

1. Perspective sociologique classique : l'art comme activité collective

Le but de notre recherche est de rendre compte de l'évolution de l'industrie de la musique depuis le début du siècle en se concentrant principalement sur les effets qu'ont eu les technologies numériques sur les conditions de travail des musiciens québécois. Or, pour bien saisir comment la situation du musicien évolue, il faut d'abord considérer la place qu'il occupe au sein de l'industrie de la musique et les relations qui peuvent le lier à différents acteurs impliqués dans ce domaine. Il faut donc emprunter une perspective théorique qui nous permette d'analyser l'expérience individuelle du musicien tout en la situant dans un contexte de relations et de conventions sociales. Pour ce faire, nous nous référerons au travail du sociologue américain Howard Becker qui nous invite, dans son ouvrage classique *Les mondes de l'art* paru en 1982, à aborder l'art comme un phénomène social et la situation d'artiste comme une profession. Becker a en effet voulu analyser les phénomènes artistiques en mettant de côté une certaine tradition, issue davantage de la philosophie, s'intéressant surtout aux œuvres et au génie de leurs créateurs. Il est ainsi devenu l'un des premiers sociologues à s'intéresser au contexte social qui permet à l'art d'exister et aux artistes d'en tirer un revenu, mais aussi à toute une série d'acteurs qui remplissent des tâches reliées au travail des créateurs. Il s'est donc davantage intéressé aux interactions entre ces acteurs plutôt qu'au résultat de la démarche artistique : «I have treated art as the work some people do, and have been more concerned with patterns of cooperation among people who make the works rather than the works themselves or with those conventionally defined as their creators» (Becker, 1982, p. XXIII).

Si la sociologie de Becker s'articule autour de sa notion de «monde» qui renvoie directement à la dimension sociale de l'art, c'est en s'intéressant aux artistes et à leur travail qu'il a pu développer cette perspective globale. Dans ses mots, sa sociologie de l'art se veut d'abord une sociologie des occupations (ou sociologie du travail) appliquée au domaine de l'art. Notre recherche suivra une démarche similaire en interrogeant des artistes à propos de leurs conditions de travail et de leurs relations avec leurs collaborateurs pour rendre compte de l'évolution du fonctionnement de l'industrie de la musique, que nous envisagerons comme un monde au sens où l'emploie Becker.

1.1 Les mondes de l'art : coopération, acteurs et conventions

L'approche du sociologue américain est basée sur la prémisse que le travail artistique, même s'il s'accomplit souvent dans une démarche solitaire, implique la coopération d'un assez grand nombre de

personnes qui effectuent différentes tâches qui peuvent être reliées ou non à la création. En musique, on peut ainsi rapidement évoquer le travail de techniciens de son, fabricants d'instruments de musique, gérants d'artistes, producteurs, éditeurs, gérants de salles de spectacles ainsi que le public qui viennent tous à leur façon appuyer l'artiste dans sa création. Cette coopération, par sa répétition, vient à produire des modèles d'interaction (*patterns*) qui orientent les acteurs et structurent leurs interactions. La production artistique est donc ici considérée d'abord et avant tout comme une activité collective, c'est-à-dire qu'elle prend forme dans un contexte fondamentalement social et non en isolement. On peut analyser cette dimension collective en s'intéressant à toutes les activités qui entourent la création, aux acteurs qui les exécutent, aux interactions entre ceux-ci et finalement aux règles qui les encadrent. Si Becker invite à envisager l'art comme un ensemble d'activités interreliées plutôt que le seul acte de création, il va de soi que la première de ces activités à considérer est l'émergence d'une idée ainsi que son exécution sous une forme ou une autre par un artiste. En musique, cette tâche est accomplie par les auteurs, compositeurs et interprètes. Ces acteurs dépendent cependant du travail de fabrication du matériel nécessaire pour donner forme à cette musique, soit les instruments, mais aussi l'équipement de studio pour produire un enregistrement ou de scène pour l'organisation d'un spectacle. La production d'un enregistrement, de même que sa distribution au public impliquent aussi toute une série d'activités concernant le travail de studio puis de duplication et de mise en marché. Becker ajoute à cela les activités de réception, d'appréciation et de commentaire des œuvres qui peuvent par exemple être exécuté par les critiques ou philosophes de l'art. Toutes ces tâches nécessitent également un apprentissage, ce qui fait que l'éducation est elle-même une activité essentielle. Finalement, la création artistique dans les sociétés modernes implique un travail de protection des droits d'auteur effectué par des éditeurs et sociétés de gestion collective à l'intérieur d'une juridiction mise sur pied par l'État. Ces activités et les personnes qui les prennent en charge sont interreliées et interdépendantes, mais Becker n'y voit pas une perspective purement fonctionnaliste pour autant. Si une de ces activités ne se produit pas ou n'est pas exécutée correctement, cela ne veut pas dire qu'une œuvre ne peut pas exister ou que le réseau de relations qui l'entourent s'effondre, mais plutôt qu'ils pourront prendre une forme différente. «This is not, then, a functionalist theory which suggests that activities must occur in a particular way or the social system will not survive. The social systems which produce art survive in all sorts of ways, though never exactly as they have in the past. » (Becker, 1982, p. 6) Notre recherche permettra justement d'analyser comment le monde de la musique «survit» aux bouleversements amenés par les technologies numériques.

En décortiquant les mondes de l'art en activités, on peut voir qu'un monde fait généralement l'objet d'une division du travail. C'est par cette division des tâches qu'on peut comprendre l'organisation d'un monde, le rôle que les différents acteurs y remplissent et les «ensembles de tâches» dont chacun s'occupe : «Workers of various kinds develop a traditional "bundle of tasks" (Hughes, 1971)¹. To analyze an art world, we look for its characteristic kinds of workers and the bundle of tasks each one does» (*Idem*, p. 9). Becker précise que dans un domaine de l'art, la division des tâches peut changer selon le milieu ou le contexte. En musique par exemple, la division entre composition et performance peut varier sensiblement selon qu'on évolue dans la musique classique, jazz ou rock. On pourrait ajouter que cette division peut changer également selon le type de projet artistique ou la notoriété d'un artiste. Comme nous le verrons plus loin, certains musiciens s'occupent de toutes les tâches reliées à leur projet, de la création à la mise en marché, alors que d'autres ont le soutien d'une maison de disques qui s'occupe de toutes les activités non artistiques. Entre ces deux extrêmes, d'autres modèles sont évidemment possibles.

Cette division du travail fait que chaque fois qu'un artiste n'accomplie pas toutes les tâches nécessaires à la création et la distribution de son œuvre, il entretient des liens de coopération avec divers acteurs d'un monde de l'art. Ceux-ci ont cependant tendance à entretenir une certaine spécialisation qui les amène à développer leurs propres intérêts qui peuvent entrer en conflit avec ceux de l'artiste. En musique, les producteurs, distributeurs et éditeurs ont ainsi des impératifs de rentabilité et des modèles d'affaire qui peuvent ne pas toujours s'accorder avec la démarche d'un artiste. Celui-ci est donc appelé à négocier avec ses collaborateurs, mais peut-être aussi à se plier à leurs exigences. Cela peut réduire les possibilités artistiques, mais aussi permettre d'orienter ou d'encadrer le processus créatif : «The artist's involvement with and dependence on cooperative links thus constrains the kind of art he can produce» (*Idem*, p. 26).

Bien que les termes de ces multiples coopérations puissent être négociés à tout moment entre acteurs, leur répétition finit par donner forme à certains standards qui structurent les interactions. C'est que ce que Becker appelle les conventions. Celles-ci forment la base de la coopération en permettant à chacun de savoir à quoi s'attendre des différents acteurs ou encore quelle forme prendra un projet artistique. Pour Pierre-Michel Menger, dont nous reparlerons plus loin, les conventions sont en fait une

¹ Becker fait ici référence à une expression employée par son mentor Everett C. Hughes qui l'a dirigé à l'Université de Chicago.

condition à la coopération : «Car sans conventions, sans règles d'interaction, sans procédures plus ou moins stabilisées de division des tâches et d'ajustement mutuel des attentes et des significations échangées, nulle coopération n'est possible entre tous ceux qui doivent concourir à la production, à la diffusion, à la consommation et à la conservation des œuvres» (Menger, 2009, p. 204-205). Les conventions permettent aussi de créer des attentes chez le public, qu'elles concernent l'œuvre et les éléments qui la composent (comme la composition typique d'un groupe rock ou d'un orchestre symphonique) ou son format (comme le coût et la durée d'un album ou d'un spectacle). Ces conventions peuvent être contraignantes pour l'artiste en diminuant l'horizon des possibilités créatives, mais elles permettent aussi d'orienter l'action des créateurs et de leurs collaborateurs tout en faisant place à une certaine liberté artistique. Les conventions ne sont pas isolées les unes des autres, mais se présentent plutôt à l'artiste en système d'éléments interdépendants. Si une convention en vient à changer, cette évolution va affecter tout le système qui l'entoure. Cette notion de changement est importante pour Becker, puisqu'on peut s'attendre à ce que certaines conventions, qu'elles soient esthétiques ou organisationnelles, changent au cours de la carrière d'un artiste à mesure que les conditions de son environnement évoluent. Les conventions sont donc le résultat d'ajustements continuels : «Conventions represent the continuing adjustment of the cooperating parties to the changing conditions in which they practice; as conditions change, they change» (Becker, 1982, p. 59). En résumé, les mondes de l'art selon Becker, ce sont les acteurs, leurs ensembles de tâches, leurs réseaux de coopération et les conventions sur lesquelles ils s'appuient. Les acteurs et les conventions peuvent changer, mais il demeure toujours une forme de structure qui oriente l'action et facilite la coopération. C'est cette perspective qui permet à Becker d'envisager l'art comme une activité collective : «Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, "artists" who possess a rare gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world's characteristic conventions to bring works like that into existence» (*Idem*, p. 35). Cette présentation de la sociologie de l'art de Howard Becker ne fait certes pas le tour de son œuvre, mais permet d'emprunter des éléments de base qui nous aideront à appréhender les effets des technologies numériques en considérant l'industrie de la musique comme un réseau de coopération appuyé sur des conventions. Nous nous intéresserons donc aux conventions qui ont traditionnellement structuré cette industrie avant d'analyser comment les technologies numériques ont ou n'ont pas modifié cette structure d'interactions en modifiant les conditions dans lesquelles les différents acteurs évoluent. Cela

dit, les notions de réseau de coopération et de conventions ne suffisent pas à expliquer le comportement des différents acteurs du monde de la musique.

1.2 L'incertitude : principe structurant de la coopération

Cette façon qu'a Becker de considérer l'art comme une activité collective et d'étudier ses réseaux de coopération a inspiré différents sociologues, juristes et économistes à étudier cette organisation et ses conventions. Nous nous intéresserons ici aux contributions de deux auteurs qui s'inscrivent dans cette tradition et qui permettront de raffiner le cadre d'analyse pour mieux saisir la nature des changements qui ont cours dans l'industrie de la musique. Le premier est Pierre-Michel Menger, sociologue français ayant longuement étudié les caractéristiques des carrières artistiques, alors que le second est l'économiste britannique Richard E. Caves qui a analysé les contrats typiques qui caractérisent les industries culturelles. Ces contrats, comme nous le verrons plus loin, sont en quelque sorte l'incarnation juridique des conventions évoquées par Becker.

Ces deux auteurs, dans des démarches certes bien différentes, sont venus mettre en lumière un principe majeur qui oriente les prises de décisions et les négociations entre plusieurs acteurs, soit l'incertitude du succès des œuvres et des carrières artistiques. Cette incertitude se décline en deux volets intrinsèquement liés : l'incertitude collective (un marché imprévisible) et individuelle (une carrière aux débouchés incertains). Becker effleure lui-même cette notion dans un sous-chapitre de son ouvrage de référence *Les mondes de l'art*, dans lequel il aborde les industries culturelles du disque, du livre, du cinéma, de la radio et de la télévision. S'appuyant sur une définition elle-même devenue classique de Paul Hirsch², Becker observe que ces industries distribuent des travaux artistiques à un niveau national ou international, ce qui fait que leur public est si vaste qu'il leur est largement inconnu et imprévisible. On ne peut savoir avec assurance ce que ce public apprécie et donc quels artistes ou œuvres ont des chances de succès. Caves nomme cette réalité la «règle du *nobody knows*» : personne ne peut savoir à l'avance ce qui va générer des ventes, que ce soit les créateurs ou les producteurs qui les embauchent (Caves, 2000). En fait, l'échec commercial est bien plus fréquent que le succès dans le domaine de l'art. En musique par exemple, Menger et Caves rappellent tous les deux que 80 à 85% des enregistrements mis sur le marché n'arrivent pas à générer des ventes suffisantes pour couvrir les coûts de production et de commercialisation (Menger, 2009; Caves, 2000).

² Hirsch, Paul M., 1972, «Processing fads and fashions : An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems», *American Journal of Sociology*, numéro 77, p. 639-659.

Or, si une si petite proportion de produits peut dégager des profits, on peut se demander comment des entreprises établies dans ce domaine depuis de nombreuses années peuvent survivre et surtout pourquoi elles continuent de subir un aussi grand nombre d'échecs. En fait, comme le soulignent les deux auteurs, ces échecs font partie de la stratégie d'affaires des producteurs culturels. Selon Menger, cette stratégie est organisée autour d'un couple, soit l'exploitation de l'incertitude ainsi que sa réduction.

En effet, comme les ingrédients du succès, mais aussi les goûts et attentes du public, demeurent continuellement méconnus, les producteurs choisissent de miser sur plusieurs artistes en même temps en étant conscients que seule une minorité d'entre eux généreront des résultats intéressants. Cette stratégie engendre donc perpétuellement un «excès structurel d'offre» (Menger, 2009) sur le marché. Cette surproduction offre une certaine flexibilité aux producteurs dans un environnement incertain, mais tend aussi à maintenir une majorité d'artistes dans une situation de précarité et d'insécurité par rapport au développement de leur carrière. Cela dit, comme la valeur des œuvres se crée dans leur comparaison, c'est justement la mise en compétition des artistes et de leur travail qui permet de faire émerger ceux qui pourront s'insérer durablement dans les mondes de l'art (Menger, 2009). Lorsqu'un producteur décèle un artiste prometteur, ou qu'un artiste en qui il a investi se démarque du lot, il cherchera alors à engager des moyens importants pour développer sa carrière et maximiser les ventes :

Ainsi, après avoir tiré parti de l'incertitude sur l'identité des vainqueurs en exploitant la compétition par l'originalité, ils [les producteurs] s'efforcent de réduire l'incertitude sur les chances de succès futur de l'artiste prometteur en cherchant à transformer sa valeur instantanée en une valeur durable, un actif sûr sur lequel il est possible d'investir. (Menger, 2012, p. 53)

Cette stratégie entretient aussi chez les artistes l'impression de tous avoir des chances égales de succès, ce qui s'avère assez utile dans un milieu marqué par la grande disproportion entre le nombre d'appelés et d'élus. Ces dispositions font qu'un grand nombre d'artistes espérant faire carrière sont constamment prêts à prendre la place de ceux qui échouent. Ils constituent ainsi ce que Menger appelle «l'armée de réserve»³ des industries culturelles : «La firme cherche ainsi à maximiser les chances de succès des produits qu'elle a choisis de soutenir massivement, tout en se constituant une réserve de biens suppléants pour le cas où elle échoue à persuader les médiateurs extérieurs de réaliser ses anticipations» (Menger, 2009, p. 226).

³ Une métaphore qui rappelle le langage employé par Marx pour décrire la condition de la classe ouvrière.

Bref, les entrepreneurs culturels exploitent l'incertitude en profitant de la mise en compétition constante des artistes et des œuvres, mais aussi en investissant dans un éventail assez large de produits pour espérer que quelques-uns d'entre eux connaissent du succès. Lorsqu'un produit se démarque, ils vont réduire l'incertitude de ce dernier en maximisant les efforts de mise en marché pour en tirer un maximum de profits qui pourront couvrir les pertes engendrées par les nombreux échecs. Cette stratégie peut aussi se déployer au fil de la carrière d'un artiste. En musique par exemple, le succès d'un premier album aura beaucoup d'effet sur l'effort de marketing que la firme investira lors des publications subséquentes. Les entrepreneurs s'emploient aussi à réduire l'incertitude en appliquant une stratégie de filtrage entre la multitude d'artistes disponibles et l'attention limitée du public. Ils vont donc réduire la proportion de produits qui atteignent le public en sélectionnant ceux qui à leurs yeux ont le plus de potentiel de succès. Ce filtrage ainsi que la mise en compétition leur donne la flexibilité nécessaire pour s'adapter aux différentes tendances culturelles.

D'un point de vue individuel, l'incertitude du succès signifie que l'artiste professionnel ou aspirant professionnel évolue constamment en horizon incertain. Il dispose en fait de très peu d'information pouvant lui indiquer ses chances de succès et ce particulièrement en début de carrière : «Les individus sont mal renseignés au départ sur leurs aptitudes, puisque celles-ci ne valent que relativement, par comparaison» (Menger, 2012, p. 21). Contrairement à des domaines plus conventionnels, la formation initiale en art a un rendement très faible et on peut observer des différences de gains importantes entre des artistes ayant des formations et expériences équivalentes. Les inégalités de salaire entre artistes sont d'ailleurs parmi les plus élevées des professions supérieures (Menger, 2012). Il n'y a également pas vraiment de corrélation entre la quantité de travail investie dans un projet et sa qualité aux yeux du public ou encore les revenus qu'il peut générer. Les carrières artistiques sont aussi marquées par l'instabilité et la précarité. À ce titre, Menger observe que seulement 10% des artistes français vivent exclusivement de leur art. L'artiste est également toujours placé malgré lui dans une situation de compétition avec ses pairs pour obtenir l'attention du public. Il lui faut traverser les mécanismes de filtrage de l'industrie pour espérer décrocher un contrat et atteindre le public plus facilement. Cela dit, même en obtenant un tel contrat avec une maison de disques, un musicien ne peut être certain que celle-ci mette des efforts sérieux dans sa mise en marché. L'échec d'une première parution peut aussi l'amener à être simplement mis de côté étant donné la structure de contrat à option dont nous reparlerons plus loin.

Bref, d'un point de vue de stabilité et de revenus, la carrière artistique est toujours incertaine et les artistes doivent déployer une stratégie pour pallier cette incertitude. Ils vont ainsi généralement organiser leur carrière selon le principe de la multiactivité (Menger, 2009) : ils diminuent les risques professionnels en se constituant un portefeuille d'activités plus ou moins risquées qui peuvent ouvrir des portes tout en fournissant des revenus. Cette stratégie consiste ainsi à multiplier les projets artistiques pour augmenter ses chances de succès. En d'autres mots, l'artiste cherche à miser sur plusieurs chevaux à la fois, ou à tout le moins à conjuguer son projet artistique principal avec d'autres activités. Ces projets parallèles peuvent être ce que Menger appelle des emplois para-artistiques, soit des occupations qui permettent de gagner un revenu, mais aussi une expérience enrichissante en plus de tisser des liens qui peuvent amener d'autres opportunités ultérieurement. En musique, il n'est pas rare de voir ainsi des aspirants musiciens travailler comme techniciens de son en studio ou sur scène, enseignants, musiciens de tournée pour d'autres artistes ou même d'occuper des fonctions administratives, par exemple au sein d'une maison de disque ou dans l'organisation d'un festival. Menger souligne que plusieurs artistes ou aspirants occupent aussi des emplois non artistiques qui ne font que fournir un revenu stable en attendant que leur carrière prenne son envol. Bref, l'artiste cumule des projets qui lui fournissent de quoi vivre ou même financer l'avancement de sa carrière, mais aussi des opportunités d'apprentissage et de rencontres. Cette stratégie de multiactivité lui permet de mieux affronter un environnement incertain où l'on peut facilement alterner le succès et l'échec et dans lequel il a peu de chances de gagner sa vie exclusivement de ses propres projets artistiques.

La notion d'incertitude permet de mieux comprendre les interactions entre les différents acteurs des mondes de l'art. Ces interactions s'appuient sur des conventions qui simplifient l'activité collective en proposant des conditions de collaboration qui orientent les acteurs. Les conventions permettent d'éviter de toujours renégocier les termes de cette collaboration, mais Becker précise qu'elles peuvent évoluer au fil des négociations ou lorsque des changements ont cours dans l'environnement des mondes de l'art. Ces conventions sont primordiales dans un contexte où les acteurs ont souvent des intérêts qui diffèrent. Dans cette perspective, l'approche de Menger met aussi en lumière le fait que ces acteurs doivent composer avec le fait qu'il est impossible de prédire le succès et que cette incertitude les force à déployer des stratégies qui réduisent les risques et leur permettent de se maintenir à flot. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les conventions qui régissent les relations contractuelles

entre musiciens et producteurs ou éditeurs s'appuient justement sur la nécessité pour chacun de gérer son incertitude et de réduire les risques.

[MCours.com](https://www.MCours.com)