agit d'une activité si signifiante et passionnante que la réalisation de soi qu'elle procure permet de tolérer des conditions précaires, mais rien n'est aussi évident.

La notion de persévérance est dans cette recherche un *a priori* conceptuel qui fait office de fil conducteur. Elle permet d'interroger les épreuves qui jalonnent et structurent les parcours d'un point de vue synchronique, c'est-à-dire en renvoyant aux dimensions du travail musical comme tel. Les épreuves permettent de rendre compte de la singularité des parcours tout en dégagant les défis communs auxquels les musiciens sont confrontés. La persévérance permet aussi de questionner les différentes réactivités aux épreuves tout en dégagant quelles sont les différentes formes d'échec ou de réussites pour les musiciens. Est-ce que ne pas arriver à « vivre » de son art est un échec ? Ou inversement, est-ce que la qualité de la musique interprétée ou composée est le critère ultime de la réussite ? De plus, cette notion prise au sens large permet de mettre en évidence l'importance de la construction identitaire dans la pratique musicale. Une des nécessités afin de se maintenir dans le métier de musicien est de se considérer comme tel. Si la dimension identitaire est importante dans une bonne partie des emplois (Martuccelli, 2006a : 105), les domaines artistiques la relèvent à un degré bien plus intense, dans la mesure où la musique précède et dépasse le travail musical dans la vie des musiciens autant d'un point de vue biographique que transversal.

Dans ce chapitre, il sera question du cadre de référence de la recherche. Si la persévérance est une notion *a priori* directrice, l'épreuve est quant à elle l'opérateur analytique central. Un court exposé de l'utilisation de cette notion permettra de la situer dans son horizon théorique. L'épreuve ainsi bien balisée sera alors problématisée dans la seconde section afin de l'arrimer avec l'objet de la présente recherche : l'expérience de travail des musiciens et musiciennes au

Québec. Enfin, les dimensions analytiques des représentations journalistiques, d'une part, et des entretiens, d'autre part, seront définies succinctement.

## 2.1 L'épreuve comme opérateur analytique

Dans le sens commun, l'épreuve renvoie à au moins trois usages différents. On entend par « surmonter une épreuve » une difficulté que l'on doit traverser à certaines étapes de la vie dont leur issue influencera telle carrière ou telle destinée. Une compétition sportive ou des examens scolaires sont des épreuves de sélection qui désigneront des perdants et des gagnants par le concours des forces qui éprouvera les qualités de chacun. Certaines épreuves permettent aussi de mesurer la valeur d'un objet (« à l'épreuve du feu ») ou d'une personne (« être mis à l'épreuve »). Dans ces premiers usages sociaux du terme, on reconnaît déjà une distinction entre l'affrontement personnel de l'épreuve, ses effets sur les trajectoires individuelles ou collectives, et la construction sociale de l'épreuve comme un processus de sélection auquel tous le membre d'un collectif sont soumis, mais répondent de façon diverse (ex. la scolarité).

### Une notion problématisée

Cette première définition de l'épreuve est néanmoins insuffisante afin de construire un opérateur analytique. On retrace la notion d'épreuve conceptualisée sociologiquement principalement chez cinq auteurs. Latour la conçoit comme « un rapport de force » dans *Les microbes guerre et paix* (Singly et Martuccelli, 2012 : 76). Luc Boltanski et Laurent Thévenot conçoivent la notion comme « un rapport de justice » dans *De la justification : les économies de la grandeur* (*Idem.*). Les épreuves de grandeurs fonctionnent dans le troisième usage social du terme. Elles permettent de légitimer les positions sociales (Juhem, 1994 : 85) en éprouvant la valeur et la conception de la justice de tels acteur, objet ou dispositif en renvoyant à une des six cités (Moulin, 2016 : 70). Ces épreuves son tributaire de la critique et de la justification dans la mesure où elles mettent en jeu « la capacité de chacun à évaluer une situation » (Bédard, 2014 : 231). Danilo Martuccelli critique d'ailleurs l'utilisation de l'épreuve par les deux auteurs de *De la justification*, dans la mesure où la notion est « subordonnée intellectuellement » au projet d'étude de la critique et de modélisation théorique de la justice.



Elle est davantage rapportée aux institutions et aux politiques ce qui ne laisse peu ou pas de place aux dimensions existentielles et leur manifestation intime (Martuccelli, 2006a : 16-17).

De son côté, François Dubet conceptualise une seule épreuve transversale et omniprésente qui renvoie aux ruptures et clivages constitutifs de l'expérience de la modernité et se manifeste dans la désagrégation de l'idée de société. Dans *Sociologie de l'expérience*, il identifie trois logiques d'actions sociales qui étaient alors constitutives de l'ensemble social qu'était la société française : l'intégration assurait la communauté, les intérêts stratégiques celle du marché et la subjectivation la culture et la critique (Dubet, 1994). Or, il affirme que ces trois logiques se sont séparées et que l'expérience sociale se définit comme étant le processus par lequel les personnes les combinent ou tentent de les concilier « en fonction de situations définies comme autant d'épreuves leur permettant de construire, plus ou moins aisément, une identité et une action maîtrisée » (Dubet, 2005 : 496). L'épreuve ultime serait alors d'arriver à se construire une expérience sociale limpide et cohérente permettant de se définir et de s'affirmer en tant que sujet (Singly et Martuccelli, 2012 : 76-79).

La place de la notion d'épreuve chez ces auteurs est secondaire puisqu'elle vient soutenir une conceptualisation théorique plus vaste. Les recherches du sociologue Danilo Martuccelli mettent davantage à l'avant-plan la notion d'épreuve en l'introduisant comme opérateur analytique central, principalement dans l'ouvrage *Forgé par l'épreuve*, une enquête sur l'individu dans la France contemporaine. Cet auteur accorde la paternité de la construction théorique du social par laquelle il opérationnalise la notion à Charles Wright Mills dans *The sociological imagination* (Martuccelli, 2006a : 9).

Perhaps the most fruitful distinction with which the sociological imagination works is between 'the personal troubles of milieu' and 'the public issues of social structure'. This distinction is an essential tool of the sociological imagination and feature of all classic work in social science (Mills, 1959 : 8).

Les deux niveaux d'analyse sont traduits par « les 'épreuves personnelles de milieu' » et « les 'enjeux collectifs de structure sociale' » (Mills, 1983 : 10). La traduction de « troubles »<sup>7</sup> par « épreuve » pourrait être jugée plus ou moins exacte dans la mesure où ce mot pourrait tout autant signifier d'inquiétants problèmes personnels, ce qui renverrait par analogie au premier usage du sens commun de l'épreuve. Néanmoins, au-delà des usages sociaux du terme, c'est l'idée d'interaction réciproque entre l'individu et la structure dans une perspective montante qui fonde cette conception de l'individu et du social.<sup>8</sup> Martuccelli la renforce et l'explique : la structure ne conditionne pas unilatéralement les personnalités, mais elles sont façonnées par celles-ci (notamment par les institutions sociales comme la famille, l'école ou le travail). C'est dans cette optique qu'il qualifie les mondes sociaux modernes comme étant élastique : « la vie sociale est, sur tous les plans, simultanément habilitante et contraignante » (Martuccelli, 2006b : 28).

L'opération scientifique consiste alors à prendre comme unité d'analyse l'individu, son ressenti et son expérience, à partir duquel on peut dégager les contingences des structures sociales, leur effet, mais aussi la réactivité des individus. Cette perspective sociologique montante s'oppose à celle de la position sociale (Martuccelli, 2006a : 14 ; Singly et Martuccelli, 2012 : chap. 1) qui peut être synthétisée par la notion de personnage social.

Chaque individu occupe une position, et cette position fait de lui un exemplaire à la fois unique et typique des différentes couches sociales. Il se trouve immergé dans des espaces sociaux qui « génèrent », à travers un ensemble de forces sociales, ses conduites et expériences au travers de la logique de systèmes (Parson, 1951), de champs (Bourdieu, 1979) ou de configurations (Élias, 1991) » (Martuccelli, 2009 : 16).

Martuccelli revendique ensuite une sociologie de l'individu, c'est-à-dire qui fait de l'individu son unité d'analyse centrale. Le sociologue identifie trois principales stratégies de recherche

---

<sup>7</sup> Le cinquième sens y étant accordé : « [worries] (also troubles [plural]) worries, problems in your life which you are worried about. He poured out all his troubles to me (= told me all about his problems) » (Longman dictionary, 2009 : 1890).

<sup>8</sup> Mills ne pousse pas aussi loin la notion. Son utilisation est plutôt épistémologique au sens où il relève l'importance et la valeur scientifique de l'expérience individuelle afin de s'opposer à l'école fonctionnaliste ou aux méthodologismes quantitatifs à stricto sensu.

de l'individu s'inscrivant dans l'horizon sociologique. La socialisation entend rendre compte des dispositions ou incorporations individuelles telles que représentées notamment par Jean-Claude Kaufmann et Bernard Lahire. La subjectivation s'intéresse aux dynamiques de domination entre assujettissement et émancipation dont Dominique Memmi et Alain Ehrenberg sont des figures phares. La stratégie dans laquelle s'ancre la notion d'épreuve est l'individuation qui consiste à cerner la fabrication structurelle des individus en dégagant le différentiel des modes de réactivités face à différents enjeux (Martuccelli, 2005).

Ailleurs, on classe ces différentes stratégies sous deux grandes démarches analytiques : « les processus multiformes d'incorporation du social [...] et autrement le travail sur soi de l'individu » (Singly et Martuccelli, 2012 : 55). La première regroupe les stratégies de la socialisation et de la subjectivation, tandis que la seconde se rapporte à celle de l'individuation. Celle-ci peut être aussi traduite par l'étude du travail individuel sur soi dont deux approches diffèrent : la fabrique des épreuves se distingue de la construction identitaire à travers le regard d'autrui. Cette deuxième approche de l'individuation est notamment représentée par le travail de François de Singly ayant étudié la construction de ces processus identitaires avec les relations amoureuses et familiales (Singly, 1996).

L'individuation est tributaire d'une perspective historique qui s'accorde aux diagnostics de seconde modernité de Ulrich Beck ou d'une modernité avancée Anthony Giddens (Singly et Martuccelli, 2012 : 53). Plus précisément, Martuccelli postule la formation d'une « singularité sociétale » qui consiste en un processus généralisé « de singularisation à l'œuvre au niveau des structures économiques, de l'organisation politique ou du droit, sur le plan des relations aux autres ou à l'histoire, des aspirations personnelles ou des contraintes urbaines » (Martuccelli, 2006a : 429). Cette expérience moderne, qui n'est pas sans rappeler la conception de l'épreuve de François Dubet, s'appuie notamment sur trois constats. On observe d'abord une disjonction entre les places sociales et les trajectoires effectives des individus. En d'autres mots, l'ordre social ne détermine pas les individus, mais ceux-ci sont fabriqués de diverses façons par divers états sociaux. Ce qui mène au constat que les trajectoires et les différentes intelligibilités sociales qui en rendent compte se multiplient et se singularisent. Ensuite, les ordres moraux transcendants se sont progressivement dissouts (par exemple, Dieux, classes, Société, Race,

Nation, Droit de l'homme). Le référent social central s'est retranché sur l'individu comme unité de compréhension et de construction de soi. Enfin, la constitution d'un « sentiment d'indifférence » qui renvoie à une « sécurité ontologique » construite dans un rapport au monde dépourvu de prise permet un resserrement supplémentaire sur l'individu comme unité référentiel (*Ibid.* : 430-435).

### **La définition opératoire**

Voici l'horizon épistémologique, sociologique et théorique dans lequel situe et se construit la notion d'épreuve. Afin de mobiliser cette dernière dans toute sa force heuristique, il convient maintenant de la définir plus finement à partir du cadre conceptuel proposé par Danilo Martuccelli.<sup>9</sup> Les épreuves se définissent par quatre dimensions : elles « sont des défis historiques [4], socialement produits [1], inégalement distribués [3], que les individus sont contraints d'affronter [2] » (*Ibid.* : 12).

[1] Les épreuves sont « socialement produit[e]s ». Elles relèvent de tensions et d'ambivalences irréductibles entre l'individu et le monde qui s'élabore dans un processus de singularisation. C'est pourquoi une dialectique entre deux niveaux d'analyse est nécessaire. Il s'agit de contrôler le différentiel des réactivités personnelles des épreuves dans l'expérience individuelle, en le rapportant au niveau des phénomènes sociaux à proprement parler. Dans cette optique, l'épreuve est un opérateur analytique qui permet de dégager une macrosociologie par un regard synchronique à partir d'observations microsociologiques qui s'élabore dans une diachronie biographique. La notion permet d'opérer une dialectique d'échelle des unités d'analyses entre l'expérience individuelle et la position des acteurs dans une relation soi-monde. En ce sens, l'épreuve ne se limite pas à une temporalité linéaire qui concevrait par exemple la persévérance comme l'aptitude à passer au travers une série d'épreuves ponctuées dans des étapes de la vie (Singly et Martuccelli, 2012 : 80). Cette volonté de comprendre comment les individus sont façonnés socialement et leur réactivité

---

<sup>9</sup> Cette définition détaillée se réfère à trois documents : Singly et Martuccelli, 2012 : 79 à 82 ; Martuccelli, 2009 : 23-25 et Martuccelli, 2006a : introduction.

pourrait permettre ultimement d'insérer les singularités dans un espace de « résonance interindividuel » et ainsi développer une retombée de l'étude (Martuccelli, 2006a : 19 et 448).

[2] Les épreuves affectent les personnes d'un point de vue émotionnel ou sentimental puisqu'ils sont « contraints [de les] affronter ». Les individus se mesurent à des épreuves et cet exercice affecte profondément leur ressenti personnel dans une relation soi-soi. Cette dimension peut potentiellement glisser vers une psychologisation, ce qui doit conséquemment mener à aborder les expériences en étroite relation avec le ou les phénomènes sociaux étudiés. Le ressenti est particulièrement significatif dans la mesure où cette dimension psychologique peut amener les personnes à imputer la faute d'un échec ou d'une réussite aux seules responsabilités personnelles, ce qui rend potentiellement plus opaques les ressorts de la vie sociale. Un deuxième potentiel de transformation social de la notion peut ainsi découler de cette dimension. (*Ibid.* : 435).

[3] Les épreuves sont « inégalement distribuées » ce qui leur donne un rôle opérant de sélection sociale. Elles portent les personnes à s'adapter aux contraintes des situations sociales dans lesquelles ils interagissent. Il s'agit de comprendre non seulement l'effet d'une contingence, par exemple le jeu différentiel des ressources, mais aussi ses multiples réactivités. Si les individus peuvent subir certaines épreuves, ils réagissent en adoptant diverses stratégies, construisant des arrangements ou évaluant les possibles compromis. De plus, la disjonction entre les places sociales et les trajectoires rend d'autant plus pertinente l'importance de dégager dans les analyses la diversité de ces réactivités.

[4] L'expérience individuelle associée aux épreuves désigne des « défis historiques » propres à telles période historique ou espace-temps que cible l'objet d'étude. Il s'agit d'enjeux qui se traduisent dans un système d'épreuves-types que le chercheur doit définir, limiter et cibler dans ses analyses à des fins heuristiques puisque la démarche scientifique est constitutive d'opération de réduction.<sup>10</sup> Dans *Forgé par l'épreuve* où l'objectif était de cerner le processus

---

<sup>10</sup> Houle définit l'opération de réduction ainsi : « le découpage provisoire qui est opéré dans une expérience vécue et donnant lieu à une connaissance par exclusion de toutes les caractéristiques non pertinentes en regard d'un objet de recherche » (Houle, 1987 : 8)

d'individuation dans la France contemporaine, Danilo Martuccelli réduit son objet d'étude dans une perspective institutionnelle et des liens sociaux. D'une part, il cerne les grandes institutions françaises identifiées comme des domaines : école, travail, ville et famille. D'autre part, les dimensions du lien social en soi : rapport à l'histoire, aux collectifs, aux autres et à soi-même. Chacun de ces domaines et dimensions se structurent par une épreuve-type qui repose sur une tension entre deux principes [1]. L'ensemble de ces épreuves-types forme un système standardisé d'épreuve qui renvoie et structure lui-même dans son ensemble l'expérience de la modernité : un type particulier d'individuation que Danilo Martuccelli identifie comme la singularité sociétale (Martuccelli, 2010 et 2006a : conclusion).

## **2.2 Le travail musical mis à l'épreuve**

L'objet de recherche de Danilo Martuccelli est ample (le processus d'individuation) et son enquête considérable (la France contemporaine). Dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, la faisabilité de l'enquête doit être conséquente. L'objet de l'étude défini comme les expériences des musiciens envisagées dans la perspective d'une sociologie du travail et l'enquête qui s'est focalisée sur les musiciens et musiciennes dans le Québec contemporain sont bien différentes. Néanmoins, certains éléments empiriques de la recherche peuvent être rapportés à quelques aspects de *Forgé par l'épreuve* et la construction analytique doit être explicitée au regard de la théorie mobilisée.

### **L'arrimage des objets de recherche**

La démarche d'analyse et d'interprétation de Danilo Martuccelli se veut à « vocation inductive » (Martuccelli, 2006a : 29). La construction théorique même de l'épreuve appelle une perspective analytique plus près de l'induction. Les deux niveaux d'analyse impliquent un aller-retour entre le discours sur l'expérience et les hypothèses de recherches nourries par l'observation des phénomènes sociaux dans une compréhension macrosociologique. En ce sens, le sociologue en appelle à une fraternité méthodologique avec l'entretien compréhensif de Jean-Claude Kaufmann (Kaufmann, 2011). Dans une formulation plus précise, il s'agit d'une construction analytique qui s'élabore dans une démarche itérative (Ramognino, 2013 : 23), non pas strictement montante comme le veut l'induction (Glaser et Strauss, 2010) ni

exclusivement descendante du paradigme positiviste. De la même manière, de façon itérative, il s'agit de croiser les catégories conceptualisées par Danilo Martuccelli et qui sont pertinentes au regard de l'objet d'étude du mémoire.

La catégorie d'analyse qui se rapproche le plus du travail musical est le domaine du travail (Martuccelli, 2006a : 75-122). Dans la France contemporaine, le travail se vit dans une tension entre la réalisation d'une excellence de soi dans l'activité laborieuse et son évaluation intersubjective et extérieure. Ce sont les problèmes d'articulation de ses tensions qui amènent divers conflits. Comme toute épreuve-type, une opposition se forme entre la « vertu » et la « récompense », c'est-à-dire entre une activité dans laquelle on sent qu'on « se perfectionne ou progresse » (*Ibid.* : 121) et une autre qui se construit à partir d'une conception du travail instrumentale basée sur la prestation rémunérée d'une force de travail. Le cinquième chapitre montrera d'ailleurs que l'épreuve-type du travail musical n'est pas radicalement différente de celle définie dans *Forgé par l'épreuve*, mais se structure et s'impose de façon bien spécifique.

Dans une perspective d'une sociologie du travail, le terme « récompense » peut paraître bien curieux pour qualifier une conception du travail comme étant la rétribution d'une activité. Ce terme est particulièrement équivoque, et peut-être qu'il s'agit là d'un usage social différent entre la France et le Québec, mais dans le sens commun de ce côté de la francophonie, une récompense se conçoit le plus souvent dans l'univers de l'enfance et des relations avec leur parent comme la prestation d'un objet tangible désiré donnée selon un ordre normatif et moral contre ce qui est jugé être une bonne action. C'est dans cette mesure que l'analyse privilégie l'utilisation du terme rétribution afin de décrire ce type de conception du travail.

Le point de vue sur le travail adopté par Danilo Martuccelli est aussi propre à son objet d'étude qui adopte une montée en généralité. Celui-ci aborde ce domaine de la vie sociale dans une perspective du salariat configurée par une forte hiérarchisation verticale (*Ibid.* : 87 et 442). Or, la nature du travail musical mène à adopter une approche différente. Les musiciens et musiciennes se rapprochent plutôt de travailleurs autonomes ou indépendants que de salariés dans des relations d'emploi structuré plutôt horizontalement. L'auteur fait néanmoins une brève mention du travail artistique en relevant sa fragilité issue de « doute structurel » qui se

construit dans la dialectique de la « subordination de la [réalisation de soi] au regard des autres » (*Ibid.* : 104). Cette observation est pertinente pour l'étude et sera reprise lors de l'analyse.

Ces deux remarques demandent un important ajustement analytique. L'opacité des frontières du travail bien qu'elle soit mise en relief par Danilo Martuccelli dans les activités domestiques demande de décentrer le regard en problématisant le travail de façon plus ouverte. Ceci n'est pas étranger au problème de l'identification artistique et de la « subordination de la réalisation de soi au regard des autres » du travail artistique qui relève l'importance d'inclure dans l'analyse les dimensions identitaires du travail.

Conjointement, le problème d'identification et l'opacité des frontières mènent à problématiser le travail au-delà des limites conceptuelles de l'activité laborieuse (Friedmann, 1960). Il s'agit d'inclure les domaines de la famille et de la scolarité dans l'analyse dans la mesure où ils ont une incidence certaine sur la façon de se voir et pratiquer la musique professionnellement. Pour prendre un exemple parmi d'autres, il est assez rare de commencer à apprendre un métier à l'âge de quatre ou cinq ans, tandis que dans le cas des musiciens c'est une chose assez commune. L'intérêt est non pas de les considérer comme « domaines » en soi, mais comme des trajectoires qui permettent de rendre compte de la construction identitaire des musiciens.<sup>11</sup>

À la question, « comment devient-on musicien? », la démarche itérative d'analyse a permis de relever la dimension ontologique de l'épreuve-type du travail musical, notamment en contrôlant ces deux institutions sociales. C'est le sujet du sixième chapitre qui met en lumière les processus de construction et la fragilité de l'identité musicale. Il s'agit d'un second axe d'analyse à prédominance diachronique où le regard se pose avec un peu plus d'aplomb sur le travail de construction du soi biographique en rapport aux univers musicaux.<sup>12</sup> D'ailleurs, ce

---

<sup>11</sup> Martuccelli identifie l'épreuve-type de la scolarité comme une tension entre le rôle institutionnel de sélection sociale et la confiance institutionnelle en soi que l'échec au jeu des performances inscrit sur les individus. L'épreuve-type de la famille se structure par l'obligation morale envers les filiations tendue avec une fidélité éthique de soi. Ce domaine de la vie sociale est plus inerte ou protégé devant les processus de la modernité bien que la légitimité du premier principe se soit amoindri et que l'ouverture des réponses et de la marge d'action ait augmenté. (Martuccelli, 2006a : 37 à 74 et 156 à 210).

<sup>12</sup> Cet ajout relève de la seconde démarche analytique de l'individuation représentée par F. de Singly, c'est-à-dire le travail de l'individu sur soi que l'épreuve construction identitaire dans un rapport à l'autre et au monde ; «



choix est peut-être une originalité quant à la réduction analytique opérée dans *Forgé par l'épreuve*. Celui-ci met sciemment de côté cet aspect des épreuves : « l'unité ou la décentration identitaire, sans rester ainsi en dehors de notre étude, ne retiendra dès lors notre attention que de manière résiduelle » (Martuccelli, 2006a : 18).

Enfin, un dernier mot sur la proximité de la démarche de recherche adoptée avec les travaux de Jean-Michel Menger. Celui-ci étudie les trajectoires professionnelles de artistes, notamment les comédiens (Menger, 1998), les musiciens et les musiciennes (*Ibid*, 1983) en termes de progression, c'est-à-dire d'épreuves de sélection. Celles-ci sont déterminantes quant à la nature et l'intensité du succès artistique tout en ayant la capacité de forger « des inégalités légitimables » (*Ibid*, 2002). La présente étude s'en distingue en portant attention particulière au ressenti et aux affects de ces épreuves ajoutant cette perspective aux analyses. En d'autres mots, on pourrait affirmer que ce mémoire conçoit les trajectoires musicales en termes d'endurance tandis que Jean-Michel Menger s'intéresse plutôt à la progression artistique.

### **Les dimensions analytiques**

Dans un souci de contraster les regards sur le travail musical, la nature des deux types de matériaux traités et la perspective analytique ascendante appellent deux schémas de classification distincts.

Afin de rendre compte des représentations journalistiques du travail musical, le schéma de classification du contenu des portraits de l'*Entracte* se divise en trois grandes dimensions. Les trajectoires musicales permettent de rendre compte des carrières de façon diachronique, c'est-à-dire en référant à des espaces communs ordonnés les uns par rapport aux autres dans une linéarité. Elles se réfèrent aux récits de vie disséminés dans les portraits. Les deux catégories suivantes entendent mettre en lumière les différents espaces-temps de façon synchronique, c'est-à-dire non pas dans leur linéarité temporelle, mais dégagée de celles-ci. Les dimensions transversales de la pratique musicale envisageront la façon dont on parle des

---

l'objectivation du monde est insuffisante, l'individu ne peut avoir une certaine consistance de lui-même qu'en étant dépendant des jugements d'autrui, de leur validation » (Singly et Martuccelli, 2012 : 72).

musiciens et des musiciennes dans la relation textuelle d'énonciation. Cette dernière dimension sera constitutive d'espace-temps commun, ou peu différencié des carrières musicales. Enfin, les univers musicaux spécialisés viseront à montrer comment on présente le musicien et musicienne dans le discours en référence à des espaces-temps différenciés.

Les discours issus des entretiens rendent compte des expériences du travail musical. L'analyse a dégagé une série d'épreuves synchroniques et transversales associées aux deux principales formes du travail. La pige relève d'engagements contractuels où le travail est d'abord considéré en terme d'effort-rétribution. Tandis que les projets originaux reposent sur des relations d'amitiés ou de confiance où le travail musical est d'abord conçu comme une activité inspirée et créative. La pige est ponctuelle et les engagements se produisent à la pièce. Cette figure du travailleur autonome et indépendant diffère du projet original, dans la mesure où celui qui « porte » un projet particulier ressemble un peu plus à la figure de l'entrepreneur (sans l'être pour autant). Cet aspect a mené à l'exploration des épreuves liées aux modèles d'organisation interne des projets originaux et à leur organisation externe (relations d'emploi). Le sentiment généralisé de manquer de temps est la manifestation de l'épreuve-type qui vient structurer l'ensemble de ces épreuves par une tension entre « vivre » de la musique, une rétribution nécessaire de l'activité devant s'accorder avec une intégrité qui se définit comme la raison première de « jouer » de la musique.

L'analyse des institutions de la famille et de la scolarité a permis de dégager la dimension ontologique du travail musical, c'est-à-dire la condition de construction de l'identité musicienne dans le Québec contemporain dans un rapport à soi, à autrui et au monde. Dans une perspective diachronique très spécifique aux réponses individuelles et à leur différentiel, on constate alors que de façon souterraine à l'épreuve-type, un travail sur soi plus fondamental vient structurer l'expérience des musiciens. Ils doivent dénicher une façon à eux de « trouver leur place » dans un métier où les façons d'exercer et les univers sont multiples, face à des épreuves identitaires qui agissent comme des injonctions contradictoires. Cette construction à la fois collective et fortement individualisée est manifestée dans une tension entre deux conceptions de la réussite d'une carrière musicale, entre se définir par son propre projet ou par la réception de celui-ci.

## Conclusion

La persévérance est un *a priori* conceptuel qui a guidé la recherche. Néanmoins, c'est la notion d'épreuve comme opérateur analytique qui permet d'expliquer cette persévérance dans la mesure où elle rend compte des différents parcours, de la diversité des stratégies afin de poursuivre, des significations de la carrière réussie ou non. En somme, la persévérance en termes sociologiques ne se limite pas à la volonté et la responsabilité individuelle en substance ou à l'imputabilité de l'échec, mais bien à mettre en lumière comment cette volonté est travaillée par les contraintes institutionnelles et les liens sociaux, tant dans sa dimension synchronique (ou transversale) que diachronique (ou ontologique).

## CHAPITRE 3 : LA MÉTHODOLOGIE

Toute recherche sociologique crédible s'assoit sur des éléments empiriques tangibles. Or, il est nécessaire d'explicitier leur pertinence au regard des objets de l'étude, leur nature et les opérations qui ont permis de les traiter (Sabourin, 2007 : 20). Une note réflexive permet de dégager les préconceptions du chercheur afin de clarifier sa relation avec son objet d'étude. La posture épistémologique inscrit la recherche dans l'horizon de la sociologie, son histoire et ses traditions. Les matériaux, c'est-à-dire les portraits journalistiques de la revue syndicale et les entretiens, sont ensuite détaillés en prenant soin de bien décrire leur nature et leur construction respective. Enfin, la perspective analytique rend compte des opérations visant la compréhension, l'interprétation et l'explication de la persévérance musicienne.

### 3.1 La réflexivité

On peut se demander pourquoi choisir comme sujet d'étude les musiciens. Bien sûr, on peut penser que le chercheur, lorsqu'il choisit ce sur quoi il travaillera, ne le fait pas par pur désintéressement. Pour ma part, l'intérêt que je porte aux milieux artistiques provient de mes expériences passées. Mon propre parcours ne suit pas une ligne habituellement prescrite.<sup>13</sup> J'ai d'abord eu une vie artistique avant d'étudier le domaine de la sociologie. Du Cégep à l'Université, j'ai étudié pendant huit ans la peinture et la sculpture. Suite à cette scolarité, j'ai entretenu une pratique picturale dans des ateliers collectifs pendant quatre ans. Ces expériences furent tout autant gratifiantes et dérangeantes. Elles m'ont doté d'un réseau d'amitié constitué principalement d'artistes. En quelque sorte, les questionnements de cette recherche font écho à des préoccupations personnelles et partagées. L'univers des arts et des artistes m'apparaît riche de découvertes et de connaissances sur notre monde contemporain, mais il est malheureusement trop souvent enclavé. Il m'a semblé que la sociologie apporte des outils afin d'ouvrir et de partager les connaissances que les arts et les artistes peuvent nous apporter.

---

<sup>13</sup> Ce qui n'a rien d'extraordinaire, dans la mesure où « la singularisation croissante des parcours de vie » normaliserait en quelque sorte l'atypique (Martuccelli, 2009 : 27).

Néanmoins, je n'ai aucune expérience de travail artistique à proprement parler, si ce n'est le récit que m'en ont fait mes proches, puisque les fruits de ma pratique ne sont finalement jamais sortis de l'Atelier ou de l'Université. L'intérêt de cette recherche est donc de dépasser ce niveau expérientiel afin de construire des connaissances sociologiques sur le phénomène du travail artistique. Il s'agit d'une opération d'objectivation que les outils conceptuels et méthodologiques de la sociologie permettent.<sup>14</sup> Pour paraphraser Nathalie Heinich, il s'agit de passer « d'un rapport à l'objet » à « un rapport sur l'objet » (Heinich, 1998 : 84).

La raison pour laquelle j'ai choisi comme population d'étude les musiciens et les musiciennes plutôt que les artistes visuels, tien justement à cette volonté de sortir d'un milieu qui m'est trop familier et avec lequel j'entretiens des jugements implicites et des *a priori* dont il m'est difficile de me défaire. Par contre, je tenais à aborder les arts par une sociologie du travail, dans la mesure où le travail artistique est difficile à saisir de manière frontale puisqu'il est effectivement vécu comme « plutôt inconnu et abstrait » (TFO, 2014 : À propos). Cette opacité, je l'ai ressentie de façon personnelle et je l'observe chez mes confrères artistes qui ont souvent de la difficulté à comprendre la nature des activités artistiques : les frontières du travail artistiques sont floues et l'art s'invite partout et tout le temps sans qu'il soit nécessairement invité. Où commence et quand se termine cet étrange travail ? Comment établir la valeur artistique ? Comment la légitimer ? Quels sont ses points de rupture et ses faiblesses ? *A priori*, il y a quelque chose de total dans l'art qui ne permet pas de bien le comprendre, d'où ce sentiment de manquer de repère ou de vaquer dans l'obscurité.

Cette implication personnelle dans les milieux artistiques et ce ressenti demandent de clarifier la relation avec les participants de l'étude, la démarche de celle-ci et sa problématisation. La démarche sociologique permet la construction d'une relation « d'étranger ». Les réflexions d'Alvaro Pires au sujet des « digressions sur l'étranger » de Georg Simmel peuvent être ici

---

<sup>14</sup> La problématisation est un processus d'objectivation des éléments empiriques, théoriques et opérationnels : [La] problématique dans le discours scientifique [est un] processus de mise en rapport de la connaissance à l'expérience. Celle-ci procède de plusieurs types d'objets : objet théorique, objet opératoire et objet empirique, qui sont mis en relation et qui génèrent, par leur compatibilité et leur incompatibilité, la problématisation du rapport au réel. (Sabourin, 1997 : 153)

intéressantes. Pour cet auteur, la posture exemplaire et idéale typique du sociologue se voudrait comme une « combinaison entre proximité et distance » face à son objet d'étude (Pires, 1997 : 63). Il s'agirait pour le chercheur de ne pas être neutre, si neutralité ou même pur désintéressement peut réellement exister. L'étranger de Simmel « est celui qui est arrivé aujourd'hui et qui restera demain » (*Ibid.* : 61). En ce sens, il partage un point de vue et les préoccupations « de l'intérieur » tout en ayant des points de références « extérieurs » au groupe et une plus grande mobilité pour sortir de celui-ci et y revenir.

Cette réflexion met en évidence qu'un point de vue intérieur pour comprendre l'implicite d'un milieu peut servir l'apprenti sociologue, mais qu'il est aussi nécessaire d'entretenir un point de vue extérieur afin de parvenir à expliciter cet implicite. Elle souligne aussi l'impossible parfaite neutralité et les bienfaits de la subjectivité lorsqu'elle est balisée théoriquement. Ce qui fait écho à l'expression de notre professeur Paul Sabourin, qui nous martelait dans le cours d'épistémologie que « beaucoup d'abstractions nous rapprochent de la réalité, peu nous en éloigne ». Enfin, au terme de cette note réflexive, je suggère que mon affinité avérée, puisque consciente et explicitée, avec le milieu artistique m'a aidé dans ma recherche puisque j'ai pris garde à ne pas ignorer les filtres et les acquis issus de mon expérience. Cette affinité de par ma pratique et mon entourage a fait que mon entrée sur le terrain fut facilitée. Bien entendu, la forme et le milieu artistique ne sont pas le même, mais il y a tout de même des correspondances ou des préoccupations semblables qui relient d'une façon ou d'une autre les différents univers artistiques.

### **3.2 La posture épistémologique**

Si l'on s'accorde aux cinq postures épistémologiques types communément admises en sciences sociales, la présente étude adopte une posture interprétative.<sup>15</sup> Il s'agit d'adopter un « point de vue interne, c'est-à-dire le sens que les acteurs donnent à leur conduite ou à leur vie, est alors matière à observation » (Pires, 1997 : 48). Ses fondements se basent sur une

---

<sup>15</sup> Le positivisme représenté par sa figure paternelle Durkheim, la posture interprétative par Weber, la posture critique par Marx, la posture féministe qui peut être conçu comme transversale et le postmodernisme avec Lyotard et Latour (Newman, 2006).

conception de la réalité sociale comme dépendante du sens que donnent les individus à leurs relations et activités. Contrairement au positivisme, la posture interprétative ne conçoit pas que le sens commun en opposition au savoir scientifique, comme une forme vulgaire de savoir ou encore une idéologie possiblement aliénante dont il faudrait libérer les personnes « ordinaires ». Il n’y a pas de rupture épistémologique à proprement parler dans la mesure où le sens commun est un savoir légitime dont la visée est l’action sociale (Houle, 1987) qu’il s’agit d’interpréter, d’objectiver à l’aide d’outils sociologiques afin de mieux cerner cette réalité sociale.

Cette recherche est à vocation inductive et plus précisément, elle adopte un raisonnement itératif (Ramognino, 2013). Mais il ne s’agit pas de la posture promue par la théorie ancrée (Glaser et Strauss, 2010). Avant même d’entrer sur le terrain, la revue de littérature et le contrôle de statistiques descriptives sur les conditions d’emplois des artistes ont permis de formuler certaines pré-hypothèses qu’il s’agissait de confronter au terrain. La construction du guide d’entretien tient de ces recherches préliminaires et de l’analyse des portraits de l’*Entracte*. Comme le souligne Danilo Martuccelli, l’approche est inspirée de celle de Jean-Claude Kaufmann. Celui-ci préfère entrer sur le terrain « avec une idée en tête » où « l’objet se construit peu à peu, par une élaboration théorique qui progresse jour après jour, à partir d’hypothèse forgée sur le terrain » (Kaufmann, 2011 : 23). C’est d’ailleurs une posture proprement interprétative, lorsqu’il appelle à un « reversement du mode de construction de l’objet », où « le terrain n’est plus une instance de vérification d’une problématique préétablie, mais le point de départ de cette problématisation » (*idem.*).

Cette stratégie de recherche est en cohérence avec le cadre de référence ; l’épreuve comme opérateur analytique permet de rendre compte d’enjeux sociaux. L’analyse est ascendante dans la mesure où c’est par les discours sur et dans l’expérience que l’on entend rendre compte de phénomènes sociaux.<sup>16</sup> Dit autrement, la démarche de recherche adoptée est itérative, dans la

---

<sup>16</sup> « Nous nous sommes systématiquement efforcés, dans la lecture proprement latitudinale des épreuves (c’est-à-dire les analysant à partir de la réunion des témoignages recueillis autour des tensions propres à une épreuve type) de tenir compte de leur insertion longitudinale (c’est-à-dire de leur signification pour un profil d’individuation structurelle) » (Martuccelli, 2006a : 30)

mesure où elle procède à tous les moments de l'enquête à cet aller-retour entre les données empiriques et les procédures analytiques : « le raisonnement est itératif, il relève d'un cercle herméneutique entre données d'observations et la perception sémiotisée qu'en ont tout à la fois les membres et le chercheur sur son terrain » (Ramognino, 2013 : 8).

L'enquête vise une représentativité sociologique qui se distingue de la représentativité statistique. Cette dernière est un critère de la validation scientifique qui permet *via* diverses opérations éprouvées d'inférer les caractéristiques d'un échantillon de base à une population plus grande. La représentativité sociologique entend plutôt rendre compte des logiques sociales qui structurent un phénomène ciblé et préétabli dans une démarche de recherche (Sabourin, 1993). Au sujet de ses critères de validation scientifique, Jean-Claude Kaufmann propose quatre instruments. 1) Inscire la recherche dans un cumul d'enquêtes pour un même phénomène. 2) La démarche de recherche prend fin lorsque les données sont épuisées et ne nous apportent plus rien de neuf. Il s'agit de la saturation des modèles à l'aune des données. 3) Il s'agit ensuite d'appuyer la recherche sur d'autres travaux tant au niveau théorique qu'au sujet du phénomène étudié. 4) Enfin, il est nécessaire de situer la recherche par rapport aux autres traitant du même phénomène ou utilisant des approches similaires que ce soit au niveau du cadre de référence ou de la revue de littérature (Kaufmann, 2011). Un dernier critère de validation qui fait l'unanimité est toutefois à ajouter, soit la nécessaire cohérence interne de la démarche (Glaser et Strauss, 2010 ; Savoie-Zajc, 2007 ; Pourtois ; Heinich, 2006).

### **3.3 La justification du corpus**

À la fois dans un souci de croiser les regards et de construire une définition opératoire du travail musical, la recherche se divise en deux moments-clés qui correspondent à deux matériaux : 21 portraits de la revue syndicale *Entracte* et 16 entretiens de type semi-directifs avec des musiciens et des musiciennes au Québec. Cette section vise à décrire la nature de ces matériaux, et l'échantillonnage qui a permis de construire le corpus.



### 3.3.1 Les portraits de la revue syndicale

#### Nature et pertinence

L'intérêt porté sur les portraits de la revue syndicale *Entracte* n'est pas anodin. Ces discours sont commodes, parce qu'ils sont déjà construits, ce qui est appréciable au niveau de la faisabilité.<sup>17</sup> Ils abordent dans le cadre de la vie syndicale, la pratique musicale en terme de travail traversé par des enjeux de carrières, de professionnalisation, de conditions et de relations d'emploi. Ces différentes trajectoires médiées par l'écriture journalistique offrent différentes expériences du travail musical où les musiciens qui y sont présentés ont réussi d'un point de vue professionnel. Ce sont donc des portraits d'une représentation de la réussite. Nous avons affaire à des discours dans l'expérience (documents primaires), c'est-à-dire des représentations journalistiques de la pratique musicale qui reconduisent des expériences du travail musical. En ce sens, on peut affirmer que ces matériaux peuvent être considérés comme des « informateurs-clés » selon les termes de l'anthropologie, dans la mesure où le travail du langage sur le langage des journalistes qui sont eux-mêmes à la frontière de clivages sociaux entre les musiciens et ceux qui ne le sont pas est de verbaliser l'expérience des musiciens. On peut donc affirmer que les journalistes agissent en tant que médiateurs sociaux.

#### Constitution du corpus

Une nécessaire rigueur du qualitatif oblige la constitution du corpus à respecter la règle de l'exhaustivité. En reprenant Laurence Bardin, Christian Leray et Isabelle Bourgeois rappellent à ce sujet « qu'il n'y a pas lieu de laisser un élément pour une raison quelconque non justifiable sur le plan de la rigueur » (Leray et Bourgeois, 2016 : 438). Le contenu général de la revue *Entracte* aborde grosso modo les questions de relations syndicales et d'emploi, mais c'est dans ces portraits que l'expérience de travail des musiciens transparait de façon plus

---

<sup>17</sup> Nathalie Heinich note l'intérêt de mobiliser ce type de matériaux : « L'un des avantages à travailler sur un objet fortement investi par les acteurs – outre la certitude qu'il est bien pertinent pour eux – est l'abondance de la documentation disponible : au lieu de constituer soi-même son matériau, à travers de lourds protocoles d'enquête par questionnaires ou par entretiens, le sociologue a accès à un matériau spontanément produit par les acteurs, donc forcément pertinent » (Heinich, 2006 : 23).

significative. Pour emprunter une formulation plus imagée, c'est seulement dans ces portraits que la voix est donnée aux musiciens via la relation journalistique. Dans le reste de la revue, ce sont plutôt des discours du personnel administratif de la Guilde. Puisque l'objet de recherche se définit comme les expériences de travail des musiciens au Québec, il est approprié de privilégier ces portraits au détriment du reste du contenu de la revue. La sélection comprend les numéros de 2009 jusqu'à aujourd'hui. Ce critère est justifié par la dernière réforme de la LSA lors de cette même année, qui a particulièrement modifié les règles du jeu encadrant les relations d'emploi en élargissement par exemple de la définition de la catégorie d'artiste ou encore en incluant désormais les musiciens salariés. L'observatoire ainsi constitué comprend donc 21 portraits de musiciens issus de 15 numéros de la revue.

### **Description du matériau**

La revue *Entracte* est produite par la Guilde des Musiciens et Musiciennes du Québec (GMMQ). Il s'agit d'une revue syndicale destinée principalement aux membres de la Guilde, c'est-à-dire des musiciens dont la pratique musicale est centrale dans leur vie ou qui tendent à augmenter cette centralité. Le titre de la revue évoque une pause au milieu d'un concert. Dans le contenu général, il y a une traduction anglaise des articles même si la prédominance du français est manifeste. Les objectifs généraux sont de donner des nouvelles des actions de la Guilde, des actualités dans le monde du travail musical et de l'information vulgarisée sur le métier de musicien. Notons à cet égard, deux numéros thématiques, l'un sur la santé auditive et l'autre sur la fiscalité du musicien. La revue est accessible au grand public via la plateforme internet *Issuu*<sup>18</sup>, mais elle est orientée pour être spécifiquement destinée aux musiciens membres de la Guilde. Elle respecte un canevas standard qui changera à partir de 2015 afin de réduire les dépenses du syndicat qui a vu ses subventions coupées par l'« austérité » du gouvernement libéral du Québec et par une augmentation des frais d'adhésion à la AFM (*American Federation of Musicians*). Conséquemment, le nombre de parutions devient annuel plutôt que biannuel, la longueur est augmentée et le canevas quelque peu modifié.

---

<sup>18</sup> Il semble qu'elle soit aussi distribuée de manière imprimée aux membres ou dans des lieux du milieu professionnel de la musique.

Tableau II. Liste des portraits de la revue <i>Entracte</i>			
Numéro	Titre du portrait	Personnalité	Auteur
Hiver 2008-09	<i>Colossal</i>	André Leroux	Claude Côté
Printemps 2009	<i>Quatre gars dans le vent</i>	Le Vent du Nord	Claude Côté
Automne 2009	<i>Portrait d'un esprit libre</i>	Jean-François Rivet	Claude Côté
Printemps 2010	<i>Une métamorphose naturelle pour Mistress Barbara</i>	Mistress Barbara	Claude Côté
Automne 2010	<i>René Lussier en toute liberté</i>	René Lussier	Réjean Beaucage
	<i>Catherine fait son cinéma</i>	Catherine Major	Réjean Beaucage
	<i>Images Multiples</i>	Louis Babin	Réjean Beaucage
Printemps 2011	<i>Comme la première fois</i>	Pierre Lapointe	Réjean Beaucage
	<i>Siffler en travaillant</i>	Tanguay Desgagné	Claude Côté
	<i>Musicien de l'âme</i>	Carlos Placeres	Aline Apostolska
Automne 2011	<i>Tambour majeur</i>	Mireille Marchal	Patrick Baillargeon
	<i>Voir grand</i>	Philippe Dunningan	Réjean Beaucage
Aut. - hiv. 2012-13	<i>Électron libre</i>	Gary Schwartz	Claude Côté
Print. - Été 2013	<i>Passions unies</i>	Joao Catalao	Réjean Beaucage
	<i>Un gars de famille</i>	Rémy Malo	Claude Côté
Aut. - Hiv. 2013-14	<i>Ouvrir la voie</i>	Marie-Josée Simard	Réjean Beaucage
Hiv. 2014-15	<i>Faire des vagues</i>	Nicolas Bédard	Claude Côté
2015-16	<i>Passion musique</i>	Marie-Josée Frigon	Stéphane Martel
2016-17	<i>L'indispensable polyvalence !</i>	Guillaume Saint-Laurent	Réjean Beaucage
2017-2018	<i>Dynamique Dina !</i>	Dina Gilbert	Réjean Beaucage

La place des portraits de musiciens dans la revue est centrale. Les personnalités figurent sur la page couverture (voir l'annexe III), et du point de vue de la linéarité, le portrait est situé au centre de la revue. Si le reste du contenu de la revue est plutôt informatif ou factuel, le registre des portraits contraste fortement. Par exemple, *le mot du président* ouvre à tout coup la revue à la manière d'une note éditoriale, les avantages aux membres sont listés, des courtes sections du secrétaire-trésorier font état des relations d'emploi ou des négociations collectives, des entrefilets portant sur les enjeux de santé liés au travail, etc. Le contenu général n'est pas très divertissant, et c'est à ce moment qu'apparaissent le ou les portraits. En ce sens, on pourrait penser que ces portraits ont pour fonction de rendre plus attractive la lecture de la revue, mais ceci reste hypothétique dans la mesure où on ne pourrait affirmer de manière univoque la fonction qui leur est accordée dans l'ensemble. Ce qui est surprenant à la première lecture, c'est justement la présence de ces portraits qui donnent l'impression de corps étrangers.

Tableau III. Profil sociodémographique des personnalités de la revue *Entracte*

Nom	Genre	Âge	Instrument	Style	Scolarité	Emploi	Natif de
André Leroux	H	54	Saxophone/clarinette/flûte	Jazz/musique actuelle	Universitaire/Conservatoire	Professeur/interprète	St-Léonard/Otterburn Park
Le Vent du Nord (4)	H	?	violon/accordéon/guitare/?	Traditionnel/Folklorique	Universitaire/Conservatoire	ACI*/pigiste	Québec
Jean-François Rivet	H	61	Violon/piano	classique/musique contemporaine	Universitaire/Conservatoire	Chef d'orchestre pigiste	? Qc
Mistress Barbara	F	42	DJ	Techno/house/électro	Universitaire/Conservatoire	ACI/DJ	Sicile
René Lussier	H	60	Guitare/violon	Jazz/rock/musique actuelle/musique de film/improvisation	Universitaire/Conservatoire	Pigiste/compositeur/professeur	Montréal
Catherine Major	F	37	Chant/piano	pop/film/télé	Universitaire/Conservatoire	ACI/pigiste (télé et film)	Outremont

Tableau III. Profil sociodémographique des personnalités de la revue *Entracte*

Nom	Genre	Âge	Instrument	Style	Scolarité	Emploi	Natif de
Louis Babin	H	?	Trompette	Jazz/musique de film/moderne/classique	Universitaire/Conservatoire	Réalisateur/ arrangeur/ orchestrateur/ chef d'orchestre/ compositeur/ interprète/ pigiste/ professeur	? Qc
Pierre Lapointe	H	36	Chant/piano	Pop	Autodidaxie	ACI	Alma/ Gatineau
Tanguay Desgagné	H	56	Sifflement	Multi	Autodidaxie	Ingénieur/ pigiste/ interprète	? Qc
Carlos Placeres	H	?	Guitare	Cubain	Autodidaxie	ACI/interprète	Cuba
Mireille Marchal	F	?	Percussions	Latin	Universitaire/Conservatoire	Interprète/ pigiste/ entrepreneure/ pédagogue	? Qc
Philippe Dunningan	H	?	Violon	Classique/jazz/ pop/rock	Universitaire/Conservatoire	Interprète/ pigiste	? Qc
Gary Schwartz	H	67	Guitare	Jazz/soul/funk/ blues/ improvisation	Universitaire/Conservatoire	Professeur/ interprète/ pigiste/ autoproduteur	Montréal

Tableau III. Profil sociodémographique des personnalités de la revue *Entracte*

Nom	Genre	Âge	Instrument	Style	Scolarité	Emploi	Natif de
Joao Catalao	H	47	Percussions/ vibraphone/ marimba	Jazz/punk rock/classique/ musique contemporaine /improvisation	Universitaire/ Conservatoire	Pigiste/ interprète	Brasilia
Rémy Malo	H	46	Basse	Télé/pop/rock/ funk	?	Pigiste/ réalisateur disque (de sa femme)	? Qc
Marie-Josée Simard	F	61	Vibraphone/ marimba	Musique classique/ contemporaine /jazz/ du monde	Universitaire/ Conservatoire	Pigiste/ entrepreneure/ professeure	? Qc
Nicolas Bédard	H	?	Contrebasse/ basse électrique	Musique du monde/Jazz/ rock/funk/pop	Universitaire/ Conservatoire	Interprète/ pigiste/ professeur	Région de Québec
Marie-Josée Frigon	F	?	Saxophone/ choriste	Télé/jazz/ ska- pop	Universitaire/ Conservatoire	ACI/Pigiste	St-Félicien (lac st-jean) Qc

Tableau III. Profil sociodémographique des personnalités de la revue *Entracte*

Nom	Genre	Âge	Instrument	Style	Scolarité	Emploi	Natif de
Guillaume Saint-Laurent	H	?	Piano/clavier	Comédie musicale/film/multi	Universitaire/Conservatoire	Interprète/ arrangeur/ programmeur MIDI/ directeur musical/ compositeur	? Qc
Dina Gilbert	F	32	Chef d'orchestre	Classique	Universitaire/Conservatoire	Directrice musicale/ chef d'orchestre	? Qc

Les discours étudiés sont des portraits de réussite mettant de l'avant l'exemplarité du parcours de l'artiste sélectionné. Ils sont issus d'entretiens que des journalistes culturels ont réalisés avec les musiciens. On y décrit leur parcours, les marques de réussites, leurs expériences de travail, et les relations d'emploi, tout en incluant des citations de la personne interviewée à même le corps du texte. Les portraits sont principalement écrits par deux journalistes culturels, soit Réjean Beaucage et Claude Côté (voir Tableau II).<sup>19</sup> Les deux journalistes se séparent la tâche de façon assez équitable. Si la majorité du contenu de la revue est écrit par des membres administratifs, on constate que ces portraits sont écrits par des collaborateurs contractuels. Ils sont mandatés par la Guilde, et destinent principalement leur discours aux membres de ce syndicat, bien que la revue soit publique. En ce sens, les journalistes sont redevables au syndicat, à la personnalité dont le portrait est brossé et à un public de musiciens membre de la Guilde.<sup>20</sup>

Le style de l'écriture est standardisé dans une forme attrayante bien que l'on puisse noter certaines touches personnelles des auteurs. À titre d'exemple, Réjean Beaucage affectionne l'expression « touche-à-tout de génie » et a une tendance à utiliser des figures de style renvoyant au décloisonnement ou même à l'infini. D'autres expressions sont utilisées de la même façon par tous les journalistes. Par exemple, « Sa carrière prend son envol au moment où... ». La linéarité du discours prend comme axe la trajectoire des musiciens en termes de carrière. Il s'agit donc de feuilles de route jonchées de marques réputationnelles telles que : les concours, les prix remportés, les emplois prestigieux, les collaborations, la scolarité réussie, la durée de la carrière, le statut de pionnier<sup>21</sup>, la précocité de la pratique, les projets impliqués, la

---

<sup>19</sup> Réjean Beaucage a une formation universitaire en Études littéraires. Il est très impliqué dans le milieu de la musique, soit comme chroniqueur (dans *Voir et Le Devoir* notamment), directeur artistique, membre d'associations musicales, rédacteur en chef, conférencier, chercheur et réalisateur radio, jury pour des concours musicaux, etc. Il a écrit quelques livres sur Frank Zappa, Pierre Schaeffer et sur l'histoire de la musique contemporaine au Québec. Il œuvre aussi dans les médias spécialisés de la musique telle que *Circuit*, *Possibles*, *Impro Jazz*, *Etc.*, etc. De plus, notons qu'il entretient aussi une pratique musicale électronique (*Made with crap*), qui semble n'être pas être « sérieuse » au sens de la centralité de la pratique. Il est plus difficile de trouver de l'information au sujet de Claude Côté. Nous pouvons dire qu'il écrit pour d'autres périodiques comme la revue *Parole et Musique* de la SOCAN (société de redistribution des droits d'auteurs en musique), et la revue *À babord !* (qui n'a pas de vocation musicale ou artistique), ainsi qu'il est parfois collaborateur comme chroniqueur culturel à Radio Canada.

<sup>20</sup> Par ailleurs, les journalistes sont exclusivement des hommes, sauf dans un cas, une seule fois.

<sup>21</sup> Ou plutôt pionnière puisqu'il s'agit d'un qualificatif exclusif aux musiciennes.



virtuosité, la reconnaissance par les pairs, etc. Les photos des artistes prennent une place importante dans la mise en page, ce qui est une façon de souligner leur singularité. Cette quasi-célébration de la singularité artistique est reconduite dans le texte. Les titres évoquent la liberté (*Électron libre*), la vocation (*Musicien dans l'âme*), la passion (*Passion musique* ou *Passions unies*) ou la polyvalence (*Indispensable polyvalence*). Bien que la singularité soit mise de l'avant, on voit dans l'ensemble une diversité des profils en termes de styles musicaux, d'instruments et d'emplois, et une uniformité en termes d'origine nationale ou ethnique, d'âge, de genre (homme), de scolarité et de lieu d'activité (Montréal). Le ton est souvent admiratif célébrant l'artiste comme modèle. Des figures de style donnent des effets d'équivocité ou d'intensité : « son appétit musical est insatiable et ses horizons sans bornes » (Portrait de Leroux). Ceci peut d'ailleurs différencier ce type d'écriture des discours journalistiques des quotidiens qui se veut en apparence plus factuelle ou encore de chroniques personnelles, de critique d'œuvres ou de billets d'humeurs. Des citations de l'entrevue généralement assez courtes, mais à profusion et sont intégrés à même le discours. De cette manière, on crée un effet de présence, comme si l'artiste était là à nous parler. Ou autrement, on simule la situation d'entretiens en passant d'une description de la carrière à la rencontre entre le journaliste et le musicien, par exemple : « jointe au téléphone dans une chambre d'hôtel d'Osaka » (Portrait de Marchal).

Enfin, les règles de construction du discours de ces journalistes musicaux, renvoie à une conception de la pratique musicale comme imminemment motivée. Motivé sur plusieurs plans, bien entendu, mais les dimensions négatives ou potentiellement douloureuses du métier sont complètement évacuées. Cette positivité unilatérale dans le discours tend à enjoliver le métier de musicien. En ce sens, on peut penser que l'objectif de ces portraits n'est pas de décourager la persévérance des artistes, mais bien de les motiver, en les galvanisant rappelant une forme d'encouragement par procuration. Ceci s'ajoute d'ailleurs à l'idée précédemment avancée selon laquelle les portraits peuvent servir à rendre la revue plus attractive. Une autre visée possible serait que ces portraits ont comme objectif de fournir des modèles, des pistes ou des chemins tracés offrant diverses possibilités afin de « gagner son pain » en pratiquant la musique.

### 3.3.2 Les entretiens

#### Échantillonnage

La question de l'identification pose un problème d'ordre épistémologique lorsqu'on s'intéresse aux univers artistiques et à leur membre qui influe sur l'ensemble de la démarche de recherche, et ce surtout au niveau de la méthodologie. Il s'agit de circonscrire la population : « les auteurs se sont heurtés à un écueil révélateur de la nature même de l'objet : à savoir la difficulté à discriminer entre artistes professionnels et amateurs, c'est-à-dire, concrètement, à décider qui pourra ou non faire partie de l'étude » (Heinich, 2006 : 21). Quatre principales solutions sont mobilisées par les sociologues : le critère de visibilité dans le monde de l'art (Moulin, 1992), la volonté de l'artiste à parvenir à vivre de son art (Lacroix, 1990 : 10), la reconnaissance des pairs par affiliation (Bellavance, 2005) et la reconnaissance des pairs par désignation (Bernier et Perrault, 1985).

La solution de Raymonde Moulin est inadéquate dans notre cas, puisqu'elle concerne un type d'inégalité spécifique, celle de réussite. Or, l'objectif de cette recherche est justement de questionner les réactivités face aux réussites et échecs. De plus, il existe plusieurs façons d'exercer le métier de musicien, dont certaines ne se déroulent pas devant les projecteurs. À plusieurs égards, la solution la plus pertinente compte tenu de la problématique est celle de Guy Bellavance : définir les artistes par la reconnaissance des pairs par affiliation. Elle n'entre pas en contradiction avec celle de Léon Bernier et d'Isabelle Perrault puisque l'association peut être comprise comme un mode de désignation. Pas plus que celle de Jean-Guy Lacroix, dans la mesure où on peut postuler qu'une personne s'associant à un collectif artistique entend vouloir vivre de son art et protéger ainsi ses conditions d'emploi.

Cependant, l'épreuve empirique a infirmé cette stratégie. L'entrée sur le terrain fut d'abord de contacter les différents collectifs syndicaux afin qu'ils puissent référer des participants potentiels ou du moins relayer les messages de sollicitation d'entrevues. Le mémoire ne serait pas écrit à ce jour si cette stratégie avait été suivie à la lettre puisque même s'il y a eu une rencontre avec des permanents syndicaux et que l'appel fut lancé, aucun musicien ne fut rejoint de cette manière. L'enquête a d'ailleurs révélé que l'hypothèse selon laquelle une

personne étant membre d'un collectif syndical entend vivre de son art est caduque dans la mesure où les formes de l'emploi sont particulièrement multiples dans le milieu musical, et la configuration du travail musical fait en sorte que la couverture syndicale et son champ d'action est assez limitée. Par exemple, une personne peut décider d'avoir une vie professionnelle extra-musicale qui lui permet de ne faire aucun compromis dans sa vie de musicien, et faire partie de la Guilde pour simplement profiter de certaines formations ou d'un réseau de contact. À ce sujet, le terrain a mis en évidence que les relations entre les musiciens et leurs syndicats étaient ambivalentes.

La solution qui est venue se présenter en quelque sorte par elle-même afin de définir la compétence du participant est l'auto identification doublée d'une désignation par les pairs. Il s'agissait d'ailleurs d'inférer le moins possible de catégorisation normative et de justement explorer celle-ci. Marc Perrenoud prend cette même position en affirmant que les musiciens entre eux ne se définissent pas selon des critères de professionnalisation ou selon le style précis qui est joué, mais selon la centralité de la pratique : « un musico ne demande jamais à un autre ; 'est-ce que tu es professionnel ou amateur ?' Il lui demande ; 'tu fais que ça ou t'as quelque chose d'autre à côté ?' » (Millard et Castagnac, 2007).

La compétence des participants de l'étude validant la crédibilité et la pertinence des discours est d'avoir « une expérience vécue réelle des phénomènes [étudiés] » (Savoie-Zajc, 2007 : 100). Les participants sont des musiciens, soit des personnes pratiquant la musique, sans exclure le chant<sup>22</sup> et qui livrent une performance musicale devant public, en studio ou dans toute autre situation. Les musiciens de l'étude se définissent et sont désignés par leurs pairs comme tel. Ils aspirent à être reconnu par un public ou par des pairs s'ils ne le sont pas déjà. De plus, ils ont la volonté de tirer un gain soit symbolique ou monétaire de cette activité s'ils

---

<sup>22</sup> Il y a bien une différence importante entre les chanteurs et les musiciens qui a été mise de côté afin de ne pas trop discriminer a priori. Les auteurs-compositeurs-interprètes voient même dans leur trois métiers des figures et des rôles différents qui peuvent être à l'intérieur concurrents. Salomé Leclerc au sujet de son dernier album : « En me lançant toute seule, explique-t-elle, j'ai pu donner à la chanteuse sa chance. Avant, c'était toujours la musicienne qui gagnait. Je voulais toujours être de la *gang*, musicienne parmi les musiciens. La guitare passait en premier, tout le temps : ça me validait, ça me rassurait. La voix n'avais qu'à suivre. Je pense que souvent, à cause de ça, j'écrivais des arrangements, pas des chansons. [...] Au final, j'ai été plus musicienne que jamais, mais toujours au service de la voix » (Cormier, 6 oct. 2018).

n'en tirent pas déjà. Ces personnes ont par ailleurs une expérience intense et intensive (dans la durée) de la pratique musicale.<sup>23</sup>

La stratégie d'échantillonnage de départ qui voulait passer par différents collectifs se montrant inefficace, il était nécessaire d'aller de l'avant. C'est donc à partir de contacts personnels que les participants ont été rejoints en visant le second ou le troisième degré de connaissance et ceci en multipliant « sans arrêt les pistes d'entrées et de contact, en diversifiant constamment les personnes ressources » (Martuccelli, 2006a : 27). Les contingences du terrain ont donc poussé vers un échantillonnage boule de neige qui « consiste à ajouter à un noyau dur d'individus (des personnes considérées comme influentes, par exemple) tous ceux qui sont en relation (d'affaire, de travail, d'amitié, etc.) avec eux, et ainsi de suite » (Beaud, 2016 : 268). De plus, l'échantillon de l'étude est « justifié » et « intentionnel », dans la mesure où la compétence de l'acteur est explicitée. Enfin, elle est « balisée théoriquement et conceptuellement » par la problématique (Savoie-Zajc, 2007 : 100).

## **Échantillon**

Le nombre entretiens obtenu (16) est apparu mitoyen en tenant compte de la faisabilité et du temps imparti. La problématique de l'étude vise une diversité de profil dans la mesure où elle n'impose pas de réduction au niveau du style musical notamment. L'épreuve comme opérateur analytique vise une montée en généralité plutôt que la fine description des différentiels d'une population ciblée. L'échantillon est donc assez diversifié (Martuccelli, 2006a : 27). Une parité presque égale entre les hommes et les femmes a permis de contrôler l'effet des inégalités genrées qui sont socialement transversales. L'âge moyen de 34 ans est pertinent dans la mesure où la scolarité termine de plus en plus tardivement et cet âge garantit une expérience de travail intensive du travail musical (dans la durée). De plus, plusieurs intervenants ont affirmé qu'il s'agit d'un âge charnier dans la vie des musiciens, où notamment la question de faire des enfants se pose et entre en conflit avec la volonté de faire de la musique le centre de sa vie. Les nationalités sont quelque peu variées, même si une majorité des participants sont

---

<sup>23</sup> En ce sens, la population à l'étude ne comprend pas les musiciens de la scène alternative qu'a notamment étudié Romuald Jamet (Jamet, 2017).

des Québécois francophones. La plupart des musiciens sont scolarisés à l'université, mais ce n'est pas une règle générale. Les revenus sont assez bas (la médiane des revenus du Tableau I de 10 275 \$ annuellement), et ceux qui sont plus élevés sont redevables d'activités extra-musicales. Enfin, les styles musicaux, les instruments et les activités musicales sont assez variés, mais il n'y a aucun musicien ayant une expérience intense de l'univers de la musique classique.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Sauf Joséphine, bien qu'elle n'ait pas persévéré dans cette univers. Il s'agit bien là d'une limite de l'étude.

Tableau IV. Profil sociodémographique des participants

Participant	Genre	Âge	Natif de	Langue	Scolarité	État matrimonial	Revenu approximatif	Instrument	Style	Activité musicale
Dominique <sup>25</sup>	F	34	Montérégie	Fr	BAC (non terminé)	Séparée, un enfant de 9 ans	17500-20000	Chant/ trompette	Jazz	Interprétation
Vincent	H	34	Montérégie	Fr	DEC composition électroacoustique/ BAC mixte interprétation et composition (non terminé)	En couple	15 - 25 000	Multi/ chant/ clavier	Multi / pop/ indie	Composition
Roxane	F	26	Montérégie	Fr	BAC à cumul (non terminé)	Marié	25-45000	Chant/ guitare	Pop / chanson	ACI

<sup>25</sup> Par souci éthique les noms, et références trop explicites ont été modifiés afin de garantir l'anonymat des participants.

Tableau IV. Profil sociodémographique des participants

Participant	Genre	Âge	Natif de	Langue	Scolarité	État matrimonial	Revenu approximatif	Instrument	Style	Activité musicale
David	H	29	Montréal	Fr	DEC interprétation Jazz (non terminé)	En couple, un enfant de 6 mois	?	Guitare/ chant	Folk/blues	ACI
Nadine	F	26	Montréal	Fr	BAC interprétation jazz	En couple	9 000	Piano/ accordéon/ chant	Jazz	Interprétation/ ACI
Jonathan	H	34	Montérégie	Fr	DESS musique de film/ mineure écriture musicale	En couple	Endettement	Guitare/ clavier	Musique à l'image	Composition
Émile	H	30	Laurentide	Fr	DEC infographie /marketing	En couple	30 000	Guitare/ ordinateur	Électro	Composition
Sipho	H	43	Swaziland	Swati/ anglais/ Fr	Maîtrise informatique	Séparé, un enfant de 6 ans	65 000	Multi.	Théâtre/ world/ jazz	Interprétation/ composition

Tableau IV. Profil sociodémographique des participants

Participant	Genre	Âge	Natif de	Langue	Scolarité	État matrimonial	Revenu approximatif	Instrument	Style	Activité musicale
Joséphine	F	26	Outaouais	Fr	BAC musique pop	Célibataire	20 000	Chant/ beat/ violon	Rap/ classique/ world	Interprétation/ composition
Giulia	F	36	France	Fr	Phd. musique contemporaine	En couple	18-20 000	Saxophone	Jazz/ musique contemporaine	Interprétation/ composition
Martina	F	33	Portugais	Portugais / Fr	BAC architecture/ BAC interprétation Jazz	Mariée	20 000	Chant	Jazz fusion/ fado	Interprétation/ composition
Benoît	H	36	Lanaudière	Fr	BAC interprétation pop	Marié	35 - 40 000	Guitare	Multi/ pop	Interprétation
Laurent	H	37	Québec	Fr	BAC arts visuels	Célibataire	28 - 30 000	Accordéon	Pop/ chanson	Interprétation/ composition
Étienne	H	48	Montérégie	Fr	AEC construction	Marié	35-45 000	Basse	Hard rock/ folk/ expérimental	Interprétation/ composition



Tableau IV. Profil sociodémographique des participants

Participant	Genre	Âge	Natif de	Langue	Scolarité	État matrimonial	Revenu approximatif	Instrument	Style	Activité musicale
Gaëlle	F	34	France	Fr	BAC réalisation sonore/ BAC général musique	Célibataire	10 - 23 000	Guitare/ contrebasse/ basse électrique	Rock/ jazz/ Classique	Interprétation/ composition
Félix	H	51	Laval	Fr	Maitrise interprétation classique/ Certificat d'enseignement / Certificat en Gestion	En couple, 4 enfants	65 000	Guitare classique	Classique	Enseignement/ interprétation

## Passation

Le type privilégié de passation de l'entretien est semi-directif où « la conduite de l'entretien [laisse] la possibilité à l'individu de définir les temps et les espaces qui comptent le plus, qui soutiennent son monde » (Singly et Martuccelli, 2012 : 99). Plus précisément, il s'agit de récit de pratique, une variante du récit de vie qui peut se définir ainsi : une « narration (orale ou écrite) par un sujet-acteur de sa vie ou d'une partie de celle-ci, le plus souvent à partir d'un thème donné » (Desmarais, 2016 : 365), où « les positions, transitions et événements ne sont pas simplement saisis dans leurs successions, mais sont « mis en intrigue » (Ricoeur, 1985) par rapport à une perspective biographique faite de réminiscences, attentes, aspirations, visions du monde et évaluations, leur conférant par-là même des significations particulières (cf. Bertaux, 1997) » (Lalive d'Épinay, 2005 : 202). Il s'agit d'ailleurs de « l'outil heuristique » privilégié dans l'approche des épreuves de Danilo Martuccelli :

Grâce aux portraits individuels, il s'agit d'établir un espace sui generis d'analyse, susceptible de rendre compte du travail sur soi que chaque acteur accomplit afin de se fabriquer en tant que sujet au milieu d'écologies sociales de plus en plus personnalisées. La sensibilité même de cette démarche invite ainsi à interroger de près les variations intra individuelles et inter individuelles, à comprendre comment et pourquoi certains y parviennent et d'autre pas, et de quelles façons ce travail sur soi s'articule avec une compréhension sociétale (Martuccelli, 2009 : 27).

Le guide d'entretien fut construit afin que le discours reste pertinent au regard des principales dimensions de l'objet de recherche ciblé à la fois par la littérature et l'analyse des portraits de la revue *Entracte*. Il fut pensé en souplesse afin d'être cohérent avec la posture d'analyse ascendante (de l'expérience au phénomène) et itérative (ne pas induire, mais explorer les catégories endogènes). La première partie du guide « Parcours artistique – temps long » adopte une directivité diachronique afin de susciter la parole, de problématiser le travail musical de façon plus ouverte et d'inclure la construction identitaire des musiciens (voir annexe I). Le reste des sections est plutôt synchronique et thématique ; « relation d'emploi » visait à cerner les configurations sociales du travail et ses dynamiques ; « vie quotidienne » les frontières du travail, l'expérience très concrète de la précarité et son articulation spécifique pour les musiciens ; la section « critique » entendait ouvrir un espace de réflexivité au sujet du

travail musical ; enfin, « projection dans l'avenir » proposait une ouverture et un espace d'expérimentation de la conception de la persévérance. Le guide fut ajusté au courant des premières entrevues et s'est considérablement simplifié dans la mesure où un seul de ces thèmes pouvait prendre beaucoup de temps d'entretien. La gestion du temps fut d'ailleurs un défi important.

Dans la mesure où les entretiens sont des discours sur l'expérience, des données secondaires construites par le chercheur, il est nécessaire d'explicitier la relation sociale de communication qui y a présidé. Les entretiens se sont réalisés aux lieux et heures choisis par les participants. La plupart se sont déroulés dans des cafés et quelques-uns au domicile des musiciens. La phase d'entrevue s'est poursuivie du mois de janvier au mois d'avril 2018. La durée de la rencontre variait entre une heure ou deux. Les participants étaient généralement très à l'aise de se raconter et la parole était généreuse, sauf quelques situations où il a fallu intervenir et relancer de façon plus frontale le discours. Dans un souci très attentif de ne pas interférer, diriger ou détourner les propos (Poupart, 2012 : 65), l'enquêteur a pris le parti d'un style d'entretiens interventionniste où « [il] s'engage activement dans les questions, pour provoquer l'engagement de l'enquêté [...] à la non-personnalisation des questions fait écho la non-personnalisation des réponses » (Kaufman, 2011 : 18-19).<sup>26</sup>

Les entrevues ont « favorisé l'auto exploration » de façon particulièrement probante (Poupart, 2012 : 63). La situation même d'entrevue renvoyait une autodéfinition mêlée de désignation par les pairs dans la mesure où l'échantillonnage par boule de neige a permis de rejoindre des personnes qui se définissaient et étaient définies comme telles. Cet espace réflexif tributaire de la relation sociale de communication était particulièrement sensible chez deux participants. L'entrevue a permis à Jonathan de se conforter dans un choix décisif de sa vie. Après avoir mis de côté la musique pendant une dizaine d'années, il y revient en début de trentaine. Cette

---

<sup>26</sup> Ou encore : « Pour atteindre notre objectif (« comprendre l'insertion comme un processus ») a été celui de susciter des « conduites de récits », c'est-à-dire de demander aux « jeunes » rencontrés de « raconter » non pas « leur vie », mais « ce qui avait été important pour eux depuis la sortie de l'école ». Cette insistance sur la dimension « subjective » du récit consistait à [...] provoquer un « engagement subjectif » des interlocuteurs, un effort pour « dire leur monde » (Demazière et Dubar, 1997 ; 9).

période où il a arrêté le déclassé en quelque sorte dans la compétition avec ceux qui n'ont jamais arrêté ce qui conditionne le choix de l'univers où il entend « être musicien ». Au moment de la rencontre, Jonathan n'avait pas tout à fait de choix arrêté sur ses stratégies de carrières et l'entrevue lui a permis cet exercice réflexif de se questionner s'il est « à la bonne place » (voir chapitre 6). Gaëlle quant à elle racontait qu'elle a hésité à savoir si elle était suffisamment « musicienne » pour faire partie de l'étude (p. 136). Elle-même parle d'un syndrome de l'imposteur qui est probablement dû au fait qu'elle est une femme en musique et qu'elle assume différents rôles concurrents (p. 180-182).

### **3.4. La perspective analytique**

La perspective analytique privilégiée est sémantique et structurale (Houle, 1979 et 1987 ; Sabourin, 2007 ; Bourgeois et Piret, 2006). Elle se distingue de l'analyse thématique dans la mesure où elle entend dégager les usages sociaux du langage en tenant compte du caractère irréductiblement polysémique du sens commun. L'analyse thématique quant à elle considère ses objets en substance, c'est-à-dire pouvant être décrits en eux-mêmes sans tenir compte des relations sociales de communications dont ils sont issus. Les techniques de l'analyse thématique permettent de dégager les catégories endogènes d'un discours, décrire leur fréquence et leur volume. L'analyse sémantique structurale questionnera plutôt le degré de significativité des éléments du discours réductible à l'univers social dans lequel se déroule et se construit ledit discours. Pour reprendre un exemple de Paul Sabourin, un participant peut parler longuement d'éléments plus ou moins significatifs, mais chuchoter ou évoquer faiblement un autre qui apparaît comme une clé heuristique à l'analyse (Sabourin, 2007 : 8).

La démarche d'analyse sémantique structurale permet de dégager les articulations et clivages des règles implicites du discours (Houle, 1979 et 1987 ; Sabourin, 2007 : 20) qui, en tant que construction sociale contextuelle à un univers spécifique, entend rendre compte des différents paramètres structurant et organisant les configurations de ces univers. C'est d'ailleurs en ce sens, que l'étude vise une représentativité socio-logique du travail musical, c'est-à-dire rendre compte des logiques sociales sous-jacentes au phénomène et qui le structurent. Puisque l'analyste est impliqué de façon dynamique dans la relation sociale de communication

(producteur – discours – récepteur), il ne prétend pas produire un savoir objectif ou inversement une lecture épisodique, anodine et partielle, mais bien une lecture problématisée parmi d'autre qui s'appuie sur des opérations d'objectivation.

Ce qui caractérise donc les démarches d'analyse de contenu contemporaine c'est d'établir différents niveaux de lecture des documents et de les mettre en relation comme autant de postures qu'adopte le chercheur pour décrire et analyser le document (Sabourin, 2003 : 15).

Concrètement, la démarche d'analyse s'appuie sur un mouvement itératif qui s'élabore dans la rétroaction entre trois opérations : « la segmentation des extraits, la définition des catégories descriptives et leur schématisation dans une classification de ces catégories » (*Ibid.* : 18). Suite à la transcription des entretiens, l'analyse débute par une segmentation des extraits pertinents au regard de l'objet d'étude. Cette catégorisation permet de définir d'un point de vue endogène et selon une théorie explicative l'objet d'étude. La schématisation permet alors d'adopter un point de vue global en contrôlant la cohérence des segmentations et de leur définition (*Idem.*). L'analyse prend fin suite à une série de rétroaction entre ces trois niveaux de lecture, lorsque les catégories sont mutuellement exclusives et collectivement exhaustives, et que les schémas de classifications sont cohérents et rendent compte des règles implicites du discours. En d'autres mots, lorsqu'il y a saturation à l'aune des données.

Si l'on prend garde à la médiation de cet outil dans le processus analytique (Bandeira de Mello et Garreau, 2011), les logiciels d'analyse qualitative sont des outils précieux qui permettent de faciliter et systématiser le codage, la catégorisation et la visualisation des catégories codées (Lejeune, 2010). La posture de recherche et la nature des matériaux ont écarté les logiciels automatiques pour privilégier Atlas.ti qui est un strictement manuel. En définissant la méthodologie comme « étant l'explicitation des opérations réalisées pour comprendre le texte et son organisation » (Sabourin, 2007 : 20), les logiciels permettent de clarifier ce travail. L'activité interprétative en sociologie est une « prise de risque » où les mésinterprétations, les sous interprétations ou les sur interprétations représentent de fréquents glissements (Sardan, 2008 et Lahire, 1996). Devant ces risques, comme le suggère Jacques Hamel, le logiciel permet d'explicitier les opérations mentales de l'analyste et ainsi de baliser l'activité interprétative : « si en sociologie décrire, comprendre et expliquer ne font qu'un, pour

reprendre la formule de Bourdieu, c'est-à-dire jouent simultanément dans le feu de l'analyse, les logiciels d'analyse qualitative obligent à énoncer et préciser ce que recouvre chacun de ces trois mots » (Hamel, 2010 : 178).

## Conclusion

La recherche adopte une méthodologie qualitative qui entend « décrire, comprendre et expliquer » ce qu'est le travail musical. Quelles sont les épreuves qui font sa spécificité ? Quelles règles implicites (épreuve-type) structurent le travail musical ? Et dans quelle mesure la construction d'une identité musicienne est-elle incontournable afin de persévérer dans le métier ? Deux matériaux sont privilégiés et correspondent à des moments distincts de l'enquête. D'une part, 21 portraits de musiciens de la revue syndicale *Entracte* permettent de définir la représentation journalistique du travail musical et ainsi alimenter la construction opératoire de l'objet de recherche. Ceci a permis d'affiner le guide d'entretien et d'arriver sur le terrain mieux préparé. D'autre part, 16 entretiens ont permis d'identifier et de définir les principales épreuves que les musiciens ont à affronter afin de persévérer et comment celles-ci sont structurées par une épreuve-type spécifique au travail musical.

Avant de passer aux chapitres d'analyse, quelques mots sur l'écriture du présent mémoire. L'écriture sociologique peut être extrêmement ardue et opaque, mais elle se présente aussi à l'occasion en toute simplicité et de façon limpide. Sans glisser vers la littérature, nous avons tenté de prendre le second parti, soit une écriture certes dense, mais accessible et agréable à lire. Espérons avoir réussi le pari. De plus, afin de dynamiser la lecture, une technique de Jean-Claude Kaufmann fut empruntée pour présenter le discours des participants. L'annexe II présente une courte biographie de chacun des participants, « ce qui permet au lecteur de reconstituer, s'il le veut, leur portrait » afin d'offrir une lecture qui à trait plus spécifiquement aux différentes trajectoires individualisées (Singly et Martuccelli, 2012 : 110).

## CHAPITRE 4 : DES REPRÉSENTATIONS JOURNALISTIQUES

Les discours de journalistes analysés dans ce chapitre enjolivent le travail musical. Ils construisent une image éminemment positive de la musique comme potentiel de réalisation de soi. On peut ainsi qualifier ces représentations de portraits de réussite. Seuls quelques obstacles apparaissent dans les relations d'emploi avec les producteurs et les diffuseurs. Ils sont d'ailleurs présentés comme les dossiers exclusifs de la Guilde. Les musiciens seraient donc peu politisés ou actifs au niveau de leurs conditions d'emploi. Il n'y aurait pas ou peu de conflit entre les musiciens qui vivraient en parfaite harmonie. Bien entendu, ce caractère angélique de cette représentation du travail musical est dû à la relation sociale de communication dans lequel se construisent les discours.

L'analyse se présente en trois sections qui seront synthétisées dans un dernier point. D'abord, les trajectoires musicales sont subdivisées par les institutions communes : la famille entendue comme le lieu de socialisation primaire ; la scolarité comme socialisation secondaire ; les déclencheurs tentent de rendre compte du moment où la pratique musicale devient centrale dans la vie des musiciens ; et l'envol se conçoit comme l'étape où les musiciens arrivent à s'établir dans une pratique musicale stabilisée et professionnalisante.

Ensuite, les dimensions transversales de la pratique musicale entendent décrire la carrière, à partir de sa stabilisation (envol) : les marques réputationnelles montrent les différentes façons dont on atteint une reconnaissance de pairs ou du public afin de se maintenir dans le métier ; la singularité est ce qui différencie le musicien de ses pairs ; la polyvalence est une qualité que l'on retrouve disséminée dans le discours sous plusieurs synonymes ; les collaborations rendent compte des relations qu'entretiennent les musiciens afin de pratiquer la musique ; et les relations avec les publics sont relatives à la réception de la pratique musicale.

Les univers musicaux spécialisés sont des espaces-temps différenciés et socialement construits, qui sont spécialisés au sens où ils s'autonomisent par rapport aux dimensions transversales par plusieurs aspects qu'il s'agira de décrire : jazz, auteur-compositeur-interprète

(ACI) et musique classique-contemporaine (différenciation selon le registre) ; cirque, comédie musicale, musique de film et télévision (espaces hybrides ou différenciation selon l'inclusion de la pratique dans un autre espace social que celui de la musique) ; tournée musicale (différenciation selon un espace-temps de la pratique) ; Guilde (différenciation dans le discours comme entité autonome) ; autoproduction (différenciation en rapport aux autres acteurs de l'économie musicale) ; et enseignement (différenciation de la pratique musicale).

## 4.1 Les trajectoires musicales

Aux premiers abords, pour qu'il ait pratique musicale, les musiciens entrent en contact d'une façon ou d'une autre avec la musique : il y a un déclencheur. Les récits présents dans les portraits font état d'une précocité généralisée.<sup>27</sup> Deux trajectoires se distinguent pourtant. Une première prend comme point d'amorce la socialisation secondaire, c'est-à-dire l'école et plus particulièrement les classes de musique au secondaire. On est alors dans un registre vocationnel, où la matérialité de l'instrument est centrale.

Cet entichement s'est révélé en deuxième du secondaire. « Je suis arrivée dans ma classe et il y avait tous ces instruments. Il fallait en choisir un. Pour moi, à ce moment, c'était le saxophone et rien d'autre. C'était comme un appel. À vrai dire, c'était ça ou je quittais le cours simplement. J'étais une élève docile, mais il n'y avait pas d'alternatives », raconte la rouquine, la voix vibrante. – (Marie-Josée Frigon, saxophone, multi)<sup>28</sup>

Lorsque les premiers contacts ont lieu au sein de la famille la précocité est accentuée. Le registre du hasard ou des circonstances favorables remplacent invariablement la vocation.

« En plus, à l'époque, on demandait souvent aux pianistes de jouer du vibraphone lorsque c'était nécessaire. C'est pour cela que ma mère en avait acheté un qui est ensuite devenu le mien quand j'ai eu 11 ans. C'est comme ça que c'est devenu mon instrument et que je suis entrée en percussions au

---

<sup>27</sup> Sauf dans le cas de Marchal, mais il semble au regard de l'ensemble du corpus que cette exception est anecdotique.

<sup>28</sup> Le nom de la personnalité, l'âge (au moment de la parution du portrait), l'instrument et le style principal sont à titre indicatif. La plupart des musiciens pratiquent plusieurs instruments, styles et types d'emplois différents. Ceux indiqués sont les principaux. Pour situer la date de publication de chacun des portraits et les journalistes les ayant écrits, se référer au *Tableau II Liste des portraits de la revue Entracte* en page 42 du mémoire.



Conservatoire, alors que la plupart de mes collègues jouaient plutôt de la batterie. » - (Marie-Josée Simard, 61, vibraphone, classique)

Dans cet extrait, on devine de manière implicite que la mère de la vibraphoniste était pianiste professionnelle. Cette mise sous silence manifeste quelque chose d'allant de soi qui contraste fortement aux récits vocationnels qui mettent l'emphase sur un « appel ». C'est d'ailleurs la même façon d'énoncer qui revient lorsque les parents des musiciens ne proviennent pas du milieu professionnel.

Élevé à Saint-Léonard puis, adolescent, à Otterburn Park sur la rive sud de Montréal, il a été initié à la musique par son père ingénieur qui, dans ses temps libres, jouait de l'harmonica. « Puis un jour, en écoutant le disque *Breakfast in America* de *Supertramp*, raconte-t-il, j'ai découvert le plaisir de l'improvisation libre. » - (André Leroux, 54, saxophone, jazz)

À partir de ce moment, la plupart des musiciens se dirigent vers les études collégiales et poursuivent ensuite vers l'université ou le conservatoire. Seules deux personnalités sont autodidactes, mais il s'agit en quelque sorte de cas limites dans notre corpus. Les études supérieures se mêlent aux expériences professionnelles puisque la plupart ont déjà des contrats professionnels ou des groupes musicaux pendant la scolarité. Elles semblent fonctionner comme un « tremplin ». Les professeurs, comme tous les musiciens présentés d'ailleurs, sont fortement singularisés et peuvent fonctionner comme des modèles motivants, permettant, comme dans le cas de Joao Catalao, la poursuite d'une pratique en phase d'être abandonnée au profit d'une autre carrière.

Né à Brasilia, au Brésil, en 1977, Joao Catalao est d'abord attiré par le violon, dont il apprend le maniement dès l'âge de sept ans. Par la suite, il se tourne vers les claviers et la musique pop. Enfin, à l'adolescence, c'est le rock qui l'appelle et il se dirige alors vers le conservatoire avec l'ambition d'y apprendre à jouer de la batterie. « Il n'y avait pas de place parce que tout le monde voulait jouer de la batterie... Alors on m'a offert la percussion classique, et c'est là que j'ai connu le marimba et le vibraphone. C'était très motivant ! » Au moment où il songe à des études universitaires en chimie, un cours d'été avec le compositeur et percussionniste Ney Rosauro sera déterminant dans son cheminement : « Il a changé ma vie, explique-t-il. En fait, il m'a appris à apprendre. C'est le premier professeur qui a fait ça, et c'est le plus important. » - (Joao Catalao, 47, vibraphone, classique)

Dans quelques cas, ces professeurs-modèles peuvent agir comme des parrains et favoriser « l’envol de la carrière », pour reprendre l’expression commune des journalistes. En ce sens, en tant que musiciens réputés, ils participent aux marquages réputationnels des musiciens en devenir. On pourrait même suggérer que cette réputation se partage et que c’est une modalité de la professionnalisation importante.

Le professeur de Philippe Dunnigan était Raymond Dessaints, un touche-à-tout de génie qui a formé des cohortes de violonistes au Conservatoire ou au Camp musical des Laurentides, qu’il a cofondé en 1985. « Il était aussi engagé en permanence par André Perry pour des enregistrements de disque et pouvait participer à deux émissions de télé par jour tout en étant membre de l’Orchestre Symphonique de Montréal. Il a été l’un des premiers du monde classique à apprécier la musique pop, et lorsqu’il a compris que je partageais cet intérêt, il m’a vite emmené en studio avec lui ! » - (Philippe Dunningan, violon, classique et pop)

L’envol peut être provoqué de multiples manières, mais invariablement, il se produit à la suite de marques réputationnelles, c’est-à-dire des épreuves de reconnaissance par les pairs qui transforment le statut des musiciens non plus comme étudiant ou amateur, mais comme professionnel.

## **4.2 Les dimensions transversales de la pratique**

Les épreuves de reconnaissances se situent comme point de départ à la professionnalisation. Ces processus de sélections sont nombreux et facilement repérables dans les portraits. On pourrait même dire que lors d’une première lecture cette abondance nous saute aux yeux. Dans la linéarité du discours, c’est le premier élément qui entame les discours. Tout se passe comme si les journalistes nous affirmaient avec vigueur la légitimité de nous parler de tel musicien plutôt qu’un autre. Ces marqueurs textuels sont nombreux : réception d’une œuvre, concours, prix remportés, emplois prestigieux, collaborations, fréquentation d’une école prestigieuse, rayonnement à l’internationale, durée de la carrière, statut de pionnière, précocité, projets impliqués, virtuosité, etc. Pour ne citer qu’un passage, voici un exemple.

Sa carrière prend son envol au début des années 1980 et sera jalonnée d'expériences aussi différentes que nourrissantes : le *big band* de Vic Vogel, le quatuor de saxophones du Québec, l'ensemble de musique contemporaine Quasar, des tournées avec le Cirque du Soleil au tournant des années 1990, des enregistrements studio avec l'ensemble François Bourassa, le quatuor James Gelfand, le Wild Unit de Michel Cusson, le groupe d'Alain Caron, sans oublier 10 ans à la Petite École du jazz destiné aux enfants durant le Festival international de jazz de Montréal ! – (André Leroux, 54, saxophone, jazz)

Remarquons l'emphase qui est mise sur les personnalités. Elles fonctionnent comme références, et même pourrions-nous suggérer, comme un lexique nécessaire afin que les musiciens s'orientent dans l'univers musical spécialisé dans lequel ils se situent. Rappelons à cet égard, que les destinataires de la revue sont des musiciens et que ces personnalités devraient être connues par ceux-ci. Plusieurs ont souligné cet aspect important des pratiques artistiques, dont Jean-Michel Menger qui parle d'une « économie réputationnelle des artistes » (Menger, 2002).

Si les collaborations peuvent fonctionner comme marqueurs réputationnelles, elles ne s'y réduisent nullement. En fait, il est significatif de souligner que les relations d'emploi sont absentes des portraits<sup>29</sup> quand la plupart du reste du contenu de la revue s'y concentre. Peut-être que ceci peut s'expliquer par la nature des relations d'emploi dans le domaine de la musique. Généralement, lorsqu'on parle des relations entre musiciens nécessaires à la réalisation de projet, on utilise le terme « collaboration », tandis que lorsqu'on parle de relations entre les divers agents ou intervenants du milieu, on parle de « relations d'emploi ». Par ailleurs, le monde musical fonctionne sur le mode du projet, ce qui configure certainement les types de relations qui s'y déroulent. Dans le cadre de la revue, les relations d'emploi telles que définies sont le domaine propre de la Guilde. Ceci permet de différencier les relations entre musiciens qui sont leur domaine en propre. Le mot « collaboration », comme trace empirique peut donc aider à mieux cerner les relations qu'entretiennent les musiciens. Le sens qu'on lui confère est fortement connoté, il fait fréquemment référence au registre de la réciprocité.

---

<sup>29</sup> Sauf en ce qui concerne les univers musicaux spécifiques.

« J’accompagne l’OSM au Mexique, au Festival de Cervantino, au mois d’octobre. Kent Nagano me fait confiance et sait déléguer. C’est la première fois que l’OSM voyage à l’étranger sans son directeur musical. Je suis honoré. Nagano a une grande réputation et sa plus belle qualité, c’est qu’il n’hésite pas à solliciter l’avis des autres, à écouter. Il est à l’affût de ce qui peut améliorer notre entreprise commune. [...]. » - (Jean-François Rivest, 61, violon, classique)

À d’autres moments, la collaboration est décrite par le plaisir de se retrouver entre amis.

Fin septembre 2011, c’est avec une formation réduite, le Quatuor Dunnigan, que le violoniste se présentait dans une église de Mirabel pour un enregistrement de disque aux côtés du pianiste Alain Lefèvre, avec lequel il n’est pas à sa première collaboration [...]. « C’est pour un album d’airs de Noël, simplement pour quatuor et piano, entre amis. Alain est vraiment un chic type et, avec lui, ç’a connecté tout de suite. Ce disque de Noël, c’est un peu un cadeau qu’il se fait et auquel nous participons avec plaisir. » - (Philippe Dunningan, violon, classique et pop)

L’accentuation de l’étroitesse des liens est prévisible lorsqu’on parle des collaborateurs comme une seconde famille, avec une référence à l’attitude protectrice du parrain, à l’amour et la complicité partagée.

Treize ans plus tard, la musicienne affirme avoir développé une solide complicité et une indéniable amitié avec les membres de l’équipe. Bref, le plaisir est toujours au rendez-vous. « En fait, j’ai de plus en plus de fun. Plus ça avance, plus on se connaît et plus on est tissé serré. L’équipe est devenue comme une famille. On s’aime beaucoup. Je pense pas qu’on puisse avoir une meilleure gig au Québec. Et puis Normand [Bratwaihé] me fait beaucoup rire. Quand tu entre dans son cercle de confiance, il est très protecteur, fidèle et attentionné », soutient la pétillante jeune quarantenaire à la chevelure de feu. – (Marie-Josée Frigon, saxophone, multi style)

Les collaborations rassemblent les musiciens dans une « économie réputationnelle » où le jeu des différenciations est incessant. Cette importance accordée à la singularité se passe à plusieurs niveaux : les personnalités, dans le jeu performatif, les styles musicaux, les groupes, les institutions, les répertoires, les instruments, etc. Pour l’instant, montrons par cet extrait à quel point les musiciens sont amenés à se situer par rapport aux autres afin de se distinguer et ainsi d’affirmer leur singularité.

Dans le domaine de la musique traditionnelle, Le Vent du Nord se démarque par son approche plus européenne. « Le choix de nos instruments, explique Boulerice, ça nous ramène un peu en Nouvelle-France. Beaucoup de groupe de notre genre axent davantage sur le répertoire du 19<sup>e</sup> siècle, très chanson à répondre mais, nous, on explore un peu plus loin dans les textures sonores. Avant l'arrivée des irlandais, la manière de jouer était différente et, pour nous, c'est amusant de creuser un peu plus. La musique traditionnelle, c'est quelque chose qui est en mouvement et qui doit être influencé par mille choses : on reste 'trad' tout en étant contemporain, mais ça brasse en maudit ! Il y a du rock'n roll dans notre musique, mais sans batterie ! » - (Le Vent du Nord, folklorique)

Une observation, qui pour le moment reste en suspens, concerne le qualificatif de pionnière pour deux musiciennes. Si cet adjectif est accordé au féminin, c'est qu'il est utilisé exclusivement pour des musiciennes, même si ce n'est pas toutes les femmes qui sont ainsi qualifiées. En mettant en parallèle le peu de portrait de femmes depuis 2009 (moins du quart), la question de savoir pourquoi aucun homme n'est qualifié de pionnier pourrait renvoyer aux rapports de genre dans le milieu de la musique où les épreuves que les femmes doivent surmonter semblent plus difficiles que celles des hommes.<sup>30</sup>

Selon les *a priori* de départ, il est surprenant de retrouver le thème de l'anonymat dans ces portraits. Si l'on y regarde de plus près, à chaque fois que ce thème survient, on évoque la reconnaissance par les pairs. On oppose donc de façon systématique pairs et public. L'anonymat est décrit en référence exclusive au public puisque le choix de présenter tels musiciens plutôt qu'un autre revient à la situation sociale d'énonciation : les principaux destinataires de la revue sont des musiciens.

Gary Schwartz est à la fois respecté par ses pairs et méconnu du public. – (Gary Schwartz, 67, guitare, jazz)

Elle n'est pas connue de tous les amateurs de musique, mais chez les percussionnistes, particulièrement au Québec, Mireille Marchal est presque une figure mythique. – (Mireille Marchal, percussions, latin)

---

<sup>30</sup> Notons le récent mouvement Femmes En Musique, initié à l'été 2017, suite à la constatation de la faible représentation des femmes au festival Diapason.

Néanmoins, se dégage une particularité des relations professionnelles chez les musiciens, où finalement le public semble avoir peu d'importance en comparaison des collaborations, des relations d'emploi ou plus simplement du jeu musical performatif.<sup>31</sup> L'extrait suivant exemplifie bien cette idée par un détournement de la question initiale. Leroux ne répond pas à la question du journaliste. C'est comme si au lieu de « public », il aurait compris les pairs.

Quelle sensation éprouve-t-on une fois sur scène, est-ce difficile de donner toute sa mesure devant un public ? « Parfois tu deviens très concentré, dans 'la zone', ailleurs, et d'autres fois tu n'as aucune inhibition, comme si t'étais dans ton salon et que tu racontais une blague. J'éprouve souvent cette sensation avec François [Bourassa]. Il me laisse beaucoup improviser. Mais aussi avec Quasar, comme lorsqu'on joue une texture à la Ligeti, puis qu'on entend une mouche voler. C'est métaphysique ! » - (André Leroux, 54, saxophone, jazz)

Cette observation qui pourrait être porteuse reste néanmoins à mettre entre guillemets, puisqu'il faudrait la situer par rapport aux univers musicaux spécifiques et la croiser avec d'autres situations d'énonciation, dont des entrevues avec des musiciens. On peut donc contraster le jazz expérimental d'André Leroux avec la pratique d'auteurs-compositeurs-interprètes de Pierre Lapointe pour qui le public semble très important.

Dans un tel contexte d'intimité avec l'instrument et avec le public, tombe-t-il souvent sur des instruments qui posent problème ? [...] « Je fais des petites salles avec ce spectacle, et ces jours-ci, par exemple, je joue sur un piano prêté par le curé de la paroisse. C'est un bel instrument, sans être un piano de concert. Mais je joue quand même avec le sourire, surtout que c'est pour saluer le public qui me suit depuis 10 ans que j'ai imaginé ces concerts intimes. Et il est là le public, alors je ne vais pas commencer à péter des coches sur les pianos ! » - (Pierre Lapointe, 36, chant et piano, pop)

Cette différence pourrait donc s'expliquer en la situant. Considérant que la singularité des auteurs-compositeurs-interprètes est la condition de leur succès, ils sont des « têtes d'affiche », la réception positive d'un public est conditionnelle à la poursuite du projet et de la carrière.

---

<sup>31</sup> Ceci est non sans rappeler l'expression les « square » des musiciens de danse étudié par Becker (Becker, 1985 : 126-144).

Un autre aspect intrigant dans les portraits fut cette emphase sur le thème de la polyvalence (ex. Le titre du portrait de Saint-Laurent, *L'indispensable polyvalence* !). L'intérêt est très fort pour les journalistes. Le nombre de synonymes, d'expressions ou de figures de style font état d'une imposante polysémie : alterner les couvre-chefs, touche-à-tout de génie, éclatement stylistique, impénitent défricheur, éventail d'intérêts éclaté, sonorités éclectiques, expérience diversifiée, palette de style extrêmement variée, ne connaît pas de frontière, multiples projets musicaux hors norme, varier les textures, horizons sans bornes, etc. Ces qualificatifs concernent plusieurs dimensions de la pratique musicale en même temps : styles, répertoire, lieux, projets, fonctions, etc. Cette emphase quasi centrale et cette polysémie font qu'il est difficile de cerner ce qu'on veut signifier à travers le thème de la polyvalence.

On décrit d'abord ce thème comme une aptitude ou une compétence enviable lié au travail. On signifie dans ces occasions qu'il s'agit d'une nécessité due au « marché de l'emploi » : « la réalité aujourd'hui c'est qu'il faut être polyvalent [...] » (Nicolas Bédard, basse, jazz).

La division du travail n'est ici pas conçue dans la symbolique industrielle où un individu remplit une fonction spécifique, mais comme des individus multiples remplissant de multiples tâches spécialisées. Cette aptitude à la polyvalence est relative à un mode d'engagement contractuel ou par projets, c'est-à-dire ponctuelle et incertaine, sauf peut-être pour les salariés des grands orchestres ou des grands ensembles.

À y voir de plus près, cette relative centralité du thème est plutôt due à la relation textuelle de communication. En tant que médiateurs, les journalistes tentent de rendre compte d'un monde dont ils ne participent qu'en qualité d'intervenants. Ils n'arrivent pas à expliciter certaines caractéristiques de ce monde et cette opacité transparait dans la forme morphosyntaxique où l'emphase par l'utilisation de synonymes, expressions et figures de style sur le thème de la polyvalence est significative. Ce qui mène à penser que les marqueurs linguistiques font état d'une qualité relationnelle des univers musicaux. Les journalistes semblent impressionnés par le nombre et la variété des modalités combinatoires entre les différentes dimensions de la pratique musicale.

Dans d'autres passages, la polyvalence agit comme une singularité ou comme facteur de différenciation.

Mais ce qui distingue notre homme du reste de la faune jazz expérimental montréalaise c'est sa feuille de route marquée par la polyvalence. Quatre décennies de soul, de funk, de blues et même de musique pop dans des groupes aussi éphémères que l'air du temps. – (Gary Schwartz, 67, guitare, jazz)

Ainsi, la polyvalence ne se limite pas à une aptitude enviable. Elle participe à la singularité des musiciens relative aux modalités combinatoires possibles entre les différentes dimensions de la pratique musicale. Qui plus est, ce n'est pas seulement les journalistes qui présentent les musiciens de cette façon. Dans les citations des personnalités, on constate qu'elles revendiquent ce type de singularité en tant que trait identitaire.

« Je peux dire que je suis le seul qui ait occupé les cinq chaises [de solistes] en concert avec lui. » - (André Leroux, 54, saxophone, jazz)

« Je ne veux pas m'enfermer dans une case, et je n'aime pas les étiquettes... » - (Guillaume Saint-Laurent, piano, multi style)

« Je n'appartenais à aucune chapelle. » - (Rémy Malo, 46, basse, multi style)

« Je suis à 62 ans, le produit de toutes ces influences. » - (Gary Schwartz, 67, guitare, jazz)

« Ces gens-là [le public à l'étranger] ont découvert La Bottine Souriante dans les années 1980, faut pas l'oublier. Il y a même des admirateurs qui font traduire nos chansons et apprennent suffisamment le français pour comprendre ce qu'on dit et viennent nous voir après les spectacles. C'est très impressionnant. Même chose pour les italiens. Pour eux, on est aussi exotiques que des Indonésiens. Au début d'avril, on va en Espagne. Notre côté latin aide beaucoup aussi. Dans les pays scandinaves qu'on visite, c'est notre côté nordique qui crée des liens. Nous sommes pluriels. » - (Le Vent du Nord<sup>32</sup>, folklore)

La singularité musicienne ne se réduit donc pas à une personnalisation, mais semble être revendiquée comme caractère multiple des identités possibles. En d'autres mots, l'identité

---

<sup>32</sup> Remarquons en suivant les travaux de Todorov, qu'il y a un rapport d'altérité ici, qui tiens probablement dans le fait que la singularité est située géographiquement. Le « trad » est plus « exotique » ailleurs, puisque les référents ne sont pas les mêmes.



musicienne est composite, ce qui n'est certainement pas étranger aux modalités combinatoires des pratiques musicales ou à l'intensité des différenciations musicales. Et le seul fait que les musiciens revendiquent ce trait identitaire montre qu'ils n'entendent pas perdre le contrôle de la façon dont ils sont identifiés. Ils s'adressent à des tiers et résistent ainsi au cloisonnement en voulant s'autodéfinir. Ce qui porte à se poser la question de savoir qui est ce tiers ? Ou encore, qui ou quoi voudraient les cloisonner ?

### **4.3 Les univers musicaux spécialisés**

Des espaces-temps se dégagent et s'autonomisent par rapport à ces dimensions transversales. Ils se manifestent dans la façon dont les journalistes présentent les personnalités. Par exemple, Pierre Lapointe est présenté comme auteur-compositeur-interprète, Marie-Josée Simard comme vibraphoniste du monde classique et de la musique contemporaine, Le Vent du Nord comme pratiquant essentiellement leur musique à l'étranger, etc. D'autres se manifestent sous le couvert de l'activité principale du musicien ; en parallèle de leurs carrières, Gary Schwartz produit lui-même un album jazz et Joao Catalao veut transmettre ses connaissances. La Guilde s'affirme comme l'agent incontournable des relations d'emploi. Il s'agit donc de décrire ces univers musicaux spécialisés dans la mesure où ils renvoient à différents rapports sociaux de la musique.

La tournée est un espace-temps important des pratiques musicales. Il s'autonomise par rapport à la création, la répétition ou d'autres moments de la musique par une fracture importante dans l'espace et dans le temps. En effet, si les pratiques se situent essentiellement au Québec, elles prennent un caractère d'ubiquité lorsqu'elle s'internationalise. L'expression « rayonnement » est d'ailleurs exclusive au thème de la tournée. La fracture apparaît dans une opposition entre la tournée qui est qualifiée d'intense où les rencontres sont multiples et la « maison » qui évoque la tranquillité des liens étroits de la famille ou des amis. Les oppositions entre « tournée » et « maison » sont qualifiées en termes de stabilité et d'instabilité, de temps court et long, en étant ici et ailleurs. Les tournées peuvent d'ailleurs présenter un péril pour les liens d'amitié ou familial.

« C'est sûr qu'on a une drôle de vie, on est toujours en avion à cause des tournées, on rencontre des gens. C'est intrépide et palpitant, mais quand on arrive à la maison, on a besoin de retrouver un peu de quiétude. On a même refusé une longue tournée en Suède parce qu'on a tous des enfants et qu'on n'aime pas partir trop longtemps. » - (Le Vent du Nord, folklore)

DJ dans les plus grosses boîtes de nuit de la planète, on vit ça comment ? « De façon très saine, c'est sûr. J'ai eu des appartements à Londres et à Paris, mais j'ai toujours insisté pour revenir à la maison pour garder contact avec ma famille et mes amis. L'année où j'ai travaillé le plus [99 soirs], j'étais toujours ailleurs : aux États-Unis, en Amérique du Sud, en Asie et en Europe. Aujourd'hui, je suis plus sélective, surtout depuis la sortie de l'album *I'm no Human*. » - (Mistress Barbara, 42, dj, techno)

On caractérise l'économie musicale par une chaîne de valeur complexe, où il y a un « système d'interdépendance entre une variété d'acteurs différents et disposant de ressources extrêmement disproportionnées » (Ellyson, 2009 : 10). L'autoproduction vient troubler cette chaîne de valeur en opérant une imposante diminution des intermédiaires. Par la même occasion, les relations entre les différents acteurs des univers musicaux sont transformées. Les liens distendus de l'économie musicale se voient remplacés par des liens très étroits relevant de la famille ou des amitiés. Rémy Malo produit une partie de l'album de sa conjointe dans son studio maison assumant une partie des étapes de la construction musicale.

La maison dans l'ouest de Montréal qu'il partage avec Marie-Élaine Thibert, leur fille et son fils est aussi son repaire créatif. Il y a aménagé un petit studio dans le garage. « Le matin, je mets mes pantoufles et je m'en vais travailler ! Pas de trafic, pas de clients, je ne veux rien savoir. Ce qui m'intéresse le plus dans la préparation d'un disque, c'est la préproduction, l'écriture de chansons, les arrangements et la direction artistique. Marie-Élaine souhaite que son prochain disque [...] soit plus orchestral, alors on essaie d'injecter une belle palette de nuance et de repousser les limites un peu plus loin. Vous allez être surpris ! » - (Rémy Malo, 46, basse, multi style)

La nature très personnelle des collaborations est reconduite dans l'autoproduction. Marie-Josée Frigon s'appuie ainsi sur l'équipe de l'émission *Belle et Bum*, sa « seconde famille », pour réaliser ses projets personnels.

Marie-Josée prépare un spectacle de clôture des fêtes du 150<sup>e</sup> de Saint-Félicien puis désire mettre ses projets musicaux en branle. À l'agenda, deux idées d'albums : un constitué de pièces instrumentales originales et un autre de

versions avec différents artistes qui serait réalisé avec l'équipe de Belle et Bum. « Ça fait deux fois que je demande une bourse du Conseil [des Arts et Lettres] et que je suis refusée, alors je vais faire peut-être faire ça chez moi avec mon chum sonorisateur. Quel projet viendra en premier ? Je ne le sais pas. Ça va dépendre de la disponibilité et de l'envie des gens avec qui je travaille. Et il faut être instinctif. En musique, c'est comme ça. Il faut y aller avec son feeling chaque fois. » - (Maire-Josée Frigon, saxophone, multi style)

Le manque de financement appelle à la débrouillardise et à s'appuyer sur des proches. Évidemment, on n'oblige pas ses pairs à travailler ce qui entraîne des formes de réciprocité et d'interdépendance. Dans ces projets, la motivation ne semble donc pas provenir du gain monétaire.

L'enseignement est dans tous les cas conçu comme une activité secondaire à la pratique musicale. On la présente principalement comme une stratégie de stabilisation professionnelle afin de contrôler les insécurités et les incertitudes du métier.

À l'instar de nombreux autres confrères jazzmen tels que Jean-Pierre Zanella ou Ron Di Lauro, Schwartz, découragé de la vie nocturne [il a 67 ans] et des cachets toujours plus maigres, a trouvé son point de salut dans l'enseignement. – (Gary Schwartz, 67, guitare, jazz)

Néanmoins, l'enseignement ne se réduit pas à une logique instrumentale que l'on pourrait retrouver dans l'expression « emploi alimentaire » fréquemment utilisée dans les milieux artistiques et même par certains sociologues.<sup>33</sup> Le registre du don et de la transmission désintéressée est présent, bien que variable selon les musiciens.

« Oui, mais dans ma vision de ce qu'est un bon musicien, il y a un aspect lié à la générosité, et il se traduit par un désir de transmettre à travers l'enseignement. Ça aussi, ça m'attire. Il y a plusieurs professeurs qui ont changé ma vie, et j'aime bien penser que je peux avoir ce rôle-là auprès des gens à qui je donne des cours. » - (Joao Catalao, 47, vibraphone, classique)

---

<sup>33</sup> Pensons notamment à Pierre Bourdieu *Les règles de l'art*, qui forge la notion d'économie inversée chez les artistes, où ils sont vus comme travaillant pour financer leur œuvre. On retrouve aussi cette instrumentalisation du travail exogène pour l'œuvre dans la notion « d'emploi-abri » de la thèse de Pascale Bédard (Bédard, 2014).

On pourrait penser que le rôle d'un professeur modèle dans la trajectoire des musiciens peut être le facteur qui influence cette conception de l'enseignement, mais on le retrouve conjointement à la raison de la stabilisation.

« Il y a des périodes plus creuses, comme ces dernières années, mais je veux tout de même continuer à faire de la pige. J'adore ce que je fais, mais plus je vieillis, plus j'ai de la difficulté à dealer avec l'insécurité du métier. Voilà pourquoi je vise un poste d'enseignante. J'aimerais léguer mon savoir. » - (Marie-Josée Frigon, saxophone, multi style)

Le rapport à l'incertitude est situé dans les âges de la vie en fonction du temps biographique de la pratique comme dans le cas de Schwartz.

La Guilde n'est pas centrale au sein des portraits, mais y figure néanmoins même si c'est mineur d'un point de vue quantitatif. Lorsqu'on en parle, elle prend un espace discursif autonome comme détaché de la linéarité du discours. On affirme qu'elle joue un rôle fondamental dans le travail des musiciens, et même que sans elle, l'accès au travail serait bien plus difficile.

« Je n'aurais jamais pu être embauché [sur des comédies musicales] si je n'avais pas été membre de la Guilde, c'était une condition sine qua non, tout comme je n'aurais pas pu participer à certaines émissions de télévision ou de radio si la Guilde n'avait pas mis en place des ententes collectives. » - (Gary Schwartz, 67, guitare, jazz)

Malgré cette importance, deux limites d'actions sont évoquées. La première renvoie au secteur d'activité que couvre la Guilde.<sup>34</sup> Le cas du siffleur professionnel Tanguay Desgagné est significatif à ce niveau, puisque la question de savoir si le sifflement est un instrument ne va pas de soi. En ce sens, il s'agit d'un cas limite qui permet de montrer l'étendue de couverture d'action qu'a la Guilde dans le monde musical.

---

<sup>34</sup> Rappelons, que la Guilde couvre le secteur d'activité de la musique instrumentale et que les métiers du corps et de la voix est couvert par l'Union des Artistes (UDA). Par exemple, Pierre Lapointe est sous l'égide de la Guilde lorsqu'il joue du piano, mais sous l'UDA lorsqu'il chante, il a donc une double affiliation syndicale en même temps pour des activités simultanées.

En plus d'être membre de la GMMQ, Desgagné est membre de l'Union des artistes. « Je suis plus siffleur que comédien, mais je peux faire le comédien-siffleur. » - (Tanguay Desgagné, 56, sifflement, multi style)

« C'est un instrument extrêmement commun, admet-il. À peu près tout le monde peut siffler, c'est une activité banale. Ça demeure toutefois un drôle d'instrument qui couvre trois octaves, donc plus étendu qu'une flûte à bec. Il y a des siffleurs lyriques et d'autres, comme moi, qui s'en servent comme d'un instrument. » - Tanguay Desgagné, 56, sifflement, multi style)

Le deuxième cas limite concerne le type d'activité que peut concerner la Guilde. Pour ce qui est des grosses productions, les marges de manœuvre du syndicat sont importantes, tandis que ce n'est pas la même chose dans des situations d'emploi plus marginales, voire informelles.

Nicolas Bédard connaît aussi les rouages de son propre syndicat, la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec : « Cet été dans le cadre du festival Juste pour rire et je peux te dire que, sans l'appui de la Guilde, nos salaires auraient été diminués par rapport à l'année précédente. Mais on ne peut malheureusement pas exiger le contrat Guilde lorsque nous jouons dans un bar, la réalité économique n'est pas la même » - (Nicolas Bédard, basse, jazz)

Les relations d'emploi sont présentées comme si c'était le domaine exclusif de la Guilde et ce même si selon la LSA en dernière instance ce sont les artistes qui négocient individuellement leurs conditions d'emploi. Tout se passe comme si les musiciens se déchargeaient de cette partie de leur travail pour se concentrer sur leur pratique musicale. On les présente ainsi comme ne voulant pas s'occuper de la politique de l'emploi. Ce qui met d'ailleurs en évidence la centralité de la pratique dans les expériences de travail des musiciens.

On comprend qu'une telle entreprise réclame toute l'attention du musicien et de ses acolytes, alors il est bien content de pouvoir déléguer quelques responsabilités. « La Guilde entre en jeu pour faire le pont entre les musiciens et le producteur.<sup>35</sup> Elle nous assure que certaines conditions qui ont été acquises par le passé demeurent en place. Et puis je sais que je peux toujours y trouver quelqu'un pour répondre à mes questions, que ce soit pour avoir de l'info sur les tarifs en général ou sur des ententes particulières.<sup>36</sup> On se sent épaulé dans nos démarches. C'est rassurant et ça nous permet de mettre nos énergies dans

---

<sup>35</sup> Si le degré de désirabilité est plus important chez les ACI ou à l'UDA, cette différence pourrait être un facteur de ce transfert de la tâche de la négociation.

<sup>36</sup> Est-ce que « les ententes particulières » signifient la négociation à titre individuel ?

ce pour quoi on est engagé : faire de la musique. » - (Guillaume Saint-Laurent, clavier, multi style)

C'est presque un lieu commun d'affirmer que les styles musicaux fonctionnent comme des frontières entre différents groupes de musiciens. C'est d'ailleurs un critère de sélection fréquemment utilisé par les sociologues pour délimiter leur population d'étude.<sup>37</sup> Comme souligné précédemment, elles sont loin d'être aussi étanches que ce que l'on peut en penser a priori. Malgré cette polyvalence, certains styles musicaux fonctionnent plus que d'autres comme facteur de différenciation. Le jazz est en soi un registre très élastique et fortement spécialisé, mais ce sont surtout la musique classique et contemporaine<sup>38</sup> qui semblent être des univers plus cloisonnés. On y retrouve une modalité d'emploi particulière (le salariat), une organisation du travail importante (les orchestres et ensembles) et une spécialisation de la pratique en termes d'instrument, de style et de répertoire. Le public de la musique classique et contemporaine est aussi plus spécialisé dans la mesure où les lieux y sont souvent dédiés (salle de concert, églises ou chapelles), le prix pour y accéder est plus onéreux et la socialisation de l'écoute nécessaire pour l'apprécier.

Le cas de Philippe Dunningan est manifeste de cette observation. Il s'agit d'un violoniste de formation classique qui travaille dans la musique pop. La façon dont on parle de cette situation renvoie au registre de l'exception et du transfuge, ce qui montre bien la différenciation qu'établit le style, et ce de façon plus intense pour la musique classique.

[Le professeur du violoniste Raymond Dessaint] a été l'un des premiers du monde classique à apprécier la musique pop, et lorsqu'il a compris que je partageais cet intérêt, il m'a vite emmené en studio avec lui ! » - (Philippe Dunningan, violon, classique et pop)

Au même moment, on entend de plus en plus souvent des synthétiseurs se prendre pour des violons dans les enregistrements de musique pop, et ce n'est pas sans rapport avec le fait que les musiciens classiques invités à participer à ces enregistrements lèvent carrément le nez dessus. Cependant, la musique

---

<sup>37</sup> Les sociologues travaillant sur des groupes de musiciens selon le style musical pratiqué par exemple Laurent Sauvage pour les musiciens baroque à Montréal ou Marie Buscatto pour les musiciennes Jazz en France.

<sup>38</sup> Nous avons choisi de joindre le classique et le contemporain, dans la mesure où les instruments, l'organisation du travail et les lieux de pratique sont les mêmes.

synthétique manque désespérément de chaleur humaine et certains compositeurs cherchent toujours des musiciens qui pourraient mettre de l'âme dans leur musique. C'est le cas de François Dompierre, qui aura permis au violoniste de prendre sa place dans ce monde délaissé par ses confrères. – (Philippe Dunningan, violon, classique et pop)

Les auteurs-compositeurs-interprètes sont présentés comme des cas à part. En fait, il y a seulement Pierre Lapointe qui est présenté sous ce registre musical.<sup>39</sup> Et même, l'emphase est mise sur sa relation avec son public et sur son jeu instrumental plutôt que sur le chant. En ce sens, le portrait de Pierre Lapointe fonctionne aussi comme un cas limite. Il est musicien, mais pas entièrement comme le montre son autodidaxie et son « syndrome de l'imposteur ».

Lapointe qui a appris le piano en autodidacte, a ressenti sur scène une nervosité qui accompagne le syndrome de l'imposteur... « Carrément ! Surtout quand tu es habitué à jouer avec de bons musiciens. Mais je réalise que j'ai développé une autre forme d'intelligence musicale, qui est moins fréquente, mais qui n'est pas moins bonne. » - (Pierre Lapointe, 36, chant et piano, pop)

Les derniers univers musicaux spécialisés observés dans les portraits peuvent être définis comme des espaces hybrides puisque la musique n'y est pas centrale. Les musiciens sont en relation avec des artistes ou des travailleurs qui sont étrangers en partie ou complètement à la pratique musicale. Les personnalités des portraits sont présentées comme représentant de ces univers. Par exemple, Mirelle Marchal illustre le cirque, Saint-Laurent la comédie musicale, Babin, Dina Gilbert et Catherine Major la musique de film, puis Rémy Malo et Marie-Josée Frigon les plateaux de télévision. Détaillons quelque peu les particularités de ces univers.

Dans l'espace-temps circassien, la musique est au service du spectacle. En ce sens, la musicienne doit s'adapter à celui-ci, mais sans pour autant devenir une technicienne désincarnée, puisqu'elle doit y mettre « son grain de sel ».

« C'est évident que j'aime beaucoup ce rôle [de percussionniste] au Cirque, car le travail est complètement différent de l'interprétation sur scène. Ici, les musiciens sont vraiment au service du spectacle. [...] Ce qui est particulier avec le Cirque du Soleil, c'est qu'il n'y a pas d'autres productions au monde où

---

<sup>39</sup> Exception faite de Catherine Major, mais qui est présenté principalement sous l'égide de la musique de film (le titre du portrait : *Catherine fait son cinéma*).

on a une fréquence aussi élevée de spectacles. Ça peut faire peur de penser qu'on va jouer et rejouer la même musique tous les jours et même plusieurs fois par jour, mais j'ai plutôt appris à peaufiner à l'extrême. Au Cirque, il y a des musiques écrites, mais il y a aussi place à l'adaptation, de sorte qu'on arrive à y mettre un peu notre grain de sel. C'est sans fin et je trouve ça fantastique. » - (Mirelle Marchal, percussion, latin)

Dans la comédie musicale, le thème de la polyvalence est central. C'est l'occasion de revenir sur cet aspect de manière un peu plus concret. Ce thème recoupe la division du travail musical où le musicien participe à plusieurs étapes de la construction musicale, mais il renvoie tout autant à l'appropriation de plusieurs répertoires et styles musicaux dans son aspect performatif.

« Quand je prends les commandes d'une comédie musicale, je dois m'approprier la partition au point de pouvoir la maîtriser les yeux fermés, qu'elle soit de facture classique, pop, rock'n roll ou jazz. » [...] Et pour le directeur musical, une fois terminée l'orchestration, le travail n'est pas fini ! » Il y a aussi le processus d'audition, auquel je me joins à la fin. J'ai mon mot à dire sur le choix de candidats, avec la directrice vocale, le producteur et bien sûr, le metteur en scène. Ensuite, comme le texte est traduit en français chez nous, il faut produire une nouvelle partition vocale. Puis vient le début des répétitions avec les artistes, que j'accompagne au piano : ça me permet de voir le spectacle prendre vie sous mes yeux. C'est fascinant ! » - (Guillaume Saint-Laurent, clavier, multi style)

La musique de film est un élément marginal de la production cinématographique. Selon le musicien Louis Babin pour qui c'est central puisque c'est son métier, il s'agit là d'un problème. La musique devrait être mieux considérée et les relations avec les autres intervenants du projet devraient être plus étroites.

« Dans un film, explique-t-il, il y a tellement d'éléments qui 'parlent' : il y a l'image, les dialogues, les bruits ambiants et la musique, alors c'est un grand contrepoint dans lequel le rôle de la musique n'est d'ailleurs pas toujours le même. » Il y a aussi des films qui n'ont tout simplement pas de trame musicale. « Ça peut être bien, mais il y a des fois où, vraiment, ça aiderait ! Le problème c'est que les cinéastes ne sont pas formés pour avoir une oreille musicale. » - (Louis Babin, trompette, jazz)

À la télévision, on retrouve aussi le thème de la polyvalence dans sa forme performative. Ici aussi l'adaptation de la musique est au service du spectacle, et ceci n'est pas sans



inconvenient, puisque Rémy Malo, tout comme Mireille Marchal, refuse de se voir considéré comme un technicien. Il en vient même à quitter momentanément cet univers pour cette raison.

« Être musicien sur le plateau de La Voix, c'est comme réaliser un album chaque semaine parce ce qu'il faut s'adapter les chansons au style des concurrents et leur créer un univers musical. » Heureusement, les gadgets électroniques permettent de gagner du temps. Selon Malo, ils ont élevé les normes du musicien de télé. « On injecte la chanson dans son iPad et on la lit. Si un concurrent veut faire une version hip-hop de 'Mon ange' d'Éric Lapointe, on l'envoie dans un drop box et il en ressort une version écrite pour ce nouveau genre. C'est malade. Plus besoin d'imprimer les partitions : avec les logiciels, c'est instantané. Alors on gagne du temps. Malgré ça, il faut que j'aie une forme de liberté, sinon, je ne suis pas heureux. C'est pourquoi j'ai dû prendre une pause des plateaux télé parce que je m'ennuyais de jouer des chansons au complet. » - (Rémy Malo, 46, basse, multi style)

Notons d'ailleurs que c'est seulement dans ces univers musicaux spécifiques que l'on aborde les relations d'emplois. Il n'est plus question de collaboration, puisque les collègues de travail ne sont pas musiciens.

#### **4.4 Synthèse des observations**

Les portraits de la revue *Entracte* sont révélateurs de l'expérience de travail des musiciens du Québec. Ils nous apprennent que les musiciens forment un groupe social différencié dont les clivages internes sont nombreux, suites aux jeux de la différenciation, mais somme toute mineure au regard des relations extérieures. En bref, il y a plus qui rassemble que dissemble. Ils mettent en lumière la centralité de la pratique musicale dans les univers sémantiques des musiciens. Enfin, se dégage de la description du contenu que la pratique musicale peut aussi être conçue dans une dimension ontologique des musiciens pour ceux qui auront une trajectoire marquée par la réussite.

##### **Un groupe social différencié**

Les musiciens professionnels forment un groupe social différencié par rapport aux non-musiciens. Cette exclusivité est relative puisqu'on ne peut pas affirmer qu'il s'agit d'un

groupe isolé, mais au regard de l'emploi, les relations significatives se déroulent dans une forme d'exclusivité. Le rapport aux publics est significatif à cet égard, même s'il est à mettre en balance avec la relation de communication, c'est-à-dire les destinataires qui sont principalement des musiciens. On repère par le marqueur textuel de l'anonymat, que le public n'entre pas dans une grande considération par rapport aux collaborateurs ou au jeu musical. La singularité fonctionne dans un jeu de différenciation incessant qui mène les musiciens à se définir fortement. On pourrait même aller plus loin en affirmant que l'importance accordée aux noms propres des personnalités peut fonctionner comme un lexique où ces référents permettent aux musiciens de se situer dans les différents univers musicaux.

La quantité et la variété des marqueurs réputationnels rendent compte de l'importance des enjeux de reconnaissance. Si ceux-ci passent en partie par la réception du public (des non-musiciens), elles concernent principalement les pairs. Vus sous l'angle des épreuves de reconnaissance, ces marqueurs entendent autonomiser en sujet singulier et distinctif les musiciens tout en assurant leur intégration dans le groupe.

Ces épreuves de reconnaissances font aussi état d'un enjeu professionnel fondamental. Il s'agit de l'acceptation de la professionnalisation afin de se différencier des amateurs. Dans un contexte où tout un chacun peut jouer de la musique, la pratiquer de façon « sérieuse » n'est pas donné à chacun. La scolarité postsecondaire conjointement à l'expérience de travail, peut alors figurer comme une épreuve de reconnaissance tout en permettant de développer une fine intelligence musicale. On peut vérifier empiriquement à ce sujet, le fait que seulement deux autodidactes sont portraitisés, et qu'ils sont présentés comme des cas limites ou extrêmes, c'est-à-dire ne faisant pas entièrement partie des musiciens : Tanguay Desgagné par son instrument limite qu'est le sifflement, et Pierre Lapointe qui souffre du syndrome de l'imposteur en jouant avec de « bons musiciens ».

La nature des relations professionnelles est aussi significative quant à la constitution du groupe des musiciens. L'utilisation du terme « collaboration » plutôt que « relation d'emploi » est un critère empirique à cet égard. Les registres de la réciprocité, du plaisir de jouer entre amis ou encore de seconde famille montrent que les relations professionnelles débordent de la sphère du travail pour intégrer celle de la vie privée. Il s'agit d'ailleurs d'une distinction qui

est située socialement, et n'est pas de l'acabit de tous en tous lieux et en tout temps. Le contraste entre les collaborations dans les espace-temps où les relations se déroulent entre les musiciens et les relations d'emploi qui ressurgissent dans les univers musicaux spécifiques est aussi parlant. Il faut travailler avec le réalisateur qui ne comprend pas bien les fondements de la musique puisqu'il n'a pas « l'oreille musicale » et l'on juge de ses décisions, tandis qu'on a une « entreprise commune » lorsqu'on travaille « ensemble » lors des tournées de l'OSM (Orchestre Symphonique de Montréal). Nous devons néanmoins nuancer ce constat dans la mesure où les relations professionnelles entre musiciens sont présentées de façon presque angélique. Il est difficile de se figurer que les musiciens entretiennent des relations au travail qu'épanouissante et empreintes de collégialité. Ceci peut être dû à la relation de communication, dans la mesure où les journalistes dans un souci éthique font attention à ne pas présenter de possibles mésententes. On cherche plutôt le consensus pour rassembler sous l'égide de la Guilde dont les destinataires sont membres plutôt que la dissension.

### **Les articulations et clivages internes**

Pour la même raison, nous avons remarqué très peu de clivages internes. Seulement le cas de Dunningan montre que la musique classique et contemporaine est sensiblement cloisonnée en fonction du registre, ce qui n'est pas très surprenant si l'on prend en compte la particularité de l'organisation du travail, des lieux de pratiques, des statuts d'emploi de cette discipline au regard des autres styles musicaux. On peut néanmoins suggérer que les configurations sociales de la pratique musicale sont assez variées. Il s'agit donc de différentes articulations entre le style, le répertoire et les fonctions des emplois qui s'expriment dans le jeu performatif. Bien entendu ces articulations sont relatives aux contraintes et possibilités du cadre spatio-temporel dans lequel se poursuit la pratique. Cette variété est repérable dans le discours dans le thème de la polyvalence. Ce qui est plus surprenant si l'on tient compte de cette variation des modalités combinatoire, c'est la constance des trajectoires musicales. En effet, la famille comme espace de socialisation primaire à la musique joue un rôle constant. La scolarité postsecondaire permet ensuite de se spécialiser dans la forme de connaissance musicale et l'envol de la carrière passe invariablement par les marqueurs réputationnels dont la scolarité participe.

## **La centralité de la pratique musicale**

Cette démarche d'analyse sémantique a pu dépasser une analyse thématique sur ce point. En effet, la forme morphosyntaxique des discours mettait de l'avant le thème de la polyvalence, mais ceci semble dû au discours journalistique. En se situant comme médiateurs à la frontière du clivage entre musiciens et profanes, les journalistes ont tenté de verbaliser une qualité relationnelle entre les différentes dimensions des pratiques musicales. Ce qui apparaissait central dans la forme est devenu secondaire si l'on considérait le texte comme une relation de communication, c'est-à-dire dans son usage social du discours. Dans cette perspective, c'est la pratique musicale entendue comme un travail qui devient central.

Cette centralité n'est pas surprenante, si l'on considère que les personnalités portraitisés ont été socialisés dès leur plus jeune âge à la musique. La musique devient une façon de se situer socialement et de s'orienter dans la vie. C'est sûr que nous n'avons pas de contre-exemple, des personnes ayant été socialisées très tôt à la musique et n'ayant pas poursuivi dans cette voie, mais on peut se demander comment trouver des personnes comme celle-ci si elles sont rendues ailleurs. De toute façon il ne s'agit pas là d'une loi universelle ou d'une condition essentielle pour devenir musicien professionnel. C'est un fait social relevant de l'observation empirique des représentations journalistiques.

Cette centralité est repérable dans l'enseignement qui est conçu comme une activité marginale ou secondaire. Par différenciation, on voit que c'est la pratique qui est importante au détriment de l'enseignement qui est plutôt vu comme une façon de stabiliser la carrière professionnelle et ainsi de poursuivre la pratique musicale. La façon dont est présentée la Guilde est un autre critère empirique significatif. Celle-ci s'occupe des conditions et des relations d'emploi entre les divers intervenants de la chaîne de valeur de l'économie musicale. Les musiciens semblent bien contents de ne pas se mêler de ces dossiers, puisque cela leur permet de « mettre [leurs] énergies sur ce pourquoi [ils sont] engagés : faire de la musique » (Guillaume Saint-Laurent).

## Une dimension ontologique

Enfin, la pratique musicale peut être ramenée à une dimension ontologique. L'importance accordée à la singularité artistique dans un jeu incessant de différenciation mène les musiciens à se définir de façon très précise. Ils savent en quoi leur musique est unique par rapport aux autres et cela est relégué dans leur identité. Une des manières dont ils s'affirment est dans la revendication d'une identité composite. Si « nous sommes pluriels » (Le Vent du Nord), les tentatives de définitions extérieures deviennent beaucoup plus ardues. On ne peut réduire l'identité musicienne à un seul aspect, puisqu'on ne joue pas seulement de la musique folklorique ou traditionnelle, on joue un répertoire de la Nouvelle-France avec des instruments de cette époque tout en étant « influencé par mille choses on reste 'trad' tout en étant contemporain » (Le Vent du Nord). Cette singularité multiple est aussi un rapport d'altérité qui peut expliquer l'importance de la tournée pour ce groupe : « pour [les italiens] on est aussi exotiques que des indonésiens [pour les québécois] » (*Idem.*).

Le modèle du métier de musiciens rassemble dans une « entreprise commune » (Jean-François Rivest), mais l'identité de la musique qui est pratiquée positionne le musicien en tant que sujet. Ceci peut notamment expliquer l'intérêt affiché pour l'autoproduction dans laquelle on a plus de contrôle sur les différentes étapes de la construction musicale en réduisant la division du travail et en endossant les différentes fonctions de cette construction. Dans les univers musicaux spécifiques où la musique est « au service d'autre chose », l'enjeu identitaire est palpable. Le métier peut devenir un péril pour l'identité puisqu'on ne veut pas voir sa pratique musicale instrumentalisée en étant réduite à être un technicien. On veut se réaliser dans son travail et s'y affirmer en y « ajoutant son grain de sel » (André Leroux et Mirelle Marchal). C'est pourquoi Rémy Malo ne veut pas seulement jouer sur les plateaux de télévision, mais réalise aussi les albums de sa conjointe Marie-Hélène Thibert.

## Conclusion

En somme, ces 21 portraits de musiciens représentent des trajectoires exemplaires. Les journalistes montrent des carrières musicales où une série d'éléments (déclencheur, famille, scolarité et envol) présentés de manière causale mèneraient au statut de musicien professionnel

capable de « vivre » de sa musique. Chaque portrait est associé à une façon bien précise d'exercer le métier de musicien. Ils ont chacun leur exclusivité : Pierre Lapointe est l'auteur-compositeur-interprète, Mistress Barabara la Dj, Jean-François Rivet le chef d'orchestre, Philippe Dunningan le transfuge du classique au pop, etc. Ils représentent un type de réussite correspondant au type d'activité musical : pour Pierre Lapointe cela passe par une réception favorable de son public tandis que pour Gary Schwartz, c'est le respect des pairs qui est décisif. On peut donc postuler que dans l'ensemble, ces portraits visent à présenter une diversité de profils de musiciens et à être représentatifs des destinataires de la Guilde pour que chacun puisse s'y retrouver quelque part et s'inspirer de ces « modèles de réussite ».

Il est vrai que la diversité des profils (voir Tableau III) est très intéressante pour la présente étude. Elle rend compte d'une multitude de façons de pratiquer le métier et de plusieurs univers musicaux spécialisés ou non entretenant des frontières poreuses ou franches. Néanmoins, certaines caractéristiques limitent la portée heuristique de ces portraits. Le peu de figures féminines et la façon de qualifier celle-ci comme « pionnières » sont significatifs, soit dans la mesure où les femmes sont sous-représentées, soit qu'il s'agit d'une particularité redevable à l'écriture journalistique. Ceci vaut tout autant pour la très faible représentation de musiciens issue de minorités culturelles ou linguistiques. De plus la conception de la réussite est limitée à un critère de réception enviable. Se peut-il que l'échec et la réussite peuvent être vécues de différentes façons ? Enfin, la représentation des trajectoires en terme causale limite l'analyse en évoquant une persévérance presque exempte d'épreuves.

Ces portraits rendent compte d'un regard sur le travail musical situé, avec ses limites et ses fondements. C'est pourquoi il est nécessaire d'aller interroger les principaux intéressés afin de comprendre plus profondément ce en quoi consiste le travail musical et comment il est possible de devenir et de rester musicien.

# CHAPITRE 5 : LES ÉPREUVES DU TRAVAIL MUSICAL

De l'analyse des portraits de l'*Entracte*, s'est dégagée la complexité du thème de la polyvalence dans les discours journalistiques. La relation sociale d'énonciation était tributaire de l'importance quantitative du thème au sein des discours (volume) comme de la variation qualitative de celui-ci (polysémie). Cette observation mène néanmoins devant une plus grande opacité du travail musical. Le présent chapitre sur les formes de l'emploi entend en décrire plus finement les configurations sociales possibles ou observables du travail musical.

Les univers musicaux spécialisés montrent qu'il y a différentes façons d'exercer le métier. Trouver l'univers dans lequel on pourra se réaliser pleinement ne vient pas nécessairement comme une vocation innée ou une vision limpide de la destinée. David affirme à cet égard que les musiciens apprennent sur le coup ou de fil en aiguille les différentes manières d'exercer le métier de musicien et celle qui leur convienne.

Il y a plein d'affaires que tu peux faire. Tu vas le découvrir au fur et à mesure ce que tu veux faire. Veux-tu jouer avec du monde, tu veux-tu... Il y a tellement d'affaires que tu peux faire en tant que musicien. Tu peux faire des trames sonores, du jeu vidéo, ou des émissions, des films, tu peux accompagner des bands, tu peux être musicien corpo, tu peux... Tu peux tellement faire d'affaire. – (David, 29, guitare, folk)

De façon schématique, cette diversité peut être regroupée sous deux formes distinctes de l'emploi. Les projets originaux se positionnent en tension avec la pige dans la conception du travail et les types d'engagements qu'on y observe. La pige se définit dans une relation contractuelle où l'activité est conçue principalement comme une rétribution monétaire. Ceci n'empêche évidemment pas qu'elles se déroulent dans la collégialité et de façon amicale. Au contraire, les projets originaux se construisent d'abord sur des relations d'amitié et de sensibilité esthétique où l'activité est conçue avant tout comme de la création ou de l'interprétation (l'un empêche l'autre). Une épreuve-type entre la nécessité de « vivre » de la musique afin d'en « jouer » vient structurer l'ensemble de ces épreuves qui façonnent la persévérance musicienne.

## 5.1 L'articulation des formes de travail

Une expression vernaculaire a permis de différencier les deux principales formes de travail. Le terme « gig » bien qu'il soit facile de comprendre ce qu'il désigne, est néanmoins obscur quant à ce qu'il ne désigne pas. Toute prestation musicale ou contrat est une « gig ». Il s'agit d'un engagement ponctuel et occasionnel conçu et voulu comme tel. Par contre, la « gig » ne désigne pas un engagement que l'on aimerait voir perdurer dans la durée. Ce dernier type d'engagement est associé aux projets originaux soit, à l'intérieur d'un projet personnel, soit comme leader ou dans un groupe musical.

Nous autres on est des musiciens qui sont formés pour être ultra polyvalent, ce qui fait que tu veux ça je te le donne là. Ce n'est pas comme si on avait besoin de pratiquer whatever. Ça fait qu'on a cette attitude-là, on a développé ça avec le temps. Ce qui fait que bref [des house bands] j'en fais de plus en plus aussi, parallèlement aux tournées. Tu as dû jaser avec d'autres musiciens pis il faut que tu fasses un peu de tout tsé je veux dire c'est assez dur de... je lève mon chapeau à ceux qui vivent vraiment, tsé qui sont puristes et tout ça en même temps je leur lève mon chapeau... O <sup>40</sup>: Qu'est-ce que tu appelles puriste ? B : Ben tsé ceux qui ont des bands originaux qui vont faire leur truc original pis qui vont ne faire que ça. Quitte à avoir une job à côté. C'est comme, c'est un choix de vie à un moment donné. – (Benoît, 36, guitare, pop)

On retrouve dans cet extrait cette opposition entre les « puristes » qui ne font que de l'original et les pigistes qui ont une attitude résiliente s'adaptant aux différents projets, d'où leur grande polyvalence. Cette tension est aussi tributaire d'une conception du travail où la pige renvoie à une forme de rétribution tandis que le projet original renvoie à une forme de réciprocité où prévaut l'investissement de soi dans une logique artistique.

Benoît est le seul musicien rencontré qui est un « gigeux » ou un pigiste, c'est-à-dire un musicien dont le métier est de faire des « gigs ». Cela dit, la plupart des participants font de la pige tout en s'investissant dans des projets originaux. La pige est un mode d'engagement commode dans un champ de l'emploi qui fonctionne sur le mode du projet. On observe aussi

---

<sup>40</sup> Il s'agit de l'intervieweur, c'est-à-dire l'auteur et chercheur du présent mémoire, « O » pour Olivier Lavoie-Ricard.



cette tension dans la manière dont les uns qualifient les autres. Pour Dominique qui est interprète, « gigeuse » à temps perdu, mais qui s'investit surtout dans son projet personnel, la figure du pigiste est celle d'un technicien qui a « une attitude passe-partout ». Ceci contraste la façon dont Benoît décrit les musiciens qui s'investissent dans des projets originaux comme des « puristes ». On retrouve cette distinction lorsqu'elle évoque les différents profils d'étudiants à l'université.

Faque ta seule façon c'était... soit t'allais être pigiste, mais c'est parce que tu torchais vraiment pis t'avais une attitude passe-partout, parce que c'est un peu ça être pigiste là. Tsé quand t'as un caractère trop fort, t'es pas pigiste. Non c'est vrai, si t'as un égo trop fort t'es pas pigiste. Faut te fondre tout le temps, faut que t'excelles t'es vraiment un technicien. – (Dominique, 34, trompette, jazz)

Ces deux formes du travail musical se configurent dans des réseaux distincts qui ne communiquent pas nécessairement. Le parcours de Benoît est significatif à ce sujet. Il travaille pendant plusieurs années dans un « band de corpo » jusqu'à tant qu'une opportunité se présente et qu'il décide de s'engager dans l'accompagnement d'auteurs-compositeurs-interprètes. Dans ce nouveau « circuit », il construit un réseau de contacts professionnel qui le mènera de fil en aiguille à ne faire que « de l'original ».

Fin 2008, j'ai commencé à accompagner un peu du monde, à pogner des contrats qui étaient un peu plus hors du circuit. O : là tu parles de circuit dans le fond de corporatif, de bars... J : Ouais c'est ça que je faisais principalement avant. Pis en 2007-2008, j'ai commencé tranquillement à avoir des gigs extérieurs. O : Pis ça c'est dans un autre circuit... J : Ouais plus dans ce que je fais aujourd'hui dans le sens que c'était de l'original, mais dans le fond j'accompagnais des interprètes. – (Benoît, 36, guitare, pop)

Lorsque Benoît affirme que les musiciens doivent « faire un peu de tout » cela signifie qu'afin de tirer un revenu substantiel de la musique, on doit s'engager dans une polyactivité. Dans un champ de l'emploi où la modalité du projet et des engagements ponctuels, une façon de trouver une stabilité réside dans la diversité des contrats. Laurent qui est auteur-compositeur-interprète et qui n'a pas les compétences techniques du pigiste, décrit son travail musical en terme de hasard ou de loterie. Il reproduit néanmoins la modalité de la pigo dans le domaine de l'intervention sociale. Se trouver « une assise » n'est pas anodin dans la mesure où les « gigs »

de travail social lui permettent d'avoir un point d'appui entre deux projets ou dans une période de gestation de projet.

Tsé moi je suis aussi un musicien qui... qui n'est pas un gigeux, je ne sors pas de l'école. Je n'ai pas ça, je n'ai pas ces skills là. Tsé les amis drummer eux autres par exemple eux autres ça ne les importait pas, parce qu'ils avaient trois ou quatre groupes en même temps. Ce qui fait qu'il y a tout le temps du cash qui rentre ici ou là. C'est comme si être auteur-compositeur c'est un peu le... C'est un peu le casino, c'est un peu la roulette. D'une certaine manière, tu ne sais pas si ça va marcher ou pas. O : Comme les gigeux, ils ont des portes de sortie si ça flanche... L : Exactement. Exactement, c'est pour ça, moi je ne suis pas gigeux en musique, mais je suis comme gigeux en travail social et puis en santé mentale, en déficience intellectuelle tout ça. Je me suis trouvé une assise. – (Laurent, 37, accordéon, chanson)

« Faire un peu de tout » est aussi l'expression de nécessaires et difficiles compromis pour plusieurs musiciens. Le « tout » ne signifie pas pour autant « n'importe quoi ». Les musiciens choisissent les contrats ou les engagements qu'ils honorent selon des critères bien à eux, comme la qualité ou le type de musique. Cette sélection contraste avec la figure du technicien qui ne fait que performer. L'intégrité artistique<sup>41</sup> est mise en péril dans le type de musique que l'on joue et sa qualité. D'un autre côté, on doit multiplier les engagements afin de pouvoir subvenir à ses besoins. La difficulté d'exercer un choix intègre pour les musiciens amène un conflit bien difficile à résoudre comme le montre cet extrait où Roxane s'exprime sur la situation de son mari Benoît.

Je suis vraiment très proche de la situation de mon mari là. Mettons si tu regardes ça. Ce que lui fait, il est toujours collé au projet des autres. Faque il est toujours dépendant du désir des autres. [...] C'est ça, lui y est collé au projet là, pis quand y en a pas, y faut qu'y trouve un moyen de, de... d'en trouver d'autres tsé, de se faire des contacts, ou de faire du corporatif tsé. – (Roxane, 26, chant, pop)

Étienne, Gaëlle et Benoît bricolent des arrangements afin de résoudre ou d'atténuer le conflit

---

<sup>41</sup> Une définition idéale typique de l'intégrité artistique pourrait être la volonté de poursuivre et réaliser une vision artistique dans une pleine autonomie tout en se garantissant des échanges réciproques et enrichissants. Or, il s'agit là d'un idéal type bien éloigné du travail musical tel qu'observé, puisque celui-ci est inévitablement traversé de contradictions et de compromis.

de l'intégrité. Étienne est ouvert à toutes les opportunités, est prêt à faire toutes sortes de compromis, sauf dans le type ou le contenu de la musique qu'il joue. Cette contrainte ou ce champ d'action garantissant l'intégrité artistique l'amènent à trouver un travail extra-musical. Le musicien se définit ainsi à travers la musique qu'il joue, performe ou compose. Il raconte le moment où il a pris cette décision bien longtemps auparavant.

J'ai fait pas mal tous les genres musicaux dans ce temps-là. Ce que je voulais dans ce temps-là, c'était de jouer, d'être un musicien pis de pouvoir gagner ma vie. Ce qui fait que j'étais pas mal ouvert à tout. Tout ce que j'aimais par contre, je n'ai jamais été le musicien qui pouvait faire n'importe quoi. Je n'avais pas envie d'aller jouer mettons, sans en enlever à ceux qui le font, c'est une job comme un autre, comme les projets très pop ça ne m'intéressait pas. J'avais envie quand même de faire plus de quoi de créatif un petit peu plus underground, mais j'ai quand même fait plein de projets assez folk, ce qui fait que ça revient un peu à la même chose, plus de mon goût mettons. Pour moi, ce que ça voulait dire, c'est que peut-être que je gagnerais moins ma vie avec ça. Ce qui fait que je me suis parti une business de peinture dans ce temps-là. – (Étienne, 48, basse, folk)

Gaëlle déplore que la précarité du musicien vienne mettre en danger la qualité de la performance musicale et l'originalité de ses propositions. Cette critique agit comme une mise en garde qui lui permet de garder un équilibre intègre dans ses choix professionnels. Forcés de travailler le plus possible et de cumuler les contrats, les musiciens ne passent plus le temps nécessaire à s'investir dans la musique. La profondeur de l'expérience musicale est menacée par l'injonction de la « gig ». En d'autres mots, le travail musical perd de sa force émancipatrice pour ne devenir qu'un travail comme un autre. Ce que Gaëlle souligne lorsqu'elle critique des collègues musiciens qui cumulent les prestations sans s'investir suffisamment dans la musique.

Moi j'ai déjà vu des Big Band dans un show où les gens étaient en train de lire les partitions et c'était un peu tout croche, parce que tu vois bien qu'ils n'avaient jamais pratiqué. C'est dommage, parce que je pense qu'on pourrait offrir quelque chose de mieux que ça au public. Pis en tant que musicien, c'est le fun de livrer un travail de qualité où tu es préparé, où tu n'es pas en train de foirer la moitié de ton truc. Je ne sais pas, c'est cool quoi d'être fière du résultat. O : Sinon c'est quoi la motivation de faire ça ? G : Et bien quand c'est d'avoir des gigs la motivation vient de changer d'angle. – (Gaëlle, 34, contrebasse, jazz)

Enfin, Benoît évalue la part d'intégrité artistique du choix pour accepter un contrat en fonction de trois critères. « La règle des tiers » est un véritable « étalon de mesure » qui permet de ne pas poursuivre des engagements qui risqueraient de mettre en péril la raison pour laquelle on exerce le métier.

Il y a un de mes bons chums qui est comme un sage un peu il dit : « il y a tout le temps la règle des tiers. Il faut tout le temps qu'il y en ait deux sur trois pour faire pencher la balance. ». Ces trois aspects-là, je les garde tout le temps en tête : c'est que la musique est vraiment fucking bonne pis j'ai du fun, pis j'irais pour rien quasiment. Deuxièmement, il faut que la gagne soit vraiment trippante, le band justement, parce que partir en tournée faire des heures de route, et cetera. Troisièmement, c'est si c'est vraiment payant. Ce qui fait que si tu en as deux sur trois... Moi c'est vraiment là-dessus que je me base, c'est rendu mon standard. Si j'en ai deux sur trois, si j'en ai un sur trois, c'est comme : « non je ne serais pas heureux tsé ». Pis je dis ça et j'en ai fait un cette semaine, un truc de même, mais, j'étais comme : « osti, j'en ai juste un sur trois, là ». Je trouve que c'est un bon étalon de mesure. C'est comme si c'est vraiment payant, mais que la musique n'est pas bonne pis que le monde est cool, why not. Tsé je suis avec des chums, pis je m'en vais chez nous et je n'ai pas perdu d'argent là clairement là. Pis à l'inverse, quand la musique est bonne, mais que ça paye pas et que la gagne est le fun, ben je te dis : « ouais, mais osti que c'est le fun de jouer avec eux autres, pis en plus c'est bon ». - (Benoît, 36, guitare, pop)

## 5.2 La pige

À des fins heuristiques, nous divisons les types de contrats de pige en deux principales activités : la composition et l'interprétation. Les compositeurs et compositrices pigistes réalisent une commande pour un acteur qui ne s'inscrit pas dans l'univers de la musique. On pense ici à la conception sonore pour des spectacles de danse ou de théâtre. Dans ce type de collaboration, les individus impliqués travaillent généralement en étroite relation dans la mesure où les univers sont analogues puisqu'ils sont associés à la grande famille des arts de la scène.

On y retrouve aussi des espaces hybrides comme les métiers de musique à l'image où il s'agit de réaliser des commandes pour des documentaristes, des réalisateurs de films, de publicités

ou autres. La collaboration est moins évidente par la distance qui sépare les différents univers. La musique doit se mettre au service du projet principal et des attentes de celui qui le porte qui n'est pas musicien. La commande est la façon la plus classique de travailler au sein de la musique à l'image, mais les transformations technologiques permettent de nouvelles formes de travail comme la musique de librairie que décrit ici Jonathan.

La musique de librairie, c'est les librairies en ligne genre Premium Beat. Ça ne rapporte pas vraiment tant que ça, mais ça peut rapporter si ta toune est achetée ou est mise en ligne par quelqu'un pis qu'elle est rachetée après ça. Cette librairie-là dans le fond, c'est comme des curateurs qui mettent ensemble toute sorte de style. Avant que cette librairie-là existe, généralement quelqu'un, un réalisateur allait trouver un compositeur qui allait faire sa musique, mais maintenant il va là-dessus. Ça ne va pas à l'encontre de ce qu'on fait comme compositeur de musique à l'image, parce que des fois c'est des affaires tellement simples pis des affaires comme juste... ça prend pas de temps tu peux le faire. - (Jonathan, 34, multi instrument, musique à l'image)

La nature de l'activité interprétative se différencie de la composition dans la mesure où l'on demandera au musicien une performance où ce qui entrera en jeu sera la technique et la capacité à s'approprier la musique. Les compétences dans l'interprétation musicale varient selon le style musical pratiqué. La musique classique par sa division du travail et ses transformations historiques s'appuie sur la partition. La capacité de lecture à vue et de s'accorder avec les autres musiciens de l'ensemble sera décisive. Pour le jazz, les techniques instrumentales sont autant nécessaires que l'acquisition d'un vocabulaire pour improviser comme le souligne Dominique quand elle aborde les apprentissages qu'elle a dû faire à l'université.

Moi j'étais très forte en technique, mais je n'avais pas de vocabulaire pour improviser. Faque moi fallait que je prenne les bouchées doubles pour ça, mais tsé sur le plan technique j'étais vraiment forte, ce qui est un plus. - (Dominique, 34, trompette, jazz)

Ces deux styles musicaux fortement institutionnalisés dans les universités et conservatoires autant que dans les lieux de productions et de diffusions se différencient des styles musicaux qui s'inscrivent dans des cadres institutionnels plus dépendants des aléas du marché comme le

rock, le folk, le pop, etc. L'improvisation toujours nécessaire sera beaucoup plus importante que la lecture à vue. Ceci est visible dans la place accordée aux « jams ».

Il y a plusieurs espace-temps où les interprètes pigistes peuvent travailler. Le studio est le lieu de réalisation de projets originaux ou d'enregistrement pour des contrats de musique à l'image. Par exemple, les musiciens peuvent être appelés à faire la réalisation ou à jouer pour le projet d'un auteur-compositeur-interprète. La petitesse des budgets de production (paye des musiciens, des techniciens et du studio) amène les musiciens mobilisés à travailler rapidement. Il est donc nécessaire pour eux de savoir improviser et faire preuve d'une grande résilience comme le mentionne Étienne lorsqu'il parle de ses expériences comme pigiste pour l'interprétation de la musique à l'image.

Il faut que tu saches t'adapter facilement et rapidement, parce que tu n'as pas le temps de travailler des arrangements ou des affaires comme ça dans ces projets-là. [...] En fait, tout ce que j'ai fait, les clips de télé et de pubs et tout ça, ça m'a aidé dans un sens, parce que quand tu arrives en studio souvent il y a rien d'écrit. Ce qui fait qu'il faut que tu penses une espèce d'arrangement, composition de ta ligne de basse sur le fly. - (Étienne, 48, basse, folk)

Les « gigs de télé » sont des contrats où les musiciens sont amenés à accompagner un artiste dans un gala ou une émission de télévision. Une des formes d'organisation des plateaux de télévision est les *House Bands*. Il s'agit de contrats qui durent le temps de l'émission et qui sont renouvelables. Autant cette stabilité et les conditions d'emplois y sont convoitées, autant ces contrats sont critiqués en raison du peu de créativité ou du manque de marge de manœuvre octroyé aux musiciens dans leur interprétation. On observait d'ailleurs cette tension entre interprétation créative et interprétation technicienne chez Rémy Malo dans les portraits de l'*Entracte*.

Malgré ça, il faut que j'aie une forme de liberté, sinon, je ne suis pas heureux. C'est pourquoi j'ai dû prendre une pause des plateaux télé parce que je m'ennuyais de jouer des chansons au complet. » - (Rémy Malo, 46, basse, multi style)

Aussi appelés « gig de corpo », les contrats de musique corporative ou de cocktails sont le plus souvent décrits comme la caricature du travail musical désincarné qui n'engage que la technique. Il s'agit de petits ensembles réunis pour l'occasion d'une conférence, d'un congrès,

d'un mariage ou d'autres évènements semblables. La place de la musique y est secondaire ou même décorative. C'est une musique « d'ambiance » où le public est vu par les musiciens comme étant désintéressé. La musique y est « exécutée » plutôt que performée. La plupart des interprètes rencontrés ont fait du « corpo » à un moment ou à un autre. À chaque fois qu'ils abordent le sujet, ils y mettent peu d'emphase, comme si c'était quelque chose d'anodin ou dont ils n'avaient pas envie de parler. Ce type d'engagement est conçu intégralement en terme de rétribution monétaire comme l'indique l'expression « job alimentaire » de Gaëlle et de Roxane : « [...] rentrer dans des bands de corpo pour l'alimentaire. Vraiment, ça le fait chier pas mal » (Roxane).

La job alimentaire ou si ce n'est pas alimentaire, tsé ça peut être un job alimentaire intéressant, mais un back-up tsé ou de faire des gigs de corpo à longueur d'année. Ce qui est franchement usant parce que ça peut te faire perdre l'envie de faire ça. [...] C'est une musique d'ambiance. Ben si tu en fais trop c'est que ça devient répétitif déjà. Ça devient machinal. Souvent si tu fais une soirée où il y a 300 personnes, et bien il y en a quatre qui écoute et 296 qui boivent leur truc et qui mangent leur bifteck. Donc tsé ça reste que... bon voilà tu peux triper avec tes collègues, mais à un moment donné tu es là en train de lire les partitions pis... Moi j'en ai bien du fun, parce que je n'en fais pas trop souvent, mais je pense que si j'en faisais trois fois par semaine, j'aurais beaucoup moins de fun. [...] Il faut que tu sois concentré, parce que comme je n'en fais pas beaucoup, il faut que je lise les partitions realtime. Je n'ai pas le temps de me préparer donc ça me fait un peu on the edge donc ça c'est cool. Mais ça reste que ce n'est pas super passionnant quoi. - (Gaëlle,34, contrebasse, jazz)

Il existe deux principaux syndicats dans le secteur du travail musical : l'UDA qui couvre les activités du chant et la GMMQ qui couvre toute prestation musicale en excluant les droits d'auteurs. La relation qu'entretiennent les musiciens avec ces syndicats est relative aux types d'engagements qui sont les leurs. Le travail musical étant difficile à circonscrire de façon limpide, le champ d'action syndicale reste limité. N'oublions pas à cet égard que selon la LSA, en dernière instance c'est l'artiste qui négocie individuellement ses conditions d'emploi (D'amours, 2009). Le support syndical existe et a su s'imposer dans des secteurs du travail musical économiquement plus important comme les orchestres symphoniques. Il s'agit là d'une limite du corpus de la recherche, mais il semble que l'organisation du travail dans les orchestres est radicalement différente que ce que l'on retrouve chez les pigistes. Ceci est

tributaire d'une organisation du travail où les musiciens de l'orchestre ont un contrat renouvelable qui s'inscrit dans une durée et une institution stable. Inversement, les pigistes sont confrontés à l'arbitraire des producteurs, ce qui revient à l'arbitraire patronal, qui négocient les contrats à la pièce.

Un *a priori* consistait à penser que le principal avantage d'être membre de la Guilde pour les musiciens aurait concerné les cachets, c'est-à-dire leur négociation collective sur la base de normes minimales. Ce n'est pourtant pas le cas, lorsque le thème des relations syndicales fut abordé, les musiciens adoptaient généralement une attitude très critique. Les avantages évoqués à devenir membre étaient l'offre de formation professionnelle, les assurances spécialisées et principalement les visas de travail pour les États-Unis. À cet égard, le fait que la Guilde soit une sous-section de l'*American Federation of Musicians* (AFM) n'est pas anodin, dans la mesure où un des principaux champs d'action ce sont les avantages pour les visas de travail. C'est bien l'attitude d'Étienne face à la Guilde qui nous décrit ici son expérience lorsqu'il est engagé dans un groupe à faire une tournée aux États-Unis.

J'ai déjà été membre de la guilde, mais je n'ai jamais eu affaire avec ça. Quand je suis allé aux États-Unis, il aurait probablement fallu que je fasse affaire avec ça, mais on a plutôt passé ça comme si j'étais le chauffeur du band, parce que ça coûte excessivement cher aller aux États-Unis. J'étais le seul Canadien. O : Pour le visa de travail ? M : Ça revient comme à 5-6 000 pour aller faire quatre shows. Quand tu fais une grosse tournée pis que tu as tout le band, ça réduit le montant, mais le montant pour un individu est imposant. [...] Quand on est passé aux douanes, le gars m'a demandé : « you, what are you doing ? », « i'm driving the truck ». Mais à ce moment-là je commençais la tournée ce qui fait qu'il n'y avait pas vrai encore de photo de moi dans le band. Mais là je ne pourrais plus mettons. Là s'ils m'engagent il va falloir passer par [la Guilde]. Moi je trouve, un peu comme dans ce que je fais en peinture, je trouve ça utile d'avoir un syndicat et tout ça pour les orchestres symphoniques et les affaires comme ça, mais dans le reste ça vient ralentir la patente, parce que tsé le peu d'argent qu'il te reste dans les poches il faut en plus que tu passes à travers la guilde pour leur en donner une partie... Pour un artiste qui essaie de percer, je trouve que ce n'est pas bien bon. - (Étienne, 48, basse, folk)

La critique adopte une rhétorique de l'utilisateur, du coût-bénéfice ou en d'autres mots, de la cotisation-service offert. Peut-être est-ce dû aux secteurs d'activités des musiciens rencontrés, mais reste que la plupart affirment que le jeu n'en vaut pas la chandelle. Il y a donc peu de



membres actifs de la Guilde dans notre échantillon. Ils passent vite sur le sujet et sans que l'intervieweur ne le mentionne, soulignent aussitôt l'importance des sociétés de gestion collective des droits d'auteurs ou d'interprétation tels que la SOCAN, la SODRAC ou ARTISTI.

Faque la Guilde y a pas grand-chose que je peux dire là-dessus. Pis l'Uda... moi comme je ne suis pas un chanteur, me semble que je ne suis pas vraiment à l'UDA... Moi j'aime beaucoup la SOCAN, c'est la SOCAN qui envoie des chèques. [rires]. – (Vincent, 34, clavier, multi style)

Le cachet est la principale rétribution monétaire des contrats à la pige. Les montants réels sont le plus souvent en dessous des normes minimales établies par la Guilde. Tous les musiciens rencontrés ont mentionné par ailleurs que le montant des cachets a peu évolué au fil du temps. Ils évoquent un âge d'or « avant les karaokés » et les systèmes de son sophistiqués où on avait besoin de musiciens « live » dans les bars et autres événements.

L'analyse rend compte de trois différentes modalités d'octroi d'un cachet. Il y a d'abord le forfaitaire où un montant fixe est négocié « tout inclus ». Si ces contrats sont plus longs à réaliser c'est le musicien engagé qui en sera perdant, mais il peut aussi s'en tirer gagnant. Ensuite, il y a le cachet horaire qui est octroyé à la fin du contrat selon les heures travaillées. David explique bien l'avantage et les inconvénients de ces deux modalités.

Tsé tu ne peux pas, tu ne peux pas prédire quand tu fais une gig... Tu ne peux pas prédire si ce sera facile ou difficile. Des fois ça va fucking bien, comme par exemple, j'ai fait le disque avec [tel artiste] il y a une couple de mois tsé. Ça a duré une semaine et demie, tsé c'était comme.... En plus c'était juste, juste avant que [mon enfant] naisse. Ça adonnait vraiment bien. Mais il y a d'autres projets, comme là je suis en train de commencer un autre truc. Pis là, elle a un band, mais là le label, il est comme : « ouais, mais ton band on n'est pas sûr... ». Ce qui fait qu'on fait un test en studio, et on se rend compte que le band c'est pas ça... Pis là avant ça, ils sont venus ici faire une maquette... Pis là il va falloir faire des meetings... Pis là ils vont faire : « mais ton band... non c'est pas correct... nanana... ». Ce qui fait que c'est plus de... Pis au final, tu n'es pas vraiment payer plus. Les réal'<sup>42</sup> c'est vraiment

---

<sup>42</sup> « Les réal' » signifie les contrats de réalisation musicale pour le projet personnel d'un musicien ou d'un groupe musical.

forfaitaire, tandis que si tu es musicien de session, ben là tu es payé à shot. O : Qu'est-ce que tu appelles musiciens de session ? D : Tu as une gig de studio mettons tu vas jouer de la guitare sur un disque. Ben si tu joues cinq jours ben tu vas être payé pour cinq jours. - (David, 29, guitare, folk)

On pourrait qualifier la troisième modalité du cachet par le terme volontaire. Il s'agit de « gigs » dans des restaurants, des bars ou des petits événements où la responsabilité du cachet des musiciens n'est pas assumée par le propriétaire de l'établissement. Celui-ci pourrait être considéré comme une sorte de producteur informel. Il s'agit du « chapeau » que l'on fait circuler à la fin de la prestation ou du montant récolté à la porte comme admission. C'est une rétribution qui dépend de la réception et du bon vouloir du public présent où le risque est assumé par le musicien. C'est une modalité de paiement que Nadine rencontre fréquemment.

Ouais ben je continue à jouer à toutes les mois au rendez-vous du thé en trio jazz, mais... c'est pas heu... en touka, c'est pas super là. Pis eux, c'est un petit peu l'attitude de ; « on vous aide en vous faisant jouer ici »... Alors que... Ils nous payent pas pis c'est comme au chapeau pis... Mais comme... Il n'y a jamais personne... - (Nadine, 26, piano, jazz)

Durant ce moment de l'entrevue, Nadine semblait endiguer une colère qui n'attendait que de s'exprimer. Le cachet volontaire rend compte d'un enjeu décisif et d'une importante source d'injustice. Il s'agit du calcul de la valeur monétaire d'une prestation pour ce qui est des cachets ou encore d'une pièce musicale pour ce qui est des redevances. Le cachet volontaire accentue et met en évidence la partialité du calcul du montant. Ce qui fracture les règles implicites qui construisent la fragile valeur normative de la force du travail musical. La musicienne poursuit sur cette réflexion.

J'ai souvent l'impression qu'on nous voit comme : « ah, mais là tu fais ce que tu aimes... ». Pis surtout les propriétaires de bars ou de restaurant qui ne comprennent pas bien la réalité des musiciens, qui vont vouloir t'engager, pis qui vont avoir l'impression de te faire une faveur alors que tu as quand même pratiqués pour ça, tu as étudié pour ça, il y a toutes les heures qu'il y a derrière ça, le transport pis tout ça... Donc ce n'est pas une faveur que tu me fais que je viens jouer ici tandis que tu payes n'importe qui qui vient te rendre un service. [...] Tu payes ton bussboy, pis la personne au bar qui te sert une bière, tu lui donnes du pourboire... Même les musiciens mettons que tu as une bière gratuite tu dois donner du pourboire, mais lui il ne va pas mettre de l'argent dans le chapeau. - (Nadine, 26, piano, jazz)

Le problème de la valeur d'une prestation s'associe lui-même à celui de la professionnalisation. L'identification de qui est musicien et qui ne l'est pas est un enjeu important décrit au point 1.2. Définir un artiste de la scène par la rétribution monétaire qu'il tire de ses activités est la solution légale (LSA).<sup>43</sup> Or, le cachet volontaire échoue cette définition ce qui porte les musiciens à se requestionner sur le sérieux de leur démarche musicale. Cette fragilité normative de la définition de la profession comme un métier offrant un service spécifique affecte inévitablement la persévérance musicienne, dans la mesure où la dimension ontologique du métier doit s'accorder et trouver une cohérence avec les relations d'emplois vécues.<sup>44</sup>

### 5.3 Le projet original

Le projet original est la deuxième forme du travail musical. Il s'agit de la création d'un projet porté par une ou plusieurs personnes et dont la volonté est d'être diffusé. Les contenus musicaux de ces projets peuvent être des interprétations de répertoire existant ou encore de la création musicale. Les configurations sociales de cette forme d'emploi rendent compte d'une importante frontière qui sépare les musiciens des non-musiciens. De plus, les figures du pigiste de travailleur autonome et indépendant diffèrent du projet original, dans la mesure où celui qui « porte » un projet particulier ressemble un peu plus à la figure de l'entrepreneur (sans l'être pour autant). C'est pourquoi l'analyse emprunte deux focales : les modèles d'organisations qui rendent compte de leur dialectique interne et l'organisation du travail qui concerne plutôt la dialectique externe des relations d'emploi.

---

<sup>43</sup> « Pour l'application de la présente loi, un artiste s'entend d'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 1 » (Gouvernement du Québec, 2009)

<sup>44</sup> David Graeber se prononçait à ce propos en entrevue dans *Le Monde* le 11 sept. 2018 : « Pourquoi les métiers les plus utiles socialement, comme les infirmières ou les instituteurs, sont-ils si peu considérés ? Ils sont également mal payés : on observe une relation inverse entre la valeur sociale d'un emploi et la rémunération que l'on en tire. C'est vrai pour tous les jobs liés au soin des personnes (à l'exception des médecins). Ces emplois engendrent une forme de « jalousie morale », c'est-à-dire un ressentiment face aux activités dénotant une plus grande élévation morale. Tout ce passe comme si la société entière songeait : les infirmiers, les instituteurs, eux, ont la chance de compter dans la vie des autres, ils ne vont pas en plus réclamer d'être bien payés ! Il en va de même avec les artistes. (Charel, 2018)

### 5.3.1 Les modèles d'organisation

Le plus souvent les modèles de référence des projets originaux sont le groupe de musique (« band ») et le projet personnel (« perso »). Ce sont deux façons distinctes de fonctionner qui s'opposent dans la nature de l'engagement des musiciens mobilisés. La collaboration est un troisième modèle mitoyen qui amoindrit les avantages et désavantages d'un modèle ou de l'autre.

#### « Band »

Nous avons choisi d'utiliser l'expression employée par les musiciens rencontrés afin de qualifier les groupes musicaux. La raison étant que « groupe musical » est une appellation générique qui ne renvoie pas exactement à l'expérience sociale que les musiciens associent au « band ». C'est un modèle d'organisation distinct du projet original que l'on peut définir par une participation idéalement équitable de tous les membres de la formation musicale à l'une ou l'autre activité musicale ou extra musicale.<sup>45</sup> Les musiciens s'unissent sur la base de relations d'amitiés et d'affinités esthétique. Toute considération marchande qui traversera les groupes viendra *a posteriori* et sera parfois la source de l'éclatement du groupe d'origine. Si l'idéal est un « band » où tous les membres sont impliqués et motivés de façon équitable ou selon les complémentarités, il n'en va évidemment pas ainsi dans les expériences des musiciens. L'étroitesse des relations dans certaines situations de travail comme les tournées implique une intimité qui n'est pas toujours bienfaitrice. À ce sujet, Dominique raconte les tensions au sein d'un band avec lequel elle a beaucoup tourné.

Ben y avait comme un temps tuff pendant l'été, mais tsé dans les bands ça arrive souvent là, en passant. [rire] Y a tout le temps des passes ruffs, c'est comme un couple là. Faque des fois on est juste : « osti que je t'haïs », mais tsé on est : « bon on continu pareil tsé ». Pis ça revient, mais c'est normal là. Tsé y a tout le temps des phases où on a plus le goût de te voir là. Pis tsé on travail, pis ça revient... - (Dominique, 34, trompette, jazz)

---

<sup>45</sup> Il s'agit d'un modèle non exclusif aux projets originaux, mais qui est son principal fonctionnement. On parle par exemple, de « band de corpo » (Benoit) ou des « bands d'hommages ou de tributes » (Étienne) pour les « bands » de pigiste.

Dans le prochain chapitre, l'exploration de la scolarité des musiciens montrera que le band peut être vu comme une institution d'apprentissage en soi où le « jam »<sup>46</sup> est considéré comme un espace central d'expérimentation. C'est spécialement le cas pour les musiciens qui n'ont pas poursuivi une scolarité spécialisée en musique. Ceci met en évidence l'influence de ce modèle dans la carrière musicienne. Au gré des différentes situations et choix d'orientations se succéderont différents bands de musique. Certains seront des bands qui « débloqueront » et d'autres seront des bands d'apprentissage, « qui ne fonctionneront pas vraiment » ou qui ne seront « pas sérieux ». Ce qui au départ était anodin dans les discours est devenu progressivement surprenant. Il s'agit de l'intensité de la succession de bands qui se font et se défont. Après avoir joué dans plusieurs bands différents qui ne « décolleront pas », Vincent décide de tenter un dernier essai. Dans ses propres mots, « c'était [s]on last call ». Il se trouve que cette formation remporte un succès rapidement et roulera sa bosse pendant presque une décennie. Malgré ça, quelque temps avant l'entretien, Vincent et les membres du groupe ont décidé de se séparer.

Ce serait long à expliquer pourquoi un groupe finit là. Mais ça se sent tsé comme là. C'est une affaire de groupe là, c'est entre les membres que ça se passe pis... Faut avoir les mêmes désirs tout le temps. Pis j'ai l'impression qu'un groupe souvent c'est comme, y a comme un moment dans le temps où tout le monde est à la même place, pis ça peut faire des grandes choses, mais tsé c'est dur que le monde reste à même place pendant trop longtemps. Faque là un m'amené quand ça devient trop de compromis pis que pu personnes fait exactement ce qu'il veut, je trouve qu'artistiquement ça ne peut pas donner grand-chose de si bon que ça. Faque j'aurais été surpris que notre troisième album, soit meilleurs tsé. Parce que je trouvais pas, que, on était pu à la même place vraiment, même si on est des bons amis pis tout ça, mais... Faque ouin, je sais pas, y a beaucoup de groupes qui restent ensemble, mais ça peut vraiment être lourd un groupe pis... je sais pas. Je ne trouvais pas que ça valait la peine de faire ça. C'est quand même une grosse partie de ma vie huit ans déjà là. - (Vincent, 34, clavier, multi style)

Le travail collectif dans le band a l'avantage de mettre à profit artistique différentes affinités et une complémentarité des compétences. La multiplicité des points de vue permet de mieux juger quelle proposition musicale est adéquate et quelle autre est moins intéressante. Lorsqu'il

---

<sup>46</sup> Le « jam » ou « jammer » est un terme qui signifie improviser en groupe une proposition musicale.

y a des moments plus difficiles les uns peuvent encourager les autres et renforcer positivement l'énergie du groupe. Par contre, pour qu'un tel modèle fonctionne les participants doivent s'appuyer sur une vision artistique commune puisqu'au final c'est sur cette vision que se construit le projet. Lorsque « tout le monde [n'] est [plus] à la même place », les compromis esthétiques ébranlent la vision artistique et par la même occasion le band lui-même.

Ce ne sont pas tous les bands qui fonctionnent et qui évoluent de façon aussi cohérente et typique. Nous retrouvons ici les deux points de vue opposés sur le métier de musicien : Dominique qui voit les « gigeux » comme des gens possédant une attitude passe-partout et Benoît qui considère les musiciens se consacrant totalement dans leur projet original comme des « puristes ».

Lorsque Benoît intègre les « circuits » de projets originaux, il se trouve à accompagner les projets personnels d'auteurs-compositeurs-interprètes. La dynamique générale interne aux projets originaux se construit à partir de ce qu'on appelle les « frontman-woman » et les « sideman-woman ». La tête d'affiche ou le musicien dont c'est le projet personnel engage pour les prestations des pigistes qui se trouveront à être dans « l'ombre »<sup>47</sup> de ce dernier. Dans cet extrait, Benoît contraste deux expériences différentes, l'une qui s'apparente au *House Band* et l'autre qui se situe dans un « minding de band ».

Bref whatever en fait je pense que dans ce milieu-là ce n'est pas un minding de house band, c'est pas comme si... tsé autant avec [les deux auteurs-compositeurs-interprètes avec qui je travaille] on est des chums d'abord et avant tout. C'est la musique qui nous a fait se rencontrer, mais... on se rencontre sur des bases assez régulières pour pas juste faire de la musique, on ne se voit pas juste en tournée ce qui fait que... Ce n'est pas une relation comme des interprètes des années 80 où c'est que l'interprète voyage séparément du band.<sup>48</sup> - (Benoît, 36, guitare, pop)

---

<sup>47</sup> Expression inspirée du titre de l'épisode « les musiciens dans l'ombre » du web documentaire *Arrière Scène* (13 février 2015).

<sup>48</sup> Lorsque benoît parle des « interprètes des années 80' », il se réfère à une expérience professionnelle précise : « ça arrive de moins en moins souvent j'avoue [de voyager séparément du chanteur] parce que, c'est surtout des vieux de la vieille, j'ai accompagné Roch Voisine déjà en show, pis... on s'est croisés trois ou quatre fois dans des affaires et puis il me reconnaît fuck all. C'est comme : « j'ai joué de la musique avec toi, dude ». Ça m'est arrivé avec Garou aussi, j'ai accompagné Garou pour une tournée... » (Benoît).

Bien que Benoît soit engagé comme pigiste par l'auteur-compositeur-interprète, ce n'est pas la relation marchande et contractuelle qui prévaut puisque le « frontman » entend que son projet personnel fonctionne comme un « band ». La relation est amicale et la confiance est nécessaire afin de construire une exclusivité, une loyauté et une fidélité avec son donneur d'ouvrage. Ceci est capital, dans la mesure où ce qui tiens le band n'est pas une vision artistique commune bien que tous un chacun est appelé à s'investir au niveau de l'interprétation dans les propositions de l'auteur-compositeur-interprète. En d'autres mots, on voit ici une configuration hybride où un projet « perso » qui engage des pigistes fonctionne comme le modèle ou le « minding » d'un « band » dont Benoît décrit la dynamique interne.

En même temps avec [lui] on fait partie du projet dans le sens qu'il se définit comme un artiste qui fait... C'est un gars de band dans le fond. Il avait son groupe avant qui a chié, qui est tombé à l'eau. Il a parti son projet, parce que lui il voulait continuer pis les autres membres du band n'étaient pas rendus à la même place, mais... C'est de la façon qu'il... Que je le comprends pis qu'il m'explique lui-même c'est que lui il a tout le temps voulu être un band. Ce qui fait qu'avec [cet artiste-là] c'est vraiment un minding de band même si c'est sûr que c'est son nom qui est sur la pochette et puis que c'est lui qui produit beaucoup les trucs. – (Benoît, 36, guitare, pop)

L'expérience de Dominique rend compte d'une situation inverse. Pendant plusieurs années, celle-ci s'investit comme « sidewomen » dans le projet « perso » d'un autre musicien qui deviendra un ami. Il s'agit d'un projet original qui s'est construit à travers un processus de travail collectif, c'est-à-dire selon le fonctionnement d'un band. Au court de son engagement, le projet se transforme et son fonctionnement se renverse progressivement vers le projet « perso » d'origine. Selon la musicienne, le succès commercial du projet a transformé les liens d'amitiés et d'affinités esthétiques en liens marchands. La contribution au projet s'est transformée en terme échange de force de travail plutôt qu'en terme de réciprocité. Les membres du band ne pouvaient plus contribuer comme avant dans le projet. Ils se sont transformés en « pigistes » dans la plus négative acceptation du terme, c'est-à-dire en technicien exécutant un travail désincarné. Dominique raconte la situation qui a mené à son départ avec amertume.

---

Avant, moi je trouve que le band marchait mieux avant, parce que heu... y nous mettait en valeur. Tsé mettons, Laurent là il était bon en tout ce qui est arts visuels, et aussi la présentation scénique, la présentation entre les tounes, tsé Laurent était bon là-dedans, pis il pensait à ça, pis il était comme : « Eille heu Marco tu pourrais faire ça je pense que... ». Pis tsé on s'aidait ensemble. Moi j'étais bonne pour écrire des arrangements, tsé j'avais comme... tsé faque là, moi je faisais ça. Après ça quand son gérant est arrivé, il a comme... « non, non, non, non là on va engager tel personne pour scénique, on va engager tel personne tsé... ». Faque tsé nous autre, c'était comme pu notre band, on était comme rendu des pigistes, mais on avait monté ça comme un band. Faque tsé, y avait pu de valeur, en touka pour moi, y avait pu de valeur de faire ça tsé. En plus, on était moins payé que les techniciens. Tsé je veux dire, nous autres on était payé 250, le technicien était payé 350 piastres. J'étais comme : « ok c'est parce que... ». Tsé on était comme rendu comme de la marde. - (Dominique, 34, trompette, jazz)

Ces extraits de Benoît et de Dominique rendent compte des deux référents sémantiques principaux du fonctionnement du projet original : le « band » et le projet « perso ». Ils nuancent aussi ces modèles en montrant comment ils sont amenés à être transformés dans la biographie d'un projet ou dans les dynamiques et les hybridations possibles.

De plus, ces modèles sont historiquement situés comme l'est l'orchestre dans l'univers de la musique classique. Le « band » est lié à des styles musicaux. Gaëlle est d'abord guitariste classique, mais elle décide d'abandonner cette discipline pour la raison qu'il s'agit d'un style et d'un instrument qui amène à jouer le plus souvent en solo ou en duo. Elle choisit la basse pour jouer un style de musique plus « groove », qui s'accorde mieux à ce qu'elle aime écouter, mais à n'en point douter aussi pour le fait que c'est un instrument d'accompagnement qui demande à être joué avec d'autres musiciens dans des bands.

À un moment donné je pense que je m'ennuyais quand même de jouer, et j'aimais bien la guitare classique, mais j'avais surtout envie de jouer avec du monde et ce n'est pas trop possible quand tu fais [de la guitare classique]. Je tripais sur la basse depuis toujours. À chaque fois que j'allais voir des shows je regardais toujours les bassistes. Je tripais sur le groove tout ça donc j'ai récupéré une basse que quelqu'un m'a donnée. Un mec qui travaillait au studio avec moi. Pis j'ai commencé à pratiquer ça chez moi en autodidacte en fait pendant un bout. Jouer sur des trucs et puis je m'entraînais. Après ça, j'ai trouvé deux ou trois bands avec qui jouer. - (Gaëlle, 34, contrebasse, jazz)



## Projet « perso »

Le projet personnel se définit comme un projet de musique original porté par un seul musicien. Bien qu'il a fréquemment besoin d'autres musiciens afin de performer la musique, il repose sur la vision artistique du musicien principal. On retrouve les dynamiques de « front » et de « side ». Les « sidemans·womens », peuvent être des pigistes comme le cas des interprètes des années 80' évoqués par Benoît qui voyagent séparément du chanteur. Par contre, c'est une pige qui se situe dans l'horizon et le « circuit » de la musique originale. Les dynamiques des « bands » qui accompagnent un projet solo sont variables. Les « sidemans·womens » peuvent aussi être des amis dans le cas des petits projets avec peu de moyens financiers au départ. Dans ce type de projets, les relations d'amitié deviennent une véritable ressource. Dans d'autres cas, les projets « perso » se réalisent en solo. C'est la situation d'Émile qui compose de l'électro dans son studio maison. Le style et les dispositifs technologiques permettent cette forme de travail solitaire. Les deux figurent qui sont amenés à collaborer sont donc les musiciens qui s'accordent au projet personnel d'un autre musicien, et ce même musicien qui porte son propre projet.<sup>49</sup>

Dans le sixième chapitre, l'étude des trajectoires démontrera que pour les musiciens qui ont suivi une scolarité extra musicale ou qui sont passés par des « bands d'apprentissage », les projets « perso » font suite et se construisent en rapport à ces expériences de travail collectif. Tout comme Vincent ou l'auteur-compositeur-interprète avec qui Benoît travaille, Émile sentait que les visions artistiques et esthétiques de son groupe n'arrivaient plus à s'accorder. Ce qui le pousse à quitter le groupe pour partir son propre projet, c'est la volonté de poursuivre une vision artistique plus personnelle et de dégager du temps pour s'y consacrer.

J'avais un band dans ces temps-là, mais ça n'allait nulle part, ça me prenait quelque chose comme deux soirs semaine, pis là il fallait payer le loyer pis toute. Ça fait que j'ai juste lâché, parce que j'ai dit : « je veux mettre plus de temps, je veux que ça fonctionne mes trucs persos faut que je mette plus de

---

<sup>49</sup> Joséphine décrit ces dynamiques ainsi : « Je jouais dans les bandes de musique gnawa aussi dans ces temps-là. J'avais comme 12 projets dans ce temps-là. C'est ça la réalité d'un musicien d'ailleurs. Jusqu'à ce que tu aies tes choses à toi personnelle, tu joues dans tout pour y arriver, parce que... comme le chanteur va être plus payer que les musiciens. » (Joséphine).

temps ». C'est là que mon projet est né. Pis j'ai sorti... C'est né sérieusement comme en 2011[...], j'ai décidé de partir mes trucs tout seul, parce que je le feelaï comme ça, j'avais plus de plaisir à créer mes tounes tout seul qu'en groupe. J'aimais mieux ça, je trouvais ça meilleur pis j'étais tanné de faire des compromis. - (Émile, 30, multi instrument, électro)

Après la fin amère de la participation de Dominique au projet solo de son ami, elle décide de partir son propre projet. La manière dont elle le construit reflète la difficulté de sa précédente expérience. La perte de réciprocité entre les membres du band, perverties par des considérations marchandes, se voit reconduite dans la façon dont elle conçoit ce nouveau projet. Elle tient à ce que celui-ci soit l'œuvre d'un « travail commun ». De cette façon, Dominique corrige les erreurs du passé afin de créer un univers plus favorable dans son projet jazz.

Oui, c'est moi qui gère toute, toute, toute, toute, toute. Le cash... le cash, les papiers, les contrats... nomment les toute là. Pis la direction artistique, c'est moi [...]. J'ai tout le temps été appelée par la conception [emphase], plus que juste effectuer la job. Tsé quand j'écoute une toune, j'ai plus une vision sur la toune, une vision d'ensemble [...]. J'arrive avec ça, pis après ça, on fait ça ensemble. C'est de même que ça se passe. Pis on travaille ensemble. O : Alors la création se fait toujours en groupe. L : Ben dans notre band oui. Mais y a beaucoup de band ou que ça se passe pas de même. Pis tsé je pourrais très bien dire : « toi, tu fais la partition de ça, toi tu fais la partition de ça... ». [...], mais moi j'aime mieux que ça se passe en travail commun. - (Dominique, 34, trompette, jazz)

Dominique construit un projet personnel où les expériences passées ne sont pas reproduites. En d'autres mots, ces expériences servent de contre-exemple ou de garde-fou. Ce mode de fonctionnement qui s'apparente au band permet d'atténuer le poids du projet en le partageant ou le distribuant dans le « travail commun ». Le choix de partir son projet « perso » est épanouissant, puisque les musiciens peuvent poursuivre leur propre vision artistique. Néanmoins, cette liberté peut parfois être difficile à porter. On observe cette tension dans les discussions des avantages et désavantages du band comme modèle du projet original. Giulia s'interroge comment gagner en souveraineté et Vincent quelle forme il veut donner à son nouveau projet personnel en regard à son expérience de band.

Je voulais être plus active [dans le processus] et je ne voulais plus que, que, que, que la musique que je jouais dépende de l'esthétique de quelqu'un

d'autre. Je voulais vraiment développer mon esthétique à moi, pis je voulais avoir un... tsé il y a des pièces que j'ai créées que je n'aime vraiment pas. Pis c'était comme un échec à chaque fois que ça m'arrivait [...], mais c'est aussi un grand espace de liberté que tu dessines pour toi même. C'est comme dessiner son propre jardin. – (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

J'ai 34, mais là c'est à voir pour la suite là. Qu'est-ce que je vais être capable de faire. Être tout seul, c'est quand même, tsé c'est moins motivant des fois. [...] Mais ça dépend vraiment d'une journée à l'autre là. Je passe à être très encouragé à très découragé pas mal, comme si comme ça. C'est dur aussi d'assumer quelque chose tout seul, de ne pas avoir de cue de d'autres mondes, de pas avoir aussi, non seulement des cues, mais des... qu'ils te corrigent un peu tes erreurs, pis c'est sûr qu'un groupe c'est vraiment avantageux pour faire quelque chose de bon, parce que ahhhh, ça se filtre, y a des affaires moins bonnes qui se tassent. Tsé quand t'es tout seul que t'es ton propre juge, des fois c'est tuff. Mais là, c'est pour ça que moi je veux quand même faire des collaborations plus, plus faire des albums ponctuels genre. Mais je n'ai pas encore... pas quelque chose qui se fait souvent mettons, ce que j'aurais envie de faire faque je sais pas si je vais être capable, mettons de concrétiser ça dans le réel. – (Vincent, 34, clavier, multi style)

## **Collaboration**

Dans les portraits de la revue *Entracte*, la notion de collaboration était comprise comme le qualificatif de relations entre différents musiciens en opposition à la compétition. Un deuxième sens apparaît dans les entretiens où l'on réfère à la collaboration comme un troisième modèle d'organisation du projet original. À l'occasion d'un projet unique, des musiciens interprètes et/ou des compositeurs s'associent en leur nom propre afin de collaborer à une performance ou une création musicale. Vincent exprime bien qu'il s'agit d'une sorte de compromis ou d'un arrangement afin d'éviter de travailler seul et isolé en ajoutant l'avantage de ne pas être redevables à d'autres musiciens dans le long terme. Ceci dans la mesure où l'engagement repose sur une vision artistique ponctuelle et singulière dont il est plus facile de suspendre ou de reprendre qu'un engagement basé sur des liens de confiance et de loyauté.

Comme la plupart des projets originaux, la collaboration s'élabore à partir de relation amicale, d'affinité esthétique ou de complémentarité des compétences. Giulia affirme ainsi que les échanges sont de l'ordre du partage.

C'est sûr que quand on crée ensemble, on partage beaucoup de choses. Où il y a des amis qui deviennent des collaborateurs, ça dépend, mais c'est pas toujours automatique. Je dirais que la plupart des gens avec qui je travaille, je m'entends vraiment bien avec eux, mais oui il y a certains qui sont des amis, d'autres qui sont des copains. Mais en fait, comme je fais... comme la plupart des choses que je fais c'est soit des projets que moi je gère ou alors des... dans les choses que moi je gère, ce sont que des gens avec qui je m'entends bien forcément. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

L'analyse des portraits a souligné que les collaborations fonctionnent aussi comme des marqueurs réputationnels où les personnalités musicales se partagent leur renommée ou leur prestige dans une intention promotionnelle. Néanmoins, ceci ne doit pas être vu dans une logique purement instrumentale. Si cet échange est aussi un facteur de réputation, il se base essentiellement sur l'appréciation mutuelle des projets personnels de chacun. Joséphine apprécie et se sent valorisée par ce partage d'une sensibilité esthétique et artistique.

Là en ce moment, j'ai plein de collab' avec des gens que j'aime pis tout le monde est down, ce qui fait que je suis contente. C'est fou genre je demande par exemple... je ne sais pas si tu connais [tel musicien] c'est quand même un gars qui est connu au Québec. Je réalise que je lui demande pour faire une collab' et puis il est fucking down, bon ok, je suis sûr que je demanderai une collab' à [un tel] pis il serait down, pis je trouve ça fou, parce que ce sont des figures emblématiques du hip-hop. Les gens sont down avec qu'est-ce que je fais ce qui fait que je suis vraiment touchée par ça. - (Joséphine, 26, violon, multi style)

Le thème de la compétition est mineur, voire quasi absent des entrevues. Les musiciens mettent d'avantage accent sur la collaboration envisagée comme la qualité de relations ou encore comme un modèle du projet original. Cette omission interroge dans la mesure où elle contredit les diagnostics sociologiques, dont ceux de Jean-Michel Menger qui décrit la spirale des inégalités et des « concurrences interindividuelles » dans le travail artistique (Menger, 2002). Cette distance est expliquée, du moins dans les discours sur les projets originaux, par le processus de singularisation esthétique. Chaque projet original doit se situer par rapport aux musiques dont il réfère, mais aussi s'en distancier en affirmant une originalité. Les processus de différenciations font que les musiciens peuvent se sentir en compétition avec d'autres qui ont un projet qui s'apparente au leur, mais ils peuvent tous aussi y voir une occasion d'enrichir

leur proposition artistique en prolongeant et intensifiant les processus de singularisation. Puisqu'au final « il n'y a personne qui fait la même affaire » (Laurent).

Quand je rencontre des accordéonistes qui sont nettement plus techniques que moi, vraiment meilleurs... il y a sept ou huit ans, ça me dérangeait vraiment, maintenant ça me fait plaisir. Je suis comme : « yeah, je peux grandir de cette rencontre-là ». Il n'y a personne qui fait la même affaire ce qui fait que... J'ai aussi une facilité à avoir des commentaires de ces personnes-là qui font : « ah oui je suis meilleur que toi, je suis plus rapide là-dessus, mais toi ça ce que tu fais, yes c'est vraiment hot ». Ça fait qu'il y a vraiment un échange que je trouve plus facile. - (Laurent, 37, accordéon, chanson)

La collaboration se définit donc comme un modèle mitoyen du projet original entre le « band » et le projet « perso » et peut être vue comme un compromis ou un arrangement. Il comporte néanmoins des limites indépassables qui renvoient aux tensions inhérentes à l'intégrité artistique. Tous se passe comme s'il n'y avait pas de monde idéal, et c'est peut-être là, dans ces arrangements issus de diverses contraintes que se trouvent les plus riches innovations artistiques.<sup>50</sup> L'inconvénient du band c'est d'arrimer les visions artistiques dans la durée. Celui du projet « perso » est d'assumer seul une proposition musicale. Dans la collaboration, c'est la négociation des espaces réciproques et l'incidence des inévitables compromis dans la proposition musicale dans la mesure où parfois, on ne peut se passer de collaborateurs.

Giulia parle de son dernier projet qui nécessitait les compétences d'ingénieurs sonores. Elle a choisi des collaborateurs en fonction de leurs compétences, mais aussi pour leur sensibilité esthétique. Le partage y est particulièrement tangible, puisque les bandes audios qui ont été enregistrées ont été également partagées entre les collaborateurs. Et ce, même si au départ le projet partait de l'intention personnelle de Giulia. Ceci souligne les limites et les apports de la collaboration résultant d'une négociation des visions dans le cadre des intégrités artistiques.

C'était vraiment un échange, parce que... ben ils ne sont pas... C'est moi qui ai écrit cette musique-là, mais je pense que leur sensibilité d'enregistrement a

---

<sup>50</sup> D'où le paradoxe de l'activité créative : « c'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, basée et de l'innovation à plus longue portée. Elle est aussi la condition de la satisfaction prise à créer, en même temps qu'elle est une épreuve à endurer » (Menger : 2009, 8-9).

fait beaucoup dans le résultat final. Pis c'était une manière pour moi de leur rendre ça. Il y a un petit peu d'eux dans mon album et il y a un petit peu de moi dans leur musique. J'ai bien aimé travailler comme ça [silence]. Mais c'est vrai que plus j'avance, plus j'ai envie de plus contrôler ce que je fais, comme des fois... ce n'est pas que je remets en cause de travail collaboratif, mais quand tu as vraiment une vision de quelque chose, il y a une limite de la liberté que tu peux laisser aux autres. En touka, en ce moment je suis plus dans cette démarche-là, de me demander comment continuer de travailler des fois. O : Comment continuer de travailler... Qu'est-ce que tu veux dire ? I : En tenant compte de la sensibilité de la personne avec qui je travaille, mais en dirigeant pour que ça aille là où je veux aller. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

Ces compromis résultant de tensions internes à l'intégrité artistique portent Giulia à se poser la question « comment continuer de travailler ? » Ou bien, comment travailler autrement ? Est-ce que les modèles existants<sup>51</sup> sont trop limités et il serait possible d'en inventer de nouveaux ? Est-ce que ces tensions portent les musiciens à sans cesse se remettre en question ? Vincent qui se dégage d'une implication de huit ans dans un band se pose aussi la question à savoir si son projet personnel est viable ou s'il sort trop du cadre. Il aimerait composer plusieurs albums dans plusieurs styles sous différents noms, mais il se demande s'il sera capable de « concrétiser ça dans le réel ». Ces questionnements quant aux formes existantes ou à inventer d'organisation interne du travail musical s'inscrivent dans une transformation historique du travail musical.

### 5.3.2 L'organisation du travail

Au-delà des discours d'experts, tous les intervenants rencontrés au courant de l'étude, que ce soit les participants aux entrevues, des informateurs-clés ou des personnes ressources, étaient d'accord avec le fait que le travail musical se transforme présentement de façon majeure.<sup>52</sup> Les réactions face à ces changements sont assez variées d'autant plus que leur ampleur est difficile à saisir. Pour certains il s'agit de véritables injustices où certains acteurs

---

<sup>51</sup> Un quatrième modèle qui fut omis est le collectif. Il appartient néanmoins aux univers du rap et du hip-hop, des univers à part entière étudiés notamment par Morgan Jouvenet (2007). Ou encore les scènes alternatives DIY de Jamet qui sont quasi cloisonnés et ont une activité normative définie comme un « culture » à part entière (2017).

<sup>52</sup> Pour ne prendre qu'un exemple : Philippe Papineau « Des défis pour la survie de la musique d'ici », dans Le Devoir samedi 20 et dimanche 21 octobre 2018

sociaux aux ressources disproportionnées exploitent littéralement les musiciens. Le *Regroupement des Artisans de la Musique* (RAM) reflète cette tendance au sujet du droit d'auteur et des redevances. Pour d'autres, les transformations ne peuvent être contrées et une logique de l'adaptation s'élabore dans un registre évolutionniste. Le monde change et on s'y adapte nécessairement sans pourtant savoir comment nous y arriverons. On fait alors l'analogie avec la révolution technologique du disque et du gramophone. Là où des musiciens étaient nécessaires afin que la musique existe se retrouvent des appareils et dispositifs permettant d'écouter de la musique sans leur présence. Pour d'autres encore, principalement cette cohorte de jeunes musiciens sortant de l'école, ces transformations ont permis d'abandonner la vision du métier comme étant d'abord de la pige pour être remplacé par une vision plus créative et autonome des considérations marchande. Les transformations amèneraient un plus grand intérêt à s'investir dans des projets originaux selon Dominique qui aborde le sujet lorsqu'elle parle des perspectives professionnelles au sortir de son Bac en interprétation jazz.<sup>53</sup>

J'ai fait mes études en 2004-2006, pis ils ont été pris de court, je pense, avec les transformations. Il y a beaucoup moins de job... Il y a eu la fin de la musique world... Les gros bands c'est finit là... Il n'y a plus de cachets. Tsé des brass qui gigent y en a plus tant que ça, ça devient de plus en plus restreint. Tsé y a eu une transformation du marché depuis 2005. Faque, je pense que l'Université a été prise de court avec ça tsé. Pis peut-être que les étudiants cherchaient autre chose aussi. Justement cherchaient à avoir des bands pis à créer, plus qu'exceller pis d'avoir une job à télé, parce que de toute façon on n'en aura pas de job à la télé. Je pense qui y avait un changement de logique qui fait qu'on fonctionnait plus en band dans nos têtes tsé. [...] Ouais, c'est comme tu ne vas pas avoir de job en sortant pis tu le savais... - (Dominique, 34, trompette, jazz)

---

<sup>53</sup> Ce qui est par ailleurs explicite dans cet extrait de l'entrevue de Klô Pelgag et de Patrice Michaud à l'émission *Tout Le Monde en Parle* le 5 novembre 2017 : « (Guy A. Lepage) : Ambitieux comme projet ? Tu ne laisses pas l'argent freiner ta créativité ? (Klô Pelgag) : Non, je pense que je fais partie d'une génération à qui on a dit quand on est arrivé la musique est morte et puis l'industrie meurt, et puis si tu peux, fait autre chose que ça, donc on avait... (Patrice Michaud) : Nous on arrive après l'apocalypse là... (Klô Pelgag) : C'est ça, moi j'avais aucune attente finalement de vivre de ça ou quoi, faque je me suis dit « je veux faire ce que je veux, je veux avoir du fun ». C'est vraiment toute le plaisir qui prend toute la place, pis il y a aucune influence de ce qui peut être une aspiration commerciale, des contraintes... heu... ».

## Production

Les musiciens élaborent leur projet original, mais encore faut-il le produire et le diffuser. C'est là qu'entre en jeu l'importance de la production. Il y a deux producteurs principaux : le musicien lui-même lorsqu'il s'autoproduit et la maison d'édition avec qui il peut développer une relation d'affaire sur la base d'un contrat. Bien que ce ne soit pas la configuration la plus courante, cette dernière offre parfois un service de gérance, mais généralement le musicien engage un gérant afin de représenter ses intérêts notamment devant elle.

Dans les projets originaux, le principal du travail musical consiste à élaborer des propositions artistiques. Les relations d'affaires qui suivent peuvent être complexes à saisir. Arriver à s'orienter et bien comprendre la nature de ces relations, comme les paramètres contractuels et les stratégies de négociation sont des apprentissages qui auront une incidence importante sur le parcours professionnel des musiciens. L'expérience de Roxane permet de décrire ces relations, mais aussi leurs transformations récentes. Cette auteure-compositrice-interprète a un parcours particulièrement singulier au regard des autres participants de l'étude par sa précocité et par un véritable « envol » provoqué par un concours. Roxane joue de la musique depuis son enfance. À l'adolescence, elle gagne un concours dont le prix est d'enregistrer dans un studio professionnel ses pièces musicales. Suite à leur diffusion sur un réseau social de son époque, en l'occurrence *Myspace*, deux réalisateurs la « découvrent » et s'investissent dans son projet. Elle travaillera avec eux sur ses deux premiers albums. Dès sa sortie, son projet musical gagne un succès fulgurant. Lors de l'entretien, elle venait tout juste de lancer son troisième album qu'elle a produit avec un autre réalisateur et une autre maison d'édition que les deux premiers. Ce choix fait suite à la rupture qu'elle a provoquée avec ses précédents réalisateurs qui agissaient aussi comme gérants.<sup>54</sup> Elle explique comment elle en est arrivée à gagner du

---

<sup>54</sup> Sur cette rupture : « Mais au tournant du deuxième album j'ai commencé à vouloir me séparer de ça. Pis tsé j'ai rentré en conflit avec [un tel], qui était comme mon [<] gérant [>], heu si on veut, et réalisateur, pis c'était comme, c'était tuff là. O : Faque comme pour le troisième c'était pu le même réalisateur. R : Ouais, après ça je suis allée ailleurs, pis là ça fait un conflit avec ces gens-là, mais en touka. Mais, y faut ce qui faut, tsé pis on grandit, pis... » (Roxane)



contrôle sur la nature de ses propositions musicale afin d'affirmer sa vision artistique, ce qui va de pair avec les paramètres contractuels de sa relation avec la maison d'édition.

Ouais, ouais. Ben d'être toute seul dans mon projet je trouve ça vraiment nul. Pis avant ça j'avais pas de gérante. Dans ma maison de disque y avait un gérante, mais qui n'était pas une gérante, qui était comme une productrice. C'était une organisation en 360 tsé. On appel 360, quand une maison de disque te donne tout ; gérance, production de spectacle, heu, pas booking, mais c'est eux qui s'occupent du booking, heu, d'engager le booker, tsé y font vraiment tout tout tout là. Tsé ils engagent les relations de presses, pis tu peux pas comme sortir de ce noyau-là. Là j'ai une gérante, faque je ne suis plus en 360. Si j'ai une gérante, je vais me produire, me coproduire avec une maison de disque, pis je veux travailler en éclatement, parce que sinon y a personne qui... y a personne qui travaille pour tes intérêts à toi. Tsé si t'as pas de gérance, pis que ta maison de disque c'est ta gérante ou ton gérant, ben... disons que t'as moins de... t'as personne pour te faire penser de négocier, tsé avec la maison de disque y a personne qui travaillent pour toi, parce que les intérêts sont, sont... sont comme monopolisés, ils tiennent trop à leurs intérêts, faque y feront pas : « eille [Roxane], tu devrais négocier avec nous ton contrat d'édition, parce que t'as eu des ostis de gros à la radio, pis que tu fais genre plein, plein d'argent d'édition, tu pourrais négocier, t'as un leveredge [levier?]. Tu pourrais demander 60/40, à la place de 50/50 ou de 70/30, tsé »... Mais il n'y a personne pour te rappeler ça, pis y a personne qui travaille pour toi. - (Roxane, 26, chant, pop)

Au départ, sa méconnaissance l'a plongé dans un monde où elle se sentait isolée et instrumentalisée par la compagnie de disque. Cette méconnaissance était doublée d'un brouillage des rôles des différents acteurs impliqués : « je suis rentré en conflit avec [un tel], qui était comme mon [« gérant »], heu si on veut, et réalisateur, pis c'était comme, c'était tuff là » (Roxane). Après son deuxième album, elle met fin à cette relation et ses contraintes contractuelles. Cette démarche lui permet de réaliser un troisième album dont elle est plus fière puisque sa vision artistique suit son intuition personnelle. Elle affirmera plus tard que ce type de contrats en « 360 » ne se fait plus puisqu'il « n'y a tellement pu d'argent à faire dans ce milieu-là ».<sup>55</sup> Les artistes seraient désormais plus dans des modes d'autoproduction, de

---

<sup>55</sup> À ce sujet : « Dans le fond, tu signe un contrat [en 360] pour un album, mais eux, sont heum, eux autres ont le gros bout du bâton pour reconduire le contrat. Si y sont intéressés à refaire un album avec toi, pis un autres, dans un période de 8 ans mettons, ben y ont le pouvoir de reconduite, mais toi tu... O : Pis maintenant ça se fait pu ça

coproduction ou de licence.

Cette ingérence dans les propositions artistiques des maisons d'édition est la raison première de certains musiciens de s'opposer à ces relations d'affaires et de fonctionner en autoproduction. Martina associe ces compagnies à des logiques purement marchandes dont les visées pervertiraient l'intention musicale de l'artiste : « les maisons de disques et tout ça, si tu signes un contrat avec ces gens-là, il faut tellement que tu changes ta vision artistique pour l'adapter au marché » (Martina). Nadine aussi se méfie des maisons d'édition et du risque qu'il y ait atteint à son projet « perso ».

O : Pis est-ce que tu penses présenter ton projet à des Labels... N : Ben un jour, ouais, ouais [hésitante]. Marc trouve que je devrais faire ça, il y a une couple de personnes qui me disent ça, mais on dirait que ça me fait peur de perdre du contrôle sur mes trucs, mais, éventuellement oui. Mais on dirait que je me dis tout le temps : « ah je suis capable de toute faire ». Tsé mettons mes pochettes d'album ça me prend des heures, je suis capable de les faire ou les vêtements... Je suis capable de toute faire, pis j'aime ça toute faire dans la vie c'est un petit peu comme ma philosophie, mais c'est vrai que ça prend du temps, ce qui fait que je peux moins jouer de musique, faque... éventuellement... O : Ça serait éventuellement un compromis quoi. N : Hmm-m, ouais de laisser un petit peu plus aller, pis que ce soit moins ma touche personnelle dans tout, j'imagine, mais au moins je passe plus de temps sur la musique. – (Nadine, 26, piano, jazz)

Sauf Roxane, ce type de représentations des maisons d'édition ou du passage d'un projet inspiré vers sa diffusion se situe exclusivement chez les musiciens qui n'ont jamais fait l'expérience de ce type de relation d'affaires. Les musiciens rencontrés qui étaient « signés » avaient une toute autre représentation. Peut-être qu'à l'exception de Roxane, cela est dû au fait que ceux-ci étaient tous avec des labels indépendants (« indies »). L'expérience de David va

---

? A : Non, c'est vraiment rare maintenant, vraiment rare. Maintenant, les artistes ont plus tendances à se produire eux-mêmes, ou se co-produire, ou se faire licencier par des maisons de disques, mais c'est rare qu'on signe des trois albums. Je pense qu'aujourd'hui c'est... mais c'est pas réaliste non plus là. Parce que, je veux dire c'est rendu, y a tellement pu d'argent à faire dans ce milieu-là, que, que... Je pense que les maisons de disques sont même pas prêtes elles-mêmes à s'investir autant dans un projet, pis heu, je pense qu'y préfèrent faire un album quand ça va bien, parce qu'y ont plus peur de dépenser » (Roxane).

même à l'encontre d'une possible mise en danger de la vision artistique. S'associer avec un label que l'on choisit est motivant et peut agir aussi comme un « filtre » (Vincent) salubre dans le processus de création. La difficulté de porter seul un projet original vient ici être atténuée en distribuant son poids.

[La gagne du label], ils sont vraiment fucking ouvert à... ils sont un peu genre : « fais ce que tu veux »... O : Ils ne s'ingèrent pas dans tes projets ? J : Mais non pas tant, je veux dire dans le fond, mais de la bonne manière je pense. Tsé quand [mon enfant] est né, moi je pensais que, je voulais finir mon disque avant qu'il naisse, ça fait que je pensais que je l'avais comme finit. Pis là je leur ai donné. Ils étaient comme : « ah on a l'impression que c'est pas fini ». Pis là j'étais : « ah ouais ok ». Pis finalement je me suis retrouvée à retravailler dessus encore six ou sept mois, pis ça la vraiment fait comme : « BOUM » ! Ça fait que juste ça, c'était comme un coup de pied dans le cul. C'est comme : « vas-y tu es capable, tu es capable de faire mieux on le sait ». - (David, 29, guitare, folk)

Pour Émile, l'entente avec sa maison d'édition est libératrice. C'est à partir de ce moment-là qu'il commence à prendre la musique « au sérieux », s'investit de façon plus intensive dans son projet et envisage la possibilité de vivre de son art. Pour reprendre son expression, cette « accolade » lui permet de considérer son activité musicale comme un véritable travail, de partager le poids, de dépasser le doute et de reconnaître la valeur artistique et marchande de son projet personnel.

Pis elle m'a fait connaître ma maison d'édition que je suis encore aujourd'hui avec eux [...]. Ce qui fait que c'est à ce moment-là en 2014-2015 ou plus 2015 que là j'ai commencé à prendre ça plus au sérieux, parce que j'ai vu qu'il y a du monde sérieux qui veulent sortir mes trucs qui veulent passer du temps sur moi, parce qu'ils croient en mes trucs pis toute! - (Émile, 30, multi instrument, électro)

Néanmoins, les musiciens se questionnent sur l'équité de l'échange. La valeur du travail de l'équipe de la maison d'édition vaut-elle le montant prélevé sur les rétributions ? Travaillent-ils assez fort ? Croient-ils vraiment en son projet ? Les doutes persistent puisqu'il est difficile d'attribuer la faute d'un échec ou d'un insuccès à la maison d'édition dans la mesure où c'est peut-être que c'est la proposition musicale elle-même ou encore les aléas du marché qui en est la cause. Ce sont des réflexions qui occupent particulièrement Émile.

Avec [ma maison d'édition] c'est une relation compliquée je te dirai, parce que tu n'es pas trop sûr qu'ils travaillent comme ils doivent travailler. Genre je ne sais pas, des fois je sens qu'ils devraient travailler plus fort ou des trucs comme ça, mais en même temps, ils me permettent d'avoir des opportunités que je n'aurais pas eu sans eux... Ce qui fait que c'est sûr que je suis quand même grateful, je trouve ça vraiment cool ce qu'ils font, mais ils prennent quand même 40 % de mon argent. Ça fait que des fois tu dis : « est-ce que ça vaut 40 % ce qu'ils ont fait » ? Je sais pas des fois oui des fois non. [...]. Peut-être que c'est ta musique qui marche moins avec telle personne [...]. Ce qui fait que c'est pour ça que les critiquer c'est une question de feeling. Je ne sais pas trop, pis ce n'est pas les pires aussi, je veux dire, ce sont des bons gars aussi. C'est pour ça man pffffff, l'industrie de la musique c'est un bargan, pis des fois c'est ruff... - (Émile, 30, multi instrument, électro)

Les gérants ou « managers » sont les représentants des musiciens auprès des acteurs du milieu de la musique. Ils s'occupent des relations d'emploi du projet original. Ils peuvent aussi donner des conseils sur la gestion interne des projets. Par exemple, sur les propositions musicales quant à ce qu'ils jugent de la réception des publics ciblés ou encore sur les dynamiques entre les musiciens et le type d'organisation interne au projet original.<sup>56</sup> Les relations avec les gérants sont souvent très intimes, parce qu'il ou elle doit « croire » au projet du musicien.<sup>57</sup> Il fait la promotion du projet auprès des diffuseurs, distributeurs ou producteurs. En ce sens, il s'occupe d'amener une proposition artistique vers une logique marchande. C'est pour ces raisons qu'une de ces valeurs centrales est son réseau. Qu'il ou elle soit « pluggé » comme le dirait David. Dans le milieu du travail musical, le réseau est la principale ressource de l'accès au travail.

Il reste que comme le travail de la maison d'édition, l'équité de la relation est questionnée. Le gérant prend une cote sur l'ouvrage dont il a donné accès, mais aussi sur celui que le musicien trouve de façon autonome. Il est donc dans l'intérêt du gérant que le musicien travaille, et dans

---

<sup>56</sup> À cet égard, Dominique affirme que l'ingérence dans les dynamiques du groupe a provoqué une série de mésentente : « Tsé c'était vraiment un mauvais gérant. Peut-être que c'était un bon gérant pour les relations à l'extérieur du band, mais pour le band c'était vraiment un élément très très nocif. Pis y nous faisait la morale, tsé y ce prenait pour comme... » (Dominique).

<sup>57</sup> Martina à ce sujet : « [Un gérant] qui arrivera à vendre ton projet, parce qu'il ne le connaît pas il ne sera pas comment le vendre. Quand les gens sont intéressés c'est parce qu'ils aiment ce que tu fais et puis ils vont mettre leur cœur dedans » (Martina).

celui-ci que le gérant travaille. Par contre, la question se pose si les opportunités dégagées valent bien la cote qui y est prélevée sur la rétribution. C'est ce calcul de la valeur du travail du gérant que David questionnait justement au moment de l'entretien.

O : Comment ça marche avec ton gérant ? C'est le gérant qui te trouve les contrats ? D : Ben en fait, soit qu'il me trouve de quoi, ou bien ça passe par lui de toute manière, parce que c'est comme un peu la nature du gérant, il devient mon contact là tsé. Ce qui fait que tu peux pas... même si moi je trouve quelque chose, il faut comme que tu... c'est comme donnant-donnant. Des fois c'est un peu frustrant, parce que comme... O : Il prend une cote sur tes contrats... D : Ouais c'est ça. Faut que tu regardes, justement je suis là-dedans en ce moment. Je suis en train comme de checker... parce que lui il... jusqu'à tout récemment il ne prenait pas ça, mais là il commence à prendre une cote sur toutes mes gigs de réal' aussi. Ce qui fait que, les chiffres ne sont plus les mêmes. Ce qui fait que quand les chèques arrivent je suis comme : « argh ». Ce qui fait que là nous sommes un peu en train de checker ça, mais c'est ça c'est aussi important de penser à tout là tsé. Le big picture, parce que lui... tsé je ne peux pas prédire quand je fais une gig si ce sera facile ou difficile. – (David, 29, guitare, folk)

Le second producteur musical est l'artiste lui-même. Si le phénomène de l'autoproduction est fréquent historiquement dans les milieux de la musique alternative et du hip-hop, dans les autres styles, il s'agit d'une tendance récente qui va en s'accroissant. Selon Étienne, c'est un modèle développé dans les scènes alternatives qui est en train de se normaliser : « la constellation du Mile-end, la gang de Godspeed et tout ça » (Étienne).

La production d'un projet original demande un financement important. C'est d'ailleurs la raison d'être des maisons de disques d'autrefois lorsque le coût de production d'un album et sa distribution était trop important pour que des musiciens seuls les assument. Les transformations des technologies et leur accès à moindre coût permettent de réduire le coût initial à investir dans un projet. Ceci rend possible l'autoproduction si on y inclut le vaste réseau de communication avec la démocratisation d'internet qui permet de se construire ses propres réseaux de contact et des opportunités jusqu'alors difficiles d'accès.<sup>58</sup> Étienne est un

---

<sup>58</sup> C'est le cas d'Émile : « J'aimerais ça peut-être avoir un gérant mais ça ne se trouve pas de même, pis il ne faut pas.... il faut que ça soit quelqu'un qui est les contacts, pis qui croit en toi. Je pense que ça va arriver quand ça va arriver, mais aujourd'hui avec l'ère d'Internet, il y a plein d'opportunité que je me suis fait moi-même juste en

bassiste qui pratique le métier de musicien depuis bien avant l'arrivée de ces nouvelles technologies et le déclin de l'industrie du disque. Il raconte comment s'est terminé un projet original autoproduit qu'il portait avec sa conjointe de l'époque.

On était en train de monter un projet en français, mais on ne s'est pas rendu jusque-là. On l'a enregistré, mais on ne l'a jamais sorti. Non, on n'a jamais eu d'argent pour le sortir. À un moment donné c'est parce que ça venait tout le temps de nos poches. Il fallait payer la maison... comme je te dis la frustration... On sortait ensemble la fille et moi ce qui fait qu'à moment donné on était plus capable de se regarder... O : Il y avait trop de tension... É : Oui, oui, oui. Parce que tsé... on s'occupait trop de toute... sans compagnie de disque... Elle restait à la maison, mais moi je travaillais en peinture pour payer la maison. Pis l'argent sortait tout le temps par... l'argent en a beaucoup à voir là-dedans dans la continuité des choses. Mais ça a été quand même super, on a fait des bonnes affaires [musicales], mais pas capable de continuer c'est souvent ça le problème. Aujourd'hui c'est ça c'est différent il y a moins de... ça ne coûte pas à 25 000 faire un album. Tu peux t'en faire un à trois ou quatre mille. En partant, c'est déjà pas pire, si tu es quatre personnes, 1000 piastres chaque, pis tu te payer la traite... Tu l'oublies assez facilement, mais 25000 ça traîne longtemps. - (Étienne, 48, basse, folk)

Même s'ils ont créé des propositions musicales stimulantes, c'est le poids financier qui a mené à la fin de projet. Aujourd'hui, l'amoindrissement du coût de production facilite davantage l'accès à l'autoproduction. L'apparition et la généralisation du studio maison sont un bon exemple de la démocratisation de la production musicale. Néanmoins, cela prend aussi des compétences et un minimum d'investissement. Si les ressources financières sont absentes ou insuffisantes, les musiciens peuvent aussi compter sur leurs amitiés musicales qui peuvent être conçues comme une véritable ressource. C'est ce que souligne Gaëlle à propos des démarches des projets originaux.

Ça c'est un autre truc aussi, pour les gigs, pour les projets de création... tsé à mettons, si tu veux partir ton propre projet avec tes compos, tu vas appeler des musiciens pour jouer tes trucs. Déjà il faut que tu aies des gigs de booké, les musiciens vont dire : « ok ben, est-ce que tu as des shows qui s'en viennent, est-ce que c'est payé » ? Donc il faut déjà que tu arrives en ayant

---

envoyant des courriels pis toute. Ça fait que c'est ça, je pense qu'il y a moyen de moyenner sans manager » (Émile).

écrit tout le stock et en offrant des opportunités de concert. Donc déjà ça quand le groupe n'est même pas monté, bonne chance. Donc là espérons que tu as des amis qui sont d'accord d'embarquer avec toi dans ton projet tout ça. Ces amis-là, ils sont super occupés, parce qu'il faut aussi qu'ils payent le loyer et qu'ils bouffent et ils ont leurs quatorze projets. Donc c'est genre ; « ok d'accord, mais on fait trois répétitions pas plus ».- (Gaëlle,34, contrebasse, jazz)

Les liens d'amitié sont une ressource importante de l'autoproduction comme dans le cas de projets personnels où les membres d'un band peuvent reproduire les fonctions de la maison d'édition et du gérant afin de s'autoproduire collectivement. Mais il y a le risque de se limiter aux réseaux naturels de travail et de promotion quand le dépassement de ces réseaux est l'expertise des labels et des gérants ; « ils m'aident beaucoup, ils m'ont envoyé partout dans le monde, dans toutes sortes de festivals vraiment cool... » (David).

Le studio maison peut remplacer la dispendieuse location d'un studio professionnel. Mais afin que le projet soit crédible et parce que tous les musiciens tiennent à la qualité sonore de leur projet, on a besoin d'une qualité minimale : « je veux dire pour mon projet à moi je faisais tout le temps ça avec les moyens du bord, pis ça sonnait 'moyen du bord'... mais tu veux pas que ça sonne 'moyen du bord'... » (Nadine).

On observe certaines limites aux ressources des amitiés musicales qui semblent difficiles à dépasser. En effet, les relations marchandes offrent aussi certains avantages comme d'établir clairement les paramètres de l'échange et de garantir l'investissement des collaborateurs dans le projet. Les échanges qui se basent sur l'amitié varient aussi sur la bonne volonté des collaborateurs comme l'évoque implicitement Gaëlle dans le précédent extrait. De même, Nadine a enregistré son dernier projet chez un ami qui lui a fait un « prix d'ami », mais qui n'a pas respecté les délais établis de production. L'album faillit ne pas être prêt pour son propre lancement.

Deux conceptions de l'autoproduction se mêlent et s'hybrident bien qu'elles sont en tension. Une première où l'on conçoit ce mode de production comme une façon de protéger son intégrité artistique par des échanges de réciprocity basés sur les ressources de l'amitié le plus possible éloigné des logiques marchandes. Une deuxième comme une façon de gérer son

projet à la manière de l'entrepreneuriat. Sous ces auspices les musiciens se permettent l'utilisation du registre du marketing et de nommer leur projet musical par le terme « produit ».

Une façon alternative de financer la production d'un projet sans faire appel directement au marché consiste à aller chercher des subventions. Le système public de financement de la culture au Québec est favorable à tous les acteurs de l'industrie musicale. Dans la mesure où ce financement est orienté par les politiques en matière culturelle, il s'agit d'un système de sélection important quant aux propositions musicales qui seront financées ou non. Par exemple, la valorisation de la culture québécoise dans le contexte nord-américain est un mandat à l'origine même des grands organismes subventionnaires québécois. Incidemment, les projets francophones seront particulièrement plus souvent financés que ceux dans d'autres langues.

La bourse est vue comme un moyen de gagner en autonomie. Pour Vincent, c'est une façon de pouvoir payer des collaborateurs et d'être un peu plus indépendant de sa maison d'édition.

Faque là, je la redemande, parce que je veux un peu de cash pour ce projet-là, parce que je veux payer mon arrangeur. Pis si je peux aller chercher ce cash-là avec ça, c'est une bonne affaire. Parce que justement, je veux être un peu autonome de mon label aussi, d'une certaine façon aussi. – (Vincent, 34, clavier, multi style)

Pour Martina, le système de subvention permet de se libérer du temps que l'on aurait passé à occuper un emploi « alimentaire » considéré comme chronophage. La création demande un investissement de temps important. Chaque minute compte et il n'est pas rare de voir les musiciens travailler en permanence. Tout le travail investi dans le projet original n'est pas rémunéré ce qui oblige l'artiste à trouver des sources de financements alternatives.

Les gens me disent : « au début essaie d'en avoir le plus [de subventions] possible, parce qu'avant que tu aies ton nom de fait et que les gens pensent à toi, il faut vraiment batailler, pis pour le faire tu sais avoir un job en part-time ça va toujours te couper ta créativité, parce que si tu travailles le matin ou l'après-midi ça c'est quatre, cinq ou six heures que tu ne peux pas être en train de créer où tu ne peux pas être en train d'envoyer ton dossier au festival, où tu n'es pas en train de contacter les diffuseurs... ». Ça bloque. Ça



fait que oui les gens disent au début : « essaie d'avoir le plus de subvention possible pour avoir ton autonomie, avoir un projet solide et créer ton nom pis que les gens sachent tu es qui ». - (Martina, 33, chant, jazz)

Les bourses de créations renvoient à l'enjeu des compétences puisque remplir une demande de subvention demande des qualifications qui n'ont rien à voir avec la pratique musicale à proprement parler. Ainsi, l'autoproduction amène la nécessité de porter plusieurs chapeaux et d'acquérir une foule de compétence. C'est pour cette raison que l'autodidaxie est importante et participe au développement du projet original.

Les musiciens travaillent tout le temps sans nécessairement qu'il y ait un revenu tiré des activités musicales. Les compétences acquises et à acquérir sont en nombre limité. Tout comme le temps et l'énergie disponible. Dans ces conditions, s'autoproduire est un mode de production extrêmement exigeant même s'il permet de garantir une autonomie face aux acteurs du milieu et d'ainsi préserver la fragile intégrité artistique. Même si le temps consacré à créer de la musique et à la performer peut y être sacrifié. Apparaît la tension entre « faire » de la musique et l'administrer, ce qui renvoie à la centralité de la pratique musicale. Gaëlle critique avec virulence la pression qui est exercée sur les musiciens, leur précarité et leur polyactivité.

Ce n'est pas normal qu'on galère comme ça. Pis aussi c'est que ; « ouais il y a des subventions, il faut chercher de ce côté-là ». Oui, mais ça reste encore un truc à faire nous-mêmes. Comme si on avait le temps en plus, c'est du travail non payé. Pis c'est comme si on n'avait que ça à faire en plus de faire ça. En plus de créer, de composer, d'aller sur la gig, d'aller faire des heures d'enseignement... Un moment donné tu peux juste, je ne sais pas, il y a juste midi dans une journée. Je ne sais pas comment c'est possible de faire tout ça. Pis même si... même quelqu'un qui est efficace pour rédiger, moi je suis quand même bonne pour écrire et tout ça, mais c'est que je n'ai pas la connaissance des ressources non plus, je n'ai pas la connaissance à qui je dois m'adresser et pourquoi. Je ne connais pas bien les ressources pis ça à l'école on ne nous l'enseigne pas du tout. - (Gaëlle,34, contrebasse, jazz)

La deuxième facette de l'autoproduction est l'entrepreneuriat. L'autoprodacteur est analogue à l'entrepreneur dans la mesure où il est à la fois son employé et son employeur, son donneur d'ouvrage et sa force de travail : « moi tout mon travail je le crée moi-même et je le vends à moi-même » (Giulia). La nature du travail musical de par le statut de travailleur autonome

entretient à ce titre plus de ressemblance à l'entrepreneur qu'au salarié.<sup>59</sup>

Néanmoins, les musiciens ne se considèrent pas comme des entrepreneurs à part entière. Ce sont d'abord des musiciens qui ont une vision artistique qu'ils entendent développer et diffuser. « L'attitude d'être entreprenante » (Nadine) ou bien « les techniques de l'entrepreneuriat » (Giulia) leur permettent de prendre en charge le processus d'autopromotion. Giulia considère les démarches liées à son projet personnel en ces termes.

Je travaille aussi dans un... dans presque que de la musique créative. Donc par exemple, je ne sais pas des gens qui travaillent à la pige, à la caisse peut-être qu'ils ont plus de travail. Moi tout mon travail, je le créer moi-même et je le vends moi-même. Donc c'est comme si j'avais monté mon entreprise qui crée un produit X-Y-Z et que je doive convaincre les gens qu'ils ont vraiment besoin de ça. Je suis à peu près dans la même optique. O : Trouves-tu que ça ressemble un peu à de l'entrepreneuriat ? I : Je pense que oui. J'imagine que... j'imagine qu'il y a bien des techniques d'entrepreneuriat que je pourrais appliquer à mon développement. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

Dans le processus qui consiste à passer de la vision artistique d'une proposition musicale à sa diffusion, on passe inévitablement d'une logique artistique vers une logique marchande. Le « sens de l'entrepreneuriat » devient une façon d'effectuer ce passage ou cette transformation par soi-même. On l'utilise donc comme un outil de façon très pragmatique. Les techniques du marketing en particulier peuvent être utiles pour l'autopromotion.

Cette conception entrepreneuriale du travail musical est exclusive à l'autoproduction puisque la « mise en marché » est d'abord le travail et l'expertise des gérants et des maisons d'édition. Lorsque les musiciens sont « signés », ils ont moins à se préoccuper de ce processus. Vincent s'exprime à ce sujet en décrivant les activités de promotion comme quelque chose de particulièrement déplaisant qu'il fût bien content d'en déléguer une partie à son label.

Pis je dis pas que c'est cave, en fait ça serait comme surement super cool d'y penser aussi, mais j'ai juste réalisé que c'était, comme moi un m'amené, y faut juste savoir ce qu'on aime, ce qu'on n'aime pas, qu'est-ce qui fait du

---

<sup>59</sup> À l'exception peut-être des grands ensembles et orchestres symphoniques.

sens avec nous pis toute tsé. Parce que c'est vraiment, y a beaucoup, beaucoup de choses, au niveau du marketing du band, pis juste la tournée, pis ça prend beaucoup de temps, pis c'est vraiment comme une compagnie que t'essayes de pousser là. – (Vincent, 34, clavier, multi style)

## Promotion

Les modes de production engagent des stratégies promotionnelles distinctes. Pour les musiciens ayant « signé » avec une maison d'édition ou engageant un gérant, la promotion de leur projet est en grande partie déléguée et ils en sont soulagés.<sup>60</sup> Les musiciens en autoproduction assument leur autopromotion totalement ou encore partiellement lorsqu'il y a une entente de licence.

La promotion regroupe les activités qui visent la diffusion du projet original en entrant en contact notamment avec différents diffuseurs susceptibles de s'y intéresser. À cette occasion, la musique en tant qu'objet artistique devient un objet marchand. Elle ne s'y réduit nullement, mais se voit adjoindre cette deuxième dimension. Cette activité est le plus souvent décrite par les musiciens comme une corvée déplaisante, quelque chose de difficile à faire ou encore peu « naturel » à entreprendre. C'est néanmoins un mal nécessaire puisque sans promotion, il ne s'aurait avoir de diffusion ou de prestations musicales et encore moins rétribution pour ce travail. Le projet original n'existerait que pour son créateur sans qu'il y ait d'existence sociale. Benoît décrit cette résistance aux processus promotionnelle comme une « game » qu'il ne veut plus jouer.

Le dernier band pop que j'ai joué [...] j'ai arrêté de jouer avec eux autres, pas parce que je n'aimais pas, ce sont toutes des bons amis, mais ça ne me tentais plus de jouer la game des meeting avec les compagnies de disque pour savoir comment qu'on fait, quelle démarche qu'on fait pour vendre les affaires, surtout quand ça ne se vend pas [rire]. Ça ne m'intéresse plus cette game-là de promotion... O : Tu es tanné de ce jeu-là ? M : Ben je n'ai jamais aimé ça, pis je n'ai plus envie d'en faire non plus, je n'ai plus goût de faire ça. J'aime mieux avoir quelque chose de... un projet qui est plus intéressant pour moi. Le présenter une couple de fois, pis si les gens aiment ça on embarque, mais

---

<sup>60</sup> Vincent à ce sujet : « Pis sinon, ben notre label, notre maison de disque, toute ça, c'est vraiment important d'avoir une maison de disque aujourd'hui je pense là. Pis du monde qui t'aide dans... dans les sphères que toi, tu connais moins là » (Vincent).

s'ils n'aiment pas ça, on arrête là et on en repart un autre. Je ne cherche pas, je ne cherche plus la célébrité quelque part. - (Benoît, 36, guitare, pop)

Les tensions entre les logiques marchandes et artistiques sont à la source des difficultés que représentent les processus promotionnels. Le parcours d'Émile est significatif à ce sujet. Ce compositeur a fait partie de plusieurs groupes avant de partir son projet « perso ». Pour lui, la musique ressemblait plus à ce que l'on conçoit comme un loisir. Il travaillait à temps plein dans le marketing, et sur son projet personnel en parallèle. La différence avec un loisir c'est que le temps qui n'était pas consacré en marketing, était totalement occupé par la musique, au point où il n'avait plus de « vie sociale » (Émile). Il ne s'agit donc pas d'un passe-temps où on tente de combattre l'ennui en meublant les périodes dites « libres ». Le marketing et la musique comme deux univers isolés l'un de l'autre entraient en conflit dans le temps quotidien. Émile autoproduit son premier album, mais malgré ses compétences en marketing, n'en fait pas l'autopromotion.

O : Tu travailles en marketing... Mais comment ça tu n'as pas comme pris en charge la diffusion... É : Je pense que c'était deux parties de moi qui ne voulaient pas se parler. Je pense que c'était juste genre... Pis il y a aussi une affaire de... qu'il y avait dans mon inconscient que je voulais que moins de monde l'écoute, parce que man, quand tu fais de la musique pis que tu sors ça pis que tu n'as pas dix millions de personnes qui travaillent là-dessus, c'est ton cœur ! Ce qui fait que tu as peur de te faire critiquer<sup>61</sup> ou whatever. Je ne sais pas peut-être que j'analyse trop ça, mais clairement je ne voulais pas... [...], mais c'est ça je pense qu'il y avait deux côtés de moi qui ne voulaient pas se parler. Pis bon ce n'est pas grave, mais là aujourd'hui c'est une autre affaire, les deux se parlent, parce que là je prends ça plus au sérieux. C'est ça je pense j'avais besoin d'avoir des accolades pis j'ai eu des accolades. - (Émile, 30, multi instrument, électro)

Pour Émile les « accolades » c'est lorsque son premier album reçoit une réception favorable et

---

<sup>61</sup> Émile utilise l'expression « peur de se faire critiquer » qui peut aussi trouver une variante dans « être sujet de la critique ». Cet aspect du projet original peut être vécu avec beaucoup de difficulté. Tel était le propos de la chanteuse de Dear Criminal, Frannie Holder, dans la série Arrière Scène : « Et puis ça épuise c'est ça l'affaire. Je veux dire c'est comme la précarité de la job pis aussi le fait qu'aujourd'hui elle est vraiment moins payante qu'elle l'a été il y a dix ans... combiné au fait que c'est un travail de création vraiment personnel, ce qui fait que c'est toujours tes trippes que tu mets sur la table. Si je parle de ma dépression en musique, mettons pis que je la mets en musique c'est super difficile de se faire critiquer dans cette façon là. En plus, ben tsé, je pense que d'être sujet à la critique, le fait que ce soit précaire et le fait que ce n'est pas payant, tout ça ensemble ça rend, ça fait que c'est une job qui est comme rushante » (TFO, Saison 1, épisode 3).

que par un concours de circonstances, des médiateurs ou des journalistes musicaux se sont intéressés à son projet sans qu'il en fasse l'autopromotion. La musique devient une activité « sérieuse » pour lui lorsque de fil en aiguille, il en vient à signer avec une maison d'édition. C'est à ce moment-là d'ailleurs qu'il démissionnera de son travail et se consacrera à temps plein à sa musique en bouclant ses fins de mois avec quelques contrats de marketing.

Le passage d'un objet artistique vers sa promotion est vécu avec difficulté surtout dans le cas d'un projet personnel que l'on construit dans son intimité et sur lequel le musicien exerce un grand contrôle.<sup>62</sup> La promotion expose cet objet à une appréhension de sa réception et à la critique. Il y a un passage de sphère de l'intime au public et par la même occasion le musicien perd le contrôle sur « sa » musique. Ceci renvoie au poids du projet personnel. Les « accolades » permettent à ce que d'autres acteurs endossent un possible échec et reconnaissent sa valeur artistique pour penser une réception favorable à une valeur marchande. Les « deux parties » d'Émile ne voulaient pas se parler puisqu'il ne pouvait assumer seul le doute. Son association avec une maison d'édition permet de distribuer le doute sur la valeur du projet et ainsi faciliter le passage d'un objet artistique vers sa marchandisation. La notion avancée par Martuccelli de doute structurel devient ici pertinente dans la mesure où le travail musical dans les projets originaux est fragilisé par sa subordination « au regard des autres » (Martuccelli, 2006a : 104). Néanmoins, ce doute structurel ou cette incertitude n'est pas tragique et inéluctable, des tactiques et stratégies sont mises en place afin de persévérer.

Ainsi, l'autopromotion est d'autant plus difficile lorsque les musiciens sont seuls à porter leur projet. Une façon de contrer l'appréhension de la réception est d'objectiver la proposition musicale et ainsi de s'en « détacher ». Affronter les refus et développer une confiance indéfectible en la valeur de son projet c'est ce que Martina appelle « la persévérance de ne pas se laisser douter ». Pour Giulia, longtemps traversée par le doute, il n'y a pas de stratégie miracle sinon de les affronter froidement et de « neutraliser » l'appréhension de la réception et les refus.

---

<sup>62</sup> Léon Bernier et Isabelle Perrault : « l'art est une réalité à vocation publique dont l'essentiel de la structuration se fait dans l'ordre de la vie privée » (Bernier et Perrault, 1987 : 14).

[Ce n'est] pas évident, pour les réponses négatives qu'on reçoit, mais en fait j'en ai reçu tellement dernièrement que je commence à ne plus être affecté par ça. Peut-être que pour cinq réponses négatives, il y en a une de positive. En fait, il faut cogner à 100 portes pour qu'il y en ait au moins 8 qui s'ouvrent, dix pour une. Donc il s'agit juste de cibler pis de voir laquelle va s'ouvrir, pis après ça cette porte-là, va ouvrir d'autres portes, qui vont ouvrir d'autres portes, qui vont ouvrir d'autres portes... O : Tu développes une insensibilité au refus ? G: Ce n'est pas une insensibilité, mais c'est plus une neutralité. Mais tsé on ne peut pas se jeter par terre à chaque fois que quelqu'un nous dit non. Mais c'est sûr qu'au début c'était : « ahhhrrgg, ma vie s'arrête » [fait à semblant de pleurer]. Mais plus maintenant. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

La façon dont les musiciens « dessinent leur propre jardin » (Giulia), ou qu'ils exercent leur vision artistique varie selon les différents projets. Précédemment, on a observé au sujet du peu de prégnance du thème de la compétition dans les discours que les processus de singularisation sont fondamentaux pour les musiciens et ce particulièrement dans le cas des projets originaux. L'unicité, l'authenticité ou l'originalité d'un projet se définit par un jeu de différenciation où la proposition musicale se réfère à ses semblables et se situe dans une tradition. Vincent nous décrit l'importance de ce processus réflexif dans son travail de compositeur.

Ce que je réalise pis ce qu'on ne fait pas assez c'est vraiment d'écouter de la musique là. C'est comme, on devrait passer beaucoup de temps comme musicien à ne même pas faire de la musique, mais à juste écouter de la musique. Pis rester vraiment à jour, là. Pis aussi s'assurer peut-être, si tu travailles avec du monde que vous ayez un peu les mêmes références là. De pas complètement... si vous pouvez un peu aimer, tsé entre autres, plusieurs choses en commun, pis heu... Parce que tsé la musique, c'est juste comme une redite sans cesse de ce qui a été déjà fait, avec un peu différemment. [...] C'est marqué dans le temps, pis c'est marqué dans des tendances, c'est des niches. Pis tsé je veux dire, si tu n'es pas dans ces niches-là genre tsé... Le monde qui font du western, c'est bon, parce qu'ils connaissent toute la musique qui a été faite avant, pis pourquoi c'est intéressant la nouvelle toune, ben à cause que c'est en réaction à ce qui a été avant d'une certaine façon. Si t'as jamais écouté de western de ta vie, ces références tu ne les verra pas, pis tu vas être juste comme... tu vas peut-être aimer ça pareil, mais tu ne comprendras pas pourquoi une toune est plus spéciale que d'autres. Faut que tu sois dans la conversation, faque si t'es pas dans conversation ça fait comme pas de sens tsé. Mais écouter de la musique c'est vraiment... Je ne le fais pas assez genre, mais quand je le fais, souvent ça m'inspire beaucoup... Après coup, comme deux semaines plus tard ou heu... Plus que t'en écoute pis... Si tu veux pas non plus être trop perdu pis

faire des trucs qui ont pu rapport, pis que tu ne le sache pas tsé... - (Vincent, 34, clavier, multi style)

« Écouter de la musique », une activité anodine, presque trop évidente vient ici souligner l'importance pour une proposition musicale d'être dans la « conversation », c'est-à-dire de se doter d'une existence sociale maîtrisée. La promotion ne se limite pas à une marchandisation, mais permet aussi différents dialogues artistiques.

Le processus de singularisation de la vision artistique se voit donc reconduit dans la promotion. Il s'agit de l'activité consistant en la construction d'une représentation de soi ou d'une « image de marque » (*brand management*). Par exemple, avec les transformations des habitudes de consommation et l'apparition des plateformes de diffusions sur demande (ex. *Youtube* et *Vimeo*), on voit une augmentation de l'attention sur la nécessité des vidéoclips ; « Tsé on a beau être bon en show, mais on dirait que maintenant ce qu'il faut c'est vraiment une bonne image » (Nadine).

Pour les musiciens ayant signé avec une maison d'édition ou engageant un gérant, la promotion de leur projet est en grande partie déléguée et ils en sont soulagés. Il leur reste néanmoins à « penser à leur image » ou ce qu'ils veulent projeter dans leur matériel de diffusion. La production du « moodboard » que Vincent décrit dans le cadre des activités promotionnelles du band trépassé résume bien ce travail de représentation de soi.

C'est comme mettons que tu veux faire un photoshot ou tu veux faire n'importe quoi, un clip, un album, une couverture... Tu vas te faire un dossier avec des photos, des idées... un moodboard. Tu donnes souvent ça à ceux que tu vas engager pour leur montrer un peu ce que tu veux, la direction que tu veux tsé. Faque c'est faire ces recherches-là de visuel souvent, ben des affaires sont visuels par rapport à ça là. Parce que c'est sûr que toutes ce qu'on produit à part la musique c'est souvent... c'est ça des clips, c'est des chandails, c'est des pochettes... C'est des affaires plus visuelles là. Faire des recherches sur qu'est-ce que t'aimes, regarder d'autres clips, regarder d'autre heu... - (Vincent, 34, clavier, multi style)

Suivant la conception artistique de l'autoproduction, les musiciens en autopromotion voient le fait de déléguer une partie de la promotion à une maison d'édition comme de l'ingérence qui

risque de porter atteinte à une représentation de soi voulu et affirmée. Joséphine défend son intégrité et l'importance de maîtriser « son image ».

Je sais que les labels des fois ils veulent que ce soit comme propre-parfait, mais moi je ne suis pas de même. Je ne permettrais pas que mon image soit juste ça. Moi, mon image c'est une fille un peu fofolle, ce qui fait que je veux que le monde voie ça aussi. Ce qui fait que c'est ça je trouverais ça difficile que quelqu'un d'autre le fasse pour moi. Pis je ne pense pas que, ben on ne sait jamais, mais je ne deviendrai pas Beyoncé non plus. Pis je veux garder mon côté multidisciplinaire, ce qui fait que je ne suis pas juste un truc. - (Joséphine, 26, violon, multi style)

Comme l'analyse des représentations journalistiques l'on révélé, l'affirmation d'une identité composite peut être considérée comme une prise de contrôle sur soi, une revendication de son autonomie et une stratégie de résistance au cloisonnement ou à une identification subie. Dans cet extrait, Joséphine entend maîtriser le contrôle de son image dans les activités promotionnelles afin de sauvegarder son intégrité artistique. Mais la question se pose, au-delà de l'ingérence, contre quelle menace veut-elle se sauvegarder ? Les musiciens redoutent que les stratégies de mise en marché par le travail de l'image de marque les aliènent à leur projet original. Le risque de la marchandisation d'un objet artistique est qu'il y ait réification entre la vision artistique, la représentation de soi (« mon image ») et la personnalité propre du musicien. Le doute structurel ou « être sujet de la critique » y figure comme le syndrome d'une fragilité de la vision artistique qui risque à tout moment d'être discrédité ou dévalorisée par la réception dont elle est dépendante afin d'acquérir une existence sociale.

La menace de l'aliénation du travail musical est aussi visible dans la carrière de Roxane qui débute avec précocité et de façon fulgurante par la « découverte » de sa musique sur *Myspace*. Cette rapidité la désarçonne et les relations d'emploi dans les modes de production ont fait qu'elle se voit objectivée par sa compagnie de disque. Au tournant de son deuxième album, elle rompt ces relations et engage une gérante qui « croit » en son projet et qui est prête à défendre « ses intérêts ». Cette démarche permet à Roxane de reconquérir son image et de réapproprier sa vision artistique contre le travail des réalisateurs de ses deux premiers albums.

Les réalisateurs qui heu... qui formataient plus mes chansons pour la radio si on veut ? Qui les rendaient plus heu, pop. Ils ont vraiment un côté heu...



comme mathématique, de ce qui devrait être une chanson populaire, pis y arrivent à écouter une chanson pis faire : « ah ouais, mais... faudrait ralentir de trois mesures ton bridge, pis faudrait que ta toune dure trois minutes ». J'ai vraiment grandi pis évolué dans ce contexte-là. Pis après ces deux premiers albums, j'ai fait : « wow, c'est pas nécessairement ça que je veux ». Parce que j'ai commencé à me faire plus d'amis dans le milieu, à écouter plus de musique, pis faire comme ok, peut-être que j'ai envie de faire quelque chose de plus... exploratoire, pis moins pop. - (Roxane, 26, chant, pop)

Outre l'affirmation d'une identité composite et l'autopromotion, une troisième stratégie de protection permet de « 'jouer' avec les diverses dimensions identitaires » (Martuccelli, 2006a : 105). Il s'agit de construire de toute pièce, dans une fiction assumée les représentations de soi par le travestissement. L'invention d'un personnage est une stratégie de mise en marché du projet original qui permet de protéger la vision artistique et de moduler les propositions musicales sans porter atteinte à l'intégrité artistique ou la personnalité en propre. Jonathan qui utilise les outils du marketing dans sa démarche autopromotionnelle, table sur cette stratégie contre cette menace de réification qu'il semble pressentir sans vraiment l'affirmer de façon univoque. Il donne l'exemple du musicien Mononcle Serge et de l'animateur MC Gilles afin de figurer ce type de travestissement.<sup>63</sup>

C'est un peu pour ça aussi que j'ai une approche de plan d'affaires, avoir une image, comme une personnalité reconnaissable dans un univers artistique. [...] Tsé, je ne sais pas combien de fois Mononcle Serge a dit qu'il n'était pas pantoute le personnage qu'il est sur scène dans la vraie vie, même des personnalités comme Mc Gilles aussi c'est la même affaire. C'est ça aussi il y a plein de gens qui ne sont pas nécessairement ceux qu'ils sont, mais ce que ça leur apporte par contre c'est un peu ça [de l'autonomie]. - (Jonathan, 34, multi instrument, musique à l'image)

## Relevance

Les activités promotionnelles sont en quelque sorte un mal nécessaire pour les musiciens afin que le projet original acquière une existence sociale, mais elles sont aussi indispensables pour

---

<sup>63</sup> Énormément d'exemples pourraient être cités dont David Bowie, ou encore la musicienne St-Vincent au sujet de deux de ses albums ; « Sur *Strange Mercy*, 'je m'amusais avec l'archétype de la starlette accroc aux pilules ; le suivant, j'ai opté pour une image d'extraterrestre, un personnage plus abrasif' aux allures de dictateurs, accompagné de clips colorés et chorégraphies mécaniques » (Renaud, 28 juillet 2018).

en retirer des redevances. Ce type de rétribution est exclusif aux projets originaux puisqu'il s'agit de la perception d'un droit économique sur l'utilisation d'une pièce musicale, soit des droits d'auteurs ou d'interprétation. Les montants des redevances sont directement tributaires de la réception des propositions musicales d'où le lien quasi direct entre la promotion et les redevances. Les cachets concernent les prestations musicales sur la base d'une entente préalable (idéalement) ce qu'on traduit en terme d'emploi comme de la pige. Bien sûr, les projets originaux peuvent rapporter des cachets lorsque la proposition musicale est mise en spectacle, mais cela ne diffère pas des configurations précédentes.

Durant les entrevues, les participants ont peu élaboré et ont fait preuve d'un grand manque d'intérêt concernant les syndicats. Ils relançaient invariablement sur les sociétés de gestions collectives qui s'occupent de percevoir et de redistribuer les droits. Le champ d'action syndicale exclut les droits d'exploitation et incidemment se concentre sur la pige ou les ententes collectives des grands ensembles, dont les orchestres symphoniques. Ceci peut être dû à la constitution de l'échantillon, mais s'il est vrai qu'une jeune cohorte de musiciens s'investit plus dans des projets originaux, on constate qu'une partie importante du travail musical n'est pas couvert par le champ d'action syndicale.

La redevance est structurellement ponctuelle, irrégulière et sporadique. Les programmeurs et diffuseurs sont à la recherche de nouveauté ou de proposition musicale au goût du jour. L'incalculable disponibilité de l'offre musicale permet de varier indéfiniment les contenus. Les musiciens ne peuvent donc pas savoir si leur projet leur rapportera un gain monétaire. Ils ne savent pas non plus quel engagement rapportera. Ce sera peut-être celui le moins significatif d'un point de vue artistique qui le sera le plus d'un point de vue économique comme le montre l'expérience de Vincent à ce sujet.

On reçoit en moyenne 1000 piastres par trois mois. C'est mieux que rien. Mais tsé un m'amené on a fait la [musique d'un film], on a eu un contrat avec heu... On a juste interprété une toune qui avait été composée [pour ce film-là], le gars qui faisait la musique de film, il faisait interpréter par plein d'artistes différents. Faque lui y avait fait une toune, pas [tout à fait dans notre genre], mais bon y s'est dit ; « bon, je vais faire une toune un peu plus indie mettons sur l'album, je vais leur demander de l'interpréter ». Faque là on est venu, moi j'ai genre faite : « heu... », j'ai chanté une phrase, pis [ma

collègue] a chanté une couple de phrases, pis on n'a pas fait grand-chose, mais on a fait full de cash avec ça. - (Vincent, 34, clavier, multi style)

Tout comme la polyactivité, une des façons d'acquérir une certaine stabilisation des revenus est de multiplier les engagements et les participations. À force de s'impliquer ici et là, des petits montants se cumulent et finissent par atteindre une somme idéalement satisfaisante. Cette stratégie est évoquée dans les registres de la patience, de la persévérance, mais aussi de la loterie ou du hasard. Jonathan la verbalise en proposant la métaphore du chercheur d'or espérant tomber sur le bon filon et David celle de la production maraichère qui diversifie ses fruits et légumes.

Ce qui fait que moi dans le fond ce que je cherche, c'est un peu comme du gold digging finalement. C'est comme créer le plus d'affaires possible, les mettre en circulation pis à un moment donné du revenu potentiel de droits d'auteur ou d'affaires de même, ça peut commencer à entrer. - (Jonathan, 34, multi instrument, musique à l'image)

Mes droits d'auteur, je commence à en toucher, mais pas tant. C'est comme là je reçois genre comme 1000 quelque chose par trois mois. Mais attends, l'autre fois j'ai eu... ça dépend aussi quand, parce que mettons quand tu sors de quoi, mais là ça tourne plus tu sais, ce qui fait que tu as un meilleur revenu. Mais l'idée, c'est genre que tu composes plein d'affaires avec plein de monde pis là quand tu réalises des disques tu as un petit pourcentage sur cette toune-là, sur cette toune-là, sur cette toune-là. Ce qui fait qu'après ça toutes ces tonnes-là s'en vont à la Socan. Pis la comme tu fais : « oui ! », tu fais pousser ta serre tranquillement. - (David, 29, guitare, folk)

Les redevances sont tributaires de la réception, mais leur mesure renvoie aux dynamiques internes des projets originaux. Le travail musical est avant tout collectif puisque même dans le cas des projets « perso », une quantité d'acteurs entrent en jeu dans les processus musical. Il y a les droits d'auteurs certes, mais aussi d'interprétation. Par exemple, si un auteur-compositeur-interprète engage des musiciens afin d'enregistrer ses compositions, ceux-ci pourront toucher une partie de leur droit d'interprétation sur l'œuvre originale via Artisti. La mesure, le calcul et la distribution des droits sont un exercice difficile à faire dans la mesure où cela revient à distribuer le mérite de l'implication artistique d'une proposition musicale. L'étrangeté de l'exercice vient du fait que les musiciens conçoivent le projet original avant tout dans une logique artistique. Si les processus promotionnels viennent adjoindre la

dimension marchande à l'objet artistique, il se fait de façon progressive et passe via diverses institutions. Ce passage est en quelque sorte externe aux visions artistiques et permet plus facilement d'accepter les considérations marchandes. Or, l'exercice de distribution des droits d'auteurs se fait au moment de la création ou de l'interprétation. « Jammer une toune », c'est-à-dire en faire l'arrangement en la performant se réalise dans des relations d'écoute et de réciprocité qui résistent à la mesure du mérite. David décrit justement les dynamiques qui résultent de cet exercice dans un sentiment d'étrangeté où la menace de conflits plane.

Ben ça dépend, c'est quand même personnel pis tutché ces affaires-là parce que... parce que... il n'y a pas de règles là-dessus tsé. Comment on doit partager les droits d'auteur c'est vraiment libre à chacun, parce que... Mettons, par exemple, je jam mes tounes avec mon band avant de les faire en studio. Pis là j'ai fait un démo avec du drum chez nous. Pis là on arrive, pis là la partie du drum change un peu tsé, mais là est-ce que ça fait partie de la composition de la toune ? Tsé selon la Socan, ce qui détermine les pourcentages d'une chanson c'est la mélodie et les paroles, je pense que c'est ça. Mais tsé c'est bien plus que ça là. Et ce serait censé être 50 % mélodie, 50 % paroles... mais c'est un petit peu le criss, parce que... il y a des tounes... c'est tellement cas par cas, parce qu'il y a des chansons que les paroles c'est juste c'est pas central dans la toune. Ce qui fait qu'à ce moment-là ça ne vaut vraiment pas 50 % de la toune. Ce qui fait que quand tu fais un disque, il faut à chaque fois à la fin que tu négoicies un peu. Pis là tu es comme : « ouais ouais, ce rift-là, il fait partie de la toune c'est moi qui l'a fait. ». Ça fait que là tu es comme : « ok, mais combien de pourcentage tu penses qu'il vaut sur la toune ce rift-là ? ». O : Est-ce que c'est un sujet de discorde ? [...] ben je pense que ça l'a déjà été. Je pense qu'avec mes boys on avait essayé de setter un standard. Eux ils n'étaient pas d'accord avec ce que je voulais. Ce qui fait que ça peut être clairement ; « ben la fuck you ». En même temps c'est tellement comme... [...] nulle part c'est écrit genre : « le rift de guitare ça vaut 10% ». [...]. Pis c'est tout le temps un appel un peu bizarre, parce que tu es comme : « ouais il va falloir qu'on fasse ça... ». - (David, 29, guitare, folk)

Il n'existe pas de règles ou de standards univoques afin de médier cet exercice. La Socan propose des points de repère, mais ils ne conviennent pas toutes les configurations. L'identification de savoir qui est l'auteur est une question importante en terme de redevance, mais aussi en terme artistique. Que l'on reconnaisse l'apport du musicien dans un projet revient aussi à affirmer sa qualité et sa valeur artistique de façon personnelle. Nier cet apport est un affront à la personne même du musicien. Laurent et Dominique ont fait l'expérience de

ce type de conflit. Tous deux furent impliqués dans ce projet « perso » qui fonctionnait comme un band en étant basé sur des relations d'amitié perverties par le succès commercial décrit précédemment.

Je lui dis : « pourquoi tu prends ma paye, tu sais que c'est pas toi qui as fait les partitions... ». Mais il est là : « ben oui, mais c'est mes tounes ! ». J'étais comme : « Oké attends, toi t'as toutes les droits d'auteurs, t'as toutes... tu sais très bien que c'est moi qui ai fait ça, les partitions repiquées, tu sais que c'est François, les arrangements tu sais que c'est moi, pis tu nous donnes rien ? Tsé on l'a fait cette job-là pis il y a une paye pour ! Toi tu l'as ta paye de chef, ta paye de chanteur, ta paye de guitariste ! Tsé je veux dire, faque là tu ramasses toutes les payes pis tu me traites comme... ça marche pas là ! Mais tu me demandes de venir pratiquer avec toi le dimanche ? Tu me niaises tu tsé ? ». [...] Maintenant, je les signe les contrats, parce que c'est moi le chef du band, pis je le vois là ! Tsé mettons quand on tape un album, moi je mets le nom de tout le monde. Pis j'appelle Aristi, pis je fais mettre mon band à jour avec les noms de chacun, parce qu'on répète ensemble faque je ne suis pas plus responsable des arrangements que le guitariste qui joue avec moi, on les fait ensemble [emphase] [...] Parce qu'honnêtement, c'est moi la personne qui signe toute, faque si je ne mets pas le nom de quelqu'un, ben il ne l'a pas son cash. Pis il ne le sait même pas qu'il ne l'a pas, pis que j'aurais pu le mettre en fait [rire] ! - (Dominique, 34, trompette, jazz)

Il n'y aurait probablement pas eu de conflit si la distribution du mérite avait respecté les règles implicites qui structurent les relations d'amitié à la base du projet original. Celui-ci est féroce et le sentiment d'injustice est intense. Dans la mesure où le mérite est bafoué, la personnalité des musiciens est blessée et la relation d'amitié est pervertie. Les relations à l'origine de la formation reposent sur un esprit de sacrifice, de don de soi, de confiance et sur une loyauté qui a préséance sur le mérite. La méconnaissance des cadres légaux et des normes minimales des relations d'emploi n'aide certainement pas à éviter ce genre de conflit. Dans l'ignorance, on peut avoir l'impression qu'on est victime de manipulation ce qui renforce la blessure d'une telle injustice.

La difficulté générale de distribuer le mérite et surtout de le calculer rend compte encore une fois de l'ambiguïté de la valeur de la force du travail musical. Comme pour le calcul du cachet, la valeur monétaire d'une pièce musicale est difficile à établir. Elle est directement tributaire de sa réception et de la redistribution de ses profits dans les complexes chaîne de

valeurs de l'économie musicale. Les grandes transformations de cette chaîne accentuent d'ailleurs l'ambiguïté dans la mesure où les repères des acteurs se modifient. Autant ces transformations sont la source de puissantes injustices quant au mérite du travail, autant elles appellent de possibles modèles alternatifs où la musique serait plus souveraine. Par exemple, l'accès facilité à l'autoproduction ainsi qu'aux collaborations par une accessibilité accrue aux différents réseaux professionnels permise par la démocratisation d'internet.

#### **5.4 L'épreuve-type du travail musical : « vivre » et « jouer »**

Au cours de cette démonstration analytique, deux grandes sémantiques du travail musical se distinguent tendues entre elles et difficilement conciliable. Durant la situation d'entrevue, l'expression « vivre de la musique » est intervenue dans le dialogue sans que l'on réalise à quel point cette formulation était équivoque. L'analyse révèle que le terme « vivre » réfère à une conception de la pratique musicale en terme de travail, c'est-à-dire qui renvoie à une forme de rétribution. Dans un esprit de sociologie du travail, l'expression « jouer » de la musique fut délaissée dans la mesure où il s'agit d'un mot qui renvoie plutôt à une forme de gratuité. Cette équivocité et cet implicite dans la situation d'entrevue est significatifs de ces deux sémantiques qui traversent et tracent les frontières du travail musical.

« Jouer » ou « vivre » de la musique sont donc des marqueurs empiriques qui permettent de décrire l'enjeu de la centralité de la pratique musicale. « Vivre » de la musique signifie tirer un revenu suffisant afin de « jouer » de la musique et d'en faire son activité principale. Cette centralité est variable dans la mesure où il faut trouver des engagements lucratifs qui respectent son intégrité artistique. L'accès à l'ouvrage et son contrôle mettent en relief un champ de l'emploi structuré par des réseaux informels. Savoir doser entre « gigs tripantes » et « gigs lucratives », puisque l'un et l'autre ne sont pas conditionnels, renvoie au « jeu » musical qui précède et dépasse le travail musical. Au travers de ces compromis et tensions, préserver des espaces d'autonomies artistiques est à la fois nécessaire et vital afin de persévérer dans le métier et de s'épanouir par la musique.

Si l'épreuve-type structure l'ensemble des épreuves du travail musical décrit durant le présent chapitre, c'est dans l'expression « trouver le temps » qu'elle se manifeste de façon explicite, à tous les moments des discours, et ce de façon particulièrement tangible et pratique. « Trouver le temps » est la recherche paroxysmique d'une comptabilité des temps créatifs et lucratifs. Deux temporalités qui ont leur réalité propre qu'il s'agit d'assembler.

### « Trouver le temps »

En fait, si on avait une source de financement qui tombait du ciel à tous les mois ce serait génial, mais ce n'est pas le cas. Il faut jongler entre le travail alimentaire et de faire tout ça. C'est ça qui fait que je ne trouve pas ça facile en ce moment de trouver cet équilibre. - (Gaëlle, 34, contrebasse, jazz)

Il n'est souvent pas possible pour les musiciens de « vivre » exclusivement de leur musique. Les emplois extra musicaux ou les contrats d'enseignement de la musique sont souvent nécessaires afin de subvenir à leurs besoins. Dans ces conditions, « trouver le temps » de « jouer » de la musique devient un défi omniprésent qui décidera de la centralité de la pratique musicale. Trouver « l'équilibre » de son temps est un enjeu qui arbitre le dialogue entre le fait marchand et le fait artistique. Les questions du tempo c'est-à-dire de la vitesse du temps disponible pour les différentes activités et de la délimitation des sphères de la vie structurent la recherche de cette harmonie.

La structuration du travail musical par la succession des projets s'oppose à l'idée de routine. Certains musiciens ont des activités récurrentes comme la pratique de leur instrument ou des processus de créations qui s'organisent dans la répétition. Néanmoins, le terme est quasiment absent des entretiens et lorsqu'il est abordé, il est généralement décrit en terme négatif. La routine appelle un ordonnancement des activités dans une répétitive régularité. Or, l'alternance des périodes actives et inactives rend ceci difficile. Les musiciens conçoivent généralement la routine comme un cloisonnement imposé de l'extérieur, le fameux « 9 à 5 » des salariés, une régularité subie qui peut limiter les potentiels de découvertes. C'est ce qu'expriment Gaëlle et Giulia lorsqu'il a été question de la vie quotidienne, c'est-à-dire du temps court.

Oui, j'ai envie de faire de la création et j'ai du mal avec la routine et des trucs répétitifs. Et en fait je pense que c'est pour ça que j'ai toujours cherché à aller

chercher dans les domaines connexes, mais quand même différents. J'ai envie d'explorer un maximum de trucs pis de collaborer avec le plus de gens possible d'univers différents. – (Gaëlle,34, contrebasse, jazz)

On dirait que pour une raison ou pour une autre je n'arrive pas à avoir un emploi du temps régulier. Et puis, je fonctionne vraiment pas ; « c'est quoi mon prochain objectif ». Là je m'organise en fonction de ça. Genre fin mars début avril j'ai plein de deadline. Et puis je suis vraiment concentré là-dessus. Après ça, à partir du 5 mai je suis en création pour mon spectacle pour enfants, donc là-dedans il faut que je fasse des trucs pour le spectacle, deux semaines intensives de travail sur le spectacle. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

Les musiciens critiquent l'irrégularité de l'emploi lorsqu'ils la présentent en terme de précarité économique, mais la revendiquent lorsqu'ils affirment que la routine leur déplaît. Cette formulation du temps quotidien rend compte d'une volonté de le structurer par eux-mêmes, d'affirmer leur autonomie et d'être maître de leur temps. Par contre, en définissant par soi-même les balises de son emploi du temps, ils courent le risque de procrastiner ou de travailler continuellement. Nadine et Émile nous expliquent tous les deux que leur conjoint et conjointe qui ont des emplois « standards » leur permet de s'arrêter et que sans eux il leur est difficile de cesser de travailler.<sup>64</sup>

Je te dirais que j'aime beaucoup mon day-to-day présentement, parce qu'il est structuré un peu à cause de... il me donne du temps pour la musique, mais en même temps, il me permet d'être plus productif, parce que je vis avec ma copine qui rentre du travail vers cinq heures. Je ne vais pas me taper un jam à... Genre j'ai comme de huit à cinq pour faire toutes mes trucs de musique. Ça me permet être plus structuré tsé je ne vais pas chiller pendant 6 h. C'est ça à être plus productif, parce que si je vivais tout seul ça n'arrêterait jamais. Pis en création de musiques des fois, tu fais trop travailler ton cerveau pis tu fais de la merde. Ce qui fait que c'est bon de mettre un stop genre : « ok à cinq heures mon cerveau il arrête ». - (Émile, 30, multi instrument, électro)

On dirait ce que je trouve tuff d'être travailleur autonome c'est d'être capable de s'arrêter un moment donné. Faque des fois, comme là j'ai un nouveau copain qui lui travaille vraiment avec un horaire fixe. [...] Ce qui fait que

---

<sup>64</sup> Par ailleurs, de Singly montre dans son travail sur les couples, l'importance que le conjoint ou la conjointe revêtent en tant qu'autrui significatif (AS) au niveau de « la validation du monde personnel de l'autre, et la validation de son identité personnelle » afin de construire une sorte de souveraineté avec l'autrui généralisé (AG) (Singly et Martuccelli, 2012 : 73).



quand je le vois au moins ça m'aide à faire comme : « ok là j'ai travaillé 12 heures aujourd'hui j'ai le droit d'arrêter ». Parce que sinon on dirait que tu peux toujours en faire plus c'est ça le problème. - (Nadine, 26, piano, jazz)

L'exercice de son autonomie temporelle est aussi traversé par la pression d'excellence que l'on s'impose. L'impression de n'en faire jamais assez ou de bâcler certains projets est liée au temps disponible pour chacun de ces projets dans un contexte d'intense polyactivité. Précédemment, Gaëlle critiquait l'injonction de la gig qui nivelait par le bas la qualité des propositions et prestations musicales. Cette injonction presse le temps disponible et se double de l'impression de « manquer » de temps.

Tsé, tu es là en train de composer, tu reçois un email, alors là tu réponds au truc tu as complètement perdu le fil de ce que tu faisais. Mais là c'est ça la moi concrètement, j'enregistre ma traque de contrebasse chez nous, pis là mon téléphone sonne, je réponds, j'arrête la traque, je réponds, ça n'a pas de bon sens. Il ne faudrait pas travailler comme ça, mais on n'a pas le choix. Pis tu n'as pas le choix de répondre tout de suite aussi parce que les gens, [...] ils appellent quelqu'un d'autre, ça m'est arrivé l'autre fois genre une demi-heure plus tard j'ai répondu pis : « ah merde, j'ai déjà trouvé quelqu'un ». Putain c'est une demi-heure laisse-moi une chance. Tsé mais non, parce que les gens contactent quatre personnes en même temps pour la gig. Ils ne se disent pas : « bon ils n'ont pas le temps non plus ». Pis ils veulent se backer. Donc c'est ça, ça devient premier-arrivé, premier-servi, pis ça aussi c'est un peu dommage on est comme dans une société de rapidité qui est selon moi vraiment incompatible avec faire de l'art. C'est incompatible, ça devrait être faire des connexions avec des gens aux atomes crochus, tsé développer des affinités, parce qu'avec telle personne ça marche bien artistiquement, non pas parce que ça a été le premier à répondre au courriel. Aujourd'hui tout est fait dans l'urgence. - (Gaëlle,34, contrebasse, jazz)

On observe ici une sorte « d'accélération du rythme de la vie » qui peut être défini « comme l'augmentation du nombre d'épisodes d'action ou d'expérience par unité de temps, c'est-à-dire qu'elle est la conséquence du désir ou de besoin ressenti de faire plus de choses en moins de temps » (Rosa, 2012 : 25). Or, ici l'accélération n'est pas unilatérale ou totale comme le présume Hartmut Rosa, il y a un conflit entre le temps artistique et celui de la « gig ». L'incompatibilité et la concurrence de la lucrativité des temps artistiques et laborieux ne se résolvent jamais totalement. Il y a seulement la possibilité de trouver de « l'équilibre » ou un statu quo.

L'accélération du tempo du travail artistique notamment grâce aux améliorations technologiques de la communication brouille les frontières des sphères de la vie et des activités qui les constituent. Ce flou du temps du travail musical est inversement proportionnel à la clarté de la grande frontière tracée avec les temporalités du travail « extra-musical ». Il s'agit d'ailleurs de l'expression de Benoît<sup>65</sup> qui connaît des variantes comme Siphon qui parle plutôt de sa « vie non artistique ». À cet égard, il est significatif qu'Émile structure son discours en deux temps, soit son parcours de musicien séparément de sa vie de professionnel en marketing.

Cet emploi-abri (Bédard, 2014) ou ce travail « alimentaire » (Gaëlle) peut être un compromis qui permet de conserver une pratique musicale intègre comme Étienne en a pris la décision. C'est d'ailleurs une stratégie qu'emploient plusieurs musiciens selon Martina. Ce qui a comme effet de créer des frontières étanches entre les sphères artistiques et financières.

Certainement plus d'enseignement pour être capable quand même d'équilibrer, mais je pense que je n'ai pas d'autres options sinon que de trouver autre chose une part- time, ça aussi ça me peine de savoir que je ne pourrai plus avoir mon temps disponible pour continuer à travailler sur ma musique, mais bon il faut quand même manger. Beaucoup de musiciens aujourd'hui ont des vies comme ça, c'est séparé : tu es physiothérapeute et tu fais de la musique. - (Martina, 33, chant, jazz)

Les conflits qui peuvent survenir ont lieu dans cette dimension extrêmement concrète qu'est le temps quotidien.<sup>66</sup> Siphon qui habitait aux États-Unis, décrit comment ils vogaient entre un emploi en informatique et sa pratique musicale dans son band de l'époque. La pression

---

<sup>65</sup> « O : Si on se projette dans l'avenir tu te vois ou dans 10 ans ? B : hmmm, bonne question, bonne question... je vais sûrement être père. Heuu j'aimerais vraiment ça être... j'aimerais vraiment ça faire encore de la musique. Ce serait ça mon... O : De ta vie ? J : Ouais de ma vie, mais j'ai bien l'impression que je vais faire de quoi on the side, parce que j'ai comme trop d'ambition qui sont peut-être un peu extra-musicales. Comme là avec ma femme on fait de l'immobilier, pis je veux passer à un autre niveau-là » (Benoît)

<sup>66</sup> Martin envisage même de se préserver une période annuelle consacrée exclusivement sur la musique afin de se construire un projet original qui demande un important investissement temporel au départ : « Même tsé avant je ne disais jamais non pour la peinture, mais là même à partir de l'année prochaine j'aimerais ça me dire : « janvier février je ne prends rien. Ça va être consacré à la musique à chaque année. T'appelle, non ça ne répondra pas ». Je suis à veille de penser à des choses comme ça. Au moins pour me mettre dans un état où je peux partir quelque chose » (Étienne).

temporelle est trop forte et il faut à un moment ou à un autre faire un choix puisqu'il y a une limite physiologique que le corps du musicien peut supporter.

Donc j'avais pas mal de flexibilité, mais [le travail] se passaient en général pendant la journée et après on avait un spectacle à New York [claque des doigts], picht ! Je suis allé. Si le spectacle est à neuf heures, je quitte à trois heures, c'est huit heures de voiture à New York de Pittsburgh, mais j'arrive en cinq heures, j'ai joué le spectacle, je suis revenu pour arriver vers sept ou huit heures le matin pour commencer le travail. C'était comme ça ! O : Est-ce que tu t'es brûlé à force ? V : Fiou, oui quand même je pense, j'étais dans ma vingtaine, donc j'avais encore de l'énergie [rire]. J'ai fait ça pendant trois ans. Finalement j'ai dit : « non je dois choisir la musique ou non ? ». J'ai choisi la musique. - (Sipho, 43, multi instrument, mutli style)

À l'inverse, les activités et les engagements du travail musical sont multiples et leurs frontières souvent difficiles à tracer. Il en revient au musicien qui revendique une autonomie temporelle d'arbitrer son temps quotidien. Hors d'un cadre institutionnel, on voit un phénomène d'optimisation temporelle dans un temps qu'il s'agit de meubler. On entend par optimisation, une opération de segmentation où les espaces-temps sont isolés, quantifiée et séparée afin de se dégager ou de préserver du temps de jeu musical<sup>67</sup> On l'observe d'ailleurs empiriquement par l'utilisation d'un registre de la gestion et de l'organisation lorsqu'il est question du quotidien. Martina nous décrit la difficulté que représente cet arbitrage et les conflits qui surviennent entre les différents temps du travail musical.

Ce n'est pas difficile concilier [les différents rôles] quand tu sais ce que tu dois faire, et que tu sais où tu t'en vas. Ce qui est dur c'est... le temps, parce que ça prend beaucoup de temps. Les gens ne s'en rendent pas compte, ils disent : « ah, mais oui tu envoies un dossier un festival, c'est cinq minutes envoyer un courriel ». [Silence]. Il faut que tu fasses un dossier spécifique pour chaque festival parce qu'il demande tous des choses différentes, il faut que tu adaptes ton dossier de presse, il faut que tu adaptes ta lettre de présentation, il faut que tu adaptes si c'est des audio, si c'est des vidéos... Après ça, ce n'est pas juste : « ah j'ai un festival, et j'envoie », il faut que tu cherches les contacts des festivals, à qui envoyer, les délais, quand et comment... C'est beaucoup de travail, c'est des heures et des heures qu'on perd à chercher, et à faire du travail qui n'est pas créatif [...] Et puis là

---

<sup>67</sup> Dans le cas des projets originaux, la subvention agit notamment comme une stratégie parmi d'autres afin de se préserver des espace-temps d'autonomie.

soudainement quand le temps est venu de m'asseoir et puis écrire de la musique, je suis fatigué... ou bien il faut que j'aïlle faire un autre job, parce qu'il faut payer des comptes, pis il faut toujours, on the side, il faut toujours avoir quelque chose d'autre. - (Martina, 33, chant, jazz)

Cette optimisation temporelle se fait difficilement dans l'harmonie puisque les musiciens ont souvent l'impression que quand ils font une tâche ou une activité, ils n'en font pas une autre : « si je suis en train de composer, je ne suis pas en train de faire du démarchage, si je suis en train de pratiquer, je ne suis pas en train de faire des demandes de subventions, en touka ces beaucoup... » (Gaëlle). À cette concurrence qui s'installe, s'ajoute la difficulté d'évaluer la rentabilité artistique et financière du temps investi dans une activité ou dans un autre. L'optimisation est aussi et surtout une question de priorisation. Or, lorsque l'utilité des activités est ambiguë, il est complexe d'en hiérarchiser la priorité. Au sujet des redevances, Vincent affirmait qu'il lui était difficile d'évaluer quel engagement serait le plus lucratif financièrement. Artistiquement, le même problème se pose.

Il n'y a pas vraiment de guide d'emploi tsé. Pis c'est vraiment toi qui te fais ta propre stratégie pour arriver à tes fins. Mais y a beaucoup de choses là-dedans, que c'est comme... personne me dit de faire ça, je prends des guess, je me dis : « ah ça pourrait être bien si je faisais ça tsé », pis des fois ça a servi à rien, pis des fois ça a servi à de quoi, pis des fois je me suis juste rendu compte que ça a servi à rien pis je ne le ferais plus, c'est très free for all... [...]. O : Est-ce que [tu vois ça comme] de la procrastination ? J : C'est pas de la procrastination, parce que je travaille... c'est peut-être un travail qui est complètement inutile, pis c'est pas prioritaire, ouin, c'est ça. J'ai vraiment de la misère à trouver mes priorités en fait. C'est ça je travaille beaucoup, pis des fois je devrais faire une toune pis la montrer à quelqu'un, mais là comme je ne suis pas assez confiant... je vais plutôt en faire dix tonnes, pour que peut-être qu'il en a une de bonne. Pis finalement je reviens à la fin ; « ah non, mais ma première était bonne, osti, pis si je n'avais pas capoté pour rien, j'aurais juste travaillé plus sur cette toune-là qui était déjà bonne... ». J'aurais pas perdu du temps... tsé je n'ai pas perdu, parce que j'ai fait d'autres choses, mais ça devient un peu comme tentaculaire quoi... j'ai tellement de stock moi, pis j'ai tendance à tout le temps à me pas faire confiance, pis en faire plus que moins mettons. - (Vincent, 34, clavier, multi style)

L'ambiguïté de savoir quelle activité sera lucrative ou non ajoute aux problèmes de la valeur du travail musical. Il est difficile de calculer le temps et les énergies investis en musique que ce soit pour des projets originaux ou des contrats à la pige. Mesurer la valeur du travail en

terme horaire du point de vue de l'emploi salarié paraît alors étrange. Cette perspective est néanmoins adoptée par Roxane qui questionne son identité musicienne selon la mesure du temps investi dans l'activité. Plus qu'une question de temps plein ou partiel, le syndrome de l'imposteur qu'elle relevé renvoie à la centralité de la pratique en terme de volume concret de musique afin d'évaluer quelle activité à préséance sur les autres.

Mais je peux pas dire que je fais heu, 40 heures de musique par semaine. Ça c'est vraiment tuff aussi, je trouve pour la tête là. Parce que tu te dis que ; « c'est pas un vrai métier si j'en fait pas 40 heures ». [...] Parce que j'ai des amis qui font des grosses jobs, pis je les regarde aller, pis je fais comme : « oké je me sens comme, heu... comme imposteur ». [...] J'ai comme le synd', le syndrome de l'imposteur en me disant : « c'est pas un métier si je le pratique pas elles pratiquent leur métier ». Tu comprends ? Tsé eux autres y font vraiment du 9 à 5, du 9 à 6... tsé, pis ils en travaillent une shot, est-ce que j'en travaille autant qu'eux ? Je sais pas, c'est dur à mesurer... - (Roxane, 26, chant, pop)

Si on passe plus de temps à enseigner la musique, par exemple peut-on encore se qualifier musicien ? Il n'y a aucune réponse ou critère univoque à cet effet. La situation même d'entrevue renvoyait à l'autodéfinition dans la mesure où l'échantillonnage en boule de neige a permis de rejoindre des personnes qui se définissaient et étaient définies comme telles.<sup>68</sup> Le volume d'espace occupé par la musique dans la vie des musiciens est généralement un critère de définition si on lui ajoute la qualité de la musique jouée et son inscription dans une tradition.

### « Vivre » de la musique

La conception de la musique comme une occupation sérieuse ou un loisir sérieux préexiste à celle d'une activité laborieuse méritant rétribution. La problématisation du travail musical plus ouverte qui a inclus la famille montre que la précocité des déclencheurs est significative à ce

---

<sup>68</sup> À ce sujet Gaëlle : « Tu vois ça c'est un truc aussi où je ne me sens pas à ma place encore, parce que tsé, tu dis : 'musicien', ça fait que là je me dis : 'ça veut dire qu'il faudrait que je fasse juste je ça'... O : Suis-je musicien, suis-je musicien professionnel... G : ...Suis-je une musicienne professionnelle, même si je fais probablement plus d'un tiers de mon revenu grâce au gigs, mais je fais probablement le deux tiers avec d'autres choses, mais encore là tsé je pense qu'aujourd'hui la plupart des musiciens enseignent ou font d'autres choses à côté ».

sujet (voir chapitre 6.1). Afin que la pratique musicale gagne en centralité dans la vie des musiciens, il y a un passage à effectuer. La musique doit devenir un travail et ainsi se voir considérer en terme marchand. Le travail musical est donc la conception de la musique qui s'active lorsque le musicien décide que sa principale activité sera de « jouer » de la musique. Émile relate ce passage qui est un véritable point tournant dans sa vie où son rapport à la musique est devenu « sérieux ».

Pis je ne sais pas, je pense que je n'étais pas... que ce n'était pas assez sérieux ou je ne sais pas, je voulais juste plus faire de la musique pour faire de la musique plus qu'à en vivre ou d'être sérieux. Non dans ce temps-là, je ne pensais pas pouvoir en vivre, je ne pensais pas être sérieux. Je pense que j'ai toujours eu le besoin de faire de la musique. Je n'ai jamais arrêté de faire de la musique même quand je travaillais à temps plein, les fins de semaine se passaient sur la musique, ça toujours été ça. Ce qui fait que c'est juste naturel pour moi. Pis je pense que c'est le cas pour bien des musiciens je veux dire... Je pense que tu ne peux pas arrêter, quand tu as la piqûre tu ne peux juste pas arrêter. – (Émile, 30, multi instrument, électro)

« Vivre » de la musique signifie envisager le travail musical en terme de rétribution. Le cachet et la redevance sont les deux types de rétributions tributaires des formes d'emploi. Le cachet volontaire particulièrement, met en évidence la partialité de l'exercice du calcul monétaire d'une prestation (p. 93). L'ambiguïté de la valeur renvoie aux critères de professionnalisation, c'est-à-dire à l'identification des amateurs et des professionnels (p. 94). La redevance qui est corolaire de la réception et de la redistribution des profits accentue cette fragilité du calcul de la valeur du travail musical (p. 128). Il y a donc une intrication entre la valeur du travail musical, l'identification de l'amateur et du professionnel au sein même des questionnements sur la rétribution.

De plus, la difficulté de distribuer le mérite des redevances dépasse les logiques marchandes dans la mesure où elles attestent ou non de la valeur artistique des musiciens en confirmant ses contributions musicales (p. 126). Les dimensions ontologiques qui structurent la rétribution sont probablement ce qui rend l'épreuve si sensible en suscitant le plus de sentiments d'injustices aigus. Pour Martina, ces problèmes souterrains de la rétribution sont d'importantes sources d'injustices du métier de musicien qu'il serait possible d'atténuer par la sensibilisation des publics et des donneurs d'ouvrage.

Je pense que c'est juste une question d'éducation des gens de comprendre et de valoriser ce qu'on fait comme ils valorisent si tu as besoin d'un médecin, tu vas voir un médecin, si tu as besoin d'un charpentier, tu vas voir un charpentier et chacun fait son domaine. Si tu appelles un musicien c'est que tu as besoin d'animation, mais ce qui est mauvais pour nous, musicien professionnel, c'est qu'il va toujours y avoir un band d'amateurs qui sont disponible pour aller faire la gig et à ne rien recevoir ou à passer le chapeau pour un prix qui n'a rien à voir avec ce que vaut le vrai service. Et parfois, les gens ne sont pas capables de distinguer un amateur, d'un professionnel. Ça, ça nous nuit à nous, artistes. - (Martina, 33, chant, jazz)

Les musiciens adaptent leurs besoins de subsistance à leurs gains monétaires. Giulia décide justement de revoir et réduire ses dépenses afin de faire la musique le centre de sa vie, ceci sans devoir aller chercher de sources de revenus extra-musicales qui auraient pour incidence de l'éloigner de la musique qu'elle entend réaliser.

Là c'est la première année que je vis, non c'est pas vrai, j'ai vécu de la musique quand j'étais en tournée avec [cette grosse production]. Pis c'est la première année que j'en revis de nouveau. Mais en fait j'étais tellement décidée à faire que ça, que j'ai trouvé un super bon deal d'appartement. Comme, j'ai tout organisé pour pouvoir vivre de ça. J'ai revendu des instruments dont je ne me servais plus, j'ai changé mes habitudes de vie pour pouvoir seulement faire ça. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

Dans le travail musical, les engagements se fondent par la modalité du projet et sont le plus souvent ponctuels. L'accès au travail est décisif dans la mesure où il ne suffit pas de garantir une rétribution suffisante, mais de se garantir un volume de travail nécessaire. On observe alors une autre forme de rétribution qui participe au choix d'accepter ou de refuser un engagement professionnel. La visibilité<sup>69</sup> peut être considérée comme un gain décisif et faire pencher la balance. Joséphine nous raconte qu'elle a gagné 300 dollars en moins d'une heure durant une rue marchande sur Mont-Royal en jouant du violon sur le trottoir. Elle compare

---

<sup>69</sup> À ce sujet, l'apparition du néologisme « découvrabilité » est fort significatif. Il s'agit d'abord d'une traduction du terme anglais « discoverability ». Selon l'Office Québécois de la Langue Française (OQLF) deux sens peuvent y être attaché : (1) [informatique] : « Capacité d'une interface utilisateur à laisser découvrir facilement ses caractéristiques sans que l'utilisateur ait à se référer à un élément extérieur (OQLF, 2014), et 2) [Sci. De l'information] « Potentiel pour un contenu, un produit ou un service de capter l'attention d'un internaute de manière à lui faire découvrir des contenus autres » (OQLF, 2016). Voir aussi l'article à sujet « Des défis pour la survie de la musique d'ici » (Papineau, 20-21 oct. 2018).

alors le montant du dernier cachet qu'on lui a offert en ajoutant cette seconde variable au calcul.

Et pis là après osti, la personne veut me payer 50 piastres pour un show je suis comme, : « sérieux là, non ». [Rire]. Je check la visibilité, des fois la visibilité c'est vrai que ça fait une différence, ça rajoute des followers sur Instagram. J'en ai pas tant, parce que j'ai commencé comme.... parce que je ne suis pas très réseaux sociaux, mais là je réalise que c'est important. Ce qui fait que depuis novembre, je prends ça au sérieux. Ça monte vite, mais je trouve ça wak, mais c'est important. – (Joséphine, 26, violon, multi style)

La visibilité comme type de rétribution n'est pas exclusive au projet original comme pourrait le présumer l'importance de la promotion dans cette forme de l'emploi. Qu'il s'agisse d'un projet original ou de la pige, plus un musicien monte sur scène ou participe à des projets, plus d'acteurs du milieu seront susceptibles de le reconnaître et de lui proposer du travail. Ce qu'implique la notion de visibilité pour Joséphine, c'est l'importance capitale d'aller vers les autres et de multiplier les contacts. On ne sait jamais quelle rencontre apportera des opportunités intéressantes. Cette incertitude des engagements professionnels et le fait que les opportunités contractuelles reposent sur des réseaux informels où le contact personnel<sup>70</sup> joue un rôle décisif amènent certains à travailler sans rétribution monétaire. Gaëlle raconte ses débuts comme ingénieure sonore où elle réalisait des contrats afin de se développer un réseau et gagner du contrôle sur le volume de travail accessible.

Tsé à l'époque quand je suis arrivé ici, quand j'avais 22 ans je faisais plein de projets studio non payés pour le fun. Je travaillais tout le temps sans être payé. [...] À 22, 23, 24, tu es prête à travailler beaucoup pour te faire des connexions sans être payée. À 34 ans, genre un peu moins et honnêtement ça me fait un peu chier avec l'expérience que j'ai de devoir encore faire mes preuves à tout le monde, mais quelque part je n'ai pas le choix, parce que je me suis réorientée, mais c'est un peu plus : « arghh ». C'est plus lourd pis tsé, si je le fais, il faut que ce soit des projets que ça vaille vraiment la peine. Pis voilà, j'ai moins envie de dire oui à tout. O : Tu es plus sélective... G : Je suis plus sélective, mais tsé j'en créer moins des connexions. Elles sont

---

<sup>70</sup> Jonathan au sujet du caractère très personnalisé des réseaux professionnels : « (...) ça va commencer à fonctionner, parce qu'il a été appelé par une personne, pis parce qu'il a travaillé avec cette personne-là, il a rencontré telle autre personne, pis c'est comme ça que ça fonctionne. Je pense qu'il a de la place pour tout le monde, mais c'est vraiment basé sur les relations humaines plus que d'autres choses » (Jonathan).



sûrement de meilleure qualité, espérons, mais c'est ça. C'est ça, tu peux faire ça pendant un temps pis c'est bon quand tu sors de l'école de faire ça, mais à un moment donné, il faut quand même que ça décolle un peu. - (Gaëlle,34, contrebasse, jazz)

La visibilité ou la connexion comme type de rétribution entre dans les décisions d'accepter ou de refuser du travail. De plus, celle-ci est située dans les âges de la vie. En début de carrière les musiciens sont prêts à accepter un plus grand volume de travail sans rétribution monétaire puisqu'ils débutent et n'ont pas encore la connaissance du milieu du travail qui se fait de fil en aiguille. La mi-trentaine est un âge évoqué par tous les intervenants comme un âge-charnière au niveau de la motivation et des questionnements des projets professionnels. La réactivité générale autour de la question de « faire des enfants » renforce cette observation. Au cours de ce passage, l'évaluation des besoins et les calculs de la rétribution se modifient comme Roxane qui se questionne sur la « longévité de [son] revenu ». Le cachet volontaire ou le « chapeau » de Martina n'est donc pas le seul fait des amateurs, mais les musiciens en voie de professionnalisation aussi sont souvent contraints d'accepter ce type de rétribution (p. 93).

L'accès à l'ouvrage vécu selon différents degrés d'insécurité est une autre dimension de la logique marchande du travail musical distincte de la rétribution à proprement parler. Observer des rhétoriques de la rétribution dans la construction d'un réseau professionnel rend d'ailleurs compte de l'importance de cet élément. Dans les trajectoires musicales, les institutions scolaires sont le plus souvent décrites positivement quand on y évoque le réseau qu'on y a bâti sur des relations amicales (p. 153). La valeur du gérant est qu'il soit « pluggé » ou qu'il possède un réseau solide et diversifié (p. 85). Les réseaux sont structurés par les champs d'activités comme celui du « corpo » et de « l'original » (p. 111). L'accès à l'ouvrage est donc tributaire du réseautage ce qui rend le travail incertain. Roxane qui est mariée avec Benoît, traduit la fragilisation de l'autonomie causée par la difficulté d'être constamment redevable de l'appréciation des autres par l'expression « [être] dépendant du désir des autres » (Roxane).

Je suis vraiment très proche de la situation de mon mari là. Mettons si tu regardes ça. Ce que lui fait, il est toujours collé au projet des autres. Faque il est toujours dépendant du désir des autres. Moi aussi je suis dépendante du désir des autres à ma manière. Je pense que c'est la dépendance au désir des autres qui rend le métier de musicien très difficile. C'est comme une facette du métier. Bon la dépendance au désir des autres, tu la retrouves au théâtre,

tu la retrouves en... d'autres pratiques artistiques, où genre tu dépends de ce que les autres... que les autres t'engagent, que les autres écoutent ce que tu fais, t'aimes, soit t'achètes, soit t'engages tsé. Lui, il est collé à des projets [...]. C'est un interprète, il a fait un Bac en jazz, une technique en musique, un Bac en Jazz, il est vraiment formé, probablement un des musiciens les plus formés dans ce milieu-là. Mais c'est pas ça qui est important tant que ça, c'est les contacts que tu fais... C'est ta personnalité, la manière que tu joues aussi. C'est ça, lui y est collé au projet là, pis quand y en a pas [d'ouvrage], il faut qu'il trouve un moyen de, de... d'en trouver d'autres tsé, de se faire des contacts, ou de faire du corporatif, tsé. - (Roxane, 26, chant, pop)

Dans le domaine de la scolarité, Dominique décrira les épreuves de sélection universitaires qui évaluaient le savoir-être avant le savoir-faire (p. 154). On retrouve un semblable accent mis sur la personnalité dans la mesure où avant même les compétences techniques et artistiques, le fait d'être une personne agréable avec qui travailler est décisif. Giulia nous décrivait la nature des relations de travail en terme collaboratif : « je dirais que la plupart des gens avec qui je travaille je m'entends vraiment bien avec eux, mais oui il y a certains qui sont des amis, d'autres qui sont des copains » (Giulia, p 103.). Cette personnalisation rend plus intelligible l'importance des relations d'amitié dans le travail musical. Les distinctions entre collègues de travail et amis ne sont pas toujours évidentes, comme Benoît qui décrivait que les musiciens avec qui il joue sont avant tout des amis : « on est des chums d'abord et avant tout ici » (p. 98). Si dans le modèle de l'emploi salarié les sphères professionnelles et personnelles se distinguent clairement, les frontières du travail musical sont brouillées et les sphères se mêlent. Ceci est bien mis en évidence par la structuration des réseaux professionnels en termes de réciprocité plutôt que de logique instrumentale.

Les engagements contractuels fonctionnant sur le mode du projet ponctuel et d'objectifs à atteindre rend difficile d'établir le moment où la musique devient centrale et/ou lucrative dans la vie des musiciens. Selon les représentations journalistiques, il y aurait un « envol » de la carrière musicienne où elle se stabiliserait dans la durée et la qualité des engagements. Ce que nous observons plutôt, ce sont différentes stratégies contre l'insécurité afin de stabiliser financièrement, professionnellement et artistiquement le travail musical. Celles adoptées par Roxane, Benoît et Étienne en sont de bon cas de figure.

Roxane décrivait cette difficulté d'acquiescer de l'autonomie dans sa démarche professionnelle par « [être] dépendant au désir des autres ». Devant cette difficulté, elle se construit avec son mari Benoît un espace d'autonomie où ils pourront contrôler les paramètres d'un projet en devenant propriétaires d'un petit immeuble. L'accession à la propriété est une stratégie de stabilisation financière afin d'amoindrir la variation de la source de revenus, professionnelle dans la mesure où il s'agit d'un « plan b » pour une carrière sans certitude de continuation et horaire afin de meubler l'alternance des périodes d'inactives et d'activité.

C'est comme n'importe quel job j'imagine quand tu atteins comme quelque chose, tu attends un certain niveau... pis là après ça l'année d'après tu n'as pas ça... tsé c'est comme la tournée est finie... c'est correct, parce qu'il y en a d'autres qui travaillent... mais tsé tu as envie de travailler pareil... Comprends-tu ? C'est ça qui est tuff. [...] Je n'ai pas le contrôle moi sur mettons, [tel artiste] va-t-il faire 120 shows ou il va faire 60, je n'ai aucun contrôle là-dessus... [...] Je suis assez quelqu'un qui contrôle, qui gère bien ses affaires, pis ça c'est sûr que ça me bogue. Pis c'est pour ça qu'en faisant des trucs plus terre à terre comme tsé avec les blocs, là je contrôle ça, j'ai un projet pis... Je réalise aussi... Ça m'a permis en faisant ce truc-là, [l'immobilier] de me dire qu'il y a d'autres choses aussi dans la vie qui est super trippante. - (Benoît, 36, guitare, pop)

La stratégie qu'adopte Étienne afin d'exercer un choix intègre sur le type de musique qu'il entendait jouer en partant sa compagnie de peinture en bâtiment est renforcée par la difficulté du recommencement.<sup>71</sup> Les tournées terminent, les contrats prennent fin, le projet autoproduit ne peut pas se poursuivre par manque de financement, etc. Cette instabilité est difficile à porter dans la mesure où la réalisation de soi passe dans la construction concrète de projets qui s'installent dans une relative pérennité. Repartir à zéro constamment peu amener à l'épuisement professionnel s'il ne peut « s'asseoir un peu » afin de se reposer (Étienne) ou « trouver une assise » (Laurent). L'entrepreneuriat en peinture en bâtiment lui permet alors de se stabiliser financièrement en s'assurant une source de revenus récurrente et « d'asseoir » en quelque sorte sa vie professionnelle en arrivant à se définir dans une cumulativité d'expérience.

---

<sup>71</sup> À cet égard, dans l'épisode « De l'émergent au mainstream » du webdocumentaire *Arrière Scène*, un acteur du milieu faisait la métaphore de la carrière musicale comme un jeu de serpent et d'échelle (TFO, 2014 : Saison 1, Épisode 2).

Il y a bien de la déception, ce qui fait qu'il faut que tu sois, pour être persévérant, il faut que tu sois capable de passer à travers bien des épreuves. Pis de recommencer souvent, parce que c'est... O : C'est un recommencement à chaque fois. É : Ouais tout le temps, tout le temps, tout le temps. Mais même si tu as fait un disque après ça, il faut que tu recommences un autre cycle, ce qui fait que tu recommences à zéro tout le temps. Ça c'est pas donné à tout le monde d'être capable de faire ça, parce que souvent l'homme ou la femme, tu veux arriver à quelque chose et t'asseoir un peu [rire], mais tu ne peux pas faire ça en musique en touka. - (Étienne, 48, basse, folk)

Le recommencement ou le cycle des projets peut être difficile à vivre lorsqu'il y a un cumul d'échec ou d'expérience d'essoufflement, mais il peut aussi être salutaire pour certains musiciens. Dominique est un bon exemple du renversement positif du recommencement lorsqu'elle corrige dans son projet « perso » les injustices qu'elle a vécues dans un précédent projet de band devenu projet « perso ». La modalité des projets permet aussi à Giulia de se débarrasser de discrimination et de harcèlement genré afin de travailler dans « un environnement super sain » (Giulia).

Je te dirais que dans mon environnement de travail, je me suis vraiment débarrassé de ça, mais aussi je viens de... mais je viens d'une famille qui... Mon père c'est un mâle alpha italien macho bien comme il faut. [...]. Pis j'ai eu des expériences de discrimination ou de harcèlement vraiment dévastatrices quand j'étais plus jeune, mais ça c'est en France. [...] Mais dans mon environnement de travail proche, ça ne l'est pas. Pis il y a quand même un groupe de gens, de directeur de programmation qui fait des efforts pour que les environnements soient vraiment sains. Par exemple, les gens de Casa del Popolo c'est genre super ouvert, un environnement de travail super sain. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

### « Jouer » de la musique

Le travail musical comme une occupation sérieuse déborde des considérations marchandes. Elle précède et dépasse celles-ci.<sup>72</sup> Les musiciens projettent « vivre » de la musique afin d'en

---

<sup>72</sup> Roxane l'explique bien : « Oui, mais j'arrêterai jamais de faire de la musique. Même quand j'arrête un mois, parce que je pars en voyage... comme y a des chansons qui sortent de moi naturellement. C'est tellement naturel, j'écris depuis que je parle bien. Faque, je vais toujours écrire des chansons, pis ça c'est quelque chose dont je me suis rendu compte récemment, comme j'ai beau questionner la longévité de mon revenu, de mon travail ou de

« jouer ». Le critère premier est donc le jeu musical, mais celui-ci doit toujours tenter de s'harmoniser avec la rétribution tout en contrôlant un volume de travail jugé suffisant selon ses besoins. Le critère premier de satisfaction de Giulia est d'aimer son métier et non le gain qui en est tiré.

Ma plus grande richesse c'est de faire le métier que j'aime avec des gens que j'apprécie. Pour rien au monde je changerai ça, comme par exemple mon amoureux a un travail super bien rémunéré dans une compagnie, il gagne 80 000 balles par année, mais il se fait vraiment chier du matin au soir et du soir au matin. Jamais de la vie je ferai ça. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

Concrètement, « jouer » de la musique c'est l'action musicale performative. Il s'agit de la centralité du travail musical composé des activités concrètes qui la constitue : la composition, l'interprétation, l'arrangement, l'enregistrement, la pratique quotidienne, le jam, l'improvisation, la réalisation, l'accompagnement, etc. La performativité musicale n'est pas l'objet de cette recherche, d'autres sociologies s'y consacrent avec intérêt comme les recherches d'Olivier Roueff (2011), Marie Buscatto (2006) ou encore Christian Béthune (2006), mais il est pertinent d'aborder le thème afin de réaffirmer la centralité de la pratique comme motivation première au travail musical. De plus, les contenus de la performativité musicale renvoient à un renversement de l'épreuve-type en suggérant que la musique peut-être elle-même un levier afin de surmonter des épreuves ordinaires.

Le thème de la famille montre la puissance évocatrice des champs sémantiques déclencheurs mettent l'accent sur le plaisir de « jouer » de la musique comme fondement du métier : « révolution » (Giulia et Benoît), « dope » (Étienne), « ramenée à la vie » (Émile), « pique », « doigt dans l'engrenage » (Félix), etc. (p. 151) De plus, le registre de l'instinct et du naturel lorsqu'on aborde les premiers contacts avec la musique sont moins l'expression de

---

mon implication à 100% là-dedans. Ben je vais quand même faire de la musique toute ma vie [coups secs sur la table pour marquer l'affirmation]. Pis, la démocratisation par internet, ça permet que, je puisse diffuser mes œuvres quand même à faible coût. Pis je vais le faire toute ma vie là. C'est sûr que je vais toujours diffuser » (Roxane).

l'innéité, d'un don ou d'une vocation, plutôt qu'une inscription biographique de la musique comme fondement identitaire (p. 150). Étienne, Jonathan, Vincent et David expriment ici l'importance du jeu performatif comme élément central du travail musical.

Je ne pense pas qu'il y ait des musiciens qui sont là en ce moment, qui jouent, parce qu'ils n'ont rien d'autre. C'est vraiment parce qu'ils aiment ça la musique, ils sont toutes là pour ça, parce que c'est comme une dope aussi. Quand tu as connu c'est quoi... moi le premier jour que j'ai fait [un show où] il y avait 1000 personnes... - (Étienne, 48, basse, folk)

Tsé comme le high que ça donne de faire des spectacles, là ça m'a fait goûter à ça pis j'ai vraiment, vraiment aimé ça. Tsé comme c'était une drive pour moi le moment du spectacle était vraiment nice. – (Jonathan, 34, multi instrument, musique à l'image)

Moi je veux faire de la musique genre, à la limite j'aime ça faire des shows aussi, mais je m'en criss un peu aussi en même temps, pis faire des clips, pis penser à des chandails, penser à des... Tsé répondre au monde. Pis des affaires de mêmes, j'étais comme : « fuck, je m'en fou de ça ». - (Vincent, 34, clavier, multi style)

J'aime beaucoup jouer là tsé. Ça fait que la partie cool musicalement des tournés c'est que tu joues presque à tous les jours pis tu deviens vraiment thight avec ton band, tu deviens vraiment chaud la... » - (David, 29, guitare, folk)

Finalement, un phénomène inverse agit comme un renversement de cette démarche analytique qui entend décrire l'épreuve-type du travail musical : la musique peut aussi constituer un levier afin de surmonter des épreuves ordinaires de la vie courante. Six exemples font cas de figure à cet égard. Jonathan est frappé par la dépression et l'épuisement professionnel dans un emploi dans le communautaire et c'est le retour à la pratique musicale qui lui permet de s'en sortir. Martina ayant vécu elle aussi une dépression suite à la perte de son emploi en architecture arrive à guérir en s'engageant dans des études de chant jazz. Gaëlle poursuit ses études en ingénierie sonore, mais ce sont ses cours de guitare qui lui permet de « survivre » (p. 160). Laurent réussit à se remettre d'une grave blessure au bras en persévérant dans la réhabilitation afin d'honorer un engagement musical particulièrement significatif l'été suivant. Durant l'adolescence, Émile arrive à s'affirmer en étant frontman et chanteur d'un groupe de hard métal. Enfin, pour Giulia, le dépassement du trac « qui détruit » (Giulia) lui permet de

trouver son autonomie face à sa famille, de pouvoir s'en démarquer et se construire de façon plus souveraine en s'affranchissant de leurs regards et résistant à une identification subie.

Je pense qu'un des moments marquants c'est le jour où je jouais une pièce pour saxophone, basse et piano préparé. En fait, j'ai toujours souffert de problèmes de trac. Alors chaque fois que je passais mes examens, j'avais tellement la chienne quand je jouais, je passais toujours aux limites... Je n'arriverai jamais à jouer aussi bien que ce que j'avais pratiqué. Donc j'étais tout le temps déçu, j'étais tout le temps à ramasser à la petite cuillère après. Mais un jour je suis tombé sur une pièce pour cinq basses et piano préparé que je devais jouer à un examen de composition d'un ami. Magnifique, mais c'était largement au-dessus de mon niveau. Il y avait plein de trucs spécialement du registre suraigu que j'ai dû travailler d'arrache-pied pour arriver à le faire. J'avais vraiment envie de faire cette pièce-là et je m'étais dit ; « si je n'arrive pas à faire cette pièce... à cause du trac, c'est bon j'arrête. Là j'en ai marre de me faire mal ». O : Parce que c'était rendu quasiment un handicap... G : Ouais. Ouais. Probablement aussi à cause de la pression familiale qui était mise, parce que, genre : « si tu veux être musicienne et bien, il va falloir que tu prouves que tu es capable et on ne va pas t'aider financièrement pis tu vas devoir faire ta vie pis si tu n'en as pas de résultats... c'est que c'est fini ». Donc... [mime des pleurs]. [Rires]. Et grâce à cette pièce-là, j'ai découvert... la méditation et la concentration. J'ai fait de la visualisation pour la première fois de ma vie. J'ai imaginé, j'ai comme repéré le chemin qui me permettait d'aller de l'endroit précisément où j'étais assise jusqu'à l'endroit où je devais jouer, j'ai regardé comment il fallait ouvrir la porte, avec quelle main, de quel côté il fallait la pousser, ou s'il fallait la tirer, si c'était une poignée ou bien un bouton... Pis après ça il y avait des portes, il fallait tourner à droite, et après ça il y avait des portes battantes, il avait des marches, il y avait mon saxophone mes partitions, j'allais faire un premier voyage avec les partitions que j'avais posées sur mon lutrin, reprendre mon saxophone et patati. Pis j'ai fait plusieurs fois le chemin et la pièce dans ma tête, mais du début jusqu'à la fin. Pis c'est la première fois de ma vie que j'ai vraiment réussi à jouer un concert. On parle de ce que j'avais travaillé. Évidemment, j'ai toujours des doutes, mais à chaque fois que... à chaque fois que j'ai eu peur de... de me planter et que j'ai dû vraiment, vraiment travailler, j'ai comme trouvé le truc mental qui fait qu'il y a quelque chose qui se débloque, ben c'est comme une victoire. Enfin, pour moi la musique, et tout ce que j'y ai à apprendre à travers ça s'est vraiment lié intimement à mon développement personnel comme à être humain. J'ai l'impression que c'est avec la musique que je grandis, que je deviens une personne. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

Dans ce sens, « vivre » de la musique pourrait être conçu non pas comme la mobilisation du caractère lucratif de la pratique, mais plutôt dans le sens que la musique permet de s'épanouir,

de « grandir » ou encore de vivre grâce à la musique. Cela évoque les courants thérapeutiques de l'art thérapie, mais est ici significatif afin de ne pas perdre de vue que la musique est aussi un outil afin de surmonter d'autres épreuves de la vie courante.

## **Conclusion**

L'épreuve-type du travail musical ne diffère pas dans ses fondements de l'épreuve-type du domaine du travail de Danilo Martuccelli. Celle-ci décrit le travail dans la France contemporaine comme étant clivée, où la signification vertueuse donnée à l'acte laborieux est compromis par ses considérations proprement marchandes de l'évaluation de la valeur de la force de travail et de sa rétribution (Martuccelli, 2006a : 75-121). Ici aussi, la logique marchande est une sorte de menace au travail musical, mais en même temps un mal nécessaire afin que la musique gagne en centralité dans la vie des musiciens et en existence sociale. Cependant, les épreuves du travail musical se configurent de façon bien spécifique en renvoyant plutôt à la figure de l'entrepreneur et du travailleur autonome ou indépendant que du salarié inscrit dans une forte hiérarchie.

Ce chapitre a donc décrit plus finement les configurations du travail musical en identifiant deux principales formes, soit la pige et le projet original. Ces deux principales manières d'exercer le métier amènent différentes épreuves qui sont relatives aux contextes et aux situations. Cependant, toutes ces épreuves se rapportent à un clivage radical où deux sémantiques s'opposent et tentent incessamment d'être concilié sans jamais que les musiciens y arrivent de façon limpide et cohérente. Ces articulations renvoient aux différentes réactivités aux épreuves et ont été traduites par divers arrangements, aménagements, compromis ou stratégies.

La démarche de recherche a pu alors décrire comment les musiciens arrivent à poursuivre leur activité et quelles sont les menaces qui planent sur la centralité de la pratique ou même sur la poursuite de la musique. Néanmoins, la persévérance ne peut être complètement comprise en terme synchronique, par cette observation du travail musical en acte. La construction analytique de l'intégrité artistique qui renvoie à l'expression « jouer » de la musique rend compte que la pratique musicale dépasse et précède le travail musical. La problématisation



plus ouverte mène à contrôler la famille et la scolarité, c'est-à-dire les deux principales institutions socialisatrices à la musique. Ces débordements amènent à interroger les racines fortement biographiques de la pratique musicale et les épreuves identitaires. Il s'agit d'une originalité de la présente recherche quant à la proposition de Danilo Martuccelli, mais aussi une particularité de l'objet de la recherche. Afin de devenir musicien et de le rester, on doit se définir comme tel. On doit se construire une identité musicienne tout au long de sa trajectoire en affrontant des injonctions contradictoires qui se définissent comme autant d'épreuves identitaires.

## CHAPITRE 6 : L'IDENTITÉ MUSICIENNE

[L'écriture de l'individuation par les épreuves] rend justice à [la] conception de l'aventure [des individus], à leur besoin de se forger en se frottant au monde, moins pour se connaître eux-mêmes que pour trouver en lui, et par lui, l'espace de leur propre réalisation (Martuccelli, 2006a : 22)

Dans la mesure où « jouer » de la musique précède et dépasse l'idée même de la possibilité d'en « vivre », il devient nécessaire de problématiser le travail musical de façon plus ouverte, c'est-à-dire en contrôlant les institutions familiales et scolaires. De plus, les problèmes de l'identification, de la professionnalisation, de l'opacité des frontières du travail et de la particularité du travail artistique où la réalisation de soi est « subordonnée au regard des autres » (Martuccelli, 2006a : 105), mène à s'intéresser aux processus de constructions identitaires dans une perspective biographique. Comment devient-on musicien ? Quels sont les effets de l'école et de la famille sur les trajectoires ? Quelles sont les épreuves à traverser afin de le rester et de persévérer ?

Les réponses, soit les échecs ou les réussites des épreuves du travail musical sont loin d'être fatales. Une fois que l'on s'identifie comme musicien, il n'est pas chose aisée de s'en échapper. La musique forge un rapport à soi, au monde et à autrui. C'est en ce sens que s'oriente la dimension ontologique du travail musical qui se décline en trois épreuves identitaires. Cela est peut-être corolaire à la dureté des épreuves à affronter et n'enlève pas à la difficulté de rester musicien professionnel.

On constate une précocité généralisée des premiers contacts avec la musique. La famille comme lieu de socialisation primaire à la musique se manifeste soit dans un support émotionnel indéfectible, soit dans une résistance implicite ou clairement explicite. La scolarité est le second lieu de socialisation où les musiciens se construisent en tant que sujets musicaux. Ce processus se produit en réaction à l'école, soit par cette institution qui façonne les musiciens soit en résistance à celle-ci ou simplement en dehors de ses murs. On observe alors comment la musique est amenée à devenir centrale dans la vie des musiciens afin de devenir un travail qui permet de « vivre ».

## 6.1 Devenir musicien

### La famille

Dans l'analyse des portraits de la revue *Entracte*, la dimension des trajectoires entend rendre compte des représentations des parcours possibles menant à la volonté de devenir musicien. Dans cette section, il s'agit plutôt de contraster ces représentations en les croisant avec les trajectoires reconstruites et façonnées par la famille et la scolarité. L'étude des trajectoires est bien différente des représentations journalistiques. L'entrée dans une carrière musicale décrite comme un « envol » par les journalistes reste difficile à retrouver dans les discours des participants.

En tant que lieu de socialisation primaire, la famille joue un rôle important dans les premiers contacts avec la musique et la transmission de l'activité. Le thème qui ouvrait l'entretien, c'est-à-dire les premiers contacts avec la musique appelait les participants à remonter dans la période de la tendre enfance. Si ce n'est pas les cours d'éveil musical qui débutent vers quatre ou cinq ans, c'est la présence de la musique dans la famille. Étienne évoque avec nostalgie ses premières « performances » musicales.

Jeune, j'avais eu comme cadeau des albums de Elvis et puis j'imitais Elvis tout le temps. Aussitôt que je pouvais, il y avait un party, je faisais l'Elvis de service [rire]. C'est ça, je te parle de 4 ans ou 5 ans, l'âge pour envoyer ça aux filles, ben aux filles... Aux femmes, aux madames. Mon audience c'était ma famille, les amis de mes parents. J'écoutais tout le temps, j'avais une petite table tournante, j'écoutais tout le temps mes disques d'Elvis. C'était très jeune. – (Étienne, 48, basse, folk)

Chez certains participants, les parents sont musiciens amateurs ou professionnels. La transmission se fait donc de façon quasi directe dans la pratique musicale comme dans le cas de Vincent.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> En toute hypothèse on pourrait penser que ce type de transmission pourrait être éventuellement lourde à porter dans la mesure où les parents très reconnus pourraient être portés à imposer le poids de leur jugement sur les démarches du musicien en devenir. Cependant, dans l'échantillon, seulement Vincent avait des parents musiciens

J'ai commencé à jouer de la musique quand j'avais comme 6 ans. Je jouais du piano. Mon père heu... Ça des affaires, mais je vais les dire pareil, mon père était chansonnier... Faque y a faite ça toute sa vie, pis il était en fin de carrière, il était plus vieux, faque y m'a enseigner le piano entre autres. Pis tsé ça faisait partie de la lignée familiale la musique là. - (Vincent, 34, clavier, multi style)

Ce n'est pourtant pas toujours le cas. Pour certains, les parents auraient eu un désir de devenir musiciens sans y être arrivés. Ils auraient donc « transmis » cette envie à leur enfant. Siphon raconte comment son affinité avec la musique lui vient de sa mère et David pense que la raison pour laquelle son père l'a encouragé d'aller étudier en musique provient d'une envie secrète d'avoir voulu devenir musicien lui-même.

Ma mère chantait, elle chante même aujourd'hui. Apparemment, elle aimait tellement faire de la musique qu'elle voulait aller... comment on dit, se faire réaliser en tant que [chanteuse] et tout ça, mais je suis arrivé donc [rire]... O : Ça a mis un terme au projet... V : Exactement, donc elle a dit que cette envie-là, elle l'a transmis à moi.. - (Siphon, 43, multi instrument, mutli style)

J'ai pris un an de sabbatique avant d'aller au cégep, parce que je ne savais pas vraiment ce que je voulais faire. Pis je pense que c'est mon père qui m'a comme forcé à... qui a comme décidé pour moi il a dit : « ok tu vas aller en musique ». Je pense que lui il a toujours voulu faire de la musique. - (David, 29, guitare, folk)

Cette transmission positive et encourageante n'est pas le lot de tous. Giulia a dû batailler afin d'affirmer sa volonté d'étudier la musique et d'en faire un métier. Cette résistance familiale qui s'appuie sur une conception du travail comme une rétribution monétaire et du métier comme un projet professionnel standardisé ne lui permet pas de commencer aussi tôt la pratique musicale que plusieurs de ses collègues.

Et là a commencé une période de dispute intense avec mes parents. Surtout mon père qui est très autoritaire. La première fois, il m'a dit : « bon alors qu'est-ce que tu veux faire comme métier », j'ai dit : « bah je veux être

---

professionnels et celui-ci n'a fait aucune mention d'un tel poids à porter. Ceci est d'ailleurs une limite de la recherche dû à constitution de l'échantillon. Cette hypothèse qui ne serait pas en contradiction avec les analyses de Danilo Martuccelli qui estime que l'épreuve-type du domaine de la famille est justement une tension entre « l'obligation morale » de l'autonomie des enfants face à leur parents et une « fidélité éthique » à ceux-ci (Martuccelli, 2006a).

musicienne », « non, non comme métier », « je veux être musicienne », « comme métier, qui va te permettre de vivre, de payer ton loyer », « je veux être musicienne », « ce n'est pas un métier » [en simulant le père qui crie], « oui », « non », « oui »... [rire]. Ça a duré 2 ans. C'était vraiment des guerres épiques. À 16 ans, il me disait : « ok tu veux être musicienne, donne-moi ton plan de carrière. Comment tu vas faire pour gagner ta vie ». Et puis moi je ne connaissais rien au métier à cette époque-là alors je fondais inmanquablement en larme. Là il me disait : « tu vois tu es trop sensible tu n'y arriveras jamais ». O : Ayoye, ça te va être dur quand même. I : oui vraiment, mais bon, des fois... ça forge le caractère aussi. – (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

La précocité des premiers contacts avec la musique est générale. Elle peut appeler à des récits vocationnels. On peut supposer qu'une façon d'inscrire la musique dans sa biographie consiste en la mise en récit d'une vocation dans un moment déclencheur particulièrement signifiant mettant à jour l'aptitude naturelle et instinctive à la musique. Cependant, on retrouve cette mise en récit de façon aussi claire que chez Martina. Elle concerne la première fois qu'elle a chanté devant un public. Une expérience qui semble aussi intense que fondatrice.

La première fois que j'ai chanté en public ici à Montréal j'avais 11 ans déjà. [...] J'ai commencé à chanter, [les musiciens] ont trouvé la tonalité, pow ! Je n'ai eu aucune répétition, on l'a fait la tonne d'un bout à l'autre sans... C'était vraiment très naturel, la musique me venait d'une façon très naturelle et la coopération avec les musiciens aussi. Tout le monde était très surpris, parce que je n'avais jamais été en contact avec les musiciens, je n'avais jamais eu de cours de musique, j'avais tout appris à l'oreille, par instinct. – (Martina, 33, chant, jazz)

Si elles ne sont pas mises en récit, on retrouve tout de même des traces vocationnelles disséminées dans les discours des musiciens où les premiers contacts avec la musique sont qualifiés de « naturels », « instinctifs » ou « faciles ». Cela renforce les fondements identitaires que la musique représente. Mais la vocation n'est pourtant pas le registre de tous ceux qui décrivent leurs premiers rapports à la musique ou à leur instrument. Par exemple, Félix inscrit plutôt la musique dans sa biographie par les registres de l'accident ou du concours de circonstances.

Mes parents ont dit : « ben on te donne quand même la chance d'apprendre un instrument de musique, parce que ton frère a eu... ça fait que, est-ce tu aimerais faire de la musique ? Quel instrument tu aimerais apprendre ? ». Je

ne connaissais rien là, j'ai dit : « guitare », mais j'aurais pu dire : « trompette ». J'ai dit guitare parce qu'on entend peut-être plus de guitare ou on voit plus de guitares. Il y a vraiment aucune raison pour que j'aie dit guitare [amusé]. – (Félix, 51, guitare, classique)

Pour les instrumentistes, la découverte de leur instrument de prédilection est un moment tournant. Ces musiciens passeront leur vie en compagnie de cet objet et entretiendront nécessairement une relation intime et charnelle avec celui-ci. La nature de cette relation est difficile à saisir, mais nous pouvons supposer que les relations avec des objets peuvent être conçues comme éminemment sociales, comme l'ont évoqué par exemple Baudrillard (1968) et De Certeau (1980) dans le cadre des débats sur l'aliénation par les systèmes d'objets ou de leur appropriation par les pratiques. Autant les premiers contacts à l'instrument se décrivent dans le registre de l'accident comme pour Félix, autant il peut être vécu comme la source de la vocation. Pour Laurent, la musique était dans la famille à l'époque de son grand-père, mais celle-ci s'est évanouie lorsque le patriarche fut victime d'un accident vasculaire cérébral. Suite à une proposition de partir un groupe amateur, il cherche un instrument qu'il pourrait apprendre. L'accordéon devient l'écho de la transmission intergénérationnelle.

J'étais comme : « les gars vous savez que je ne joue pas de musique », « ouais pas de problème, tu vas chanter on s'en sacré ». Ça fait que là je suis retourné du côté de ma famille maternelle, j'ai dit : « eille, je sais qu'il y a eu de la musique ici, qu'est-ce que je peux emprunter » [...]. J'étais resté à Québec, mes parents sont revenus avec, le 3 janvier 2001, une grosse valise, mon père a mis ça sur la table, BAM ! « Qu'est-ce que c'est ça man ? », « fais attention à que ce que tu souhaites, tu en voulais un et là tu l'as ». Là je l'ouvre, il y a un accordéon. Je prends l'accordéon, je regarde mes parents et je dis : « je n'ai plus besoin de vous autres, j'ai plus besoin de mon frère, j'ai plus besoin de blonde, j'ai pas besoin de personne, salut ! », je suis descendu dans la cave pis j'ai commencé à jouer tout seul comme un malade. - (Laurent, 37, accordéon, chanson)

## **La scolarité**

La scolarité est un second lieu de socialisation à la musique. Dans les discours, l'école primaire est généralement sans histoire et ce qui s'y passe renvoie plutôt à la famille. L'école secondaire quant à elle est le moment des déclencheurs pour ceux qui ne l'auraient pas vécu auparavant. Pour Benoît, « la révolution », c'est un spectacle au secondaire sur l'heure du

midi. Pour Félix la rencontre avec un professeur particulièrement marquant et son implication dans une académie musicale a fait qu'il « a mis le doigt dans l'engrenage ». Pour Étienne ce sont les « jams »<sup>74</sup> avec des amis de son équipe de hockey. Pour Nadine et Dominique le « déclic » s'est produit avec le stage band de leur école secondaire. Pour Émile c'est un prof de guitare qui « l'a ramené à la vie ». Les moments déclencheurs qui poussent les participants à se concentrer sur la musique sont aussi variés que différents les uns des autres. Par contre, ils s'inscrivent dans l'enfance ou l'adolescence pour chacun des participants. Les marqueurs empiriques cités expriment un tournant majeur dans la vie des musiciens.

Par ailleurs, notons l'importance de l'école comme lieu de socialisation secondaire. Celle-ci permet de se distancier de sa famille afin de s'affirmer en tant que sujet, et de prendre un point d'appui pour confronter les résistances familiales. Pour Giulia, c'est là que se situe le véritable déclencheur avec la musique puisque c'est cette institution qui lui permet de dépasser le blocage familial en légitimant son intérêt pour la musique.

Et puis la révolution s'est faite quand je suis rentré en classe de 6e au secondaire [...]. On avait des cours de musique et on jouait de la flûte à bec [rire]. Et puis là j'ai pigé que moi je pouvais faire du bruit, comme moi je pouvais apprendre à faire de la musique. C'était maintenant autorisé vu qu'on le faisait à l'école donc... - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

Les participants qui sont allés dans des écoles secondaires en concentration musique vont poursuivre au cégep et à l'université dans le même domaine. Pour ceux-ci, le choix de continuer les études en musique est évident et se fait pratiquement sans réfléchir comme Joséphine qui compare ce choix comme quelque chose qui allait de soi.

Là rendu au cégep, j'ai décidé de faire un double DEC science-nature et musique, parce que je n'étais pas capable d'arrêter la musique. [...] Ce n'était même pas quelque chose que j'avais envisagé dans ma vie. C'était juste comme je jouais de la musique comme si tes parents te disaient : « va à ton cours de natation ». Tu vas à ton cours de natation. Moi ça faisait juste 15 ans que j'allais à mon cours de natation genre. - (Joséphine, 26, violon, multi style)

---

<sup>74</sup> Terme vernaculaire signifiant une session d'improvisation informelle ou spontanée entre différents musiciens.

Pour les musiciens rencontrés qui ont exercé la pratique musicale en dehors de l'école secondaire, le choix de continuer au Cégep se fait faute de mieux. Benoît ne savait pas quoi faire, et c'est par un manque d'option qu'il lui était significatif qu'il décide d'étudier la musique au Cégep.

En fait là, la fin du secondaire arrive, et puis je m'inscris au... je ne savais pas en quoi aller pantoute, et puis là j'ai comme fait : « ah en musique là, c'est juste l'affaire que j'ai plus envie de faire mettons ». Ça fait que je me suis inscrit en musique en me disant : « je vais sûrement trouver quelque chose à faire de ma vie », mais tu sais à cette époque-là... c'est ça je n'avais pas comme de... de ligne de tracée... de formation qui me plaisaient où whatever. Ça fait que je suis comme allé en musique pis... C'est un peu par défaut, parce que rendu au cégep à Joliette, tu sais je connaissais des trucs, mais c'était plus... j'ai appris à triper pas mal je te dirais [rire]. Ça fait que ça a été des contacts avec d'autres musiciens. En fait là, je commençais à jouer avec du monde différent que mon cercle d'amis aussi. Ça fait que tu te connectes... - (Benoît, 36, guitare, pop)

Le cégep permet de rencontrer des gens qui ont le même centre d'intérêt et de développer des amitiés. Pour ce qui est des études postsecondaires, c'est d'ailleurs ce que retiennent principalement les participants. De ce réseau d'amitié, se forment des projets musicaux indépendamment du cursus. À un certain moment, pour ceux qui avaient déjà entamé et développé une pratique musicale en dehors de l'école, l'institution scolaire peut être considérée comme un obstacle à la pratique de la musique. Plusieurs participants décident donc de ne pas terminer leur cursus puisqu'ils jouaient déjà avec des groupes de musiques ou avaient des occasions de jouer en publics. Bien que fortement apprécié par les professeurs, David concevait l'institution scolaire comme sclérosée ne lui permettant pas de se développer dans son plein potentiel.

Tout le reste [des cours] j'étais comme, je les ai toutes coulés, parce que je n'étais tellement pas là tu sais j'étais comme... O : Tu avais tes projets de bands en même temps ? J : Ouais je voulais jouer moi je voulais juste jouer. Ça fait que là tu sais le soir quand, après l'école... moi je restais et j'avais des pratiques de band à l'école. Et pis là je restais jusqu'à tant que ça ferme jusqu'à 10 h 30. J'habitais à Longueuil, ça me prenait 2 h, je retourne à Longueuil. Et pis la genre, si j'avais un cours de français le matin tu sais, si j'y allais je dormais durant le cours. Ce qui fait que je n'étais comme pas... sur ce genre de vibe là. - (David, 29, guitare, folk)



Les relations avec les professeurs peuvent être difficiles pour certains. Ou bien l'idée qu'on se faisait de la musique et du métier de musicien change. Ce qu'on concevait comme une manière de se dépasser, une activité imminemment créative devient une « job ». On retrouve dans ce passage où Vincent exprime son sentiment par rapport à sa formation musicale un clivage récurrent chez le musicien entre la figure du technicien désincarné et celle de l'artiste inspiré.

C'est pas très créatif, tsé comme je sais pas... O : C'était plus technique...  
J : C'est technique, pis c'est un peu gris, c'est un peu beige tsé comme je te dis. Comme les professeurs mettons plus illuminés, là, qui sont comme trippants y en a comme quelques-uns, mais pas beaucoup là. Beaucoup de monde c'est ça justement, leur carrière en musique est pas... Tsé ça me dérange pas que le monde y fasse, heu... pleins de choses en musiques, mais heu qui jouent dans un orchestre de gala pis toute, mais tsé c'est pas vraiment pour ça que tu veux faire de la musique à la base j'ai l'impression ça devient comme un m'amené une job, mais ça ne faisait pas beaucoup rêver. - (Vincent, 34, clavier, multi style)

Ce qu'on retient de l'université en musique, ce sont principalement les rencontres qu'on y fait. Pour un métier qui fonctionne le plus souvent en mode contractuel, l'accès au travail se fait inévitablement par des réseaux de contacts. Bien que ce ne soit pas la seule voie possible, l'université joue donc ce rôle très important. L'institution sélectionne à même les étudiants ceux qui seront « appelés » pour les contrats. L'institution comporte de façon très tangible plusieurs épreuves de sélection ou compétitions; auditions, examens, projet de fin d'études (récital), capacité à nouer des amitiés, arriver à se démarquer du lot et plaire aux professeurs. Ce dernier élément est loin d'être anodin. Pour les interprètes, il y a un mode d'apprentissage de la musique qui fonctionne par compagnonnage où un professeur devient en soi une figure de référence ou même une institution. Par exemple, la trompettiste Dominique parle de deux différentes « écoles » de trompette Jazz à Montréal.

Joselin Couture à fait sa carrière comme scream, ça veut dire, y va aigu ça pas de bon sang. Y a fait un hommage à Mean Forgeson qui est les plus aigu, fort. Faque lui c'est une école de scream. L'école d'improvisation c'est vraiment Ron Dilorio. - (Dominique, 34, trompette, jazz)

On retrouve ici la personnalisation des musiciens-professeurs comme marque réputationnelle décrite dans les portraits de l'*Entracte*. Dominique décrit ensuite, cette relation de

compagnonnage ne se réduit pas à une relation académique puisqu'elle engage le savoir-être de l'étudiant avant même ses compétences.

[Le prof] en même temps c'est la personne avec qui tu passes le plus de temps dans ta semaine. Tsé avec qui tu passes du temps en privé, c'est la personne qui, qui, qui... qui peut tout te dire, tu développes une relation assez intime là. - (Dominique, 34, trompette, jazz)

Le professeur est alors perçu comme celui qui permettra d'accéder à l'ouvrage. On le voit comme un juge qui du haut de sa partialité sélectionnera ceux qu'il accompagnera et poussera dans le réseau professionnel et ceux dont il se désintéressera. La pression institutionnelle est d'autant plus perçue comme partielle puisque le savoir-être est un critère pris en compte dans la sélection, également aux compétences musicales. Cette partialité de la sélection mêlée à des relations qui se basent sur des formes d'appréciations personnelles unidirectionnelles semble lourde à porter par ces interprètes. C'est en ce sens que poursuit Dominique.

Comment je te dirais, il faut que tu lui plaises tsé. Pis c'est lui qui donne ton nom pour que tu fasses... tsé, il te sélectionne, t'es tout le temps sélectionné... t'as pas un solo si t'as pas excellé, t'as pas ci, si t'as pas fait ça... [...]. C'est une question d'attitude aussi. Être collaborative, être à l'heure. Heu, être faite fort aussi. [...] Pis lui c'est sûr que quand un étudiant qui part à brailler pis toute là, penses-tu qui va l'appeler pour venir sur une gig tsé ? Je veux dire faut que tu démontres que tu réagis bien au stress, parce que tu es mis tout le temps... comme y a quand même beaucoup de pression d'excellence. Pis tu veux être bon pour vrai. T'as envie toi aussi d'exceller. Pis tu te compares aux autres. Pis ça prend du temps avant de développer une personnalité de joueur. - (Dominique, 34, trompette, jazz)

La pression d'excellence est décrite comme pesante et ceux qui n'arrivent pas à la supporter ne seront pas retenus ou abandonneront par eux-mêmes. On enseigne donc aux étudiants à devenir d'excellents musiciens, mais il reste qu'il est important de se développer une « personnalité de joueur » pour les interprètes et/ou une singularité esthétique pour les musiciens voulant créer un projet original. Là où il y a beaucoup de candidats et peu d'élus, comme on le dit fréquemment, le jeu des différenciations est important. Autant l'interprète doit être polyvalent, autant il doit se développer une « texture » de jeu afin de se distinguer des autres. Afin de définir et réaliser leur singularité, qu'elle soit dans un projet musical ou dans une « personnalité » de jeu, les musiciens prennent ce dont ils ont besoin en s'appropriant les

contenus du cursus. De cette manière, ils développent une attitude réflexive et critique envers l'institution puisqu'ils aspirent à créer quelque chose qui s'en distingue et s'en autonomise. Ce rapport à l'institution et ce nécessaire processus de singularisation sont décrits comme un mode d'appropriation par Martina et Vincent.

Le Corbusier lui il disait : « nous sommes des éponges, on absorbe tout et après on garde seulement ce qu'on a besoin et le reste on l'enlève ». C'est un architecte qui a quand même révolutionné l'architecture contemporaine. Sa méthode était vraiment, il prenait tout de partout, et pis après il gardait seulement ce qui l'intéressait, en musique c'est la même chose. Et puis, l'université même si ce n'est pas parfait, je pense que c'est ça. Là tu fais tous les cours et à la fin tu retiens ce dont tu as besoin et ce qui est adéquat à ta pratique. - (Martina, 33, chant, jazz)

[L'université] ce n'est pas nécessairement là que j'allais expérimenter ce que j'avais envie de faire, mais ça me donnait des outils pour le faire après ça de mon bord tsé. Mais ça ne donnait pas vraiment tant des outils des fois, mais un m'amené dans vie en tant que musicien aussi, tsé faut être un peu autodidacte pis faire ses affaires, genre tu peux pas attendre que toute soit exactement... Tsé je veux dire, on n'arriverait pas à trouver quelque chose qui plaît à tout le monde de toute façon. – (Vincent, 34, clavier, multi style)

Le passage à l'université permet d'acquérir des compétences de jeu et un réseau potentiellement professionnalisant, mais il maintient un point aveugle sur la façon dont on exercera le métier concrètement. Les dimensions artistiques, techniques, relationnelles, historiques, et créatives font partie du cursus. Cependant, les dimensions qui renvoient à la part économique du travail musical en sont quasiment absentes : les normes et droits minimaux (ex. LSA), les ressources disponibles (bourses, subventions, services de soutiens, etc.), l'organisation du travail (acteurs sociaux), les agences de redistributions des redevances, le monde associatif et syndical, etc. Dans un contexte de grande transformation du champ de l'emploi, ce point aveugle dans la formation amène les musiciens à apprendre par essai-erreur la façon ou les multiples façons d'exercer le métier de musicien. Quitte à s'en inventer. C'est donc un apprentissage dans le feu de l'action où les bonnes expériences comme les désastreuses influenceront la façon de pratiquer le métier. Lors de l'entretien, Nadine venait tout juste depuis un an de terminer son cursus universitaire et exprimait ce sentiment de désarroi.

Pis à l'université ils ne nous ont pas parlé de ça pantoute [de la vie syndicale]. Je trouve qu'à l'université on n'est pas préparé, tsé en est préparé à bien jouer, on est préparé à apprendre efficacement, mais on a eu un cours seulement de « métier du musicien »... O : Mais ce n'était pas assez ? N : Ben moi je trouve que non. Ils nous parlent pas vraiment de... de comment, mais toute la gestion la promotion. Tu sais, on sort de là, on a l'impression qu'on va juste jouer, mais il y a tout l'aspect d'être une entrepreneure pis... - (Nadine, 26, piano, jazz)

La fin des études peut constituer une hantise pour certains dans la mesure où on apprend à « jouer » de la musique et non d'en « vivre ». Le sujet fut peut abordé lors des entretiens, mais une grande intensité au sein des cursus universitaires en ce qui concerne le temps de pratique musical fut constatée. Le fait de côtoyer tous les jours d'autres musiciens ou encore d'être encadré dans un apprentissage serré où un projet n'attend pas l'autre accentue ce degré d'intensité. Martine exprime le doute que la permanence de ces relations repose seulement sur l'institution, ce qui amène la question de savoir comment les faire perdurer. Ceci mêlé à une perspective professionnelle qui est loin d'être assurée peut créer un « grand vide » ou même une « crise extrêmement professionnelle » pour Félix.

C'est sûr que je vais terminer mes études donc ma vie va quand même changer. Je ne vais plus être en contact tous les jours avec des musiciens, parce qu'une fois que tu finis l'école, tu n'as plus en contact avec les gens 24 heures par jour comme quand tu es à l'école. O : Est-ce que tu redoutes un peu ça ? M : Oui j'ai un peu peur ça me fait un peu peur. - (Martina, 33, chant, jazz)

Il y a le vide créé après la maîtrise. Un gros vide. [...] J'étais, disons que j'étais quelqu'un d'assez dynamique on pourrait dire. Je n'arrêtais jamais, j'enseignais, je faisais les chorales, je donnais des concerts, je m'organisais des voyages... je faisais... je travaillais tout le temps. Et puis un moment donné ben... je n'étais plus capable de jouer comme je voulais ou comme je pouvais. Et puis... après la maîtrise ; « bon qu'est-ce que je fais. Je fais-tu un doctorat, je ne fais pas de doctorat ? Si je travaille, je fais quoi ? Est-ce que je vais me trouver un poste ? ». Et puis j'ai... J'ai une période assez déprimante [air grave]. Ouais, Ouais. O : Une quête de sens ? Une quête de savoir qu'est-ce que, définir un projet de vie ? R : (...) Heum... J'ai de la misère à dire projet de vie. Je trouve que c'est une crise extrêmement professionnelle. Projet professionnel. - (Félix, 51, guitare, classique)

Plusieurs sociologies ont abordé le travail musical en réduisant leur objet de recherche en fonction du style musical. L'échantillonnage, ses limites et nos visées théoriques furent

justifiés à ce niveau, mais il est important de mentionner que le style musical exercé aura une influence importante sur les parcours. La situation de Joséphine, transfuge de la musique classique vers la musique métissée aux racines africaines et le hip-hop est significatif à cet égard. Elle nous apprend que le niveau technique en violon classique est tel que lorsqu'elle avait à faire le choix de continuer vers l'université ou le conservatoire, l'enjeu du choix était tel que si elle arrêtait elle n'aurait pas pu y revenir par la suite. Il suffit d'une courte pause pour être déclassé aux concours d'admissions. Cette compétition et la pression d'excellence, nous évoquant le monde du sport professionnel, seront la raison même de la décision de la jeune femme de quitter l'« univers » classique.

De la même manière, les musiciens pratiquant le folk, le punk, l'électro ou encore le rock ont des possibilités différentes afin de se réaliser en tant que musiciens en dehors du cursus universitaire. Autant ce qui fonde les différenciations dans la musique classique et jazz, ce sont les compétences techniques et la personnalité du joueur, autant dans ces styles de musiques qualifiés parfois de « populaires », ce qui importe, c'est surtout l'originalité de la proposition musicale et les compétences d'improvisation.

Quelques participants n'ont pas poursuivi leurs études en musique. Certains ont réussi à développer une pratique et un réseau de contacts en dehors des institutions d'enseignement. Leur apprentissage s'est donc fait en jouant « à l'oreille », avec des amis et en « jammant » avec d'autres musiciens. Cela se rapproche d'une variante de l'autodidaxie où l'on apprend par soi-même et sans l'aide d'un maître. Néanmoins, dans les discours des musiciens on n'apprend jamais vraiment en étant isolé. On apprend la musique avec d'autres musiciens en jouant dans un aller-retour entre la pratique personnelle et en groupe. Pour plusieurs, ce sont les premiers bands de musique qui deviennent la véritable « école ». Le « jam » y figure comme un espace central d'autonomie et de découverte. C'est la façon dont Étienne apprend la musique.

On était comme basé là pis on jammait. Pis on sortait, on faisant d'autres choses, mais on revenait tout le temps à la maison pis il y avait tout le temps des jams, pis des jams pis y avait plein de monde qui passait par là... Ce qui fait qu'il y a beaucoup d'improvisation pendant toutes ces années-là de

musique. Ça c'est vraiment mon école c'est là que j'ai vraiment beaucoup appris [la musique]. - (Étienne, 48, basse, folk)

Ceci n'est néanmoins pas exclusif aux musiciens autodidactes. L'apprentissage dans un band et en pratiquant seul se retrouve dans la plupart des parcours observés. L'expression « jouer par soi-même », renvoie plutôt à un espace-temps hors d'une institution d'enseignement. Benoît affirme bien cette particularité du travail musical qui s'exécute dans des espace-temps multiples.

J'ai été en musique au cégep. Somme tout ça a bien été, tsé les profs, tsé genre j'apprenais vite, en fait j'étais autodidacte. Et pis après ça la théorie c'est sûr que j'avais du retard à rattraper, mais bref... [...] Je jouais par moi-même. Mes chums tripaient sur le punk rock, ils m'ont appris les powerchords. - (Benoît, 36, guitare, pop)

D'autres musiciens ont choisi d'étudier dans un autre domaine suite à la pression de l'entourage ou de la famille. « Jouer » de la musique n'est alors pas conçu comme un « vrai métier » ou même un métier. Les participants ont conservé la musique à côté un peu à la manière d'un passe-temps ou d'un loisir, mais à cette différence près où l'espace de la musique dans leur vie était toujours amené à prendre de l'expansion ou bien à entrer en conflit avec les autres sphères de leur vie. Siphon exprime ici comment le choix d'étudier la musique dans son cas n'était tout simplement pas une option envisageable.

Et surtout parce que d'où l'on vient la [le Swaziland], l'idée d'aller étudier la musique c'est comme : « c'est quoi l'avenir que tu prévois ? Non plutôt étudier quelque chose de plus concret qui va te donner un avenir. Pour la musique, tu peux t'amuser, mais pas plus que ça ». Ils n'ont jamais dit ça à mes parents, mais... O : C'était comme implicite... V : Exactement. - (Siphon, 43, multi instrument, mutli style)

Cette tension peut amener un conflit intérieur qui peut être résolu pendant un temps par des compromis. C'est le cas de Gaëlle qui a décidé d'étudier en production sonore afin de devenir ingénieure de son. Son choix de programme agit comme le compromis à cette conception de la musique comme étant « casse-gueule ». Elle ne peut néanmoins se résoudre à ne plus jouer. « Jouer » de la musique figure même comme ce qui lui permettait de continuer à étudier la production sonore.

Je suis parti à Lyon pour faire des études de son puisque je tripais sur la production sonore. Mais c'est aussi qu'en France, en fait il y a cette mentalité comme un peu ailleurs, que la musique c'est vraiment casse-gueule pis tu n'auras jamais de travail si tu veux faire ça et tout ça. Pis comme j'avais le malheur d'être bonne dans toutes les matières à l'école, tout le monde me poussait à faire autre chose que de la musique. C'était : « va-t'en en sciences après ça tu choisiras ce que tu veux et puis blablabla, ça t'ouvre toutes les portes, et cetera, et cetera ». C'est un peu difficile de suivre son focus quand tu ne sais pas trop. Choisir ce que tu vas faire dans ta vie à 16 ans ce n'est pas évident. Ce qui fait que j'ai essayé de trouver un truc qui pourrait allier les deux, la musique avec la science. [...] Ce qui fait qu'après mon lycée j'ai fait deux ans de préparation en sciences pures toujours à Perpignan avec les cours de guitare que je prenais à côté. C'était ce qui m'aidait à survivre un peu. – (Gaëlle,34, contrebasse, jazz)

Dans un autre ordre d'idée, choisir d'étudier dans d'autres domaines est aussi une stratégie afin de sécuriser le parcours. Devant un métier qui n'est pas assuré tant dans la durée que dans ses rétributions, un diplôme d'un secteur plus stable est vu comme « une bouée de sauvetage » (Félix) ou un « plan B » (Roxane).

Je ne suis pas capable de me dire que je vais faire ça toute ma vie de la musique, tsé je suis pas capable de heu... Je suis comme, je suis super chanceuse là parce que j'ai été révélé tôt pis, je peux vivre de ça encore aujourd'hui, j'ai acheté une maison, j'ai des actifs, pis je suis contente... Mais tsé la musique c'est pas tout pour moi, c'est pas la seule chose qui me rend heureuse, j'ai envie d'avoir une famille, pis on dirait que ça me stress trop de jamais savoir combien je vais avoir là par année, pis de faire un si peu, un si petit salaire... Faque, en touka, d'étudier, c'est aussi ça, c'est un plan B. - (Roxane, 26, chant, pop)

### 6.3 Les épreuves identitaires

L'épreuve-type du travail musical qui se définit dans une tension entre une conception marchande et artistique de l'activité est très tangible et pratique. Elle structure les épreuves de façon transversale et synchronique. Néanmoins, une dimension ontologique s'y dégage et renvoie aux biographies musicales que l'on peut cerner dans l'analyse de la famille et de la

scolarité.<sup>75</sup> La manière singulière dont les musiciens affrontent les épreuves aura une incidence sur la construction de leur identité musicale. On peut dégager de cette problématisation plus ouverte du travail musical en incluant les institutions familiales et scolaires trois épreuves identitaires qui agissent comme des injonctions contradictoires à affronter. On retrouve de façon parcellaire deux d'entre-elles tout au long de la démonstration analytique du chapitre 5 et du chapitre 6.1 et une dernière apparaît lorsqu'on contrôle les différentes conceptions de la réussite. « Être à sa place » peut alors être compris comme une expression de la réussite, de l'issue des épreuves et du potentiel épanouissant de la réactivité. Enfin, d'un point de vue diachronique, le portrait de Giulia, son « aventure » et « l'espace de leur propre réalisation » (Martuccelli, 2006a : 22) amplifie de manière plus concrète la persévérance musicienne.

Une première épreuve amenant les musiciens à se définir est la tension entre la profonde originalité artistique et la virtuosité technique, c'est -à-dire l'injonction d'exceller dans le jeu musical tout en affirmant sa propre singularité. Du point de vue de l'interprète qui s'investit essentiellement dans des projets originaux, les pigistes ont « une attitude passe-partout » et inversement les musiciens ne s'impliquant que dans l'original sont des « puristes » (p. 88). La « gig de corpo » représente d'ailleurs une activité technicienne et un labeur désincarné dont il faut user avec parcimonie (p. 92). La polyvalence des pigistes ne signifie pas pour autant tous accepter dans une exécution purement technicienne. La difficulté d'exercer un choix intègre à la pigne pousse ainsi les musiciens à adopter différents arrangements afin d'accéder aux opportunités contractuelles (p. 88). L'université en musique impose une importante « pression d'excellence » tout en demandant aux étudiants de « développer une personnalité de joueur (Dominique, p. 156).

Une deuxième épreuve à affronter de la sorte est l'ambivalence entre la maîtrise démontrée aux autres qui permet d'entrer dans la compétition des talents et le métier que l'on exerce afin

---

<sup>75</sup> À cet égard : « Ma découverte de ma propre identité ne signifie pas que je l'élabore dans l'isolement, mais que je négocie par le dialogue, partiellement extérieur, partiellement intérieur, avec d'autres. Ma propre identité dépend vitalemment de mes relations dialogiques avec les autres » (Les Sources du moi de Charles Taylor cité dans Singly et Martuccelli, 2012 : 71).



de se perfectionner d'un point de vue artistique (Sennett, 2003). Il s'agit de l'injonction de s'investir dans sa musique pour soi tout en entrant en compétition avec les autres. Du point de vue des relations entre musiciens et des modèles d'organisation, la volonté de perfectionner son art dépasse largement la compétition. Bien que cela peut être dû aux limites de l'échantillon, cette observation où la collaboration l'emporte sur la compétition est porteuse et tributaire de l'imbrication des processus de différenciations et de singularisation artistique à l'œuvre (p. 106). En d'autres mots, il y a plus qui rassemble les musiciens qui les séparent. Ce qui est notamment visible dans l'évidente frontière entre la vie artistique et non artistique (p. 134).

Par contre, l'injonction de la « gig » (p. 90) qui consiste à la diminution de la qualité des prestations par la compression et l'accélération des temps disponibles (p. 134) met en péril cette stabilisation de la tension. L'investissement personnel dans le métier peut alors devenir secondaire face à la nécessité de rester dans la compétition en assurant le plus d'engagements possible.

Le parcours de Joséphine éclaire d'ailleurs particulièrement bien cette épreuve identitaire. Celle-ci délaisse la musique classique afin de se tourner vers les univers de la musique métissés aux racines africaines et du hip-hop. Elle décide d'abandonner cette course à la maîtrise virtuose, de quitter la compétition des talents afin de s'investir dans une musique plus personnelle puisqu'elle ne supportait plus la pression extérieure qu'elle ressentait comme imposée et artificielle. Son expérience souligne d'ailleurs que cette injonction contradictoire varie de façon importante selon les différents univers musicaux (p. 158).

Enfin, une épreuve de reconnaissance qui a trait à la conception de la réussite trouve son ambivalence entre une réception favorable par le public et un respect accordé par les pairs. Il s'agit de l'injonction de plaire sans être séduisant pour autant.<sup>76</sup> Cette épreuve est d'autant

---

<sup>76</sup> Cette épreuve pourrait renvoyer à ce que Alan Ehrenberg qualifie « l'injonction de l'autoproduction de soi » dans *Le culte de la performance* et *La fatigue d'être soi*, il s'agit d'un modèle de l'individualité portée par diverses institutions contemporaines dont les neurosciences où l'autonomie est conçue comme seule alternative morale portant en son sein un part importante de responsabilisation individuelle. Ce qui a comme conséquence

plus sensible si l'on s'accorde avec François de Singly qui affirme que le processus d'individuation contemporain « déstabilise les frontières entre le privé et le public puisque les individus doivent non seulement jouer le rôle officiel dont ils ont la charge, mais aussi le doubler par une mise en scène de l'identité personnelle » (Singly et Martuccelli, 2012 : 74). Les musiciens sont d'ailleurs rompus dans cet exercice et adoptent diverses stratégies afin de se préserver comme l'autopromotion contre l'ingérence des maisons d'édition (p. 124) ou encore la revendication d'une identité composite, l'autopromotion et le travestissement afin de résister aux risques de l'aliénation du travail musical, c'est-à-dire de l'identification subie (p. 145).

C'est sûr que c'est toujours agréable d'entendre dire que les personnes ont tripé sur ce que j'ai fait. Quand je n'ai pas de retour, c'est un peu glaçant, mais ce n'est pas grave. Je te dirais que c'est de loin la chose la plus importante. Le plus important c'est que moi je progresse en musique, mais pour faire ça, il faut que ma musique touche quand même des gens et que quelle soit écouté, parce que sinon je pourrais autant jouer dans un bocal. – (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

Pour Giulia, « jouer dans un bocal » n'est pas envisageable puisqu'il n'y a pas de sens à une musique muette, c'est-à-dire qui reste une musique pour elle-même sans trouver de public ou de résonance. La tension de l'épreuve de la reconnaissance renvoie à un double exercice de socialisation du musicien et de sa musique puisqu'ils ont la particularité d'être dépendant de leur réception afin d'exister socialement (p. 123) et ainsi d'être subordonné « au regard des autres » (Martuccelli, 2006a : 105).<sup>77</sup> D'une part, le respect accordé par les pairs renvoie à l'inscription dans une tradition musicale, d'autre part, la réception favorable par le public renvoie à une conception de la réussite comme étant de la célébrité.

Dans la situation d'entrevue, la question sur la relation aux publics était généralement mal comprise. Comme si les musiciens n'avaient pas ou peu pensé à la chose. Ce qui revenait le plus souvent lorsque le thème était abordé était plutôt le succès conçu en termes de célébrité.

---

que les individus sont portés à se sentir responsable à la fois de leur malheur et de leur bonheur en devenant aveugle de ce qui façonne socialement leur trajectoire (Singly et Martuccelli, 2012 : 68 et 114).

<sup>77</sup> Cette dynamique fragilise le travail musical en éprouvant l'intégrité artistique devant la nécessité que la musique devienne lucrative.

La relation au public comprise comme le succès et l'aspiration à une célébrité est particulièrement équivoque et variable. Chaque musicien a sa position, mais ils se polarisent soit dans la critique ou la valorisation. D'une part, on critique la célébrité comme une réduction de la valeur artistique de la musique par la logique marchande et/ou instrumentale. La valeur artistique et hautement humaniste de la musique est réduite à un simple divertissement de la société du loisir et le travail musical se trouve réduit à un simple boulot de « saltimbanque » (Vincent). C'est la position des musiciens qui accordent davantage d'importance à la reconnaissance des pairs.

À l'opposé, la valorisation du succès de la réception auprès des publics est plutôt une question de rayonnement, de résonance artistique, d'aller « toucher plus de monde » (Laurent) ou encore de « partager quelque chose, qu'il y ait un échange » (Gaëlle)<sup>78</sup>. Les musiciens sentent qu'ils ont une responsabilité par l'acquisition d'une tribune puisque leur propos est susceptible de transformer positivement la vie sociale (Joséphine). Une réception positive est ressentie par Émile comme des « accolades », atteste la valeur de la musique et permet d'atténuer le doute temporairement.<sup>79</sup> Dans cet extrait, Vincent explique cette polarisation en mobilisant deux figures archétypales : Barbara et Glen Gould.

Mais tsé cela dit, moi tout ce que je te dis c'est vraiment ma perception, pis mon feeling, tout le monde va avoir des feelings différents. Moi j'écoutais ben Barbara dans le temps. La chanteuse française là. Je voyais un petit boutte d'entrevue, elle disait quelque chose comme : « Le public m'a accouché ». Pour elle le public, genre c'était vraiment important, pis l'espèce d'amour qu'elle recevait du public, ça lui faisait vraiment de quoi. [...] Mais Barbara elle avait l'air clairement d'y penser à ça. C'est ça qui faisait i guess qu'elle était heureuse comme musicienne, parce qu'elle était tout le temps en train de se projeter dans cette espèce de, je ne sais pas, elle ressentait cet amour-là. Elle était contente de cette relation-là qu'elle avait avec son

---

<sup>78</sup> « J'ai aimé ça parler aux gens après les shows aussi. Tsé je ne sais pas, juste pouvoir échanger avec des gens, parce que souvent on n'a pas de retour aussi dans ce qu'on fait. Tsé c'est rare que... en fait c'est pas vrai on a des retours un peu, mais je trouve que ce serait le fun d'en avoir plus. Avoir l'impression que tu as partagé avec des gens vraiment tu leur a donné quelque chose et puis il y a eu un échange. Tsé qu'il y a un échange après que ce ne soit pas juste on joue bravo et on s'en va » (Gaëlle).

<sup>79</sup> « [...] mais non c'est juste à cause d'Internet, c'est juste à cause du monde qui trippe, qui aime ma musique. Ce qui fait que ça m'a vraiment donné confiance quand tu vois qu'il y a un million de personnes qui a écouté tes trucs et pis qu'ils aiment ça c'est vraiment cool. Pis c'est ça d'avoir des accolades » (Émile).

public. Ça c'est vraiment personnel tsé. Brassens au contraire, il aimait pas ça faire des shows, pis ça le gênait, pis je veux dire, il aurait crissement aimé mieux ne pas être là tsé. Pis Glen Gould aussi, il faisait des shows pis y trouvait que le public ne le méritait pas à la limite je pense [rire]. Mais en même temps je comprends un peu aussi son feeling, pas que le public ne le mérite pas, mais quand tu es musicien, quand t'as un peu de succès mettons, que ce n'est plus tes amis qui viennent te voir. Il y a aussi une bonne partie du public que t'as l'impression que... Toi, t'as fait avec sérieux ton art... Il y a une partie du public qui sont juste là, parce que c'est leur soirée du vendredi soir, ce n'est pas comme : « Ah mon dieu y vont voir mon show ». Tsé t'as l'impression d'être un gars, d'être juste là pour entertainer le vendredi, pis le samedi, du monde qui ont travaillé la semaine. Faque tsé Glen Gould, qui devait se respecter beaucoup, pis respecter son travail, il arrive devant genre monsieur-madame tout le monde qui disent genre : « ah, j'ai entendu que telle personne venait en ville telle vendredi, allons voir ça » [avec une petite voix ridicule]. C'est ben correct, mais lui il devait être un peu genre : « arf, écoutez mon cd pis crissez moi la paix » ! Je trouvais ça spécial être, je trouve ça spécial être un entertainer aussi. Ça va ça aussi, c'est un métier pis ça peut le faire, mais moi être un entertainer, ça me tentais pas tant que ça. Il y a des musiciens qui aiment plus ça être des entertainers. Pour moi c'est juste comme : « ça va être ça ma job ». D'une certaine façon c'est comme si on était encore des saltimbanques. - (Vincent, 34, clavier, multi style)

Précédemment, Vincent soulignait l'importance d'« écouter de la musique » (p. 121).<sup>80</sup> Le processus de singularisation<sup>81</sup> qu'implique le travail musical vise à se situer dans des « tendances », des « niches », de maîtriser les « références » pertinentes afin de s'inscrire dans la cumulativité d'un champ de la musique : « si t'es pas dans conversation ça fait comme pas de sens tsé » (Vincent). L'appréciation des pairs participe à ce processus dans la mesure où ultimement ce seront ceux-ci qui statueront sur la valeur artistique du musicien et de ses propositions. La sémantique de réussite est strictement artistique. Il s'agit d'une consécration

---

<sup>80</sup> Ceci peut paraître hors de propos ou un raisonnement analogique, mais permettons la digression puisqu'elle semble portée l'écho de cette observation et décrire autrement cette « existence sociale de l'art ». Roxane Desjardins chargée d'une anthologie de la poésie de la maison d'édition Les Herbes Rouges au sujet des auteurs : « Le plus fascinant, c'est de constater que les écrivains communiquent entre eux, qu'il y a des débats qui naissent à travers les livres [...] Même chez les auteurs qui ne se parlent pas, poursuit-elle, on voit qu'ils se lisent, qu'ils se répondent. Il y a un élan commun qui transcende chaque démarche personnelle : ça tire vers l'avant, ça se motive, ça se motive même parfois par le contraire » (Tardif, 22 sept. 2018).

<sup>81</sup> Qui pourrait-être ainsi définit autrement dans l'action d'équilibrer cette tension : « La différence est structurellement et tour à tour trop collective et pas assez personnelle (l'individu s'y dissout dans une identité groupale) ou à l'inverse, trop personnelle et pas assez collective (l'individu voulant se définir par ses particularités se trouve dépourvu d'un langage commun pour le faire » (Martuccelli, 2006a : 447)

professionnelle dans la mesure où on peut être musicien sans tirer de revenu de son activité, mais on ne peut l'être sans jouer de la musique ou si la valeur de ses propositions musicales est nulle ou n'accède à aucune validation des pairs. Pour les musiciens entre eux, la question marchande et mineure comparativement à la centralité de la pratique musicale. C'est dire que l'autodéfinition artistique du musicien supplante la définition économique et légale (LSA). Le respect et la reconnaissance des pairs mettent en relief cette tension de l'épreuve-type entre l'intégrité et la rétribution, ou encore, entre « la création artistique de qualités » et « ce que le monde veut consommer ». À la question sur ses relations avec ses publics, Martina renforce l'idée que l'important c'est le « signe de respect » des pairs.

[...] Les gens me disent il faut persévérer... Quand je dis les gens, je ne parle pas de monsieur et madame tout le monde qui viennent me voir après un spectacle et qui me disent : « c'était tellement bon ce que vous avez fait », je parle de d'autres musiciens où des gens qui écoutent mon travail et qui reconnaissent la valeur, la qualité de la musique. Ça fait que : « ok mon travail est reconnu par mes pairs ». Ça c'est point un, de savoir que je fais un bon travail. O : Est-ce que c'est encore plus important que ce soit les pairs [qui reconnaissent ton travail] ? M : Oui-oui, oui-oui, oui, je veux dire les gens qui me disent qu'ils aiment ce que je fais je les crois, parce qu'il ne viendraient pas me parler après le show juste pour n'importe quoi, mais c'est sûr que je valorise plus quand c'est par exemple, un professeur. Il dit : « waouh, écouter ta musique c'était super intéressant ». C'est parce que c'est quelqu'un qui est dans le métier, moi je respecte leur travail pis c'est un signe de respect aussi envers mon travail. Ça fait que c'est ça, c'est l'éternel débat entre la création artistique de qualités et ce que le monde veut consommer. - (Martina, 33, chant, jazz)

Confrontés à ces épreuves les musiciens réagissent différemment, mais s'y forgent tous une identité musicienne singulière. Ni l'échec, ni la réussite ne sont fatales. En ce sens, les parcours s'apparentent davantage à des itinéraires plutôt qu'à des carrières.<sup>82</sup> Que l'issue de l'épreuve soit vécue positivement ou négativement le potentiel d'épanouissement du travail musique en sera affecté. On repère empiriquement cette dimension ontologique dans l'expression utilisée par plusieurs participants « être à la bonne place ». Autant cela décrit

---

<sup>82</sup> La carrière renverrait plutôt à un parcours où les événements se succèdent de façon causale (téléologique) et l'itinéraire comme un ensemble d'événements éparpillés qui sont reconstruites ou actualisées selon les univers sociaux distincts. « Dans le cas de la carrière les événements sont saisis – transformés- en tant que séquence d'une série ; par celui de l'itinéraire, les événements gardent un caractère transitoire » (Martuccelli, 2006a : 424).

l'idéal du band où chaque membre poursuit une vision artistique complémentaire ou commune (p. 97), autant c'est un critère et une aspiration généralisée du travail musical. « Être à la bonne place » signifie assumer son identité musicienne en se projetant dans un univers musical, définir un projet professionnel valorisant et arriver à équilibrer les forces contradictoires.<sup>83</sup>

Dans l'analyse des portraits de l'*Entracte*, il est apparu que la prédominance du thème de la polyvalence rendait compte de la pluralité des façons d'exercer le métier. David montrait aussi qu'il y a une vaste étendue de choix possibles : « il y a plein d'affaires que tu peux faire, tu vas le découvrir au fur et à mesure, ce que tu veux faire » (David). Cela renvoie à l'identité musicienne que l'on construit progressivement et la capacité de se projeter dans le métier. Cette construction se produit dans l'expérience, mais doit aussi être lucide, c'est-à-dire se réaliser dans une réflexivité permettant de trouver sa singularité et se démarquer dans un univers ou un autre. Assumer une identité musicienne ne se fait pourtant pas sans heurts. Pour certain comme David, il semble que tout se déroule en allant de soi. Pour Gaëlle par contre, affirmer son identité de musicienne et choisir l'univers dans lequel elle désire se mouvoir ce produit dans la résistance. Cette contrebassiste jazz est aussi ingénieure sonore et guitariste classique. Ces différents rôles se mêlent, se frottent les uns aux autres et elle a de la difficulté à décider quel rôle prendra le dessus.

J'avais du fun, mais je commençais à en avoir un petit peu moins au fur et à mesure, parce que je jouais dans des petits bars à trente dollars la soirée avec la contrebasse et l'ampli à transporter donc tu te casses le dos, tu rentres à une heure du matin. Bon c'était le fun, mais j'en avais comme trop pour le

---

<sup>83</sup> On doit par ailleurs souligner la difficulté de « trouver sa place » si l'on prend en compte la notion de « précarité identitaire » de l'analyse de Philippe Coulangeon. Notons par ailleurs que ce type bien spécifique de précarité n'est pas étranger au « doute structurel » du travail artistique : « D'une manière générale, les professions artistiques sont sans doute plus menacées que d'autres par ces phénomènes de précarité identitaire, du fait notamment du décalage particulièrement important entre les aspirations forgées pendant la formation et la confrontation à la réalité de métiers de plus en plus fortement soumis à la diversifications des missions qui leur sont assignés. À partir du noyau des fonctions spécifiquement culturelle du travail artistique, se développe en effet des fonctions récréatives (demande de divertissement) et des fonctions sociales (demande d'animation) qui modifient en profondeur la définition du travail artistique dans le contexte d'une expansion démographique qui appelle une certaine diversification des activités et de leurs finalités (Coulangeon, 2004 : 109).

peu de retour financier pis je me suis dit : « écoute peut-être que je peux avoir mieux que ça ». Pis j'avais toujours un peu le, ben je l'ai encore là, mais tsé... un syndrome de l'imposteur, premièrement et un syndrome de frustration d'avoir envie de faire mes propres projets, mais de jamais vraiment prendre le temps de les faire, de m'éparpiller un peu à plein d'endroits. Pis souvent, je mets beaucoup d'énergie dans des projets qui ne m'appartiennent pas. Pis à chaque fois je me dis : « bah si c'était mon truc, je ferai ça différemment ». Pis là je me suis : « bon allons-y une chose à la fois, pour faire mon truc, il faut déjà que je me libère du temps, de l'espace ». Donc j'ai lâché un paquet d'affaires. Je me suis dit : « une fois que j'aurai plus de temps on verra ce qui va émerger ». Idéalement, j'aimerais composer plus et écrire ma propre musique. – (Gaëlle,34, contrebasse, jazz)

« Être à la bonne place » c'est aussi arriver à définir un projet professionnel où les termes des contradictions s'harmoniseront et où l'on sera susceptible de s'épanouir. La situation de Félix est parlante à cet égard. En sa qualité de guitariste classique, l'excellence est un critère premier afin de performer. Une blessure à son bras l'empêche de jouer comme il voulait ce qui le mène à abandonner la carrière de musicien et s'orienter vers l'enseignement de la musique au secondaire. Durant l'entrevue, cette blessure semblait encore résonner et la relance était difficile puisque la douleur semblait encore vive plusieurs années après. Dans cet extrait, Félix vit ce retournement comme un échec ou une défaite, mais plus loin dans l'entretien il racontera qu'il a fait certaines rencontres qui lui ont insufflé la vertu du métier d'enseignant.

Et puis, après la maîtrise ; « bon qu'est-ce que je fais. Je fais-tu un doctorat, je ne fais pas de doctorat. Si je travaille, je fais quoi, est-ce que je vais me trouver un poste » ? Et puis, j'ai... j'ai eu une période assez déprimante [...]. C'était une crise extrêmement professionnelle. Projet professionnel. Je le voyais, je le vivais vraiment comme ça : « je - veux - gagner - ma vie - avec - ma musique » [grave]. Ce n'était pas une remise en question existentielle plus que professionnelle. Je ne dis pas que je n'ai jamais eu de crise existentielle. C'est ça, non, mais, ce moment-là était vraiment déprimant parce que je disais, je voulais travailler et c'était... il y en a pas de prof de guitare dans les cégep dans les universités. Il y en avait, mais c'était des chasses gardées fermées, fermées. Ce qui fait que... je me suis... résigné [emphase], c'est vraiment résigné dans le sens le plus négatif du terme, à dire : « ben je vais devenir un prof de secondaire ». C'est vraiment par dépit, [comme essoufflé, épuisé et consterné]. Et ça à tout prix mon courage pour m'avouer à moi-même que je m'en vais devenir prof de secondaire. Ça été pénible. [Rire]. Et là je suis arrivé à l'université au certificat. Et tout était pénible, des cours d'une médiocrité... des profs d'un vide lamentable... des

élèves autour de moi que je trouvais... médiocre. Tout était mauvais. - (Félix, 51, guitare, classique)

Durant la démonstration analytique, plusieurs passages font état de l'effort des musiciens d'équilibrer les tensions inhérentes travail musical.<sup>84</sup> On a souligné divers arrangements, stratégies, ou compromis entre la nécessaire existence sociale et la vision artistique afin de traverser les injonctions contradictoires. Ajoutons une dernière stratégie, la construction d'un projet professionnel qui exemplifie particulièrement cet important exercice d'harmonisation qui permet que la musique demeure un vecteur d'épanouissement. Vincent et Jonathan qui sont dans la composition pensent tous deux à diviser littéralement leur carrière en deux entités autonomes appartenant à deux univers distincts. L'un leur permettant de « vivre » de la musique et l'autre d'en « jouer ».

En parlant avec un ami, j'ai réalisé que, il m'a fait comprendre qu'on pouvait avoir une carrière artistique, pis on pouvait avoir une carrière de production, pis de ne pas mêler les deux. Mettons, je pourrais me faire une compagnie à un autre nom où je mettrais beaucoup de morceaux, de pièces que je n'assume pas artistiquement, parce qu'elles sont pas assez bonnes, parce que je fais plein d'affaires que je considère que ce n'est pas assez bon, pour faire vraiment quelque chose avec ça artistiquement, mais en même temps, comme je les ai faites pis genre ça pourrait jouer dans des films, ça pourrait être de la musique de pub pis tout ça. Faque je suis en train de faire un portfolio dans cette optique-là. De me dire genre, je vais me faire une compagnie à un autre nom qui ne sera peut-être pas associé directement à moi où que je vais pouvoir shipper ben des affaires. [...] Des genres des bébés que j'aime moins. - (Vincent, 34, clavier, multi style)

Enfin, le portrait de Giulia est particulièrement significatif afin de relever la dimension ontologique du travail musical et permet de décentrer le regard vers les événements

---

<sup>84</sup> Dans l'épisode « la musique au service de... » du webdocumentaire Arrière scène, Philippe Brault (PB) et Stéphane Boucher (SB) marchent dans la rue et exprime autrement cette tension : « PB : C'est cool d'avoir une balance entre les projets qui font que tu vie de ça, veux veux pas, pis des projets qui font que tu es allumé, que c'est passionnel. Mettons que tu rencontres quelqu'un que son travail d'excite au bout. S'il n'y a pas d'argent on dirait que ce n'est pas une issue, que tout d'un coup ce n'est pas vraiment important. Mais il faut savoir les choisir ces projets-là parce que en effet, il faut qu'il y ait d'autre chose que l'argent qui te tienne là. Ce n'est pas juste l'argent qui nous tiens là, dans cette job-là de toute façon. Parce que à la base... SB : Tu ferais d'autre chose ! [rire] PB : Oui probablement on ferait d'autre chose ! [rire] Parce que ce n'est pas nécessairement la mine d'or, mais en même temps, moi je trouve qu'il y a moyen tsé, en faisant quelque chose de très diversifié, de vivre de ça » (TFO, 25 fév. 2014 : 26 : 30)



biographiques. Pour la musicienne, l'école est une instance de légitimation de ses aspirations musicales devant les résistances familiales et leurs « guerres épiques » (p. 152 et 154). Cette pression a une incidence importante sur le jeu performatif lui-même et lui cause un syndrome du trac très « toxique » qui l'empêche de jouer devant public le même niveau qu'elle a réussi à atteindre dans la pratique solitaire. Elle-même identifie la « pression familiale » comme ayant eu une incidence sur ce syndrome en la laissant sans support, seule devant l'adversité et plus, obligé de prouver sa détermination devant un regard paternel dénégatoire. Lorsqu'elle a réussi à dépasser le trac la musique devient un levier afin de s'affirmer devant la réprobation familiale, et constituer en tant que sujet musicien autonome (p. 147). La musique devient alors un levier qui permet d'affronter d'autres épreuves de la vie courante. En plus de la famille, Giulia se dote d'une « neutralité » devant le doute structurel du travail musical (p. 124). Enfin, le recommencement positif associé à la modalité du projet lui permet de tourner le dos aux « expériences de discrimination et de harcèlement vraiment dévastatrices » afin de « vivre » et « jouer » dans un « environnement super sain » (p. 145). Le caractère épanouissant, la construction identitaire et la dimension ontologique d'un travail sur soi, par et dans la musique sont alors tout à fait explicites.

À chaque fois que j'ai eu peur de... de me planter et que j'ai dû vraiment, vraiment travailler, j'ai comme trouvé le truc mental qui fait qu'il y a quelque chose qui se débloque, ben c'est comme une victoire. Enfin, pour moi la musique, et tout ce que j'y ai à apprendre à travers ça c'est vraiment lié intimement à mon développement personnel comme être humain. J'ai l'impression que c'est avec la musique que je grandis, que je deviens une personne. - (Giulia, 36, saxophone, contemporain)

## Conclusion

Les particularités du travail musical analysées dans le chapitre 5 amènent à envisager une dimension ontologique qui procède d'un rapport à soi, à autrui et au monde. C'est pour cette raison et d'autres qui furent mentionnées, que la construction de l'identité musicienne fut décrite dans ce chapitre en deux temps, soit, la trajectoire musicienne façonnée par la famille et les institutions scolaires (ou comment devenir musicien?), et l'identification de trois épreuves identitaires transversales qui éprouvent les musiciens et les mènent à se constituer en

tant que sujets. Une des nécessités afin de se maintenir dans un métier artistique, c'est-à-dire de persévérer est de se considérer artiste.

Enfin, la dernière épreuve identitaire renvoie à des conceptions et des façons de vivre la réussite et l'échec qui contrastent fortement avec les représentations des journalistes de la revue *Entractes*. La réussite ou l'échec pour les musiciens est particulièrement variable. Pour certains, un musicien ayant réussi est celui ayant touché un large public. Pour un autre, c'est de tirer un gain monétaire suffisant afin de pouvoir subvenir à ses besoins. Ou encore, c'est la centralité de la pratique dans la vie. Enfin, la réussite peut aussi être vue comme la création ou l'interprétation d'une proposition musicale de grande qualité qui dialogue avec ses pairs.

Benoît a dû diminuer la place de la musique dans sa vie, puisqu'il ne voulait pas faire de compromis sur ce qu'il voulait jouer, tandis qu'Étienne vit de la musique, c'est sa principale activité, mais il a dû faire des compromis sur ce qu'il a joué. Ceci interroge la conception même de la persévérance. Quelle figure de réussite est la plus enviable entre Étienne et Benoît ?

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Si les études sur les expériences du travail artistique mettent l'accent sur le type de précarité structurellement construit et subjectivement vécu, ce mémoire a pris plutôt le parti d'expliquer la persévérance des musiciens et des musiciennes en dépit de cette précarité attestée. Le cadre de référence de l'épreuve comme opérateur analytique s'est révélé un modèle explicatif probant. Les portraits de la revue *Entracte* rendent compte de représentations journalistiques de la réussite. Ce premier point de vue permet d'affiner et de contraster les expériences de travail des musiciens. La démonstration analytique montre comment les manières d'exercer le métier, soit par la pige ou dans un projet original, sont traversées par plusieurs épreuves en situation. Cette perspective synchronique rend compte d'une seule épreuve-type structurant l'ensemble de ces expériences dans un clivage où la pratique musicale est vécue à la fois comme une rétribution, ainsi qu'une vision artistique à poursuivre et à protéger. De ces analyses une seconde perspective, diachronique, se dégage où la construction de l'identité musicienne est aussi éclairée. Les musiciens au fil de leur trajectoire sont socialisés par la famille et la scolarité. Enfin, trois épreuves identitaires constitutives d'injonctions contradictoires façonnent un rapport à soi, à autrui et au monde où les musiciens se forgent comme sujet musical.

En discussion, trois éléments furent mis de côté dans un souci de cohérence de la démonstration sur lesquels il est à propos de revenir. La comparaison entre les représentations journalistiques et les expériences de travail est dispersée dans le mémoire et doit être synthétisée. Les épreuves comme opérateur analytique rendent compte des expériences, mais tendent à oblitérer les variations sociales. Enfin, un retour général sur la persévérance musicienne permettra de revenir sur la thèse du mémoire et d'ouvrir les perspectives.

## À propos de la comparaison des expériences et de ses représentations

Les deux moments de l'analyse se suivent et le premier alimente le second. Néanmoins, il peut être enrichissant de faire un bref retour sur les représentations journalistiques une fois les expériences des musiciens développées. Cet exercice comparatif mène à identifier quelques nuances du travail musical, mais aussi d'importantes différences qui montrent le construit des représentations et certaines ressemblances qui renforcent la validité sociologique de certains arguments.

Si dans les portraits, la Guilde est présentée comme l'acteur incontournable au niveau des négociations des conditions d'emploi et de l'accès au travail, les entretiens montrent plutôt qu'elle n'est pas tellement active ou utile dans leur cas. Ceci peut être redevable au champ d'action des syndicats et associations d'artistes qui est tout de même limité, et ce notamment par la structuration du travail artistique qui se fonde essentiellement sur le projet, sur des réseaux informels et sur des statuts de travailleurs indépendants ou autonomes. De plus, la LSA permet au final à l'artiste de négocier ses conditions « selon sa réputation et son degré de 'désirabilité' » (D'amours, 2009) ce qui permet aux donneurs d'ouvrage de négocier individuellement et à la pièce les conditions d'embauche. Enfin, il est vrai que le champ d'action des syndicats est limité, mais il permettait du moins de proposer un cadre de référence des normes minimales ou encore d'offrir des ressources en cas de litige. Ceci pose d'ailleurs la question plus largement des formes d'actions collectives envisageables des travailleurs précaires, atypiques ou autonomes (Noiseux, 2014 : 115-121 et D'amours, 2009).

Une seconde nuance issue de l'analyse de la revue *Entracte* permet de mieux comprendre la configuration du travail musical. La polyvalence est bien une aptitude enviable lorsque les musiciens travaillent à la pige, que l'on pourrait définir comme la capacité d'adaptation à des situations contrastées, aux compétences d'improvisation et à la maîtrise d'un vaste répertoire. Mais elle ne se réduit pas à une qualité de musicien car elle rend compte dans le discours des journalistes de la multitude des activités musicales et de façons d'exercer le métier. Comme le disait David : « Il y a plein d'affaires que tu peux faire. Tu vas le découvrir au fur et à mesure

ce que tu veux faire » (David). Cette observation mène aussi à faire le constat que la multiplicité de ces espace-temps amène une grande variation des expériences et c'est peut-être en cela que le travail musical peut paraître « plutôt inconnu et abstrait » (TFO, 2014 : À propos).

Deux principales différences distinguent les analyses. Premièrement, les représentations présentent les musiciens comme étant apolitiques au niveau de leurs conditions de travail, plutôt intéressé à « faire » de la musique et déléguant volontiers cette facette du métier aux syndicats. Il a été aussi observé dans l'analyse des entrevues que les musiciens étaient peu informés des normes minimales, de la législation, de l'action syndicale, etc. Peut-être que cette distance constatée revient au champ d'action syndicale, mais peut-être aussi que cela propose l'idée qu'il y aurait un effort à faire pour informer les musiciens de leurs droits et marges de manœuvre, notamment durant les formations postsecondaires. Les musiciens rencontrés sont donc moins apolitiques qu'insuffisamment informés, et militent sur d'autres fronts que les conditions d'emploi. Le terrain a mené l'enquêteur à rencontrer des militants au sein du mouvement Femmes en Musique (FEM) qui est né durant l'été 2017 suite à une sous-représentations des femmes dans le festival Diapason. Il en sera question dans la conclusion suivante.

Deuxièmement, dans l'analyse des entretiens, on constate une diversité de trajectoires façonnées par les institutions familiales et scolaires. Cette variété est attribuable à la singularisation des parcours, la multiplicité des façons de devenir musicien et la pluralité des univers musicaux. Ceci contraste avec les représentations journalistiques dans la mesure où l'on ne peut arrêter un moment où la carrière prendrait son « envol ». Cette construction permet aux journalistes de tracer une ligne d'un avant et d'un après et d'identifier le moment où la musique devient lucrative ou centrale dans la vie des musiciens. L'« envol » engage aussi l'idée selon laquelle une carrière se stabilise dans la durée et la qualité des engagements où l'on pourrait « s'asseoir sur quelque chose » (Étienne). Néanmoins, nos entrevues nous révèlent plutôt qu'il est difficile de dire quand il y a « envol », s'il y a un moment où cela se produit, et la durée de cet « envol ». Il fut plutôt observé une suite de période de grande activité succédant à des périodes où les engagements se font moins fréquents. En fait, cette

notion d'« envol » traduit la construction d'une trajectoire standardisée de réussite. Or, la réussite pour un musicien est loin de se définir dans la représentation d'une trajectoire standardisée comme l'a démontré la figure de Barbara et de Glen Gould de Vincent. En somme, la représentation journalistique de la réussite se présente comme une carrière, tandis que l'analyse des parcours traversée par les épreuves prend plutôt la forme d'itinéraires comme le distingue Danilo Martuccelli. La carrière renverrait plutôt à un parcours où les événements se succèdent de façon causale ou téléologique et l'itinéraire comme un ensemble d'événements éparpillés qui sont reconstruites ou actualisées selon les univers sociaux distincts : « Dans le cas de la carrière, les événements sont saisis – transformés – en tant que séquence d'une série ; par celui de l'itinéraire, les événements gardent un caractère transitoire » (Martuccelli, 2006a : 424).

Enfin, certains éléments se confirment mutuellement. La collaboration d'abord décrite comme une qualité relationnelle du travail entre les musiciens fut confirmée dans le compromis mitoyen que représente le modèle d'organisation interne de la « collab' ». L'autoproduction est un moyen d'acquérir une autonomie artistique et repose essentiellement sur les ressources familiales ou amicales. Les espaces hybrides tels que les plateaux de télévision ou le cirque rendent compte de la première injonction identifiée au point 6.3, c'est-à-dire exceller dans la prestation musicale tout en y « ajoutant son grain de sel » (André Leroux et Mirelle Marchal), ce qui renvoie encore à la dimension ontologique de la pratique musicale plus largement et du travail musical plus spécifiquement. Dans la première analyse, le processus de singularisation artistique est déjà défini comme l'exercice de se distinguer tout en se situant dans un univers musical spécifique, tel fut le cas de La Volée de Castor dans le folklore québécois. Il s'agit donc d'un rapport au monde (le travail musical), corolaire d'un rapport à autrui (les autres musiciens et les publics) et à soi (se distinguer) qui est une épreuve incontournable de la vie de musicien. Cette dimension est ensuite approfondie dans le chapitre 6 en creusant ce rapport à soi ou cette construction identitaire d'un point de vue biographique traversée par trois épreuves identitaires qui mènent les musiciens à se construire en tant que sujet.

Cette stratégie méthodologique comparative pourrait être poussée davantage en construisant d'autres types d'observatoires sur le travail musical et en croisant les analyses de ces différents

regards, un peu à la manière dont plusieurs études de cas en série permettent de mieux cerner et approfondir un même objet de recherche.

## **À propos des variations sociales des épreuves**

L'objectif du mémoire de dégager les épreuves qui traversent le travail musical engage une montée en généralité laissant peu de place aux variations sociales de ses épreuves. Bien que le social soit conçu dans son « élasticité » intégrant le différentiel des réactivités (Martuccelli, 2006b), certains déterminants sociaux classiques de la sociologie des inégalités permettent de nuancer l'analyse. C'est d'ailleurs une façon d'explicitier certaines limites de l'étude constitutives de l'échantillon.

Dans les faits et un peu à la manière d'apartés, la plupart de ces variations sont éparpillées au fil de la démonstration. Le style de musique amène une variation institutionnelle des pratiques dans la mesure où certains univers sont plus cloisonnés que d'autres comme la musique classique que les cas de Dunningan (p. 79) et de Joséphine (p. 158) mettent en évidence. Par ses transformations historiques, les styles musicaux s'organisent bien différemment (p. 100). Pour donner un exemple, le modèle d'organisation interne de l'orchestre renvoie aux musiques classiques, au salariat et aux salles de concert, tandis que le jazz fonctionnera plutôt en Big band, petits ensembles et privilégiera l'improvisation plutôt que la partition (p. 89) dans des clubs. Le choix de l'instrument s'inscrit dans cette différenciation. Celui-ci amènera soit une exclusivité enviable comme la contrebasse qui est relativement peu pratiquée ou bien une polyvalence comme la guitare qui ouvre largement les possibilités de jouer, mais engage une concurrence plus importante.

Il y a un effet de cohorte qui varie en fonction des transformations récentes du milieu de la musique au Québec et ailleurs (p. 15 et 106). Cet effet est peu contrôlé dans la mesure où l'âge moyen des participants se situe dans la mi-trentaine. Cependant, Étienne à 48 ans a vécu dans le milieu de la scène alternative montréalaise l'effondrement du marché du disque compact, la démocratisation des moyens de production facilités par la technologie (autoproduction) et le règne des « majors ». La diminution des cachets et des redevances ou plutôt sa stagnation, devant l'augmentation du coût de la vie est citée par la plupart des participants (p. 93).

Jonathan évoque d'ailleurs un âge d'or des pigistes où par exemple, « un drummer ça avait trois sets de drums dans trois bars différents. Ok, la même soirée il passait d'un endroit à l'autre, il y avait trop de gigs, pis il faisait de l'argent ces gens-là. Ils avaient comme des gros chars et tout le kit » (Jonathan). Enfin, ceci reste une hypothèse, mais il semblerait que ces transformations, qui s'accompagnent par une stagnation des rétributions, amènent les jeunes musiciens à s'investir principalement dans les projets originaux plutôt qu'à la pige (p. 106).

L'expérience de travail varie de façon importante selon les âges de la vie. Le tableau I sur les conditions d'emploi (p. 11) montre que la moitié des musiciens ont entre 25 et 44 ans. Cela peut être dû au fait que les études universitaires sans être nécessaires sont importantes ce qui mène les musiciens à travailler plus tard. L'âge charnier de la mi-trentaine se voit d'ailleurs confirmer par la question sur la volonté de faire des enfants (p. 139). Biologiquement et culturellement, c'est vers cet âge que la question se pose, et l'incidence de devenir parent peut menacer la pratique dans la mesure où cela amoindrit la disponibilité des musiciens qui est cruciale dans l'accès au travail. De plus, les jeunes sont plus portés à travailler gratuitement afin d'étendre leur réseau professionnel ou gagner en visibilité (p. 138-139). Si les revenus ne compensent pas suffisamment les investissements en temps et énergie, le choix de continuer ou de s'arrêter devient progressivement omniprésent devant l'épuisement.

Le critère des origines sociales et des ressources disponibles est peu contrôlé dans la mesure où les participants étaient tous issus de la classe moyenne provenant ni de familles très riches, ni très pauvres. Il se peut bien que les capitaux culturels aient une incidence certaine sur la volonté de devenir musicien, mais ceci ne devrait pas constituer une règle générale. Certaines familles encourageront leurs enfants à étudier la musique comme dans le cas de David et certains opposeront une féroce résistance à ce projet de carrière comme pour Giulia (p. 150-151).

Le statut de minorité visible fut aussi peu contrôlé. Une des entrées sur le terrain fut de contacter *Vision Diversité*, un diffuseur et producteur à but non lucratif qui fait la promotion de musiques métissées. Cependant, l'organisme est resté muet devant nos demandes de sollicitation. Sinon, quatre participants étaient d'origines nationales différentes : Siphon est de Swaziland, Giulia et Gaëlle sont françaises et Martina est portugaise. Peu de variations ont été



observées si ce n'est que la musique fado de Martina lui permet de trouver une singularité dans sa proposition artistique. Avec son projet de fusion entre le fado et le jazz, elle peut jouer sur les scènes de la communauté portugaise, de « musiques du monde » et celle du jazz, mais cette fusion lui bloque aussi des opportunités quand certains diffuseurs affirment que son projet n'est pas « assez » jazz ni « assez » portugais.

Enfin, la principale variation des épreuves du travail musical apparaît dans le genre. Il y a une véritable sélection genrée qui se produit de manière transversale. Ceci aurait pu être le sujet d'un chapitre ou d'un mémoire à part entière. Il s'agit d'ailleurs d'un sujet d'actualité avec le mouvement « moi aussi » et *Femme En Musique* (FEM). Ceci peut être dû à l'échantillon où près de la moitié (7 sur 16) des participants étaient des femmes ou encore à un effet de l'échantillonnage en boule de neige dans la mesure où trois participantes étaient impliquées dans le FEM. Cette sélection genrée est d'abord visible, dans les portraits de la revue syndicale avec l'expression « pionnière » attribuée exclusivement aux musiciennes (p. 63) et la sous-représentation féminine chez les journalistes (1/21) ou musiciens (6/21).

Citons à titre d'exemple quelques observations des participantes à ce sujet. Dominique décrivait une relation avec les professeurs à l'université teintée de harcèlement où « tous les profs couchaient avec leurs étudiantes et tout le monde le savait » (Dominique). Par la suite, le FEM lui permet d'intégrer le réseau des *Ligues d'Improvisation Musicales* qui se trouvent devant la nécessité de justifier et de remédier à une représentation presque exclusivement masculine. Roxane souligne le fait que les femmes autrices-compositrices-interprètes quittent plus rapidement le métier dans la mesure où elles vieillissent et la représentation d'un modèle idéalisé de la féminité se voit ternie. Giulia mentionne que les inégalités genrées dépendent des scènes. Ainsi, la scène de musique contemporaine montréalaise est sensibilisée depuis les années 70' par le travail de l'intérieur d'importantes figures féministes. Elle note une différence importante entre le Québec et la France où elle a vécu des « expériences de discrimination ou de harcèlement vraiment dévastatrices » (Giulia). C'est d'ailleurs une raison qui a participé au choix de s'installer au Québec.<sup>85</sup> Enfin, Gaëlle diagnostique son syndrome

---

<sup>85</sup> L'anecdote au risque de paraître décorative est amusante : « Et puis j'ai eu des expériences de discrimination ou

de l'imposteur et sa difficulté à s'affirmer au fait entre autres qu'elle soit une femme. Selon elle, il manque de modèle de musiciennes afin de se construire une identité musicienne. C'est d'ailleurs l'argument principal de l'imposition de ratios paritaires. La contrebassiste affirme aussi que les représentations stéréotypées de natures genrées (la féminité douce et compréhensive contre la masculinité frondeuse et agressive) entretiennent plusieurs inégalités et injustices qui touchent notamment à la performance musicale. La qualité d'une improvisation jazz tient dans la prise de risque contrôlée du musicien. Or, l'habitude de faire attention à ce qu'elle projette, le sentiment constant d'être regardée, jugée ou évaluée, l'empêche davantage de sortir de sa zone de confort aussi facilement que les hommes. Enfin, Gaëlle affirme qu'il y a sur les scènes jazz des réseaux genrés, où « les gars jouent avec les gars, et les filles avec les filles » (Gaëlle).

En somme, si l'on inclut ces quelques déterminants sociaux classiques de la sociologie des inégalités, on constate une variation importante des épreuves du travail artistique. Cet exercice permet par ailleurs de tracer les limites de l'étude dues au corpus et à sa constitution.

## À propos de la persévérance musicienne

Le webdocumentaire *Arrière Scène* introduit son contenu en qualifiant le travail des musiciens comme étant « plutôt inconnu et abstrait » (TFO, 2014 : À propos). Ceci rappelle les propos de Norbert Élias dans son ouvrage posthume *Mozart, sociologie d'un génie* : « c'est aussi vrai de la tendance à traiter l'art comme quelque chose qui flotterait dans les airs, détachés de tout, indépendamment de la coexistence sociale entre les hommes » (Élias, 1991 :

---

de harcèlement vraiment dévastatrice quand j'étais plus jeune, mais ça c'est en France. Pis ici, ici ça a toujours été, je pense que les gens sont moins machos en général. Les canadiens sont tellement plus relaxes, les Québécois aussi que les Français. Ça fait vraiment du bien. En fait la raison pour laquelle je suis resté à Montréal, un jour je travaillais avec un ami sur une pièce, pis il m'a fait une blague de sexe. Pis là je la trouvais bizarre, pis je suis sortie, Je me suis dit : « c'est quand même bizarre que je trouve sa blague bizarre, parce que je l'ai déjà entendu », comme je ne comprenais pas ce que j'y trouvais de bizarre en fait. J'avais déjà entendu ce truc-là 100 000 fois, mais pour une raison que j'ignorais à ce moment-là c'était que ça me paraissait vraiment loufoque. À ce moment-là. Pis rendu chez moi, je fais mes trucs, pis je percute que ça faisait six mois que j'étais à Montréal et que c'était la première que je l'entendais. Alors qu'en France je l'entendais genre 12 000 fois par jour. J'exagère, mais trois ou quatre facile. et là je me suis dit : « c'est bon je reste ici » [ rire aux éclats ] ! » (Giulia).

86). La fascination des sociologues pour les artistes et leur pratique tient peut-être à cette difficulté de saisir ce en quoi consiste leur travail artistique. Cependant, l'art ou la musique sont situés socialement et les œuvres se construisent dans des pratiques concrètes. Pour reprendre l'expression de Stéphane Moraille, avocate spécialisée en droit de la musique et ex-membre de la formation Bran Van 3000, la musique est issue d'un « effort créatif » et il est nécessaire de mettre en lumière cet effort afin qu'il ne soit pas naturalisé, mais compris dans toute sa matérialité.

La persévérance musicienne bien qu'elle ne soit pas abordée de manière frontale, constitue la trame de fond et le fil directeur du mémoire. Elle fut expliquée par la notion d'épreuve qui a permis de décrire comment les musiciens les affrontent, les compromis consentis, les stratégies fomentées, les aménagements bricolés, ou encore les critiques frondeuses. C'est dans ces différentes réactivités que la persévérance musicienne se dégage concrètement et de façon différenciée. On observe d'ailleurs plutôt des itinéraires et des récits de recommencements où le prochain objectif à atteindre est le projet fédérateur, plutôt que des trajectoires téléologiques où la musique deviendrait professionnalisante et qu'elle tendrait à le rester. La persévérance se caractérise donc par différentes conceptions de la réussite : est persévérant le musicien qui réussit à surmonter les épreuves du travail musical, à concilier ou équilibrer les forces contradictoires et à se construire en sujet musical. En d'autres mots, la persévérance se définit dans une socialisation à la musique où les musiciens sont amenés à se situer dans les différentes épreuves identitaires qui agissent comme autant d'injonctions contradictoires afin de « trouver leur place ».

Si la précarité et l'atypie au travail peuvent être vécues comme des expériences difficiles et des formes d'exploitation dans le cas des migrants saisonniers par exemple (Noiseux, 2014 : 205), il semble que les musiciens vivent cette précarité de façon plus que moins satisfaisante (Coulangeon, 2014). Est-ce un paradoxe qu'un travailleur soit satisfait d'un travail qui le tient dans l'instabilité et une relative pauvreté ? On pourrait soutenir que les musiciens pratiquent leur « passion » et « font ce qu'ils aiment », mais ce ne serait que justifier davantage cette précarité. C'est par ailleurs un argument mobilisé pour les cachets « volontaires » où par

exemple, le propriétaire d'un restaurant fera une faveur de laisser jouer un trio jazz dans son établissement (Nadine, p. 94).<sup>86</sup>

Cependant, ce paradoxe n'en est pas un pour Hartmut Rosa qui s'étonne plutôt que les sociologues s'en étonnent. Dans son dernier ouvrage, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, l'auteur entreprend de démontrer que le bien-être ne peut se définir ni se mesurer uniquement par l'analyse de capitaux ou de ressources. En référant à Richard Sennett (2006 et 2010) et Georg Simmel (1987), il propose une autre lecture :

L'exercice d'une activité fait notre joie et notre bonheur lorsqu'elle porte en elle-même la fin qui la détermine. Faire du pain ou couper du bois peut, en ce sens, procurer une satisfaction immense.<sup>87</sup> C'est pourquoi l'amour que les 'simples' ouvriers peuvent professer pour leur travail, leur capacité à s'identifier à lui et la joie qu'ils manifestent en dépit de tout dans l'exercice de leur activité, et dont s'étonnent bien souvent les sociologues du travail et de l'industrie, me semble, pour ma part, bien moins étonnant que le fait même que les sociologues s'en étonnent (Rosa, 2018 : 14).

Ceci ne revient pas cependant à adopter une posture angélique du travail musical comme un idéal d'épanouissement. Le mémoire rend compte du tiraillement entre émancipation et aliénation dans les expériences des musiciens, que ce soit par le doute structurel, par les processus promotionnels ou encore par les injonctions contradictoires des épreuves identitaires.

Néanmoins, le mémoire a la prétention qu'il s'agit d'un possible retombé que de permette d'améliorer les expériences des musiciens. D'abord, les musiciens sont « contraints d'affronter » les épreuves du travail musical ce qui les affecte émotionnellement et dans leur

---

<sup>86</sup> David Graeber explique ceci par « une forme de 'jalousie morale', c'est-à-dire un ressentiment face aux activités dénotant une plus grande élévation morale. Tout se passe comme si la société entière songeait : les infirmiers, les instituteurs, eux, ont la chance de compter dans la vie des autres, ils ne vont pas en plus réclamer d'être bien payés ! Il en va de même avec les artistes » (Charel, 2018).

<sup>87</sup> Danilo Martuccelli note une source de satisfaction au travail semblable dans le « sentiment fort de la réalité de [du] travail (ce qui est différent de la valeur, prestige ou son utilité sociale) » ou encore de la « visibilité claire du résultat et de la réalité de leur travail » (Martuccelli, 2006a : 110).

ressenti (Martuccelli, 2009 : 23). Ceci rend compte d'une psychologisation des épreuves qui n'imputerait la faute des échecs qu'à la responsabilité individuelle. C'est en ce sens que Gaëlle diagnostique son syndrome de l'imposteur ou la difficulté de s'affirmer car si elle n'y arrive pas c'est bien de sa propre faute. Or, l'issue des épreuves est structurellement produite et partagée, ce qui permet déjà d'identifier certains problèmes qui seraient susceptibles d'être transformés par des actions concertées.<sup>88</sup> Enfin, une deuxième retombée vient dans cette volonté de comprendre comment les individus sont façonnés socialement. Leur réactivité face aux épreuves pourrait permettre à échéance d'insérer les singularités dans un espace de « résonance interindividuel » où les expériences ne seraient plus comprises comme étant isolées ou purement relatives, mais plutôt formulées dans un espace de solidarité (Martuccelli, 2006a : 19 et 448).

---

<sup>88</sup> À ce sujet : « Il ne revient pas à la sociologie de guérir la souffrance ou de répondre aux volontés managériales de soi, mais il lui revient de répondre aux attentes des individus qui veulent mieux comprendre – pratiquement - le monde dans lequel ils vivent afin de mieux cerner leurs capacités d'agir » (Martuccelli, 2009 : 31).

## Bibliographie

AMBROSINO, Charles. « Portrait de l'artiste en créateur de ville : l'exemple du quartier artistique de South Shorditch à Londres », dans *Territoire en mouvement*, no. 17-18, vol. 1, 2013, p. 20-38, [En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975487>], consulté le 14 février 2017.

BAILLARGEON, Dany. « De l'enclave au décloisonnement : les 'temps forts' des créatifs hors métropole », communication lors du XXe congrès de l'AISLF, Montréal, 7 juillet 2016.

BANDEIRA de MELLO, Fundacao Getulio Vargas et Lionel GARREAU. « L'utilisation d'Atlas.ti pour améliorer les recherches dans le cadre de la Méthode de la Théorisation Enracinée (MTE) : Panacée ou mirage ? », dans *Recherches Qualitatives*, vol 30 (2), 2011, pp. 175-202.

BAUDELLOT, Christian et Michel GOLLAC. *Travailler pour être heureux ? Le bonheur et le travail en France*, France, Fayard, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.

-----. « Le pouvoir de l'inertie » dans *Propos sur l'art*, France, Harmattan, 1999.

-----. « Chap. 6. Les carrières dans un groupe professionnel déviant : Les musiciens de danse », dans H. Becker, *Outsider. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 (1963), p. 126-144.

BÉDARD, Pascale. *L'art en pratique ; Éthos, condition et statut social des artistes en arts visuels au Québec et en Belgique Francophone*, Québec, Thèse présentée à l'Université du Québec à Montréal et l'Université Libre de Bruxelles, 2014.

BELLAVANCE, Guy. *Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaines au Québec*, Québec, Thèse présentée à la Faculté des arts et sciences, Département de sociologie, Université de Montréal, Oct. 1991.

-----. Léon BERNIER et Benoît LAPLANTE. *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels ; Rapport d'enquête Phase 1*, Montréal, INRS Urbanisation, Culture et Société [pour le compte du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV)], 2005.

BEAUD, Stéphane. « L'usage de l'entretien en science sociales : plaidoyer pour l'entretien ethnographique », *Politix*, vol. 9, no. 35, 1996, pp. 226-257.

-----. « L'échantillonnage », dans Benoit Gauthier et Isabelle Bourgeois (dir.) *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, Montréal, Presse de l'Université du Québec, 2016, pp. 251-288.

BÉDARD, Pascale. *L'art en pratique : Éthos, condition et statut social des artistes en arts visuels au Québec et en Belgique francophone*, Montréal/Bruxelles, Thèse de doctorat présenté au département de sociologie à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Libre de Bruxelles, 2014, 362 p.

BERNIER, Léon et Isabelle PERRAULT. *L'artiste et l'œuvre à faire*, Québec, Institut Québécois de la Recherche sur la Culture, 1985.

-----. « Pratique du récit de vie : retour sur *L'artiste et l'œuvre à faire* » dans *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 5, no. 2, automne 1987, pp. 29-43.

BÉTHUNE, Christian. « Le jazz comme oralité seconde » dans *L'Homme*, no. 171-172, Musique et anthropologie, 2004.

BOLTANSKY, Luc et Laurent THÉVENOT. *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

-----. et Ève CHIAPELLO. *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : Génèse et structure du champs littéraire*, Paris, Éd. Du Seuil, 1998.

BOURGEOIS, Étienne et Anne PIRET. « Chapitre 10. L'analyse structurale de contenu, une démarche pour l'analyse des représentations », dans Léopold Paquay et al. (dir.), *L'analyse qualitative en éducation*, De Boeck Supérieur, 2006, pp. 179-191.

BURNAY, Nathalie. « Aménagement des fins de carrière : entre reconfiguration des temps sociaux et transformations normatives », dans *SociologieS*, Dossier Temps professionnels, temps prescrits, temporalités sociales, Mis en ligne le 19 nov. 2013.

BUSCATTO, Marie. « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », dans *Sociologie de l'art*, 2004/3 (Opus 5), p. 35-56.

----- . « Ethnographies du travail artistique : apports et usages épistémologiques », dans *Sociologie de l'art [Questions de méthode]*, 2006/2 (Opus 9 et 10).

----- . « Chroniques de 'carrières'. Des trajectoires créatives sous fortes influences socio-économiques », dans *Revue Interventions économiques*, no. 57, 2017.

BYRMAN, A. « Quantitativisme et qualitatifisme : un faux débat ? », dans Jean-Michel Berthelot dir., *Sociologie : épistémologie d'une discipline, textes fondamentaux*, PUF, 1984, pp. 209-220.

CASTEL, Robert. *Les métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 1995.

CARDON, Vincent et Olivier PILMIS. « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », dans *Sociétés contemporaines*, no. 91, 2013, pp. 43-65.



CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris, Éd. Gallimard, 1990 (1980).

COULANGEON, Philippe. « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », dans *Sociologie de l'Art*, opus 5, 2004, pp. 77-110.

D'AMOURS, Martine. « Travail et représentation collectives dans l'économie de la création le cas des artistes interprètes », Éd. Vie Économie, 2009, [En ligne : <http://www.eve.coop/?a=184>].

DEMAZIÈRE, Didier et Claude DUBAR. *Analyser les entretiens biographiques*, France, Éd. Nathan, 1997, 346 p.

DESMARAIS, Danielle. « Chapitre 14. L'approche (auto)biographique : finalités plurielles, enjeux actuels », dans Benoît Gauthier et Isabelle Bourgeois (dir.) *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2016, pp. 365-400.

DOUCET-SIMARD, Gabrielle. *Entre liberté et contrainte : les praticiens de l'art face au métier d'artiste*, Québec, Mémoire de maîtrise, Université de Laval, 2016, 159 p.

DUBAR, Claude. « Une critique sociale du temps au cœur des préoccupations de Temporalités », dans *Temporalités*, no 13, 2011.

DUBET, François. *Sociologie de l'expérience*, Paris, Éd. Du Seuil, 1994.

----. « Propositions pour une syntaxe des sentiments de justice dans l'expérience de travail », *Revue française de sociologie*, Vol. 46, No. 3 (Juill.-Sept. 2005), pp. 495-528.

---. *Injustices ; l'expérience des inégalités au travail*, France, Éd. du Seuil, 2006, 409 p.

---. « Régimes d'inégalité et injustices sociales », dans *SociologieS*, Débats, Penser les inégalités, mis en ligne le 18 octobre 2011. [En ligne : <http://sociologies.revues.org/3643>], consulté le 20 septembre 2017.

---. *Ce qui nous unit ; Discriminations, égalité et reconnaissance*, France, Éd. du Seuil, 2016, 118p.

DUMONT, Fernand. « Structure d'une idéologie religieuse », dans *Recherches sociographiques*, vol. 1, no. 2, pp. 162-187, 1960.

ELIAS, Norbert. *Mozart sociologie d'un génie*, France, Seuil, 1991.

ELLYSON, Catherine et Mathilde Forest Rivière. *Conditions socio-économiques et de travail des créateurs et créatrices, artistes et artisan-e-s de l'audiovisuel*, IRIS, (année ?), [En ligne : <http://www.sartec.qc.ca/media/uploads/colloque/sartec-revue-de-litterature-web-02.pdf> ].

FELD, Steven. « Une si douce berceuse pour la 'World Music' », dans *L'Homme*, no. 171-172, 2004, *Musique et Anthropologie*, pp. 389-408.

FORTIER, François. *Le travail des artistes au Québec est-il payé à sa juste valeur ? Note socio-économique*, IRIS, 2014, [En ligne : [http://iris-recherche.qc.ca/publications/culture?type\\_id=2](http://iris-recherche.qc.ca/publications/culture?type_id=2) ], consulté le 26 novembre 2018.

FOURNIER, Marcel. « Le statut social de l'artiste », dans *Possibles*, Montréal, vol. 11, no 2, hiver 1987, pp. 137-147.

FILLION, Sandra et LEROUX, Steve. *Miroitements ; Désirs et Réalités du Travail*, Québec, Éd. J'ai vu, col. Livres d'artistes, 2006, 47 p.

FREIDMANN, Georges. « Qu'est-ce que le travail ? », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, no. 4, 1960, pp. 684-701.

FREIDSON, Eliot. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », dans *Revue française de sociologie*, vol. 24, no. 3, 1986, pp. 431-443.

GLASER, B.G. et A. STRAUSS. « La découverte de la théorie ancrée » (chap. 1) et « Produire de la théorie » (chap. 2), dans *La découverte de la théorie ancrée*, Arman Colin, 2010, pp. 83-105, 109-137.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC. *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*, Québec, Éd. Officiel du Québec, 2009. [En ligne : <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.1>], consulté le 26 novembre 2018.

GRENIER, Line. *Éléments pour une problématique sociologique de la musique comme mode de connaissance*, Montréal, Université de Montréal, Thèse (Ph. D), 1988.

---. « 'Je me souviens'... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec », dans *Sociologie et société*, no. 291, 1997, pp. 31-47.

GUADARRAMA, Rocio. « Les paradoxes de la précarité dans l'emploi artistique. Le cas des musiciens professionnels au Mexique », dans *Revue Interventions économiques*, no 57, 2017.

GUILDE DES MUSICIENS ET MUSICIENNES DU QUÉBEC. Site web, [En ligne : <https://www.gmmq.com/> ], consulté le 26 novembre 2018.

HAMEL, Jacques. « L'objet d'analyse comme pivot de l'analyse qualitative assisté par ordinateur », dans *Recherches Qualitatives*, Hors-Série, no. 9, 2010, pp. 170-180.

HALBWACHS, Maurice. « Mémoire collective chez les musiciens », extrait de la *Revue philosophique*, mars-avril 1939, p. 136-165. [En ligne sur UQAC]

HEINCICH, Natalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*, France, Les Éditions de Minuit, 1998, 90 p.

-----. « Objets, problématiques, terrains, méthodes : pour un pluralisme méthodique », dans *Sociologie de l'art [Questions de méthode]*, 2006/2 (Opus 9 et 10), p. 9-27.

HILL STRATÉGIES. « Profil statistique des artistes et des travailleurs culturels au Canada », dans *Regards statistiques sur les arts*, vol. 12, no. 2, 2014.

HOULE, Gilles. « L'idéologie : un mode de connaissance », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 11, no. 1, 1979, pp. 123-145.

----- . « Le sens commun comme forme de connaissance : de l'analyse clinique en sociologie », dans *Sociologie et société*, vol. XIX, no. 2, octobre 1987, pp. 77-87.

Jamet, Romuald. « Jouer pour les scènes musicales engagées sans y militer : concert de soutien, DIY et principe éthique chez les musiciens amateurs des scènes contre-culturelles contemporaines parisiennes et berlinoises », Communication à l'Acfas le 12 mai 2017,

JOUVENET, Morgan. « La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relation de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques », dans *Sociologie du travail*, no. 49, 2007, pp. 145-161.

----- . et Christiane ROLLE. « Des temporalités à l'œuvre dans les mondes de l'art. Continuités et discontinuités des pratiques et collectifs artistiques », dans *Temporalités*, no 14, 2011, pp. 1-19.

JOURNÉE SANS CULTURE. Troubler la fête, rallumer la joie, autoédition de Journée Sans Culture, 2016, [En ligne : <http://www.journeesansculture.ca/fr/>], consulté le 3 avril 2017.

JUHEM, Philippe. « Un nouveau paradigme sociologique ? À propos du modèle des Économies de la grandeur de Luc Boltanski et Laurent Thévenot », dans *Scalpel*, vol. 1, 1994, pp. 1-21.

KATZ, J. « Du comment au pourquoi. Description lumineuse et inférence causale en ethnographie », dans D. Cefaï (ed.), *L'engagement ethnographique*, Paris Éditions EHESS, 2010, pp. 43-105.

KAUFMANN, Jean-Claude. « Le renversement du mode de construction de l'objet », dans *L'entretien compréhensif*, 3<sup>e</sup> éd., série l'enquête et ses méthodes, 2011, pp. 13-31.

LACROIX, Jean-Guy. *La condition d'artiste : une injustice*, Québec, VLB, 1990.

LAHIRE, Bernard. « Risquer l'interprétation : Pertinences interprétatives et surinterprétations en sciences sociales », dans *Enquête*, vol. 3, 1996, pp. 61-87. [En ligne : <https://journals.openedition.org/enquete/373> ], consulté le 26 novembre 2018.

LALIVE D'EPINAY, Christian, Jean-François BICKET, Stefano CAVALLI et Dario SPINI. « Le parcours de vie : émergence d'un paradigme interdisciplinaire » dans *Parcours de vie : Regards croisés sur la construction des biographies contemporaines*, Les Éditions de Liège, 2005, pp. 187-210.

LATOURE, Bruno. *Les microbes guerre et paix, suivi de Irréductions*, Paris, A.-M. Métailié, 1984.

LEDUC, Geneviève. *Le statut d'artiste : objet de reconnaissance professionnelle ou objet de protection sociale ?*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Mémoire de maîtrise en droit, octobre 2009.

LEGRAVE, Jean-Baptiste. « La 'neutralité' dans l'entretien de recherche. Retour personnel sur une évidence », *Politix*, vol. 9, no. 35, 1996, pp. 207-225.

LEJEUNE, Christophe. « Montrer, calculer, explorer, analyser. Ce que l'informatique fait (faire) à l'analyse qualitative », dans *Recherches Qualitatives*, hors-série, no. 9, 2010, pp. 15-32.

LERAY, Christian et Isabelle BOURGEOIS. « L'analyse de contenu », Benoit Gauthier et Isabelle Bourgeois (dir.) *Recherche sociale*, PUM, 2016, pp. 427-454.

MATHIEU, Lilian. « Un 'nouveau militantisme' ? À propos de quelques idées reçues » dans *Contretemps*, 2008, [En ligne : <http://www.solidarites.ch/journal/emancipations/137.pdf>], consulté le 14 février 2017.

MAUGER, Gérard (dir.). *Droit d'entrée ; Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2006, 268 p.

MCALL, Christopher. « De l'individu et de sa liberté », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 41, no. 1, 2009, pp. 177-194.

MILLIARD, Mathias et Gilles CASTAGNAC. « Les 'musicos' : entretien avec Marc Perrenoud », IRMA, 2007. [En ligne : <http://www.irma.asso.fr/les-musicos-entretien-avec-marc> ] consulté le 26 novembre 2018.

MARTUCCELLI, Danilo. « Les trois voies de l'individu sociologique. », dans *EspacesTemps.net*, Travaux, 2005/06/08. [En ligne : <https://www.espacestemp.net/articles/trois-voies-individu-sociologique/> ] , consulté le 26 novembre 2018.

-----. *Forgé par l'épreuve : L'individu dans la France contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006a.

-----. « Michel Foucault et les impasses de l'ordre social », dans *Sociologies et Sociétés*, vol. 38, no. 2, 2006b, pp. 17-34.

-----. « Qu'est-ce qu'une sociologie de l'individu moderne ? Pour quoi, pour qui et comment ? », dans *Sociologies et Sociétés*, vol. 41, no. 1, 2009, pp. 15-33.

-----. *La société singulariste*, Paris, Armand Colin, 2010.

MENGER, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien*, France, Flammarion, 1983.

-----. *La profession de comédien*, France, La Documentation Française, 1998.

-----. *Portrait de l'artiste en travailleur ; métamorphoses du capitalisme*, France, Éd. du Seuil, 2002.

-----. *Le travail créateur ; s'accomplir dans l'incertain*, France, Éd. du Seuil / Gallimard, 2009, 670 p.

MILLS, Charles-Wright. *The sociological imagination*, New York, Oxford Press University, 1959.

-----. *L'imagination sociologique*, Paris, F. MAspéro, 1983 (1967).

MOULIN, Raymonde. « Chapitre IX – Profession et carrières », dans Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, France, Éd. Flammarion, col. Champs arts, 1997 [1992], 437 p.

MOULIN, Stéphane. *Inégalités : Mode d'emploi. L'injustice au travail au Canada*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2016.

MULLER, Hans-Peter et Isabelle Kalinowski. « Comment l'individualité est-elle possible ? : Conditions structurelles et culturelles d'un idéal de la culture moderne », dans *Réciprocités sociales, Lectures sur Simmel*, vol. 44, no. 2, automne 2012, pp. 183-206.

NOISEAUX, Yanick. « Mondialisation, travail atypique et précarisation : le travail migrant temporaire au Québec », Québec, *Recherches sociographiques*, vol. 53, no. 2, 2012, pp. 389-409.

-----. *Transformations des marchés du travail et innovations syndicales au Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, 250 p.

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE. « Découvrabilité », dans site web. [En ligne : <http://www.granddictionnaire.com/> ], consulté le 20 novembre 2018.

PANDOLFI, Mariella et Vincent CRAPANZANO. « Présentation : Les passions : au cœur du politique ? », dans *Anthropologie et Sociétés*, no. 323, 2008, pp. 7-13.

PARADIS, Pierre Emmanuel. *La dynamique des entreprises culturelles du Québec et l'impact de l'aide fiscale à la production sur la santé financière*, Montréal, AppEco et Université de Montréal, oct. 2014.

PERRENOUD, Marc. *Les musicos ; enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007, 311 p.

----- « Éditorial. Entre l'art et le métier, l'émulsion symbolique », dans *Sociologie de l'Art*, 2012/3 (Opus 21), p. 9-18.

PIRES, Alvaro. « La quête de la vérité en sciences sociales », extraits de « De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales » (extraits) dans J. Poupart et al., *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Gaëtan Morin, 1997, pp. 50- 68.

POUPART, Jean. « L'entretien de type qualitatif : Réflexions de Jean Poupart sur cette méthode », dans *Sur le journalisme*, vol. 1, no 1, 2012, pp. 60-71. [En ligne : <https://surlejournalisme.com/rev/index.php/slj/article/view/8>], consulté le 26 novembre 2018.

RAMOGNINO, Nicole. « Des réflexions sur quelques controverses à propos de l'analyse qualitative en sociologie », dans *SociologieS*, Théories et recherches, mis en ligne le 20 février 2013, [En ligne : <https://journals.openedition.org/sociologies/4276> ], consulté le 26 novembre 2018.

ROSA, Hartmut. *Aliénation et accélération : Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2014.

----- *Résonance : Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2018.

ROSLER, Martha. « Le mode artistique de la Révolution : de la gentrification à l'occupation (I) », dans *Variations*, no. 16, 2012, pp. 1- 11.

ROUEFF, Olivier. « Les échelles de l'expérience. L'interaction comme engrènement de processus. Autour d'un concert de musique improvisées », dans *Temporalités*, no 14, 2011.



ROY, Norman et Roseline GARON. « Étude comparative des logiciels d'aide à l'analyse de données qualitatives : de l'approche automatique à l'approche manuelle », *Recherche Qualitative*, vol. 32, no. 1, 2013, pp. 154-180.

SABOURIN, Paul. « La régionalisation du social. Une approche de l'étude de cas en sociologie », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 25, no. 2, 1993, pp. 69-91.

----- « L'analyse de contenu », dans *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, De Gauthier, Benoît, Sainte-Foy (dir.), Presse de l'Université du Québec, 2007.

SARDAN, Jean-Pierre Olivier de. « La violence faite aux données : de quelques figures de la sur-interprétation », dans *La rigueur du qualitatif: les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Paris, Academia/Bruylant, 2008, pp. 259-298.

SAUVAGE, Laurent. « Précarité, temporalité et conciliation travail famille chez les musiciens baroques montréalais », dans *Revue Interventions économiques*, no. 57, Culture, carrières et industries créatives, 2017, [en ligne : <http://interventionseconomiques.revues.org/3301>], consulté le 6 octobre 2017.

SAVOIE-ZAJC, Lorraine. « Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide », *Recherches qualitatives*, Hors-Série no. 5, 2007, pp. 99-111.

----- « L'entrevue semi-dirigée », dans Benoit Gauthier et Isabelle Bourgeois (dir.) *Recherche sociale*, PUM, 2016, pp. 337-364.

SEIDMAN, Irving. « Technique Isn't Everything, But it is a Lot », *Interviewing as Qualitative Research*, Teachers College Press, 2006, pp. 78-94.

SENNETT, Richard, *Respect : de la dignité de l'homme dans un monde d'inégalité*, Paris, Albin Michel, 2003.

----- *La culture du nouveau capitalisme*, Paris, Albin Michel, 2006.

----- *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010.

SERVICE CANADA. « Groupe 513 Professionnels/professionnelles des arts plastiques et des arts de la scène », *Emploi-Avenir Québec*, Scénario 2014-2018, dernière mise à jour : juin 2015. [En ligne : [http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi\\_avenir/5.shtml](http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/5.shtml)] , consulté le 7 septembre 2016.

SIMMEL, Georg. *Philosophie de l'argent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

SINGLY, François de et Danilo MARTUCCELLI. *Les sociologies de l'individu*, Paris, Arman Colin, Domaines et approches, 2012.

SINIGAGLIA, Jérémy. « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme », dans *Sociétés Contemporaines*, no 91, 2013, pp. 17-42.

SINIGAGLIA-AMADIO, Sabrina et Jérémy Sinigaglia. « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », dans *Cahier du Genre*, no 59, 2015, pp. 195-215.

SORGINET, Pierre-Emmanuel. « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », dans *Sociétés contemporaines*, no. 56, 2004, pp. 111-132.

----- . « Danser au-delà de la douleur », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006, vol. 3, no. 163, pp. 46-61.

STANDING, Guy. « The precariat », dans *The precariat The New Dangerous Class*, New York, Bloomsbury, 2011, pp. 1-25.

STATISTIQUE CANADA. *Enquête Nationale auprès des Ménages*, Canada, Gouvernement du Canada, 2011.

STEBBINS, A. Robert. « Loisirs sérieux : un exposé conceptuel », dans dir. A. Degenne, C. Marry et S. Moulin, *Les catégories sociales et leurs frontières*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2011, pp. 121-146.

TFO. *Arrière Scène*, Québec, 2014 [En ligne : <http://arriere-scene.tv/a-propos/> ], consulté le 11 novembre 2018.

TREMBLAY, Diane-Gabrielle et Thomas PILATI. « Le développement socio-économique de Montréal : La cité créative et la carrière artistique comme facteurs d'attraction ? », dans *Revue Canadienne des sciences régionales*, XXX : 3, Automne 2007, pp. 475-496.

---, Catherine CHEVRIER et Martine DI LORETO. « Le travail autonome : une meilleure conciliation entre vie personnelle et vie professionnelle... ou une plus Grande interpénétration des temps sociaux ? », dans *Loisir et Société / Society and Leisure*, 29 : 1, 2006, pp. 117-155.

## **REVUE DE PRESSE**

BOUCHARD, Geneviève. « Les travailleurs culturels parlent de main-d'œuvre », dans *Le Soleil*, le 14 février 2017, [En ligne : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/sur-scene/201702/14/01-5069491-les-travailleurs-culturels-parlent-de-main-doeuvre.php>], consulté le 3 avril 2017.

CHARREL, Marie. « Les 'bullshits jobs' se sont multipliées de façon exponentiel ses dernières décennies », dans *Le Monde*, le 11 septembre 2018.

CORMIER, Sylvain. « Les choses extérieures : signé Salomé Leclerc », dans *Le Devoir*, le 6 octobre 2018.

LALONDE, Catherine. « La culture s'invite au Rendez-vous national sur la main-d'œuvre », dans *Le Devoir*, 15 février 2017, [En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/491687/la-culture-s-invite-au-rendez-vous-national-sur-la-main-d-oeuvre>], consulté le 3 avril 2017.

MONTPETIT, Caroline. « La vocation artistique a le dos large », dans *Le Devoir*, 26 octobre 2016, B10.

PAPNIEAU, Philippe. « Des défis pour la survie de la musique d'ici », dans *Le Devoir*, les 20 et 21 octobre 2018.

PETROWSKI, Nathalie. « Dehors les artistes », *La Presse +*, le 6 septembre 2016, [En ligne : [http://plus.lapresse.ca/screens/44544277-c054-4fdd-a371-b5b2d1cdd434%7C\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/44544277-c054-4fdd-a371-b5b2d1cdd434%7C_0.html)], consulté le 7 septembre 2016.

RENAUD, Philippe. « Osheaga : St. Vincent et l'exercice du pouvoir », dans *Le Devoir*, le 28 juillet 2018.

TARDIF, Dominique. « Les herbes rouges et la force de la forme », dans *Le Devoir*, le 22 septembre 2018.

# ANNEXE I : GUIDE D'ENTRETIEN

## GUIDE D'ENTRETIEN – RÉCIT DE PRATIQUE - \_\_\_\_\_

---

### Ouverture

- Présentation de soi : étudiant à la maîtrise en socio à l'Udem. Réalise un projet de recherche avec mémoire.
- Sujet de recherche : l'expérience de travail des musiciens et musiciennes au Qc. Mon objectif est de collecter des parcours artistiques de musicien(ne)s.
- Votre histoire confidentielle. Son utilisation limitée à mon mémoire. Remerciement de m'accorder votre précieux temps. Tutoiement ?
- Nécessité de l'enregistrement. Formulaire de consentement.

*Calculer le temps qui s'écoule.*

---

### Parcours artistique – temps-long ☀ ☀ ☀ ☀ ☀

- Pouvez-vous me raconter brièvement votre parcours artistique ? Vous pouvez débiter à partir de vos premiers contacts avec la musique...
  - Famille : contact avec la musique ou un instrument. Âge ? Membre de la famille ? Frère, sœur ?
  - Scolarité : primaire, secondaire, privé, post-secondaire.
  - Déclencheur : le moment où la pratique devient centrale et qu'on se définit comme musicien(ne).
  - Envol : le moment où la pratique se stabilise et devient professionnelle.

---

### Relations d'emploi ☀ ☀

- Tout au long de ce parcours, pouvez-vous me décrire des relations que vous avez eues avec d'autres musicien(ne)s qui ont été importants pour vous ?
- ... les relations de travail avec les autres acteurs du milieu ? (Ex. producteurs, gérants, médias (journalistes), intermédiaires, soundman...)
- ... les relations avec les publics ?
- ... les relations syndicales et associatives. (Ex. Guilde / UDA / SPAQ / CQM / VD / FEM / autre collectif ?)

---

### Vie quotidienne – temps-court ☀ ☀

- Je m'intéresse aussi à vos activités quotidiennes, c'est-à-dire comment vous vous organisez au jour le jour dans votre routine ?

- Types d'activités (expliciter lieux et temps) : tournée, enregistrement en studio, répétition, PR, gala, concours, show ou concert, enseignement, corporatifs emplois non-musicaux.
- Moments quotidiens préféré et plus difficile et pourquoi ?
- Alternances occupation et temps libres ?
- Éventuelle difficulté d'organisation-stress ?
- Pour me donner une idée, pouvez-vous me raconter comment s'est passée votre dernière semaine ?

---

### Critique ☀ ☀ ☀

- D'un point de vue critique, est-ce que vous pouvez me parler de...
  - Votre situation professionnelle aujourd'hui.
  - La condition de musicien(ne) en général au Qc : revenu, horaires de travail, protection sociale, reconnaissance (proche et collègues), perspective de carrière, compétition...
  - Ce que vous changeriez du milieu de la musique si vous en aviez le pouvoir ?

---

### Projection dans l'avenir ☀

- Pour terminer, si on se projette dans l'avenir, comment vous voyez-vous dans, disons, une dizaine d'années ?

---

### Clôture

- [Profil à compléter si nécessaire] âge / scolarité / lieu de résidence / situation familiale / professions des parents / état civil / pays d'origine / revenu approximatif.
  - Pourrais-je vous recontacter si j'ai d'autres questions ? Demande de potentiels contacts pour participer à mon étude ?
  - Je crois qu'on a fait le tour, je vous remercie grandement de votre participation. Avez-vous quelques choses à ajouter, des questions sur l'entrevue ou sur autre chose ?
-

## **ANNEXE II : PORTRAITS DES PARTICIPANTS**

### **P1 - JOSÉPHINE**

Joséphine est une jeune femme originaire de l'Outaouais dans la mi-vingtaine. Sa mère est québécoise originaire de cette région et son père est Burkinabé. Elle est élevée par des parents mélomanes qui encourageaient leur fille dans ses passions. Elle débute le violon à cinq ans et entre au Conservatoire pour les jeunes à huit ans. Il s'agit d'une institution parallèle à l'école qui offre ses formations musicales en bas âge. Déjà, elle fait des contrats pour des mariages ou pour la télévision communautaire. Au secondaire, elle poursuit en art-études, en se concentrant toujours sur son instrument de prédilection : le violon. Parallèlement, elle pratique le ski alpin de compétition qui lui fait entrer en contact avec le hip-hop. Au Cégep, elle entreprend un double DEC science nature et musique. Joséphine commence à collaborer avec des groupes locaux et fait partie de l'Orchestre de la Francophonie. Arrivée à l'université, elle choisit de faire les auditions dans les grandes institutions montréalaises afin de poursuivre son cursus de violoniste classique. Malheureusement, un mauvais professeur brise sa technique par un enseignement contreproductif, son niveau décroît et elle doit redoubler d'efforts afin de le regagner et de parvenir à être acceptée au Conservatoire. Après un an et demi dans cette institution, avec un niveau un peu en dessous de la moyenne et le sentiment de ne pas être à sa place, elle change de formation pour aller étudier à l'UQAM dans le programme Musique Populaire. Du coup, elle choisit de quitter le monde de la musique classique. Au même moment, elle entreprend des stages spontanés à l'étranger, collabore avec plusieurs musiciens métissés, démarre sa propre formation musicale, et s'investit dans l'univers du hip-hop. Elle y apprend sur le terrain, le chant, l'écriture, le « beat making », etc. De fil en aiguille, elle décide de délaisser les petits boulots alimentaires non-musicaux et s'investit totalement dans la musique. Elle parvient à vivre décemment en jouant dans le métro et en réalisant des contrats à la pige. Aujourd'hui Joséphine arrive à vivre de la musique avec un revenu annuel en bas de 20 000 \$. Ses implications sont nombreuses : elle participe à de multiples projets musicaux, poursuit ses projets personnels de hip-hop et de musique aux influences africaine comme autoproductrice, font des conférences sur le hip-hop dans des écoles, et pratique la boxe dans ses temps libres.

## **P2 - DAVID**

David est originaire de l'est de Montréal et a vécu quelque temps sur la Rive-Sud. Il découvre la guitare au secondaire et ne lâchera jamais cet instrument. Son père l'encourage à s'inscrire au Cégep en musique et il poursuit ses études en interprétation jazz pendant deux ans. En même temps, il se monte un studio maison dans le garage chez sa mère. Il rencontre d'autres musiciens au Cégep et forme un band. L'école ne le motive pas beaucoup et il préfère jouer de la musique avec ses amis. Il délaisse donc sa formation académique et les petits boulots alimentaires qui ne lui plaisent pas afin de s'investir dans la musique et l'enregistrement maison. Après la séparation des membres de son groupe, il démarre son projet « perso » qui reçoit une réception enthousiaste. Il s'associe avec une maison de disque et un gérant qui lui trouve du travail dans le monde musical et lui organise quelques tournées. Au moment de l'entrevue, il était établi à Montréal avec sa copine. Ils venaient tout juste de devenir les parents d'une petite fille. À l'aune de la trentaine, David venait aussi de terminer son premier disque après plusieurs EP. Il vit depuis presque toujours de la musique en cumulant plusieurs emplois dans le domaine comme interprète pour d'autres groupes, en faisant des spectacles avec son projet solo, comme réalisateur d'album, et même à enregistrer pour un jeu vidéo. Avec la fin de la conception de son dernier album et l'arrivée de sa fille, il travaille sur un album techno qu'il aimerait sortir sous un autre nom.

## **P3 - VINCENT**

Les premiers contacts de Vincent avec la musique remontent à ses six ans lorsqu'il débute des cours de piano. Il vient d'une famille où la musique est centrale. Son père est chansonnier et a joué un rôle important dans l'univers télévisuel et musical au Québec. Il complète un secondaire en concentration musique sur la Rive-Sud de Montréal où il touche à la trompette et se concentre surtout sur la guitare. Arrivé au Cégep, l'appréhension de l'insécurité du métier de musicien le gagne et il décide d'aller en science humaine. Après quelques années, il revient sur son choix en se rendant compte que la musique est trop importante dans sa vie pour n'être qu'un passe-temps. Il commence alors une formation en guitare, profil composition électroacoustique au Cégep. À cette occasion, Vincent rencontre d'autres musiciens, monte des bands et commence à faire des spectacles. Il poursuit ses études



à l'Université de Montréal dans le programme mixte de composition électroacoustique et interprétation profil guitare. La formation d'un band qui fonctionne particulièrement bien le pousse à arrêter ses études universitaires qu'il ne reprendra pas. Le groupe gagne rapidement un succès enviable. Pendant la décennie que dure la formation, ils tournent beaucoup et produisent deux albums. Cependant, au moment de l'entretien, le band venait de se séparer. Vincent était donc dans un processus de redirection de sa carrière musicale. Il envisage maintenant mener une double carrière : une plus commerciale avec une visée alimentaire qui lui permettrait de s'assurer un revenu de subsistance et une autre artistique qui lui permettrait de se réaliser sans compromis dans son activité musicale. Tout en poussant ces projets, il vit de droits d'auteurs de la formation dévolue, de petits contrats, de subventions et il arrive à boucler les fins de mois avec des petits boulots de technicien en montage de scènes. Ces activités cumulées lui permettent de toucher un revenu qui tourne autour de 15 et 25 000 \$ annuellement. Dans la mi-trentaine, Vincent envisage avoir un enfant avec sa conjointe et espère que ses différents projets personnels fonctionnent bien.

#### **P4 - GIULIA**

Giulia est une française d'origine et vient d'une famille de la classe moyenne qui ne l'encourage pas dans ses aspirations musicales. Elle doit même résister à la pression familiale afin de devenir musicienne. Comme tous les élèves du secondaire, elle a des cours de flûte à bec. Le contact avec l'instrument l'enchanté et le désir d'apprendre la musique devient intense. Dans le centre socioculturel de sa ville, elle touche à plusieurs instruments, dont la batterie et la guitare électrique. Un coup de foudre survient lorsqu'elle passe devant la vitrine d'un magasin d'instrument et aperçoit un saxophone. C'est le début de sa carrière de saxophoniste, qui sera jusqu'à aujourd'hui son instrument privilégié. Malgré la désapprobation parentale, elle passe les auditions du conservatoire où elle est admise à 17 ans. La musique baroque l'ennuie et elle s'intéresse plutôt à la musique contemporaine. Elle collabore avec des étudiants en compositions qui écrivent pour elle. Après le conservatoire, Giulia poursuit ses études au Québec, où elle migre avec son copain percussionniste. Elle choisit l'Université de Montréal pour l'enseignement de professeurs dont elle apprécie particulièrement le travail. Elle va y compléter une maîtrise et un doctorat en musique contemporaine et électroacoustique

profil interprétation. Entre la fin de la scolarité doctorale et le récital de fin d'études, elle est engagée dans une tournée majeure d'une troupe de danse qui lui permettra de travailler dans un milieu professionnel et de beaucoup voyager. Après les études universitaires, elle démarre plusieurs projets personnels et faits de la pige pour plusieurs ensembles de musique contemporaine et électroacoustique. Au moment de l'entrevue, Giulia est dans la mi-trentaine et a fait récemment le choix de vivre exclusivement de la musique ce qui implique d'arrêter l'enseignement et les boulots « alimentaires ». Elle gagnait sa vie essentiellement en étant professeure de saxophone au secondaire, en cumulant des contrats de piges et en faisant tourner ses propres projets. Basée à Montréal, elle arrive à gagner grâce à ces activités approximativement 18 -20 000 \$ annuellement.

## **P5 - JONATHAN**

Jonathan a suivi un parcours qu'on pourrait qualifier de sinueux. Son milieu familial était très sensible à la musique et l'a encouragé à apprendre le piano à l'âge de 12 ans dans une école privée. À cette époque, la musique de film l'influçait de façon importante. Au secondaire, il fréquente un collège sur la Rive-Sud de Montréal en concentration musique. Il y apprend le trombone et participe aux différents orchestres de l'école. Vers le milieu du secondaire, il commence en autodidacte l'apprentissage de la guitare. En secondaire 5, il devient évident qu'il poursuivra ses études au Cégep en guitare jazz. Des cours particuliers l'aident à se préparer aux auditions. Son passage au Cégep ne sera pas aussi valorisant qu'escompté, Guillaume ne se retrouve pas à son aise en interprétation, mais il persiste pourtant. Des échecs scolaires le feront abandonner le programme trois ans et demi plus tard. Pendant cette période, il travaille dans un magasin d'instrument qui fait aussi office d'école de musique notamment comme enseignant. Le propriétaire devient un mentor et lui apprend beaucoup musicalement. Il fait aussi partie d'une formation musicale tzigane qui lui fait connaître l'intensité du spectacle. Au plus creux de son expérience scolaire, il décide de partir en voyage et décidera de ne plus jouer de musique pendant une année entière. C'est le début d'une pause musicale qui durera toute la vingtaine. À son retour, il travaille dans un organisme à but non lucratif pendant plusieurs années. Cet emploi le surmènera et l'amènera à un burn-out. Il s'en sort progressivement en reprenant contact avec la musique à travers cette fois-ci le

piano classique. Il désire redevenir musicien et travaille avec son père dans le communautaire à temps partiel afin de subvenir à ses besoins. Petit à petit, cet emploi prend presque tout son temps et la musique devient secondaire. Ceci mène Jonathan à démissionner pour entreprendre un certificat en entrepreneuriat aux HEC afin de trouver une façon de vivre de la musique. Parallèlement, un de ses amis documentaristes lui propose de réaliser la musique de son documentaire. Il relève le défi avec succès et cette expérience l'amène à choisir l'univers de la musique à l'image. Jonathan entreprend donc un DESS à l'UQAM en musique de film qu'il termine avec succès, mais avec encore une fois un surmenage qui lui causera un second burn-out. Au moment de l'entrevue, il était âgé de 34 ans et démarrait son projet professionnel. Il s'est monté un studio maison afin de poursuivre deux carrières parallèles, une plus personnelle où il ne ferait pas de compromis sur ses compositions et une seconde plus professionnelle dans l'univers de la musique à l'image. De plus, il était inscrit à temps partiel à la mineure en écriture musicale à l'Université de Montréal afin à la fois pour bénéficier du programme de prêt et bourse et pour parfaire ses connaissances en écriture musicale. S'il a déjà eu un revenu de plus de 25 000 \$ en travaillant dans des emplois extra musicaux, il est plutôt pauvre et endetté à l'aube de son démarrage d'entreprise.

## **P6 - ÉMILE**

Émile est originaire des Laurentides. Il sent depuis toujours une affinité avec la musique. Vers 11 ans, il commence des cours de guitare classique, mais passe rapidement à la guitare électrique. Dès la sixième secondaire, il part plusieurs bands de cover et de compositions originales de style Metalcore et Indie qui se succéderont jusqu'à l'âge de 25 ans. Parallèlement, Émile réalise un Diplôme d'Étude Professionnel en infographie. Plusieurs petits boulots se succèdent, mais il ne s'y sent pas réalisé. Il décide donc de reprendre ses études en marketing web. Il travaille alors pour une agence web 60 heures par semaine pendant 5 ans. 25 ans est un âge charnier pour Émile, puisqu'il décide de quitter les bands afin de partir son projet personnel. C'est aussi à ce moment qu'il décide que la musique doit devenir centrale dans sa vie. Il continue néanmoins à travailler tout en faisant de la musique électro dans ses temps libres. Après un contrat de 2 ans pour l'agence de transport métropolitain en marketing, il devient directeur marketing pour une importante compagnie. C'est à ce moment-là que son

projet personnel reçoit une réception intéressante. Il signe avec une maison d'édition et après son deuxième album sa musique commence à devenir lucrative. La fébrilité de cette réception le mène à se consacrer principalement à sa musique. Au moment de l'entrevue, Émile a 30 ans et vit de droits d'auteurs ainsi que de petits contrats de marketing web. Sa musique circule exclusivement sur les plateformes numériques, il n'a donc pas besoin de faire de spectacle pour sa diffusion. Son revenu qui était enviable auparavant réduit de la moitié pour atteindre 30 000 \$ annuellement, mais il peut maintenant se consacrer à temps complet sur ses compositions.

## **P7 - ROXANE**

Roxane grandit sur la Rive-Sud de Montréal où elle prend des cours de piano durant son primaire, mais ce qui l'intéresse vraiment c'est le chant. Entre 9 et 19 ans, elle suit des cours particuliers de chant, apprend la guitare, compose et écrit des chansons. Elle participe pendant cette période à plusieurs concours. Elle en remporte un qui lui permet d'entrer en studio pour enregistrer son matériel. Deux réalisateurs s'impliquent dans son projet et elle signe avec une importante maison de disque. La sortie de son premier album a un succès fulgurant. Après le secondaire, elle complète un DEC en chant jazz au Cégep. Deux albums suivent le premier et elle arrive à tirer un revenu substantiel de sa musique. Ce n'est pas les spectacles qui sont lucratifs autrement que les droits d'auteurs et redevances de la diffusion radiophonique. Au moment de l'entretien, Roxane venait de se marier avec Benoît, un autre participant de l'étude. Elle venait aussi de sortir son troisième album et poursuivait une mineure en création littéraire à l'UQAM. Depuis la fin de son Cégep, elle a entrepris des études extra musicales à l'université, soit une mineure en communication et une autre en journalisme. La réception de son dernier album était moins enthousiaste qu'escomptée, mais elle restait positive dans la mesure où elle sentait avoir plus respecté sa vision artistique qu'auparavant. L'autrice-compositrice-interprète était donc dans un tournant de sa vie puisque ses revenus commençaient à se tarir. Bien qu'elle entende continuer toute sa vie la création musicale, ce frein financier et le désir de fonder une famille la menaient à se questionner sur les avenues qu'elle avait envie d'emprunter à l'avenir.

## **P8 - NADINE**

Nadine est une montréalaise dont les parents sont actifs professionnellement dans le milieu culturel. Elle suit des sessions d'éveil musical lorsqu'elle était très jeune, mais c'est à l'âge de sept ans qu'elle débute des cours de pianos plus sérieusement. Elle poursuit le piano classique tout au long de son primaire. Au secondaire, elle entre dans une école en concentration musique. Vers la fin de son cursus, elle s'inscrit dans un ensemble d'improvisation parascolaire et fait partie d'un stage band jazz où elle apprend pour la première fois l'improvisation. Cette découverte la mène à étudier au Cégep en technique d'arrangement et de composition pour big bang. Nadine part ensuite quelque temps en voyage avant d'auditionner à l'Université de Montréal en piano profil interprétation jazz. Durant ses études universitaires, elle fait plusieurs contrats de musiques dans des restaurants ou à l'aéroport, enseigne dans des écoles privées ou dans un centre communautaire, et fait de la pige pour d'autres ensembles. Chaque année, elle part en voyage trois semaines avec son accordéon et trouve des endroits où pouvoir jouer. Au moment de l'entretien, Nadine est dans la mi-vingtaine et venait de terminer son cursus universitaire. Elle arrivait à gagner sa vie en cumulant diverses activités avec un revenu approximatif de 9 000 \$ annuellement. Elle partait aussi son projet musical en autoproduction, dont le lancement du EP allait se faire la semaine suivante. C'est grâce à une subvention de Jeune Volontaire et l'aide d'amis musiciens qu'elle réalise se projet dont elle espère qu'il recevra un accueil favorable.

## **P9 - DOMINIQUE**

Dominique grandit dans une famille qui valorise beaucoup la musique. Tous les enfants ont eu le choix d'un instrument lorsqu'ils étaient petits, mais seule Dominique a continué dans cette voie. Originnaire de la Montérégie, elle commence les cours de piano à sept ans jusqu'au secondaire où elle entre dans une école en concentration musique. Elle y apprend la trompette et fait ses premiers pas dans le monde du jazz. La continuité vers le Cégep en musique se fait naturellement. Dans sa première année, elle fait partie comme trompettiste d'un groupe punk-ska. Elle y reste quelques années durant le Cégep, mais quitte la formation pour faire partie du projet solo d'un collaborateur du groupe dans un tout autre style musical aux influences italiennes. Ce groupe fonctionne bien et tourne beaucoup. Elle continue d'y

jouer pendant tout son cursus universitaire. Dominique entame une année en interprétation de la trompette jazz à l'Université de Sherbrooke, mais elle ne s'y plaît pas. Elle quitte donc cette institution afin d'aller vers l'Université de Montréal où elle ne terminera pas son Baccalauréat puisque ses études entraînent en conflit avec une tournée européenne. La musique continue de battre son plein, lorsqu'elle décide d'aller vivre en région québécoise et de quitter ce projet original afin de fonder son propre projet de jazz en autoproduction. Au même moment, elle devient mère d'une petite fille. Elle retourne ensuite à l'université au Baccalauréat en sociologie. Au moment de l'entretien, Dominique était âgée de 34 ans, roulait toujours avec son projet solo, complétait une Maîtrise en sociologie et était directrice artistique d'une chorale. Avec un revenu annuel variant de 17 et 20 000 \$, elle gagne sa vie avec la musique depuis l'âge de 22 ans en multipliant les engagements : collaboration, pige, enseignement, cachet de spectacles, redevances, etc.

#### **P10 - LAURENT**

Laurent est originaire de la banlieue de Québec. Son parcours musical est lié à un instrument : l'accordéon. Lorsqu'il est au Cégep en arts plastiques, des amis l'invitent à partir un groupe de musique pour le plaisir. Intéressé par le projet sans être musicien, il demande à sa famille s'il y aurait un instrument qu'il pourrait emprunter. Il découvre alors que ses deux grands-pères jouaient de l'accordéon. Il hérite donc de cet instrument et commence à apprendre à en jouer en autodidacte. Sa formation académique, il ne la fera donc pas en musique. Après le Cégep, il complète un Baccalauréat en Arts Visuels à l'UQAM. Ces deux disciplines artistiques se côtoient tout au long de sa vie. Ses apprentissages à l'accordéon se font minimalement par l'entremise de quelques cours particuliers avec des accordéonistes, mais surtout en pratiquant et en jouant avec d'autres. Durant l'université, il collabore avec d'autres musiciens de façon ponctuelle jusqu'à temps que sa coloc de l'époque (Dominique) l'invite à faire partie du projet musical d'un groupe aux accents italiens qui remportent un vif succès. Il restera plus longtemps dans ce groupe que cette dernière. Un grave accident de vélo le poussera à quitter « après 9 ans de loyaux services » (Laurent). Au moment de l'entretien, Laurent a 37 ans et a démarré son projet personnel en musique depuis quelques années avec lequel il a fait quelques tournées. S'il a déjà gagné sa vie de la musique de l'époque de son

implication dans le groupe qui a remporté un franc succès, il arrive aujourd'hui à cumuler un revenu approximatif de 28 à 30 000 \$ annuellement avec plusieurs emplois contractuels dans le domaine de l'intervention sociale.

## **P11 - GAËLLE**

Gaëlle est originaire de Sud-Ouest de la France. Dans son enfance, ses parents s'installent en campagne où l'offre de cours musicaux se fait rare. Ils fondent une école ainsi qu'une chorale dans ce petit village. Cette proximité de la musique pousse Gaëlle à être initiée au piano dès l'âge de quatre ans. Vers 12 ans, elle décide d'essayer un nouvel instrument et de changer d'école. C'est donc la guitare classique qui l'accompagnera jusqu'au conservatoire où elle complètera le cycle d'études dit amateur. Elle décide de ne pas se perfectionner dans la mesure où elle suivait une formation en ingénierie sonore en parallèle. À l'âge de 22 ans, Gaëlle termine ses études et cherche des stages dans des studios de musique. Un peu par hasard, elle est acceptée dans un studio à Montréal. En parallèle de son métier d'ingénieure sonore, Gaëlle apprend la basse électrique en autodidacte et joue dans quelques bands. Après sept ans derrière la console, elle décide de s'investir davantage comme musicienne et de retourner sur les bancs d'école. Elle réalisera donc un BAC en musique, profil général à l'Université de Montréal où elle apprendra la contrebasse, l'écriture musicale, et le Jazz. Lors de l'entretien, Gaëlle a 34 ans et arrivait à vivre de la musique avec un revenu annuel variant de 13 à 20 000 \$. Ses contrats comme interprète lui rapportent le tiers de son revenu, et le reste, elle arrive à le tirer par des contrats de studio comme ingénieure. Dernièrement, la contrebassiste a décidé de se libérer de certaines occupations afin de s'investir davantage dans son projet personnel tout en gardant quelques engagements qui lui sont significatifs musicalement.

## **P12 - FÉLIX**

Originaire de Laval, Félix ne grandit pas dans une famille de musicien. Lorsqu'il est au primaire, ses parents lui proposent de prendre des cours de musique dans un souci d'équité avec son frère. Il choisit la guitare qui l'accompagnera tout le long de sa vie. C'est vers la fin du secondaire qu'il décide de s'impliquer plus sérieusement dans l'apprentissage de la guitare.

Un professeur qui devint une figure importante et une école dans laquelle il s'implique seront décisifs dans cette décision. Il poursuit ses études au Cégep, pour continuer au Bac et la Maîtrise en interprétation classique. Lors de ses études, il participe à plusieurs concours internationaux, séminaires et récitals à l'étranger. Une fois ses études terminées, Félix se retrouve au carrefour des chemins quant à son avenir professionnel. La difficulté de trouver un poste de professeur au Cégep ou à l'Université, ainsi qu'une blessure au bras, le pousse à se diriger vers la carrière d'enseignant au secondaire. Par dépit d'abord, cette orientation deviendra une source de grande satisfaction. Il faut souligner qu'en parallèle de ses études et de ses activités d'interprète, il enseigne la guitare depuis qu'il a 17 ans. Sa carrière d'enseignant au secondaire n'est pas un long fleuve tranquille : il cumule plusieurs emplois, assume des charges d'administration et de direction, un poste intéressant l'amène à déménager dans Lanaudière où s'implique beaucoup dans la communauté, etc. Lors de l'entretien, Félix est âgé de 51 ans, est père de quatre enfants et occupe un emploi d'enseignant dans un collège ce qui lui permet d'avoir un revenu annuel de 65 000 \$. Malgré cette relative stabilité d'emploi, la mauvaise posture financière du Collège où il travaille l'amène à compléter un certificat en Gestion comme plan B. Enfin, il envisage sa retraite avec appréhension afin de retravailler le matériel pédagogique qu'il a arrangé et composé au fil des années, se consacrer à sa passion des échecs et peut-être s'engager dans une Maîtrise en sociologie.

### **P13 - ÉTIENNE**

Étienne est originaire de la Montérégie. Si sa famille apprécie beaucoup la musique et le met en contact avec des styles variés, c'est par l'entremise d'un groupe d'ami qu'il commence à jouer de la basse. À l'âge de 14 ans, des amis de son équipe de Hockey ont un band de musique et leur bassiste les quitte. Il saisit l'occasion même s'il n'a jamais joué de musique. Il apprend la basse par lui-même assez facilement et joue avec eux des covers de hard rock. Le groupe se scinde peu de temps après, mais Étienne continue à « jammer » dans toutes sortes de circonstances avec des amis jusqu'à 21 ans. Les études collégiales ne le motivent pas beaucoup. Il change de Cégep trois fois dans des programmes extra musicaux sans obtenir son DEC. Il se rend alors compte que son intérêt premier c'est la musique. Ce qui le pousse à compléter un diplôme dans une école de musicien professionnelle initialement



dédiée à passer les auditions au Cégep. Avant la fin de ce cursus, il commence à jouer avec plusieurs groupes qui arrivent à avoir une belle réception. Ses implications prennent alors le dessus sur ses études et il s'ancre de façon notoire dans la scène alternative montréalaise. Étienne tient à ne pas faire de compromis sur la musique qu'il joue. Son intégrité artistique, adossée à un mode de vie où des périodes d'activités intenses succèdent à des périodes où il ne se passe rien, le pousse à chercher un revenu plus stable. Vers la fin de la vingtaine, il décide de partir sa compagnie de peinture en bâtiment qu'il dirige encore aujourd'hui. La musique n'arrête pas pour autant ; il joue dans plusieurs bands, participe à plusieurs projets et tournées internationales, joue en studio pour de la musique de film, part des projets collaboratifs, etc. Au moment de l'entretien, Étienne a 48 ans et aimerait prendre sa retraite. Sa situation de travailleur autonome et d'entrepreneur rend difficile ce passage. Il réussit à gagner entre 35 et 45 000 \$ annuellement avec son entreprise. Ses implications musicales restent plus ou moins lucratives, mais ce n'est plus cet objectif lucratif qu'il poursuit avec la musique. Enfin, il apprend présentement la contrebasse et aimerait arriver à prendre un mois ou deux par années à ne pas travailler afin de se consacrer à la réalisation de projets personnels.

#### **P14 – BENOÎT**

Benoît est originaire de Lanaudière. Il est en contact avec la musique depuis sa tendre enfance, bien que ses parents ne soient pas musiciens professionnels. Son père jouait dans un « band de garage » et sa mère avait plusieurs amis musiciens. C'est donc avec des amis de la famille que Benoît fait ses premiers spectacles dans le milieu de la musique traditionnelle de la région. À 14 ans, il assiste à un spectacle dans son école secondaire, où un musicien folklorique jouait de la guitare électrique. Ce fut le déclic qu'il fallait pour que Benoît ait la pique de la guitare. Il apprend d'abord par lui-même et avec des cours particuliers avant de faire le choix d'aller au Cégep en musique. Il débute sa formation dans sa région, mais un besoin de prendre de la distance de son lieu d'origine et un voyage en France où il jouerait sur la route le poussera à continuer sa formation dans un Cégep Montréalais. Après sa technique en musique populaire, il se dirige vers l'Université de Montréal en musique générale. Dès la fin de sa première année, il obtient un contrat pour aller jouer en Chine pendant quatre mois dans un bar-hôtel. À son retour, Benoît complète sa formation tout en jouant dans plusieurs

bands et cumulant les contrats musicaux. Durant les quatre premières années de sa carrière professionnelle, le guitariste a plusieurs contrats de pigistes et enseigne à temps partiel. Un concours de circonstances mêlé à un réseau qui s'élargit le mène à l'accompagnement d'auteur-compositeur-interprète. Au moment de l'entrevue, Benoît a 36 ans et vient tout juste de se marier à Roxane, une autre participante de l'étude. Il est interprète accompagnateurs de plusieurs artistes québécois depuis plus de dix ans. De ses multiples engagements professionnels, il tire un revenu annuel variant de 35 à 40 000 \$. Benoît se questionnait aussi sur son avenir professionnel. L'acquisition d'un petit immeuble lui sert de plan B ainsi qu'un diplôme au HEC en management récemment complété. L'idée de faire des enfants vient aussi jouer dans ces choix de vie.

## **P15 – MARTINA**

Martina est d'origine portugaise. Sa famille immigré à Montréal à l'âge de six ans. Ses parents écoutent beaucoup de fado à la maison (la musique traditionnelle portugaise). De façon fortuite, Martina se met à chanter avec naturel très tôt la musique qu'elle entend tous les jours dans son environnement. À Montréal, sa famille est en lien étroit avec la communauté portugaise. Vers 11 ans, dans un restaurant, son père la présente aux musiciens de l'établissement. C'est la première fois que Martina chante en public. L'expérience est à ce point réussie qu'elle se met à chanter dans plusieurs occasions comme des réceptions ou des mariages. Elle retourne au Portugal un an après et continue de cette même manière à chanter le fado. Sa vie suit son cours et elle entre à l'université en architecture afin d'apprendre « un vrai métier » (Martina). En parallèle, elle suit des cours particuliers de jazz à l'association culturelle de sa ville. Vers 2006-2008, la crise économique frappe de plein fouet le pays et elle perd son emploi à l'université. Le chômage la mène à la dépression et son médecin lui conseille de faire quelque chose qu'il la rendrait heureuse. Martina décide alors de rejoindre son père qui était resté à Montréal afin d'étudier la musique. Malgré le fait qu'elle n'a pas de Cégep ou de diplôme en musique, elle entre facilement à l'Université de Montréal en interprétation jazz. Au moment de l'entretien, Martina avait pratiquement terminé son diplôme. Elle avait déjà parti son projet personnel proposant une fusion entre le jazz et le fado. Elle chante régulièrement dans des événements de la communauté portugaise. Elle s'assure un

revenu annuel de 20 000 \$ en cumulant plusieurs contrats de musique et en enseignant le chant. Même si elle trouve parfois difficile de porter son projet personnel seule, elle reste confiante que celui-ci portera ses fruits.

## **P16 – SIPHO**

Sipho est originaire du Swaziland où la musique est omniprésente. Enfant, il chante constamment et tente de fabriquer ses propres instruments. À la petite école, cette habitude était parfois mal reçue et pouvait même lui causer des soucis. Au secondaire, il a accès aux instruments du cours de musique lorsqu'il n'y a pas de leçon. De cette façon, il apprend par lui-même à jouer de quelques instruments. Dans son entourage, la carrière de musicien n'est pas considérée comme quelque chose d'envisageable, donc il part faire des études universitaires aux États-Unis en informatique. Et ce, même si secrètement, il pense toujours à devenir musicien. Au tout début de son cursus, il rencontre un band de musique kenyan à qui il se joindra. Rapidement, le groupe gagne en notoriété et il commence à beaucoup tourner. Il arrive à compléter une Maîtrise en informatique tout en partageant sa vie avec la musique. Sipho trouve un travail dans un centre de recherche à l'université, mais après trois ans à travailler le jour et à jouer de la musique le soir, il est épuisé. Au carrefour des chemins, il choisit la musique. Au même moment et pour cette raison, son visa doit être renouvelé. Il retourne à Swaziland, et décide de faire des démarches pour la résidence permanente au Canada afin de continuer à pouvoir travailler avec le band de musique kenyan. Cette décision est notamment motivée par le climat difficile régnant après le 11 septembre 2001 aux États-Unis. Il reçoit finalement sa résidence et vient s'établir avec sa femme à Montréal où ils auront une petite fille. Sipho continue de tourner muni d'un visa de travail pour musiciens aux États-Unis. Quelques années plus tard, une erreur administrative l'empêche de le renouveler. Il s'implique donc dans le milieu artistique anglophone de Montréal avant d'arriver à travailler avec des francophones. Au moment de l'entretien, Sipho a 43 ans et gagne annuellement 65 000 \$. Ce salaire ne provient pourtant pas d'une source artistique puisque des difficultés financières l'ont poussé à trouver un emploi en informatique. Il parvient néanmoins à participer comme concepteur sonore à plusieurs pièces de théâtres en parallèle de ses activités extra-musicales.



## ANNEXE III : PAGE COUVERTURE DE L'ENTRACTE



Fig. 1. Page couverture de la Revue Entracte, no. Printemps 2010.