

4. Problématique, question de recherche et méthodologie

4.1 Problématique : deux thèses sur les effets du régime numérique

Comme nous l'avons mentionné à quelques reprises, les difficultés et mutations de l'industrie de la musique ont été largement médiatisées au cours des vingt dernières années. Le portrait de la situation dressé durant cette période a beaucoup été façonné par les prises de paroles de professionnels et représentants de l'industrie qui ont voulu sensibiliser le public aux difficultés vécues, mais aussi par des artistes, gérants ou amateurs frustrés de leur expérience de cette industrie. Cette situation fait qu'on a souvent eu droit à des points de vue ou des affirmations sur l'état de l'industrie qui tendaient vers les extrêmes. Rogers (2012) résume bien cette situation en présentant ce qui constitue en quelque sorte l'image de l'industrie qui s'est construite dans les médias, mais aussi parfois dans la littérature académique. Ces points de vue sur les effets du numérique sont selon lui articulés autour de deux affirmations très répandues dans le monde de la musique : d'abord, les *majors*, voire les maisons de disque, sont des méchants (*bad guys*) dont l'existence est menacée par le numérique; ensuite, ces nouvelles technologies permettent un contact direct entre artistes et amateurs qui amenuisent la capacité des *majors* à agir comme intermédiaires et qui diminuent donc leur contrôle de l'industrie. Il y aurait aussi dans ces propos une tendance générale à croire que le numérique va entraîner une déstructuration de l'industrie dont les artistes vont sortir gagnants :

There is a commonly held assumption that new information and communication technologies (ICTs) are liberative for artists and that structural change in the artist-intermediary-consumer relationships have been a net gain for the artist. Thus the Internet is widely perceived as having severely disrupted the roles and interests of established industry actors, thus producing a "new music order" (Rogers, 2012, p. 3).

Ce résumé regroupe, selon Rogers, les deux pôles autour desquels s'articulent la plupart des points de vue sur l'avenir de l'industrie de la musique. D'un côté, le numérique va entraîner la fin de l'industrie telle qu'on l'a connue et peut-être le déclin des intermédiaires comme les maisons de disques. C'est la vision dystopique de la musique numérique. De l'autre, cette déstructuration va permettre l'émancipation des artistes qui vont avoir davantage de contrôle sur leur carrière et leur art. C'est la vision utopique des effets du numérique. Rogers identifie ces deux extrêmes afin de mettre en relief certaines exagérations à propos de l'état de l'industrie pour ensuite proposer une analyse plus nuancée. Nous tenterons ici de suivre un raisonnement similaire au sien en utilisant d'abord ces perspectives optimistes et pessimistes comme point de départ. Nous pourrions ensuite proposer des questions de recherche permettant de dresser un portrait plus précis de l'industrie, en nous concentrant

sur le contexte québécois, tout en explorant cette opposition entre autoproduction et intégration à la chaîne d'intermédiaires.

4.1.1 Thèse dystopique

Le discours catastrophiste sur l'avenir de l'industrie tient beaucoup à l'omniprésence du mot « crise » dans les discussions sur le numérique depuis la fin des années 1990. La chute des ventes de disques et le piratage ont largement alimenté cette vision dramatique véhiculée par les lobbys de l'industrie du disque, mais aussi par plusieurs artistes qui ont dénoncé le piratage. Ce type de discours tend à présenter l'industrie comme étant dans une situation de précarité et son avenir constamment remis en question : « In short, the very existence of a recorded music industry in the short-to-medium-term future is commonly perceived as hanging in the balance with artists, record companies and retailers all facing the prospect of economic destruction » (Rogers, 2012, p. 7). Rogers observe ainsi comment de nombreux intervenants, analystes et éditorialistes ont traité des difficultés de l'industrie en laissant une impression constante que l'avenir des maisons de disques était compromis. Le contraste de la chute des ventes avec la prospérité des années 1980 et 1990 a certainement contribué à amplifier l'impression que toute l'industrie courrait à sa perte.

Certains auteurs ont ajouté à cette vision plus négative un élément qui n'était pas abordé par Rogers, soit la conséquence possible de la chute des maisons de disques pour les artistes. Selon Leyshon (2009) ainsi que Young et Collins (2010) par exemple, les difficultés pourraient forcer les producteurs à diminuer leurs efforts en découverte et développement de talent, laissant plusieurs artistes à eux-mêmes : « Leyshon argues that as major labels scale back their involvement in discovering and developing new talent, they are transitioning from being music producers to acting as brand-led marketing companies. As a result, the risk of talent development has been downloaded from the major labels to the artists themselves » (Hracs, 2012, p. 453-454).

Même avec la montée de l'écoute en continu qui attire beaucoup d'utilisateurs vers les options légales et payantes, l'industrie se dit toujours en période d'instabilité et d'incertitude. Les producteurs québécois affirment par exemple être toujours dans un état de précarité et de tâtonnement étant donné les problèmes de transparence et leur difficulté à rentabiliser ce mode de consommation³⁰. La dystopie

³⁰ Voir notamment Georges, Ronald (2015). « Musique en continu : les maisons de disques québécoises à court de solutions », Radio-Canada, 27 mars, en ligne : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/713282/musique-en-continu-compagnies-de-disque>.

évoquée par Rogers concerne donc surtout l'avenir des maisons de disques et leur difficulté apparente à sortir de la crise du disque, mais aussi les conséquences de ces problèmes pour les artistes.

4.1.2 *Thèse utopique*

D'un autre côté, plusieurs voix ont célébré l'avènement du numérique et sa capacité à éliminer les intermédiaires entre artistes et amateurs, mais aussi à renverser les rapports de pouvoir entre les premiers et les maisons de disques. En démocratisant non seulement la production, mais aussi la distribution et la mise en marché, les outils numériques permettraient en effet de s'affranchir des structures de l'industrie pour mener une carrière de façon complètement indépendante. Il s'est ainsi développé un important discours, dans la littérature populaire, mais aussi académique, autour des possibilités du numérique et de l'idéal de l'artiste autonome, autoproduit et insoumis :

One of the music community's most popular – and romantic – memes is that technology has leveled the playing field to the point that musicians can "do it all themselves". Why sign with a record label when it's cheap and easy to get your music on iTunes? Why hire a publicist when you've got Twitter? Who needs a booking agent when you can create a following on YouTube? (Thomson, 2012, p. 1).

Plusieurs auteurs comme Hracs (2012), Klein (2016), Wikström (2009), Young et Collins (2010) ainsi que Bernardo et Martins (2014) reconnaissent l'existence et l'importance de cet «idéal» numérique dans le discours ambiant : «Encompassed within the music 2.0 ideal, is the incentive for individual musicians to adopt a do-it-yourself (DIY) and direct-to-fan business approach, to build a fan base independently and publish their music using the plethora of web tools and online platforms that keep emerging in the online landscape» (Bernardo et Martins, 2014, p. 12).

Rogers insiste sur le fait que la vision utopique de l'industrie concerne surtout la promesse de liberté et de prise de pouvoir pour les artistes, mais on peut aussi ajouter certains éléments qui concernent l'ensemble de l'industrie et qui tendent à renforcer une vision plutôt optimiste de l'avenir de la filière musicale. La bonne santé des secteurs du spectacle et de l'édition par exemple, mais aussi l'introduction du contrat à 360°, sont ainsi présentées comme des opportunités de renouvellement et de relance et ce, autant pour les producteurs que pour les artistes. En ce qui concerne les musiciens, Young et Collins voient un changement de mentalité par rapport aux relations entre enregistrements et spectacles :

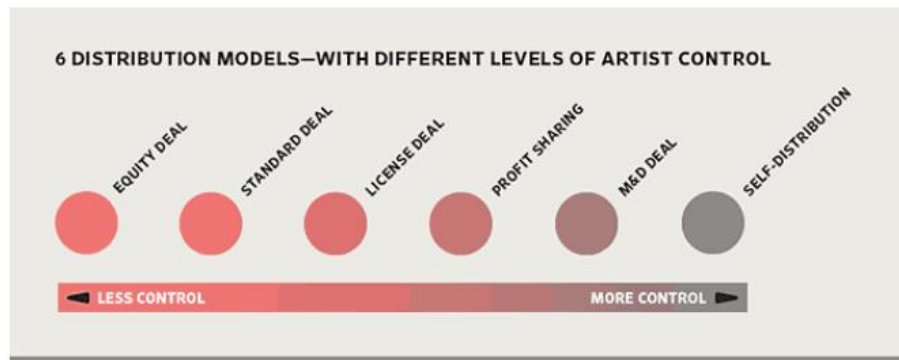
The resurgence in popularity of live performance is arguably a response to the ubiquity of recorded music in the digital age. This emphasizes a view shared by many bands who now consider recorded music to be of less financial value than live performance – MP3s and CDs are becoming viewed as promotional tools dispatched to draw fans to live performances (Young et Collins, 2010, p. 352).

Pour Marshall, le contrat à 360° va permettre aux maisons de disques de changer leur mission pour sortir de la crise :

It is also plausible that the high failure rates associated with the recording industry may become less sustainable; but on the whole, the record labels should be able to find a way of continuing their business model. They will not be record labels any more, though, but global music entertainment partners with interests in a diverse array of popular music activities (Marshall, 2012, p. 95).

Ce renouvellement des modèles d'affaires a amené un vétéran de la musique comme David Byrne³¹, mais aussi plusieurs autres intervenants, à pousser un peu plus loin cette vision de liberté des musiciens par rapport à leur développement de carrière. Dans un article paru en 2007 dans la revue techno *Wired*, Byrne affirmait ainsi que les artistes n'ont pas seulement gagné la possibilité de choisir entre l'autoproduction et la signature d'un contrat à 360° avec une maison de disques. Il leur serait désormais possible de choisir les termes de leur relation avec les producteurs dans le cas où ils voudraient faire appel à leurs services. Identifiant six types de contrats (Figure 6) qui correspondent à six degrés d'intégration, allant de l'indépendance totale au modèle 360°, il affirme que les artistes peuvent choisir la formule qui correspond le mieux à leurs besoins et aspirations.

Figure 6 : Six modèles de distribution d'enregistrements



Traduction, de gauche à droite : Contrat à 360°; contrat standard ou contrat d'artiste; contrat de licence de commercialisation; contrat de partage de profits; contrat d'impression et distribution, auto-distribution. (Source : Byrne, 2007)

Ainsi, pour Byrne, la nouvelle économie de la musique fait que les musiciens sont maîtres de leur destinée et ont aussi une meilleure situation pour négocier leur intégration au réseau de l'industrie : «In the future, we will see more artists take up these various models or mix and match versions of them. For existing and emerging artists – who read about the music business going down the drain – this is actually a great time, full of options and possibilities. The future of music as a career is wide

³¹ David Byrne est un musicien américain dont la carrière a débuté dans les années 1970 avec le groupe Talking Heads et qui s'est étiré en solo jusqu'à aujourd'hui. Artiste accompli et reconnu, il a produit et distribué des albums de façon indépendante, avec le support de petites maisons de disques, mais aussi avec un des *majors*. Depuis les années 2000, il a rédigé de nombreux textes sur la situation de l'industrie de la musique et publié en 2012 l'ouvrage *How Music Works* qui se base sur sa longue expérience et dans lequel un chapitre entier traite de l'évolution technologique en musique et un autre de l'économie du secteur et des différents modèles d'affaires qui s'offrent aux artistes.

open» (Byrne, 2007). Wikström abonde dans le même sens, voyant même le musicien du XXI^e siècle comme une sorte d'entrepreneur culturel qui disposerait d'un fort pouvoir de négociation avec les intermédiaires puisqu'il lui est toujours possible de choisir de se débrouiller seul :

In the new music economy, the record label is no longer in the driver's seat; it is the artist, or the artist/manager, who is. In the new music economy, the artist's role as an (involuntary) entrepreneur is strengthened. Rather than being contracted by a record company to perform certain services, the artist sets up a limited company and secures the necessary funding as they see fit (Wikström, 2009, p. 143-145).

Ainsi, autant dans la vision dystopique qu'utopique, on sent cette impression presque généralisée que le numérique a déstructuré, ou va déstructurer, la chaîne de valeur traditionnelle de l'industrie de la musique. Or, cette idée de «révolution numérique» reste à prouver malgré les bouleversements évidents des dernières années. Ces visions pessimistes et optimistes de l'avenir de l'industrie ont certes le mérite de mettre en lumière certaines conséquences des transformations de l'économie de la musique, mais elles tendent à tomber dans les généralisations basées sur un portrait plutôt superficiel de la situation. De plus, comme le souligne Rogers, ces points de vue insistent beaucoup sur une sorte de tension entre l'intégration à l'industrie et l'indépendance artistique supposément offerte par les nouvelles technologies. Pourtant, on peut facilement envisager que les relations entre artistes et producteurs soient bien plus complexes que cette simple opposition. Finalement, comme on l'a vu, ce n'est pas la première fois que l'industrie vit une désintermédiation due à des innovations technologiques, mais ces épisodes ont été plutôt brefs et suivis de mouvements de réintermédiation. Pour réellement saisir l'impact du numérique sur la situation des musiciens et leurs relations avec leurs collaborateurs, il faut aller au-delà des portraits des *majors* de la musique et des statistiques sur la croissance mondiale des secteurs du spectacle et de l'édition. Il faut plutôt prendre le temps d'interroger les musiciens sur leurs revenus, leurs conditions de production d'enregistrements et de spectacles et vérifier quels genres d'ententes ils signent concrètement avec leurs intermédiaires. Surtout, il faut contextualiser ces développements dans la situation particulière du marché québécois. À notre connaissance, ce travail d'analyse exhaustive de la situation des musiciens québécois dans la nouvelle économie de la musique n'a pas encore été fait, à l'exception peut-être de deux documentaires produits pour la télévision³². Vingt ans après l'arrivée de Napster, il est temps de faire le bilan de l'évolution de l'industrie pour voir si cette déstructuration s'est vraiment produite. La filière

³² La chaîne TFO a en effet produit une série de vingt épisodes nommée *Arrière-scène* diffusée en 2014 et 2015 et qui peut encore être visionnée en ligne : <http://arriere-scene.tv/>. En 2016, Télé-Québec a de son côté diffusé le documentaire *La musique à tout prix* auquel ont largement participé les auteurs-compositeurs-interprètes Louis-Jean Cormier et Ariane Moffat et qui est également disponible en ligne : <http://telegebec.tv/documentaire/la-musique-a-tout-prix>.

ayant visiblement retrouvé une certaine stabilité³³, il s'agit d'un bon moment pour observer si une des visions utopique ou dystopique s'est finalement réalisée, mais aussi pour pousser l'analyse au-delà de cette opposition entre maisons de disques et autoproduction.

4.2 Questions de recherche et méthodologie

Le but de notre recherche est donc d'aller au-delà des points de vue sensationnalistes sur l'avenir de l'industrie pour dresser un portrait plus complet de son évolution. Surtout, il nous importe de déplacer l'angle d'analyse des possibilités anticipées du numérique vers ses effets concrets sur le monde de la musique. Nous souhaitons aussi ramener le musicien au centre de l'analyse, alors que celui-ci joue souvent les seconds rôles dans les articles et ouvrages portant sur les transformations de l'industrie. En effet, si beaucoup de travaux ont insisté sur les grandes tendances de l'industrie ou encore sur les difficultés vécues par les maisons de disques et leur stratégie pour s'y adapter, trop peu d'études ont voulu interroger les artisans du monde de la musique pour comprendre comment le numérique a pu affecter leur métier. Or, il nous semble primordial de comprendre comment les nouvelles technologies peuvent changer les conditions de pratiques des musiciens ou encore si ces innovations permettent vraiment de devenir autonome ou simplement de mieux gagner sa vie de la musique.

Pour ce faire, plusieurs questions de recherche ont été retenues pour mener nos travaux. Les deux principales questions auxquelles nous tenterons de répondre sont ainsi :

- Au-delà des visions utopiques et dystopiques, quel est le bilan de l'impact des technologies numériques sur les conditions de travail des musiciens québécois?
- Est-ce que les musiciens québécois ont gagné en indépendance par la désintermédiation annoncée de la chaîne d'intermédiaires?

Ces questions visent d'abord à comprendre si la situation des musiciens professionnels ou aspirants professionnels a changé au cours des vingt dernières années. Nous aborderons ainsi la question de leurs revenus à la lumière de ce qui a été dit plus tôt à propos de la chute des ventes d'enregistrements, mais aussi de la croissance des secteurs du spectacle et de l'édition. Nous pourrions alors tenter de savoir si des sources de revenus alternatives font que les musiciens peuvent compenser la baisse de vente de musique. Ces questions permettront du même coup d'explorer les conditions dans lesquelles

³³Voir notamment Agence France-Presse (2017), «Le streaming, principale source de revenus pour la musique américaine», La Presse, 30 mars, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201703/30/01-5083856-le-streaming-principale-source-de-revenus-pour-la-musique-americaine.php> et Vulser, Nicole (2017). «Deuxième année de croissance dans l'industrie musicale mondiale», Le Monde, 26 avril, en ligne : http://www.lemonde.fr/economie/article/2017/04/26/deuxieme-annee-de-croissance-dans-l-industrie-musicale-mondiale_5117670_3234.html.

les musiciens créent et produisent leurs enregistrements ainsi que leurs spectacles, en plus d'explorer la question de la gestion administrative de leurs projets. Elles visent également à comprendre comment les musiciens utilisent les nouveaux outils de production, distribution et promotion et quels genres d'avantages et inconvénients ils peuvent y trouver. Nous chercherons finalement à savoir si ces nouveaux outils facilitent le choix de faire carrière de façon indépendante et jusqu'à quel point ils permettent de se passer des services d'intermédiaires traditionnels.

D'un autre côté, pour aborder cette notion d'indépendance, il faut aussi s'intéresser à l'adaptation des maisons de disques pour observer comment leurs relations avec les musiciens ont évolué. Nous explorerons donc également la question suivante :

- Est-ce que les technologies numériques ont changé les conventions qui régissent les interactions entre acteurs du monde de la musique et les rôles qu'ils remplissent dans le réseau de coopération?

Nous pourrions ainsi observer, entre autres, si le contrat à 360° s'est répandu au Québec ou, plus largement, si les maisons de disques ont adapté leur modèle d'affaire et donc aussi le type de services qu'elles offrent aux artistes-interprètes. C'est en s'intéressant à la situation des maisons de disques que nous serons en mesure de mieux saisir la question de l'indépendance et du potentiel «libérateur» des outils numériques.

Finalement, nous tenterons de rattacher cette analyse de la situation des musiciens à une perspective plus générale sur la situation de l'ensemble de l'industrie de la musique. Pour ce faire, nous tenterons de situer les changements des dernières années avec d'autres évolutions de l'industrie depuis ses débuts. Nous nous demanderons ainsi :

- Est-ce que les changements qui ont cours dans l'industrie sont similaires à ceux causés par d'autres vagues d'innovations passées ou font-ils figure de véritable révolution?

Autrement dit, nous chercherons à savoir comment se compare l'évolution récente de l'industrie avec les effets qu'ont eus d'autres innovations technologiques que nous avons présentées plus tôt.

4.2.1 Collecte de données

Il existe peu de données publiques permettant d'analyser la situation des musiciens québécois. L'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) publie certes des statistiques

sur la vente d'enregistrements³⁴ et de billets de spectacles³⁵ en plus de données sur le nombre d'emplois dans les industries culturelles³⁶, mais elles sont loin d'être suffisantes pour saisir l'évolution du secteur ou la réalité des artistes. Il était donc évident que pour bien répondre à nos questions de recherche, il était nécessaire de procéder à notre propre collecte de données. L'approche qualitative a été privilégiée pour différentes raisons, à commencer par des questions de faisabilité. Les musiciens professionnels ou semi-professionnels constituent en effet un segment de population très limité, alors qu'il faut assembler un échantillon assez important pour tirer une analyse quantitative intéressante. Le recrutement d'un tel échantillon s'annonçait ainsi plutôt compliqué.

Les analyses quantitatives des professions artistiques sont d'ailleurs assez rares, à l'exception des travaux de Menger en France, et semblent difficiles à réaliser sans support institutionnel. Aux États-Unis par exemple, l'association *Future of Music Coalition* a mené le *Artist Revenue Stream Project*³⁷ qui visait à étudier la situation financière et professionnelle de musiciens à partir, entre autres, d'un sondage en ligne. Le fait que le projet soit mené par une association établie depuis plus de quinze ans et comptant plusieurs milliers de membres a probablement facilité le recrutement. Au Québec, ce genre de projet pourrait potentiellement être réalisé par des institutions associatives ou gouvernementales comme l'ADISQ, l'UDA (ou le nouvellement formé Regroupement des artisans de la musique) ou l'OCCQ.

Dans un autre ordre d'idées, il semblait difficile de répondre à nos questions de recherche en distribuant des questionnaires à choix de réponse ou à réponses courtes qui laissent peu de place pour expliquer comment est vécue l'expérience de musicien. Pour bien saisir comment les participants utilisent les outils numériques et comment ils vivent leurs relations avec des intermédiaires, il nous paraissait plus judicieux de les rencontrer en personne pour leur donner la chance de raconter leur expérience et de décortiquer l'organisation de leur carrière. Nous avons donc choisi de mener une série d'entretiens semi-dirigés avec des musiciens afin de passer en revue leur carrière, leur situation

³⁴ Fortier, Claude (2017). « Les ventes d'enregistrements sonores au Québec en 2016 », *Optique Culture*, numéro 53, avril, Observatoire de la Culture et des Communications du Québec, 16 pages, en ligne : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-53.pdf>.

³⁵ Fortier, Claude (2016). « La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2016 », *Optique Culture*, numéro 51, septembre, Observatoire de la Culture et des Communications du Québec, 21 pages, en ligne : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-51.pdf>.

³⁶ Allaire, Benoit et Claude Fortier (2011). « L'emploi salarié dans certaines industries de la culture et des communications, de 1991 à 2010 », *Optique Culture*, numéro 12, novembre, Observatoire de la Culture et des Communications du Québec, 12 pages, en ligne : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-12.pdf>.

³⁷ Pour en savoir plus sur ce projet : <http://money.futureofmusic.org/>.

financière, et leur façon de gérer les aspects administratifs ainsi que leurs relations avec des intermédiaires.

Les entretiens ont été menés à l'aide d'un questionnaire (Annexe 1) comportant trois sections qui visaient à couvrir : 1) la situation professionnelle et financière des répondants; 2) l'organisation de leur projet et les relations avec des intermédiaires; et 3) leur point de vue sur leur situation de musicien et l'état actuel de l'industrie. La première section visait surtout à établir précisément le profil des répondants en abordant notamment leur revenu, mais aussi la composition de celui-ci, c'est-à-dire la proportion que les répondants tirent de leurs différents projets artistiques ou d'autres occupations. Dans un même ordre d'idées, ils étaient questionnés sur le temps consacré au projet musical, mais aussi à la division de celui-ci entre travail artistique et tâches non artistiques. L'idée était donc de cerner la situation des répondants et identifier les différents rôles qu'ils peuvent jouer dans le monde de l'industrie de la musique. La deuxième section, beaucoup plus longue que les deux autres, visait à explorer l'organisation des différents projets des répondants en abordant notamment la prise en charge des tâches non artistiques et les relations contractuelles avec des intermédiaires. Les questions visaient aussi à comprendre dans quelles conditions les musiciens produisent leurs enregistrements et organisent leurs spectacles et quels genres de revenus ils en tirent (en plus d'aborder les autres sources de revenus comme les droits d'auteur et la vente de produits dérivés). Dans le cas de projets indépendants ou autoproduits, cette section permettait de comprendre comment ce genre d'artiste ou de groupe arrive à se débrouiller et quels avantages ou difficultés ils trouvent dans les outils numériques. Dans le cas d'artistes faisant affaire avec une maison de disques, ces questions permettaient d'aborder les services fournis par les producteurs et les contrats qui les lient. La dernière section offrait finalement l'opportunité aux participants de tirer un bilan de leur expérience du monde de la musique et de son évolution. Ils étaient encore invités à parler de leur vécu, mais aussi à élargir leur perspective pour exprimer un point de vue plus général sur la situation de musicien au Québec dans les années 2010. En conclusion, ils étaient invités à aborder leurs inquiétudes et aspirations par rapport à l'avenir de l'industrie et de leur profession.

Le guide d'entrevue a été assemblé avec l'idée de fournir une banque de questions sur différentes thématiques sans qu'il soit nécessaire de toutes les poser. Il s'agissait plutôt de permettre une discussion avec les répondants les amenant à décortiquer leur situation et l'organisation de leur carrière en leur demandant à l'occasion de préciser certains détails. Il n'était donc pas nécessaire de poser systématiquement toutes les questions puisque plusieurs d'entre elles étaient abordées

directement par les participants. Le questionnaire a aussi été organisé de façon à pouvoir explorer différentes pistes d'analyses tout en sachant que certaines d'entre elles pouvaient s'avérer moins fécondes. Ainsi, au fil des entrevues, certaines questions ont été abandonnées pour se concentrer sur celles qui suscitaient le plus de réponses intéressantes et qui permettaient le mieux de comprendre les impacts des outils numériques.

Mentionnons finalement que bien que ces entrevues nous aient fourni amplement de matériel pour dégager une analyse pertinente de la situation, nous avons fait appel à d'autres sources pour compléter le portrait. Les chiffres de l'OCCQ sur la vente d'enregistrements et la fréquentation de spectacles pourront ainsi faire écho aux propos de nos répondants à quelques reprises. Des analyses issues de la littérature scientifique sur des questions similaires nous permettront également à quelques occasions d'appuyer nos conclusions tirées à partir des commentaires de nos répondants. Nous nous référerons finalement à certaines données relayées par les médias ainsi que d'autres éléments d'actualité concernant l'évolution de l'industrie qui nous permettront de faire des liens entre nos entrevues et les développements récents concernant l'organisation de la chaîne de valeur du monde de la musique.

4.2.2 Recrutement et aperçu des participants

Étant donné la nature publique du métier de musicien, il a été facile de mener le recrutement des participants. Une recherche a été menée sur Internet pour dresser une liste de participants potentiels ainsi que les coordonnées pour les contacter. Ces informations ont ainsi été récupérées sur le site web des artistes ou groupes, celui de leur maison de disque ou encore sur leur page Facebook. Tous les participants ont ensuite été contactés par courriel, ou par message privé sur le site Facebook, la plupart du temps directement, mais aussi parfois par l'entremise d'un relationniste. Ces sollicitations se faisaient sous la forme de messages personnalisés auxquels était jointe une lettre formelle de recrutement approuvée par le Comité d'éthique de l'Université Laval (Annexe 2). Au total, un peu plus d'une vingtaine de sollicitations ont été envoyées et quatorze entrevues ont été réalisées. Le recrutement a été effectué avec le souci de former un échantillon regroupant différents modèles de carrières ainsi que des expériences variées de l'industrie. Nous nous sommes également assurés de rencontrer des musiciens plus jeunes ou en début de carrière et d'autres ayant une plus longue expérience (certains participants étaient dans le milieu depuis plus de quinze ans). Le profil des musiciens à recruter a été ajusté au fil des réponses et entretiens afin d'assembler un échantillon

reflétant la diversité des expériences possibles de la carrière en musique. Les quatorze entrevues ont été réalisées entre les mois de décembre 2014 et octobre 2015.

Au moment des entretiens, les répondants étaient âgés entre vingt-trois et trente-huit ans. L'échantillon est composé de douze hommes et deux femmes, ce qui est plutôt loin de la parité. Cela dit, cette proportion reflète malheureusement la faible représentation des femmes dans le monde de la musique au Québec³⁸ ³⁹. Parmi les musiciens rencontrés, trois se considéraient indépendants, c'est-à-dire qu'aucun projet dont ils faisaient partie n'était lié par contrat à une maison de disques. Huit répondants étaient sous contrat avec ce type de producteur, mais selon différents modèles de collaboration. Trois autres participants étaient, au moment de l'entrevue, à la fois impliqués dans un projet indépendant et un autre signé avec une maison de disques. Il est aussi important de souligner que la majorité des musiciens rencontrés ont connu des expériences variées dans l'industrie de la musique et qu'ils ont été invités à rendre compte de ce vécu plutôt que de parler uniquement de leur situation actuelle, ce qui a permis des comparaisons intéressantes. Finalement, mentionnons que sept musiciens rencontrés étaient basés à Montréal, alors que les sept autres habitaient à Québec. Étant donné la forte concentration montréalaise de l'industrie québécoise de la musique, il y a probablement ici une surreprésentation des musiciens de l'extérieur de la métropole. Cela ne devrait cependant pas affecter l'analyse puisque la ville de résidence des répondants ne semble pas avoir d'influence sur leur expérience de la carrière de musicien ou de leur attitude par rapport à cette industrie. Mentionnons finalement que huit entretiens ont été réalisés à Québec et six à Montréal et que ceux-ci ont généralement duré entre quatre-vingt-dix et cent-vingt minutes, à l'exception d'une entrevue d'une heure et d'une autre de deux heures et demi. Avant les entretiens, les participants étaient invités à consulter et signer un formulaire de consentement (Annexe 3) leur garantissant la confidentialité et leur expliquant comment ils pouvaient se retirer de ce projet s'ils souhaitaient le faire. Les noms de tous les répondants ont ainsi été changés pour des noms fictifs et nous tâcherons de ne pas révéler de détails sur leur profil qui permettraient de les identifier.

³⁸ En juin 2017, plus d'une centaine de femmes œuvrant dans la musique québécoise, regroupées sous la bannière Femmes en musique (FEM), ont dénoncé dans une lettre ouverte le sexisme présent dans l'industrie et la sous-représentation des femmes dans la programmation d'un grand nombre de festivals. On peut lire la lettre et s'informer sur le sujet sur la page Facebook du mouvement : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=438667119843640&id=438625756514443.

³⁹ Nous ne croyons pas que ce biais d'échantillonnage affecte l'analyse qui vise surtout à expliquer comment les musiciens vivent la transition numérique. Cela dit, étant donné la faible représentation des femmes dans cette industrie et les récentes prises de paroles sur cette question, il serait fort pertinent de consacrer des travaux sur les défis spécifiques auxquels font face les femmes qui tentent de faire carrière en musique.