

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES CONCEPTIONS DE LA CRÉATIVITÉ CHEZ LES COMPOSITEUR.TRICE.S DE MUSIQUE AU
QUÉBEC : ENTRE DISSONANCE ET UNISSON

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATIONS

PAR

VANESSA HAUGUEL

NOVEMBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur, Martin Lussier, pour le soutien, la bienveillance et la disponibilité dont il a fait preuve tout au long de ma maîtrise. Son encadrement, ses judicieux conseils et son attitude positive ont été essentiels dans mon parcours et dans l'aboutissement de ce mémoire.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers mon conjoint pour sa patience, son soutien et ses encouragements. Son soutien moral m'a permis de mener à bien ce projet et d'envisager de nouvelles perspectives pour la suite.

Je remercie aussi sincèrement mes amis, pour leur soutien indéfectible et leurs encouragements, qui ont été une source précieuse de motivation et m'ont permis d'atteindre le terme de ce projet, que je suis heureuse de pouvoir aujourd'hui partager avec eux.

Enfin, je tiens à remercier chaleureusement les participant.e.s, sans qui cette recherche n'aurait pu voir le jour. Leur enthousiasme à partager leur passion et leurs témoignages lors de ces entrevues enrichissantes, parfois même mémorables, m'a confirmé l'importance de traiter ce sujet.

RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur la créativité chez les compositeur.trice.s de musique pour le cinéma, la télévision et les médias numériques au Québec, en examinant comment ils.elles la conçoivent et l'intègrent à leur pratique. Cette étude explore la manière dont cette créativité se traduit dans un contexte structuré par de multiples contraintes (temporelles, financières, technologiques, hiérarchiques et artistiques) et se manifeste à travers des tactiques d'adaptation et de production, ainsi que dans le développement de leur signature artistique.

Nous examinons comme la créativité s'inscrit dans un réseau d'interactions complexes avec d'autres acteur.trice.s (réalisateur.trice.s, producteur.trice.s, musicien.ne.s, outils technologiques, etc.) dans leur système de production. En mobilisant entre autres le concept de dispositif (McRobbie, 2016), nous observons que la créativité dépasse l'acte individuel et artistique pour soutenir un système de production culturelle plus large, voire renforcer ses normes. Cette étude met également en lumière des tensions et enjeux qui traversent le travail créatif de ces artistes compositeur.trice.s de musique, entre autres liés aux désirs d'expression personnelle, à l'adaptation aux normes du milieu et aux exigences de la production.

L'approche méthodologique repose sur une démarche qualitative inductive, combinant des entretiens semi-dirigés et des observations situées dans les lieux de travail, permettant de croiser les témoignages des compositeur.trice.s avec des concepts issus de l'interactionnisme symbolique et des *cultural studies*.

Mot clés : créativité, création, compositeur, compositrice, musique à l'image, artiste, musique, travail artistique, industries culturelles, contraintes, contraintes de production, production, dispositif, artisan, art, culture, signature musicale, signature artistique, œuvre, cultural studies.

ABSTRACT

This research focuses on the creativity of music composers for film, television, and digital media in Quebec, examining how they conceive and integrate creativity into their practice. The study explores how their creativity unfolds within contexts structured by multiple constraints (temporal, financial, technological, hierarchical and artistic) and emerges through tactics of adaptation and production, as well as in the development of their artistic signature.

We examine how creativity fits into a network of complex interactions with other actors (directors, producers, musicians, technological tools, etc.) within their production system. Drawing on the concept of "dispositif" (McRobbie, 2016), we observe that creativity goes beyond the individual and artistic act to support a broader cultural production system, even reinforcing its norms. This study also highlights the tensions and issues that permeate the creative work of these composer-artists, including those related to personal expression, adaptation to industry norms, and production demands.

The methodological approach relies on an inductive qualitative framework, combining semi-structured interviews and situated observations in the composers' workplaces, allowing for an intersection of composers' testimonies with concepts from symbolic interactionism and cultural studies.

Keywords: creativity, creation, composer, music for screen, artist, music, artistic work, cultural industries, constraints, production constraints, production, dispositif, craft, art, culture, musical signature, artistic signature, work, cultural studies.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	IV
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	8
1.1 La créativité, un concept polysémique	8
1.2 Les compositeur.trice.s en cinéma et télévision au Québec.....	16
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE.....	21
2.1 Les formes de la créativité	21
2.2 La créativité comme terrain hégémonique.....	27
2.3 La créativité comme dispositif	30
2.4 Les représentations et codes partagés	33
2.5 Créativité et « mondes de l'art »	35
2.6 Interactionnisme symbolique	37
2.7 La créativité comme processus interactif	44
2.8 Conclusion.....	45
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE.....	48
3.1 Méthodologie	49
3.2 Entrevues et observations situées	51
3.3 Limites et posture	52
3.4 Recrutement et présentation des participant.e.s.....	53
3.4.1 Prise de contact avec les participant.e.s et déroulement des entretiens	58
3.5 Modalités d'analyse	62
3.6 Conclusion.....	64

CHAPITRE 4 LA CRÉATIVITÉ AU SERVICE DE LA PRODUCTIVITÉ.....	65
4.1 La créativité : outil de création de valeur et de productivité.....	65
4.2 Créativité dans les tactiques	67
4.3 Contextes de la créativité : rapports de force.....	67
4.4 Tactiques créatives et fonctionnelles : contournements, luttes et réappropriations.....	75
4.5 Tactiques : créativité organisationnelle et sens des affaires	77
4.5.1 Tactiques de collaboration	85
4.5.2 Tactiques des carrières multiples ('portfolio careers').....	87
4.5.3 Tactiques de traduction et de décodage	91
4.6 Conclusion.....	93
CHAPITRE 5 LA CRÉATIVITÉ COMME EXPRESSION ARTISTIQUE ET DE SOI.....	95
5.1 La signature artistique : entre individualité et normes collectives	95
5.1.1 Reconnaissance artistique et professionnelle	104
5.1.2 La reconnaissance en vue d'un statut	105
5.2 Développer une signature dans la contrainte.....	109
5.2.1 Développer une signature dans un travail de cocréation.....	115
5.2.2 La créativité dans les interactions avec des éléments non humains.....	120
5.3 Conclusion.....	127
CONCLUSION	131
ANNEXE A GRILLE THÉMATIQUE	136
ANNEXE B GRILLE D'OBSERVATION.....	138
ANNEXE C APPEL DE PARTICIPATION	139
BIBLIOGRAPHIE	141

INTRODUCTION

Difficile d'imaginer un film, une série télévisée et bien d'autres productions audiovisuelles sans musique. Les trames musicales qui les accompagnent ne se contentent pas d'habiller ces œuvres : elles leur donnent vie, les enrichissent et, dans bien des cas, contribuent à leur succès. Pourtant, les créateur.trice.s de ces univers sonores restent souvent méconnu.e.s du grand public, tout comme les processus par lesquels il.elle.s conçoivent ces œuvres essentielles à notre expérience audiovisuelle.

Ce mémoire s'inscrit au croisement de mes intérêts personnels, professionnels et académiques : une passion pour la musique, et plus particulièrement pour les compositeur.trice.s de musique à l'image ; plusieurs années de travail dans le domaine culturel — de la publicité au cinéma et à la télévision, en passant par les droits musicaux et la supervision musicale — ; et enfin, notre champ d'études, la communication. Nous nous intéressons ainsi aux processus créatifs qui président à la conception des œuvres musicales, aux conditions de travail et de création qui les encadrent, et à l'ambiguïté même de la notion de créativité dans ces industries dans lesquelles se mêlent impératifs artistiques et contraintes commerciales.

Ayant nous-même été en contact avec ces créateur.trice.s et d'autres acteur.ice.s du milieu musical, télévisuel et cinématographique, il nous semble pertinent d'explorer plus en profondeur les injonctions et dynamiques créatives propres à ces secteurs. Ces industries, situées à l'intersection de l'art, de la productivité et du travail, posent des enjeux complexes que la communication permet d'éclairer.

L'objectif ultime de ce travail est de contribuer à une meilleure compréhension des travailleur.euse.s artistiques, de leurs conditions de création et du sens même de la créativité dans le contexte québécois néolibéral actuel.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

Dans ce chapitre, nous problématisons la notion de créativité en revoyant certaines de ses significations. Nous soulignons qu’alors qu’elle a longtemps été associée au génie individuel et à l’expression artistique, la créativité en est venue à être mobilisée aujourd’hui comme une ressource stratégique notamment au sein des industries créatives. En abordant son usage dans des logiques de productivité, de rentabilité et de flexibilité, nous mettons en lumière les tensions et transformations que cette « créativité capitalisée » engendre possiblement sur les artistes-travailleur.euse.s ainsi que sur sa dimension expressive ou émancipatrice de la création.

1.1 La créativité, un concept polysémique

La créativité nous apparaît aujourd’hui comme une notion tant équivoque que convoitée dans de nombreux domaines, et ce bien au-delà des domaines artistiques, allant de l’innovation technologique au monde des affaires et plus encore. Elle est régulièrement mise en avant comme une compétence ou une clé de réussite, valorisée aussi bien dans les industries culturelles que dans le monde entrepreneurial. Pourtant, malgré cette omniprésence dans les discours contemporains, la créativité demeure un concept polysémique, dont la définition et la portée demeurent parfois difficilement saisissables et variables.

D’un point de vue historique, la créativité a souvent été associée à une vision romantique et mystique, liée à l’inspiration divine ou au génie individuel. En Occident, elle était perçue comme une qualité innée, une habileté exceptionnelle associée au génie ou à une « originalité exemplaire » (Kant, 1979, p. 205). Cependant, dans plusieurs cultures non occidentales, la création artistique s’inscrit davantage dans une tradition collective plutôt que comme l’expression d’une subjectivité individuelle (Goody, 1979).

Au fil du temps, la conception occidentale a évolué. Longtemps considérée comme un signe d’intelligence individuelle (Andrews, 1975, dans Couture-Telmosse, 2018), la créativité est aujourd’hui davantage comprise comme un phénomène interactionnel, influencé par les relations humaines et matérielles (Amabile, 1996). De plus en plus, elle est associée à la production d’idées nouvelles et utiles, procurant une valeur, notamment dans les domaines de l’innovation et de la productivité

(Amabile, 1996). Ces idées peuvent concerner les activités, les produits, les services et les processus ou pratiques, mais aussi des pratiques artistiques. La créativité ne reposera donc pas uniquement sur des capacités ou talents individuels, mais émergerait de et dans l'environnement qui entoure l'individu. Non seulement dans les interactions d'un individu avec son entourage humain, mais aussi avec des éléments matériels, pouvant stimuler ou entraver son expression créative.

La créativité nous apparaît pour le moins devenue une notion omniprésente dans la société capitaliste nord-américaine, galvaudée dans les discours d'entreprises de toutes sortes, mais bien souvent dépeinte comme une qualité indispensable à notre système économique. Des événements tels que C2 Montréal - une conférence internationale annuelle à Montréal, qui a pour objectif de « stimuler l'économie au sein des communautés d'affaires et de création. » (Développement économique Canada, 2024) - et Creative Mornings - une série de rendez-vous mensuels gratuits prenant la forme de petits-déjeuners et conférences ou conversations avec différent.e.s invité.e.s pour « les communautés créatives » et se définissant même comme la plus grande communauté créative au monde (Creative Mornings, 2024) - mêlant affaires, profit et créativité sous des formes tantôt entrepreneuriales, tantôt artistiques, incarnent cette tendance. Sur la page Facebook de C2 Montréal, nous pouvons y lire dans une publication de 2024 :

Day 1 of C2 is all about experiential creativity—this isn't just about sitting back and soaking in ideas—it's about stepping into them. Across industries, from fashion to tech, sustainable design to AI, one truth emerges: creativity isn't a « nice-to-have » — it's the fuel that sparks transformative progress. (C2 Montréal, 2024)

Célébrée et exploitée, la créativité fait ainsi l'objet de classe de maîtres, de conférences, ainsi que de divers programmes au sein d'entreprises voulant séduire de nouveaux talents professionnels ou résoudre divers problèmes d'affaires. La créativité s'étend ainsi aujourd'hui bien au-delà du génie artistique, avec des portées parfois plus commerciales qu'artistiques et faisant elles-mêmes l'objet d'une mise en marché et d'une industrie globale. S'immisçant dans des secteurs variés, la créativité est présente non seulement dans les industries créatives (Benghozi, 2006), qui regroupent des domaines « paraculturels » tels que la publicité ou le design, allant bien au-delà du cadre strictement artistique, mais aussi au sein des industries culturelles ou de divertissement, comme la musique et le cinéma, et même dans des secteurs qui produisent des biens ou des services sans visée artistique (Throsby, 2001).

Qualifiée de « nouvelle arme du capitalisme » (Taylor, 2012, p.240), la créativité arbore les salles de remue-méninges colorées d'agences ou de « start-up » et les entreprises rivalisent de moyens pour l'ériger avec fierté comme une valeur centrale. Elle est déployée dans des événements internationaux, des marchés du livre, des baladodiffusions, des services d'expertise et conseils – constituant vraisemblablement une industrie de la créativité dans une économie « créative » (Bouquillion, 2012). La créativité s'étend subséquemment bien au-delà du génie artistique, devenant une industrie globale en elle-même, en s'immisçant dans des secteurs variés, au service d'industries créatives et plus globalement d'une économie créative. Dans l'économie créative, la créativité serait une nouvelle manière de créer de la « valeur » économique avance essentiellement Howkins (dans Verdugo, 2017) :

Loin d'être un simple synonyme des industries créatives, l'économie créative représente une nouvelle manière de penser l'économie où la créativité, l'innovation et les technologies convergent vers des modèles multidisciplinaires de création de la valeur, de productivité et de croissance. (Verdugo, 2017, p.4).

Cela suggère que la créativité peut servir à générer de la valeur, du profit, et conséquemment, à soutenir l'essor d'une entreprise ou d'un produit en vue d'une rentabilité accrue. Dans ces discours, la créativité reflète indéniablement des ambitions capitalistes, une ressource du néolibéralisme, tant pour les industries que pour les travailleur.euse.s. En s'articulant autour de pratiques économiques, culturelles et organisationnelles, elle viserait à maximiser la rentabilité et l'innovation, comme le soutient notamment la Harvard Business School (Boyles, 2022). Qu'elle soit perçue comme une compétence ou un outil stratégique, organisationnel ou industriel, la créativité semble exploitée pour sa capacité à générer profit et valeur. Les discours évoqués plus tôt mettent en relief son instrumentalisation dans des objectifs de croissance, d'innovation et de création de valeur, mettant en lumière son lien avec la productivité et la rentabilité.

C'est dans ce cadre que notre réflexion s'inscrit, en cherchant à comprendre comment la créativité est aujourd'hui définie, mise en pratique et valorisée dans différents contextes. Nous nous concentrerons ici plus particulièrement sur les industries dites créatives. Celles-ci se définissent comme des industries reposant sur l'exploitation de la créativité, des compétences et des talents individuels pour générer de la richesse et des emplois (Hesmondhalgh, 2008; Howkins, 2001). Par exemple, pour Howkins (*ibid*), les industries créatives englobent des secteurs tels que la publicité, l'architecture, l'art, l'artisanat, le design, la mode, le cinéma, la musique, les arts du spectacle, l'édition, la recherche et

développement, les logiciels, la télévision et la radio, ainsi que les jeux vidéo, ou des industries transformant des idées en produits créatifs, et devenant ainsi un moteur de croissance économique.

De son côté, Hesmondhalgh (2008) définit ces industries comme produisant et diffusant des biens symboliques, tels que des textes, des images et des sons, qui influencent notre compréhension du monde et jouent un rôle central dans les changements économiques, sociaux et culturels. Si les définitions de Howkins (2001) et Hesmondhalgh (2008) diffèrent, elles convergent sur l'importance du rôle de la créativité et de l'imagination comme moteurs économiques, ainsi que sur le rôle des industries créatives dans la production et la diffusion de contenus culturels et symboliques.

Ces industries incarneraient désormais les caractéristiques jadis propres au travail et à l'entrepreneuriat artistique : flexibilité, adaptabilité, mais aussi incertitude et relations contractuelles (Caves, 2000). En plaçant le.e la travailleur.euse créatif.ve au centre du développement économique, et dans un contexte où la créativité semble réduite à un mantra capitaliste, ou élargie à un outil polyvalent au service du succès, comment la créativité, dans des pratiques ou projets à visées artistiques, se traduit-elle ?

Hesmondhalgh (2007), McRobbie (2016), Dutraive et coll. (2021) soutiennent que la créativité, somme toute, serait aussi instrumentalisée par les industries culturelles, pour produire de la valeur économique. Toutefois, comme l'indique Hesmondhalgh (*ibid*), il y a encore lieu de mieux définir la créativité, d'autant plus dans le cadre du travail de l'artiste. Qui plus est, il met en garde contre une certaine « mythologisation » de la créativité qui peut servir à justifier des conditions de travail précaires dans les secteurs artistiques : « Creativity has been mythologized to align with neoliberal ideals of self-management, adaptability, and individualism. » (Hesmondhalgh, 2007, p. 58)

Dans cette économie de la créativité, le « créateur » deviendrait la figure centrale d'une panoplie de secteurs d'activités, voire de toute industrie usant de créativité (Hesmondhalgh, *ibid*) et cette image néolibérale du travail créatif redessinerait aussi celle de l'artiste.

Pour Verdugo (2017), le côté romantique du travail des artistes aurait subséquemment disparu dans cette ère de la créativité « élargie » et pour Menger (2002), « l'artiste-créateur », de prime abord «

romantique », serait devenu « un artiste ‘schumpétérien’ : un autoentrepreneur flexible, motivé et inventif qui vend ses compétences aux entreprises innovantes et créatives. » (Verdugo, 2017, p.7)

Pour McRobbie (2016), la créativité serait donc devenue un prétexte, support ou « dispositif » soutenant l'idéologie néolibérale et contribuerait à réformer la figure du travail et les conditions du travailleur.se en normalisant la précarisation du travail (McRobbie, 2016, p. 38). La créativité comme dispositif serait un alibi à une forme de productivité dans une variété de secteurs d'activités, du design, à l'urbanisme, en passant par les technologies de l'information et bien d'autres. Différent.e.s auteur.rice.s s'accordent pour dire que l'innovation, l'incertitude et la logique de projets, jusqu'alors propre à l'économie de la culture et s'accompagnant d'une flexibilité de la production (Bouquillion, 2012), encadreraient maintenant le travail des artistes et des travailleur.euse.s d'une variété de domaines.

L'innovation, l'incertitude ou la logique de projets, jusqu'alors propres à l'économie de la culture et qui expliquent tant la présence de microstructures qu'une nécessaire flexibilité de la production (Bouquillion, 2012), constituent progressivement un cadre d'action pour la plupart des secteurs d'activité et métiers. (Lefèvre, 2019, p.4)

La créativité, comme dispositif, serait un cadre normatif, se transposant autant dans les pratiques managériales, que des pratiques politiques et publiques, comme le souligne McRobbie (2016) et Henderson (2016) :

[...] following Foucault, as the creativity dispositif, an array of policies, personal and institutional practices, world views, aspirations, and even physical dispositions that congeal as a set of norms—norms encouraging legions of young people to enter a thrilling and precarious risk economy. (Henderson, 2016, p.68)

La créativité, comme nouvelle « doctrine » du capitalisme (McRobbie, 2016), se serait-elle aussi imposée dans les domaines artistiques comme un instrument de productivité ? Il y a lieu de s'interroger également si la créativité, dans ce contexte de compétition accrue d'une économie mondialisée (Lefèvre, 2019), renforce aussi la flexibilité, la prise de risque et une forte tolérance à l'incertitude chez l'artiste-travailleur.euse, transformant en retour leurs pratiques créatives. McRobbie (2016) et Henderson (2016) rappellent en effet que les métiers créatifs des industries culturelles, sont souvent précaires tout en demeurant prisés :

There is boundless evidence that creative economy work is low paid—in fashion, music, filmmaking, visual art, or performance—except at the very top, but that does not temper the enthusiasm of newcomers. Nor does the rank insecurity of knowing that any pay lasts only as long as the current job. Given the prevalence of short-term, part-time schemes in the creative economy, the solution becomes holding down three or four jobs at a time. McRobbie quotes a journalist about the London fashion sector: “Once you’ve tried doing four jobs, you’ll never want anything less. (McRobbie, 2016, p. 27)

La « remise en cause des acquis » (Menger, 2005, p. 94) est d’ailleurs observée notamment chez les travailleur.euse.s créatif.ve.s, mais comment ce nouveau « paradigme économique de la créativité » se traduit-il dans la conception de la créativité chez l’artiste ? Comment cette conception affecte-t-elle leur travail et processus créatif ? Qu’advient-il de la créativité pour le.la créateur.trice dans les industries créatives ; quelle serait cette notion de créativité qui se distinguerait de et échapperait en quelque sorte à la « créativité capitaliste » ? Nous croyons qu’il importe de comprendre comment se traduit cette créativité dans leurs pratiques et dans leur processus créatif, afin de mieux saisir la réalité de l’artiste-travailleur d’aujourd’hui. C’est ainsi que nous pourrons mieux comprendre comment il.elle.s s’approprient la « créativité ».

Les définitions et dimensions de la créativité sont bien sûr multiples, mais un constat s’impose ici : elle suscite un engouement considérable, notamment dans une optique de création de valeur. Woodman et coll. (2010), ont proposé des définitions articulant la créativité à une dimension d’innovation et de création de valeur économique, soulignant son rôle dans une rhétorique de productivité et profitabilité : « the creation of a valuable, useful new product, service, idea, procedure or process by individuals working together in a complex social system. » (Woodman et coll., 2010, p. 145)

Dans cette perspective, la créativité serait indissociable de la création de valeur, soulignant le rôle clé de la créativité non seulement dans les processus organisationnels, mais aussi au sein de divers systèmes sociaux, en particulier dans un marché de la créativité. Pour Sawyer (2012), elle peut ainsi être reconnue comme une compétence, dans un groupe de gens possédant les clés pour la reconnaître, par exemple en identifiant ce qui rend un produit ou une œuvre, ou encore un processus, distinct, unique ou nouveau. Elle inciterait à la production de nouveaux produits, l’émergence de nouvelles idées, méthodes ou procédures, dans une dynamique visant à accroître la profitabilité ou à augmenter la valeur d’un produit ou d’un service.

D'autre part, pour Benghozi (2006), l'économie créative redéfinirait les pratiques de création, en mobilisant la dimension de l'innovation de la créativité. Comment cette redéfinition s'opère-t-elle et se traduit-elle dans les pratiques de créateur.trice.s et leur contexte de travail ? Par ailleurs, soulignons que dans l'industrie cinématographique, la créativité serait associée à des « exigences parfois nébuleuses » ou soumise à un « un clivage entre des exigences, des injonctions et des bonnes pratiques en créativité » (Couture-Telmosse, 2018, p.12) – tensions que nous observerons au fil de ce mémoire.

D'autre part, Heinich (2008) aborde d'importants questionnements concernant le processus d'artification d'un objet ou d'une œuvre, notamment lorsqu'il s'agit d'une œuvre collective, comme un film. Le cinéma étant une activité soumise à de fortes contraintes collectives, industrielles et commerciales intégrerait un caractère à la fois collectif et mécanique de la création (Heinich, 2008). On s'éloignerait ainsi des arts autographiques – ou de ceux qui se situent entre l'autographie et l'allographie, comme la photographie – un domaine où les créateur.trice.s seraient souvent appelés « auteurs » plutôt qu'« artistes », nous dit Heinich.

Toujours selon Heinich (2008), la musique de film relèverait ainsi davantage des arts allographiques que des arts autobiographiques, où les créateur.trice.s sont perçu.e.s comme des « auteurs » plutôt que des « artistes », les compositeur.trice.s cherchent à développer une signature personnelle, exprimant leur individualité. Par ailleurs, nous verrons que la créativité intervient ici pour leur permettre de réussir à se faire un « nom » dans le domaine, en tant qu'artistes, tout en demeurant étroitement liées à leurs compétences créatives de travailleur.euse.s (DiLiello et Houghton, 2006), et assurant leur survie.

Le travail artistique présente d'autres ambiguïtés : à la fois source de passion et d'émancipation, il entraîne aussi de profondes incertitudes, particulièrement financières (Andonova et Kogan, 2017). Pour McRobbie, la créativité devient une valeur et un instrument de l'économie néolibérale, favorisant ou soutenant le climat compétitif et la productivité, au détriment du bien-être du travailleur, en échange d'une certaine « promesse d'émancipation » (McRobbie, p. 19, 2016). Cette promesse d'émancipation, ou de succès, serait accessible, possible, par la créativité, que l'on considère comme une tactique de productivité.

Dans le contexte de l'économie numérique mondialisée, les artistes-travailleurs doivent renforcer leurs compétences entrepreneuriales pour stimuler l'innovation, accroître leur productivité et améliorer leur avantage concurrentiel (Haynes et Marshall, 2018). Cette dynamique nécessite une compréhension approfondie des besoins des utilisateurs et une capacité à anticiper les tendances futures (Jeannin et Sarre-Charrier, 2014). De plus, Andonova et Kogan (2019) affirment que les contextes culturels et historiques influencent la créativité, tout comme les dynamiques de pouvoir et de contrôle exercées par les industries culturelles et les producteurs. Ils soulignent également que les politiques culturelles et les structures institutionnelles jouent un rôle clé dans la définition et la promotion de la créativité, et que les objectifs économiques ou idéologiques peuvent restreindre l'expression artistique. Cette perspective rejoint l'idée que la créativité est façonnée par des contraintes structurelles et économiques imposées par les industries, et que cette même créativité peut donc être avant tout orientée vers la réalisation d'objectifs de productivité et de rentabilité, parfois au détriment de la liberté d'expression personnelle et artistique. Ce faisant, il y a lieu de s'interroger sur la manière dont les artistes usent de créativité, soit en réponse aux contraintes ou exigences de production ou travail, et leur capacité, d'autre part, à user de créativité pour développer une signature artistique.

Dans un contexte de contraintes collectives, industrielles et commerciales les affectant, il nous semble pertinent de mieux comprendre comment la créativité se définit tant dans leurs pratiques et processus à la fois de travailleur.euse et d'artiste, que dans le développement de leur expression artistique.

C'est dans cette perspective, et en réponse à ces questionnements et observations, que nous souhaitons nous concentrer sur un groupe particulier d'artistes-travailleur.euse.s : les compositeurs et compositrices de musique à l'image. Situés à l'intersection des industries cinématographiques et musicales, ces créateur.trice.s offrent un terrain d'étude privilégié pour analyser la créativité dans un milieu créatif professionnel, conjuguant une créativité de productivité et une d'émancipation artistique.

1.2 Les compositeur.trice.s en cinéma et télévision au Québec

Il nous paraît pertinent de nous intéresser aux compositeur·trice·s de musique à l'image pour le film et la télévision (nous incluons ici dans la télévision les plateformes numériques¹) pour plusieurs raisons. D'une part, il s'agit d'un groupe d'artistes-travailleur.euse.s à la croisée de plusieurs industries créatives et artistiques : musicales, télévisuelles, cinématographiques. Nous savons que les compositeur.trice.s et éditeur.trice.s canadien.ne.s jouent aussi un rôle-clé dans le succès de l'industrie canadienne du film et de la télévision², comme l'indique la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN, 2015). Elle soulignait également qu'en 2012-2013, l'industrie de la télévision et du cinéma contribuait à elle seule à hauteur de près de 7,5 milliards de dollars à notre PIB. La Canadian Media Producers Association (CMPA, 2024) indique que pour l'exercice du 1er avril 2023 au 31 mars 2024, le secteur de la production écran-basé (film/télé/télévision) a généré 9,58 milliards de dollars de volume de production, contribuant ainsi à 11,04 milliards de dollars au PIB canadien. La SOCAN rapportait aussi en 2025 que les utilisations de musique à l'international ont augmenté de 14,9 %, atteignant 137,8 millions de dollars.

Cela étant dit, la SOCAN ajoute que les compositeur.trice.s, notamment des domaines du film et de la télé, demeurent des « héros méconnus de l'écosystème musical canadien » (SOCAN, 2015). Qui plus est, en 2021, elle soulignait que :

Les compositeurs à l'image sont parmi les créateurs de musique les plus passionnés, productifs et engagés de la grande famille SOCAN. Malheureusement, les compositeurs sont également en état de siège. Confrontés à des menaces et à des défis quasi quotidiens pour leur gagne-pain, qu'il s'agisse de rachats complets, à prendre ou à laisser, d'opportunités réduites ou même de la réalité de l'automatisation par intelligence artificielle, les compositeurs à l'écran n'ont pas la vie facile. (SGCG/SOCAN, 2021)

Le rapport Profil de l'industrie audiovisuelle au Québec (2021-2023) relève néanmoins que l'industrie audiovisuelle québécoise traverserait une période de « transformations majeures, qui ont une incidence sur l'ensemble de ses composantes et de ses intervenants » (Marceau et Jodoin, 2023,

¹ Par « plateformes numériques », nous entendons les services de streaming tels que Netflix, Amazon Prime Video, Hulu, etc., qui diffusent des séries télévisées et des films via Internet. Ces plateformes représentent une part importante du paysage audiovisuel actuel, en particulier pour la production et la diffusion de séries.

² SOCAN. (2015, 19 février). Music composers play major role in Canada's film and TV industry. SOCAN. <https://www.socan.com/fr/music-composers-play-major-role-in-canadas-film-and-tv-industry/>

avant-propos), notamment en raison des contenus maintenant accessibles par l'Internet et d'autres grandes plateformes de diffusion. Ceci amènerait les diffuseurs traditionnels en cinéma et en télévision à revoir leurs stratégies d'affaires. Cette situation, ainsi que d'autres facteurs instiguent diverses répercussions sur les compositeur.trice.s, par exemple les délais particulièrement courts pour livrer la musique, surtout dans le cadre de productions télévisuelles. Malgré l'existence de certaines sociétés nationales, comme la SOCAN, la Guilde des compositeurs du Canada (SCGC) ou encore la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) à l'échelle internationale, la réalité des compositeur.trice.s et de leur pratique demeure peu documentée. Du côté académique, les recherches sur ces professionnel.le.s restent limitées, se concentrant davantage sur des aspects spécifiques tels que le « jingle » publicitaire ou les effets de la musique sur les auditoires (Dincer, 2008 ; Wallace, 1991 ; Schemer et coll., 2008). Cette lacune laisse entendre un besoin d'exploration plus approfondie de leur rôle, de leurs conditions de travail et des défis qu'ils rencontrent dans ce contexte professionnel et technologique en constante évolution. Un mémoire de maîtrise (Lauzon, 2008) a cependant tenté de mieux comprendre la réalité de ces créateur.trice.s au Québec, en se concentrant plus particulièrement sur les impacts des facteurs financiers, technologiques et sociaux sur leur métier. Ce travail mettait en évidence l'absence de recherches et de données concernant la perspective et l'expérience des compositeur.trice.s de musique à l'image, notamment du point de vue anthropologique et communicationnel. Les informateurs, qui étaient principalement des hommes, étaient des compositeurs pour le cinéma (long-métrage) et soulignaient les difficultés liées à l'adaptation aux contraintes croissantes de production, telles que les délais serrés et la compétition accrue, souvent exacerbées par l'accessibilité à diverses technologies. Ces facteurs contribuaient parfois à un déséquilibre, voire à une dévalorisation de la qualité de leurs productions, affectant en dernier ressort leur processus créatif. Lauzon observe que ces compositeur.trice.s doivent travailler dans des conditions contraignantes, influencées par les facteurs financiers, technologiques et sociaux. Ces difficultés sont mises de l'avant dans leurs témoignages, ainsi que par des compréhensions plurielles de la créativité en général. La chercheuse conclut que ces facteurs, particulièrement les budgets restreints, impactent directement et négativement la « facture » musicale.

Il convient de noter que les avancées technologiques ont non seulement enrichi et facilité la création, mais ont aussi transformé la diffusion des œuvres musicales ces dernières années, modifiant ainsi les processus créatifs et les pratiques professionnelles (Lauzon, 2008). Selon Lauzon, le travail de

composition pour le cinéma et la télévision se caractérise par des exigences de production de plus en plus rapides, le processus de composition débutant souvent seulement dans les phases finales de la production ou en début de postproduction³. Avec l'essor des outils numériques accessibles (*ibid*) et, plus récemment, de l'intelligence artificielle, de nouveaux enjeux complexes émergent autour de la productivité, de l'authenticité, de la qualité, ainsi que de la reconnaissance de la créativité humaine et du travail artistique. Dans ce contexte, il est pertinent d'interroger ces artistes et les dynamiques entourant leur travail créatif. Quelles sont les conditions actuelles et les perspectives entourant la créativité dans leurs pratiques, en particulier la création de musique dans l'industrie cinématographique et télévisuelle ?

Au cours des dernières décennies, différents auteurs et autrices ont étudié la musique, que ce soit ses effets (Dincer, 2008 et Blasco-Magraner, 2023) ou encore sur sa production à l'ère du numérique (Hesmondhalgh, 2023 et Chea, 2017) et les enjeux émotionnels et relationnels de la production musicale sur les musicien.ne.s (Musgrave, 2023). Cependant, des musicologues comme Philip Tagg (dans Mullen, 2012) ont observé le manque de recherches interdisciplinaires sur la musique standardisée, souvent utilisée à des fins commerciales. D'autres ont également noté la faible attention accordée aux intentions derrière la musique destinée à l'image (Ruth et Spangardt, 2007), et certains chercheurs comme Grenier et coll. (2014) appellent à mieux comprendre les intentions des musicien.ne.s ainsi que l'imbrication de la musique et de la société.

Les industries cinématographiques et télévisuelles québécoises, qui régissent les règles et les paramètres dans lesquels les compositeur.trice.s travaillent, sont, comme les industries musicales, multiples et complexes. À cet égard, Williamson et Cloonan (2007) distinguent deux principaux problèmes liés à l'expression « industrie musicale ». Premièrement, cette expression suggère une industrie homogène, alors qu'il s'agit en réalité de secteurs disparates ayant des intérêts communs. Deuxièmement, le terme est souvent utilisé de manière interchangeable avec l'industrie de l'enregistrement sonore, ce qui conduit à des malentendus et à une trop grande simplification. Cette

³ La postproduction désigne l'ensemble des étapes techniques et créatives réalisées après l'enregistrement ou le tournage d'un projet audiovisuel ou musiccoll. Elle comprend le montage, le mixage sonore, l'ajout d'effets visuels ou sonores et l'étalement.

notion sert également certains intérêts spécifiques. Pour ceux-ci, il est possible de scinder les notions d'« industrie musicale » en quatre lieux détaillés ici :

We see two main problems with the term 'the music industry'. First, it suggests a homogenous industry, whereas the reality is of disparate industries with common interests. Secondly, the term is frequently used synonymously with recording industry. Thus the term 'the music industry' is often used in ways that lead to misrepresentation and confusion. It suggests simplicity where there is complexity and homogeneity where there is diversity. It also, as we will show, serves certain vested interests. In order to illustrate this, we examine four important places where notions of 'the music industry' are formulated: representative and umbrella organizations, media reports, official reports and policies, and in the work of academics. (Williamson et Cloonan, 2007, p. 305)

Nous savons par ailleurs que, pour survivre dans ces industries, les artistes doivent savoir se démarquer, faire preuve de productivité, séduire et préserver de bonnes relations (Menger, 2009), entre autres, avec les producteur.trice.s et réalisateur.trice.s, pour se maintenir en emploi. Leur travail est à la fois solitaire - les amenant à passer de longues heures dans leur studio à composer – et collaboratif, puisqu'ils.elles sont appelé.e.s à travailler étroitement avec des membres de l'équipe de production, surtout les réalisateur.trice.s, mais aussi les producteur.trice.s, monteur.euse.s, mixeur.se.s. Notons enfin que, selon les propos des compositeur.trice.s, la musique à l'image peut être conçue et perçue comme une œuvre, bien qu'elle soit parfois considérée comme inférieure, mais elle peut aussi remplir une ou plusieurs fonctions au sein des productions auxquelles ils.elles participent, jouant ainsi un rôle plus ou moins précis. En effet, la dimension fonctionnelle (au service de l'image), contrairement à la musique autonome, lui cause par moment d'être considérée comme une œuvre moins légitime (Tagg, 2012; Williamson et Cloonan, 2007), ou du moins perçue comme moins artistique en raison des contraintes imposées par l'industrie cinématographique.

En tenant compte des éléments de notre problématique, ce mémoire tentera de mettre en lumière les perspectives des compositeur.trice.s de musique à l'image et de saisir la ou les définitions de la créativité dans leur travail. Nous en venons à poser notre question principale de recherche, soit : comment les compositeur.trice.s de musique à l'image au Québec conçoivent-ils la créativité dans le cadre de leur travail, à l'intérieur des contraintes évoquées ? Et subséquemment, quelles sont leurs conceptions de la créativité et comment s'incarnent-elles dans leurs pratiques professionnelles, notamment à travers leurs stratégies de production et les tactiques développées pour naviguer les différents enjeux de financement, de productivité et de collaborations ? Enfin, comment ces

conceptions de la créativité influencent-elles leur processus créatif, particulièrement dans le développement de leur signature artistique, tout en répondant aux exigences pratiques propres à leur travail ?

La créativité se présente à la fois comme un levier d'innovation et un moteur de productivité, mais aussi comme une qualité, largement valorisée et souvent liée à l'expression personnelle. Elle nous apparaît ainsi comme pouvant se traduire différemment et jouer différents rôles selon les contextes, enjeux et contraintes au sein desquels elle se déploie.

En nous appuyant avant tout sur les discours et témoignages des artistes, notre objectif est alors de saisir comment le travail créatif se traduit pour ces sujets. Nous tenterons d'abord de comprendre quelles sont les conceptions de la créativité et du travail créatif pour ces artistes-travailleur.euse.s, pour nourrir ensuite une réflexion sur les façons dont leur interprétation peut nous éclairer sur la créativité et ses incidences. Cette recherche tentera donc principalement de mieux comprendre le sens et les implications de la créativité, pour les compositeur.trice.s de musique à l'image au Québec, et leur réalité. Nous espérons que cette recherche pourra ainsi contribuer à mieux saisir la créativité pour ces travailleur.euse.s en particulier, et ses implications, à la fois sur le fonctionnement de cette industrie - du cinéma et de la musique - mais aussi sur les individus.

CHAPITRE 2

CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, nous présentons les principaux concepts qui guideront notre analyse, en revenant d'abord sur différentes définitions de la créativité. En mobilisant les *cultural studies* (Hall, 1980 ; McRobbie, 2016) et la perspective interactionniste (Mead, 1934 ; Goffman, 1959), nous montrons d'une part que la créativité ne relève pas seulement d'une disposition individuelle, mais de relations, de rôles et de normes. Les notions d'acteur-réseau (Latour, 1987 ; Callon, 1986) permettent subséquemment d'explorer ces dimensions collectives et interactionnelles. En nous appuyant sur de Certeau (1980), nous examinerons la créativité comme un espace traversé par des stratégies (règles, normes et contraintes) et des tactiques par lesquelles les compositeur.trice.s négocient ou contournent ces cadres pour exprimer leur créativité. Enfin, les travaux de Heinich (2012) et de Becker (1982) nous aident à comprendre comment la signature artistique et les processus d'artification participent à la construction du statut d'artiste et à sa reconnaissance.

2.1 Les formes de la créativité

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, les définitions de la créativité sont nombreuses. Dans les discours évoqués précédemment et pour l'objet de notre recherche, il nous semble important de revenir sur certaines définitions de la créativité qui nous permettront d'interpréter les conceptions, la réalité et les pratiques des compositeur.trice.s de musique pour le cinéma et la télévision au Québec. Débutons avec la créativité comme clé d'innovation et de productivité, comme l'indique Amabile :

Creativity is the production of novel and useful ideas in any domain. Innovation is the successful implementation of those creative ideas within an organization. Thus, creativity by individuals and teams is a starting point for innovation; the first is a necessary but not sufficient condition for the second. (Amabile, 1996, p. 1)

Pour Amabile (*ibid*), la créativité se définit comme la capacité, qu'elle soit individuelle ou collective, à générer des idées nouvelles et utiles dans un contexte donné, idées qui peuvent être appliquées à un système spécifique. Cette définition résonne particulièrement avec le contexte de travail des artistes-travailleur.euse.s à l'étude, pour qui la créativité doit non seulement favoriser l'émergence d'idées nouvelles dans le cadre de la production d'une œuvre, mais aussi s'inscrire dans les contraintes des industries cinématographiques et télévisuelles. En outre, dans ce contexte, la créativité, bien qu'elle

soit liée à la production d'une œuvre d'art, remplit également un rôle fonctionnel. La musique à l'image, par exemple, a pour objectif d'accompagner une image selon un besoin ou une vision spécifique (celle du/de la réalisateur.trice), en communiquant quelque chose, en offrant une expérience à l'auditeur.trice. Comme l'indique Williams à propos de l'art : « art is the organisation of experience especially in its effects on a spectator or an audience. » (Williams, 1961, p. 47) La musique à l'image est, elle aussi, souvent destinée à communiquer quelque chose à l'auditeur.trice.

En parallèle, la créativité est également indéniablement perçue comme une qualité ou un talent individuel, un don inné ou un attribut propre à l'individu, largement valorisé dans les discours sur l'art et l'innovation. La créativité, tout en pouvant être perçue comme une capacité d'innovation et de production dans un cadre donné, est par ailleurs souvent associée à une qualité valorisée dans de nombreux contextes, notamment dans le domaine artistique. McRobbie (2016) rappelle qu'aujourd'hui la créativité est perçue comme l'une des qualités humaines les plus valorisées, étroitement liée à l'expression du « soi intérieur », un marqueur de singularité particulièrement significatif pour les jeunes qui s'apprêtent à entrer sur le marché du travail :

'Creativity/talent' has recently come to represent the most desired of human qualities, expressive of, indeed synonymous with, an 'inner self', and hence a mark of uniqueness, and particularly resonant for young people poised to enter the labour market. Creativity is not unlike what 'soul' used to be, a mark of the inner, meaningful self. (McRobbie, 2016, p. 104)

Selon elle, la créativité serait devenue une sorte d'équivalent moderne de ce que l'on désignait autrefois comme l'« âme », ou une caractéristique symbolisant l'intériorité et le sens personnel. Ces conceptions de la créativité, à la fois comme une expression de l'individualité et comme un outil destiné à remplir une fonction spécifique, résonnent avec deux rôles qu'elle peut jouer dans la production musicale pour l'image : d'une part, comme moyen de répondre à une exigence précise et, d'autre part, comme forme d'expression artistique personnelle. Cette dernière dimension nous amène à considérer comment une œuvre d'art se fait œuvre : elle se distingue d'un objet d'artisanat ou objet reproductible, selon Heinich et Shapiro (2012), par son association claire à son auteur.ice. De plus, ces derniers précisent que, qu'il s'agisse des arts autographiques (où l'œuvre est directement liée à l'artiste, comme en peinture) ou des arts allographiques (où l'œuvre peut être reproduite, comme en musique ou en cinéma), une constante demeure :

Qu'il s'agisse des arts autographiques ou des arts allographiques, on observe bien – soit par l'enquête historique, soit par l'observation du temps présent – une constante : la signature va de pair avec l'accession d'une activité au rang d'art, et d'un producteur au rang d'artiste ou d'auteur. On est donc en droit de la considérer comme un indicateur majeur d'artification. (Heinich et Shapiro, 2012, p. 291)

Cette perspective est particulièrement pertinente dans le contexte actuel, marqué par la valorisation croissante de la créativité et son rôle central dans les pratiques artistiques. En effet, la créativité est souvent perçue comme un indicateur fondamental du statut d'artiste et de la reconnaissance sociale qui y est associée. Selon Heinich (2012), la distinction entre artisanat et art repose en grande partie sur la capacité à créer une œuvre unique, exprimant une individualité ou une vision personnelle, directement liée à l'authenticité de l'artiste. Ces notions nous amènent au concept de « signature » de l'artiste d'Heinich, qui est essentielle au processus d'artification, ou de transformation d'une activité, d'un produit, en art, et qui participe activement à la reconnaissance de l'artiste. Ainsi, la créativité des compositeur.trice.s de musique à l'image, au cœur de leurs processus et pratiques, joue un rôle central et multifonctionnel. Elle est cruciale à l'innovation, à la résolution de problèmes, et à la définition de leur identité artistique. En effet, la créativité peut servir à atteindre des objectifs spécifiques, comme générer des effets particuliers à travers la musique, tout en étant intégrée dans des stratégies de productivité ou d'organisation du travail. Enfin, elle contribue à l'élaboration de leur signature artistique, un élément fondamental pour la légitimation de leur travail et la reconnaissance de leur statut d'artiste dans le paysage culturel et professionnel, comme l'affirme Heinich (2012).

Il importe aussi de distinguer les notions de création et de créativité, souvent employées de manière interchangeable, bien qu'elles renvoient à des réalités distinctes. Hesmondhalgh (2008) aborde la création dans le contexte des industries culturelles en la définissant comme un produit tangible, tandis qu'il conçoit la créativité comme un processus ou une capacité à créer. Toutefois, la créativité peut aussi être assimilée à la création, en tant que produit culturel : « creativity can be seen both as a process through which something new is produced, and as a product in itself, often commodified in the form of a cultural good. » (Hesmondhalgh, 2008, p. 10) Dans notre cadre, la création désigne donc le produit ou le résultat d'un acte créatif – qu'il s'agisse d'une œuvre, d'une production ou d'un objet résultant d'un effort artistique ou intellectuel (par exemple, d'une innovation ou une solution à un problème). La créativité, en revanche, sera comprise comme l'ensemble des processus et pratiques créatives, mais aussi comme un potentiel et une ressource mobilisée de différentes manières dans les

contextes de travail des compositeur·trice·s. La créativité ne se limite donc pas à la sphère artistique et peut remplir diverses fonctions, tant artistiques que techniques ou utilitaires (dans Lefèvre, 2019, p. 14). Grésillon (2008) insiste sur cet aspect multidimensionnel, soulignant que la créativité ne se réduit pas à l'expression artistique, mais qu'elle s'intègre aussi dans des dynamiques industrielles et productives – dynamiques que Robert (2020) décrit, dans le contexte des compositeur·trice·s contemporains, comme des « espaces de tensions » où il·elle·s doivent conjuguer vocation artistique et logiques de production et de diffusion, désormais inhérentes à l'acte créatif.

Il est essentiel de noter que la créativité, qu'elle soit mobilisée dans le processus de création, dans la distinction artistique de l'œuvre et donc dans la signature du compositeur·trice, ou comprise comme une capacité à résoudre des problèmes et à générer de nouvelles idées n'est pas envisagée ici selon la conception romantique du « génie créateur », associée depuis l'Antiquité à des interventions divines ou surnaturelles. À l'instar de DeNora (1995), nous remettons en question l'idée du génie créateur comme une caractéristique innée et soutenons qu'il est, au contraire, socialement construit et façonné par des interactions et des discours. Cette perspective permet de démythifier la créativité, en l'examinant dans les pratiques de travail et artistiques, afin de déceler les dynamiques sociales sous-jacentes. Comme mentionné précédemment, une mythologisation (Hesmondhalgh, 2018) entoure la créativité, surtout lorsqu'elle est associée à l'artiste. Il convient ainsi de reconnaître que la créativité, globalement, et peut-être encore plus chez l'artiste, comporte plusieurs dimensions – dont celles « mythiques » de l'œuvre (Hennion, 2015). L'aspect mythique, pour Hennion (*ibid*), est lié à la manière dont l'œuvre incarne des valeurs symboliques, des imaginaires culturels, ou des significations qui dépassent les aspects pratiques. Ces associations nous aident à comprendre que l'art, ainsi que la créativité qui l'accompagne, peut renfermer ou se rapporter à des récits et des représentations idéalisées, attribuées à l'art ou par « les mondes de l'art » tel que décrit par Becker (1982), façonnant ainsi la perception, le jugement et la reconnaissance de l'œuvre – un sujet que nous approfondirons plus loin.

Afin de répondre à nos questions de recherche, nous nous concentrerons d'abord sur les définitions des industries créatives et culturelles, et sur la manière dont la créativité y est traduite. Soulignons que le passage des industries culturelles aux industries créatives symbolise pour Benghozi (2006) l'intégration d'une nouvelle logique d'action par projets, qui a entraîné de grandes incertitudes pour

les secteurs culturels, en plus de transformations esthétiques et économiques qui, nous pouvons le supposer, ont un impact sur les artistes-travailleur.euse.s, ce que Grésillon soutient également :

Par un glissement sémantique entre création et créativité, vue ici comme capacité à créer dans un cadre de référence prioritairement économique, et sans autre référence aux productions culturelles que leur part d'inédit et d'innovant, l'économie créative pose le risque, la précarité, le « talent », la logique de projets et une forte concentration des acteurs économiques en arguments de la compétitivité des territoires. Sémantiquement proches, création et créativité renvoient donc cependant tant à des groupes et types d'acteurs qu'à des fonctions distinctes (Grésillon, 2008 dans Lefèvre, 2019, p. 14).

Ce glissement sémantique, comme le souligne Grésillon, illustre une transition des préoccupations culturelles et artistiques vers des priorités économiques, où la créativité serait principalement valorisée pour son potentiel d'innovation et de productivité. L'économie créative redéfinit ainsi les pratiques de création en les inscrivant dans une logique de marché, renforçant la précarité des artistes et favorisant les grands acteurs économiques, comme les *majors* de l'industrie musicale ou les grandes plateformes de diffusion et compliquant ultimement l'accès des artistes indépendants à ces marchés (Benghozi et coll., 2021). Nous pouvons supposer que cette situation est sans doute exacerbée pour les artistes locaux, dans un petit marché comme celui du Québec, où les budgets sont limités et où la concurrence avec des productions et des acteurs internationaux mieux financés constitue un défi supplémentaire.

Nous proposons pour ce mémoire d'articuler notre premier chapitre d'analyse sur trois niveaux d'analyse permettant de penser la créativité dans le cadre de cette recherche. D'abord, l'hégémonie, telle que développée par Gramsci et reprise par Hall (1997), désigne le cadre idéologique et symbolique à travers lequel se construisent et se légitiment certaines conceptions dominantes de la créativité. Ces conceptions trouveront ensuite une traduction concrète dans des dispositifs (Foucault, 1975; Agamben, 2007), qui opèrent la régulation des pratiques créatives. Enfin, en mobilisant de Certeau (1980), nous observerons comment les créateur.trice.s, à l'intérieur de ces dispositifs, font appel à des tactiques ; des manières d'agir et d'employer leur créativité, pour adhérer, les détourner ou résister aux stratégies ou cadre régulant leur travail – et, à différents égards, l'expression de leur créativité. Ces pratiques, parfois loin d'être marginales, serviront à révéler comment les cadres normatifs organisent leurs conditions de travail et ainsi leurs conceptions de la créativité.

Les stratégies et tactiques, selon de Certeau (1980), comme modalité d'analyse, nous permettent de cerner la créativité comme un outil de travail, d'ingéniosité, d'innovation et de productivité pour les compositeur.trice.s de musique à l'image, nécessaire pour répondre aux enjeux de leur domaine (Lubart, et coll., 2009). Appliquées à la réalité des compositeur.trice.s, les stratégies chez de Certeau (1980) font ici écho aux contraintes et contextes, tandis que les tactiques représentent les mesures ou initiatives entreprises par les compositeur.trice.s pour faire face aux défis croisés dans leur profession et leur création. « J'appelle "stratégie" le calcul des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir est isolable d'un "environnement" », nous dit de Certeau (1980, p. 46). Les stratégies sont donc utilisées par les institutions et les structures de pouvoir pour organiser l'espace et le contrôle. Quant aux tactiques, elles constituent pour de Certeau des manières employées par les individus pour détourner et s'approprier les structures imposées pour répondre à leurs propres besoins. La tactique se réfère à ce que les Grecs appellent la mêtis, qui désigne les ruses de l'intelligence, associées à une forme d'agilité, d'habileté et de pratique (Detienne et Vernant, 1974, p. 21 dans Zine, 2010). Chez de Certeau (1980) les individus emploient des tactiques pour « négocier » les impératifs - ou les « stratégies » des systèmes établis, contextes ou forces dominantes - qui sont déployées dans les instances en place, ou dans leur cas, les impératifs et contraintes de production.

[...] j'appelle « tactique » l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. [...] Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. [...] Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des « occasions » et en dépend [...]. Il lui faut utiliser... les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. [...] Elle est ruse. (de Certeau, 1980, p.60-61)

Ces tactiques, faisant appel à la créativité, peuvent être comprises comme des formes de résistance ou de contournement, permettant d'instituer des réponses aux systèmes et contraintes (ou stratégies) en place. Ces tactiques mettant à profit leur créativité permettraient ainsi de reprendre un certain contrôle et de retrouver un semblant de liberté d'action. Comme le souligne de Certeau, ces tactiques révèlent aussi une dimension conflictuelle dans les pratiques au travail, dessinant une danse entre les règles ou l'ordre établi et les libertés créatives. Elles permettent aux compositeur.trice.s de survivre dans et à ce contexte - à la structure et aux règles de ces industries dites, elles aussi, créatives (Benghozi, 2006). Ceci nous permet d'éclairer l'une des conceptions de la créativité pour les

compositeur.trice.s de musique pour le cinéma et la télévision au Québec, telle qu'elle se transpose dans le cadre de leur travail et leurs témoignages.

Soulignons que ces contraintes dérivent d'un contexte « multicouches » ou une contextualisation renvoyant aux processus, structures et forces – qu'elles soient économiques, sociales ou culturelles (Kassabian et Grenier, 1999, p. 154) – qui informent, voire produisent, ici non pas seulement le phénomène musical, mais aussi la conception de la créativité chez les compositeur.trice.s. Les pratiques des industries, des publics et des artistes nous apparaissent ainsi façonnées par un contexte culturel, social et économique, traversé de dynamiques de pouvoir (Hall, 1977). La créativité, tout comme le(s) contexte(s) et la culture globalement, constitue également un terrain hégémonique, transposant des luttes et négociations de pouvoir entre des idées dominantes et des idées contestataires (*ibid*).

Pour les compositeur.trice.s, ces contextes et dynamiques de pouvoir s'immiscent et inspirent une conception et une expérience de la créativité, étroitement liées, d'après nos observations, à des enjeux et injonctions de productivité et d'efficacité.

2.2 La créativité comme terrain hégémonique

Comme nous l'avons mentionné en problématique, pour McRobbie (2016) et Hesmondhalgh (2008), la créativité est devenue une sorte de nouveau mantra de l'économie néolibérale, un ingrédient soutenant la productivité et la profitabilité en promettant en retour une certaine émancipation du travailleur.se créatif.ve. Ainsi, la créativité, d'abord associée aux artistes, serait adoptée par le.la travailleur.se dans cette « nouvelle économie culturelle » (McRobbie, 2016, p.19) et agirait maintenant comme un moteur économique et en « remède aux maux de la cité » (Howkins, 2001, dans Hesmondhalgh, 2008, p. 291). Travailleur.euse.s, mais aussi gouvernements, industries et institutions d'une variété de secteurs (pas seulement culturels), intégreraient et feraient la promotion de cette créativité. Celle-ci s'établirait aujourd'hui comme la nouvelle doctrine de la société capitaliste néo-tayloriste, tiraillant le travailleur.se entre autonomie-liberté et exploitation-alienation (Hesmondhalgh et Baker, 2011).

La créativité, tout comme la culture, constitue un terrain hégémonique, en ce sens qu'elle cristallise des luttes et négociations de pouvoir entre idées dominantes et contestataires (Hall, 1977). Cette

perspective critique au cœur du concept d'hégémonie nous permet de mettre en lumière des tensions et enjeux qui entourent les conceptions et applications de la créativité et à mettre en relief les industries dans lesquelles évoluent les compositeur.trice.s, dépassant une lecture strictement individuelle de leur réalité et interprétation.

Leurs représentations de la créativité sont imprégnées de conceptions hégémoniques qui influencent divers aspects de leur travail et de leur perception du processus créatif. Les créateur.trice.s et leur(s) conception(s) de la créativité s'inscrivent ainsi dans un discours à la fois normatif et conflictuel, marqué par des tensions entre conformité et résistance (Hall, 1977). Dans notre analyse, nous reviendrons sur comment la créativité constitue à la fois un outil ou un attribut servant autant la conformité de produire et répondre aux attentes de leur milieu ou projet, et d'autre part, de résister ; leur permettant de déjouer certaines règles ou encore leur permettant de s'affranchir en tant qu'artiste. Les théories des *cultural studies* mettent en lumière comment l'hégémonie façonne non seulement les produits culturels, mais aussi notre manière de les consommer mais aussi, dans le cadre de cette recherche, de les produire et de les créer. C'est dans ce contexte normatif, de négociations et résistance que nous pourrons cerner la créativité et son rôle dans le travail des compositeur.ice.s.

Nous devons aussi définir ce que nous entendons par conception. Par ce terme, nous désignons la manière dont une personne ou une collectivité comprend et organise, dans ses discours, une idée, un phénomène ou un projet — ici, la créativité. Nous incluons dans ce terme, les interprétations et définitions produites par des individus, ainsi que le ou les sens qu'ils leur attribuent dans des contextes donnés. Nous nous appuyons sur la théorie de la représentation développée par Hall (1997), selon laquelle les significations sont construites, diffusées, comprises et partagées au sein de contextes culturels et sociaux. Ainsi, il n'existe pas de sens unique ou absolu, puisque les représentations sont des constructions sociales et médiatiques. Elles participent activement à la formation de nos perceptions du monde, des phénomènes ou des événements, tout en étant traversées par des rapports de pouvoir et des idéologies dominantes.

Cela nous amène au concept d'hégémonie de Hall (1997) et aussi décrit par Coladonato (2015), qui nous permet de porter notre attention sur ces idéologies dominantes. Pour Coladonato (2015), « le concept d'hégémonie désigne un équilibre toujours possible d'être bouleversé, et permet de saisir la dynamique des rapports de pouvoir. » (p.5) Ce concept illustre des rapports de force, reconfigurant

ou configurant des conceptions, de la créativité dans le cas présent. Ces dynamiques de pouvoir, souvent paradoxales et négociées, peuvent être normalisées à un point tel qu'elles échappent à la pleine conscience et à l'entendement des travailleur.euse.s concernés, influençant ainsi leurs pratiques sans qu'ils en aient nécessairement une perception claire.

Ainsi, l'hégémonie, telle que décrite par Hall (1997) et Coladonato (2015), ne se limite pas à la sphère idéologique ou discursive : elle s'incarne dans des structures, des pratiques et des normes qui orientent les comportements et les représentations. C'est précisément à travers ces formes matérielles et organisationnelles que l'hégémonie prend forme, que Foucault (1975) conceptualise avec le dispositif. Nous reviendrons à ce dispositif, qui permettra d'opérationnaliser notre analyse et compris comme traduisant dans des agencements institutionnels et techniques, des logiques de pouvoir et de normalisation.

La notion de relations de pouvoir, centrale dans les *cultural studies* et notamment définie par Foucault (1980), permet de mieux comprendre les mécanismes par lesquels certaines représentations ou conceptions se construisent et se partagent :

Power relations permeate all levels of social existence and are therefore to be found operating at every site of social life – in the private spheres of the family and sexuality as much as in the public spheres of politics, the economy and the law. What's more, power is not only negative, repressing what it seeks to control. It is also productive. It doesn't only weigh on us as a force that says no, but ... it traverses and produces things, it induces pleasure, forms of knowledge, produces discourse. It needs to be thought of as a productive network which runs through the whole social body. (Foucault, 1980, p. 119)

Foucault (1994) soutient également que le pouvoir fonctionne en réseau et ne serait pas une force unidirectionnelle imposée de manière externe, mais plutôt une relation dynamique et circulaire, si l'on peut dire : « non seulement les individus circulent, mais ils sont toujours en mesure de subir et aussi d'exercer le pouvoir ; ils ne sont jamais la cible inerte ou consentante du pouvoir, ils en sont toujours le relais. » (p. 180) En analysant les discours sur la production artistique et culturelle des compositeur.trice.s – nous mettrons en lumière des normes implicites et des injonctions qui sous-tendent ces pratiques, révélant certains des rapports de force et dynamiques à l'œuvre.

À cet égard, les travaux d'Hesmondhalgh et Baker (2011), McRobbie (2016), ainsi que de Negus (1999) et Negus et Pickering (2004 et 2008), nous offrent des perspectives essentielles pour approfondir et

appuyer notre recherche sur la créativité chez ces sujets. Ils mettent en lumière plusieurs enjeux liés aux contextes industriels et sociaux. Leurs recherches nous renseignent, entre autres, sur les défis auxquels ces travailleur.euse.s font face : la nécessité de maximiser les ressources limitées, de travailler de manière autonome, de s'autofinancer ou, du moins, d'assumer les risques financiers. Ces éléments nous permettent de comprendre comment des logiques entrepreneuriales et néolibérales s'infiltrent et façonnent leurs conceptions et pratiques de la créativité. McRobbie (2016) souligne également que la normalisation de l'intensification du travail créatif, couplée à l'attrait des métiers créatifs, expose ces travailleurs et travailleuses à des conditions précaires.

2.3 La créativité comme dispositif

Dans cette optique, en nous appuyant toujours sur les *cultural studies*, nous analyserons comment la créativité s'intègre dans des cadres sociaux, systémiques et normatifs qui façonnent non seulement les pratiques professionnelles, mais aussi les perceptions de la créativité et de ses fonctions. La créativité dépasse ici largement le simple domaine de l'expression artistique pour devenir un levier central des dynamiques économiques et politiques contemporaines, comme le souligne McRobbie (2016), la concevant comme un « dispositif », voire comme un paradigme (Lefèvre, 2019), agissant à la fois comme un instrument et un support pour les dynamiques néolibérales de productivité, en résonance avec ce que nous avons exploré dans la problématique concernant son sens et son adoption élargis.

The creativity dispositif comprises various instruments, guides, manuals, devices, toolkits, mentoring schemes, reports, TV programmes and other forms of entertainment. I see these come together as a form of governmentality, as Foucault would define it, with a wide population of young people within its embrace. (McRobbie, 2016, p. 11)

Ce dispositif fait écho à l'économie créative et, d'après Howkins, devient une nouvelle manière de créer de la valeur (Verdugo, 2017).

Loin d'être un simple synonyme des industries créatives, l'économie créative représente une nouvelle manière de penser l'économie où la créativité, l'innovation et les technologies convergent vers des modèles multidisciplinaires de création de la valeur, de productivité et de croissance. (Verdugo, 2017, p 4)

En ce sens, le dispositif de la créativité devient ici un outil permettant d'articuler ce cadre théorique global d'hégémonie et des relations de pouvoir, avec la pratique concrète et les représentations

dominantes de la créativité, qui se transforment en cadres d'action, de production. Nous observerons cela dans une partie de notre analyse, à travers des stratégies et tactique, sur lesquelles nous reviendrons.

Ainsi, le dispositif ne se limite pas à un cadre institutionnel ou matériel ; il inclut aussi des dimensions symboliques et organisationnelles et influe sur la pensée et l'action des individus par divers moyens, tels que les lois et les normes sociales. Tout comme Agamben et Foucault, nous comprenons le dispositif dans cet ensemble d'éléments, passant aussi par les discours : « un dispositif est un réseau entre ces éléments hétérogènes, un réseau entre du discursif et du non-discursif. » (Agamben, 2007, p.16) Les dispositifs peuvent être subtils, comme l'indique Razac (2008) : à travers des mécanismes de régulation parfois imperceptibles — notamment via des normes institutionnelles ou intériorisées—ils peuvent modifier profondément les dynamiques de pouvoir en rendant le contrôle moins visible, quoiqu'omniprésent. Dans le cadre de notre étude, nous mobiliserons plus particulièrement le « dispositif de la créativité » selon McRobbie (2016, p.38). McRobbie utilise ce concept pour analyser comment la créativité est institutionnalisée et utilisée comme un outil de réforme du travail dans les industries culturelles contemporaines. S'inspirant de la notion foucaldienne de « dispositif » et adoptant une perspective issue des *cultural studies*, elle décrit ce concept comme un ensemble de politiques, de pratiques institutionnelles et personnelles, de visions du monde et d'aspirations qui forment des normes, incitant les jeunes travailleur.euse.s culturels à prendre des risques, tout en les poussant à normaliser ou à tolérer des conditions précaires.

Pour McRobbie, ce dispositif préparerait les jeunes des classes moyennes urbaines à un avenir professionnel dépourvu des garanties et des sécurités dont bénéficiaient les générations précédentes. Compris comme un mécanisme régulateur et normalisateur de l'économie créative, ce dispositif valoriserait l'indépendance et la passion des créateur.trice .s, tout en dissimulant les réalités précaires du travail créatif, comme elle le souligne (*ibid*). En outre, ce dispositif encouragerait les créateurs, tout comme les entrepreneur.euse.s mentionné.e.s par McRobbie, à se conformer aux attentes du marché et à se percevoir comme les seul.e.s responsables de leur succès ou de leur échec.

Ce concept nous semble particulièrement pertinent pour comprendre comment, chez les compositeur.trice.s de musique à l'image, la créativité traduit des injonctions du système économique sous un couvert de passion et d'émancipation artistique et professionnelle. Ce dispositif entraîne des

dynamiques, démontrant la valorisation de la créativité comme ressource, potentiel, solution ou instrument et contraintes, dans les industries créatives.

Dans ce cadre, nous comprenons l'économie créative et les industries créatives, comme les définit Lefèvre (2019), à travers le paradigme de la créativité, redessinant les modes d'organisation de la création et transformant, voire bouleversant, les pratiques des artistes et des travailleur.euse.s. Ces définitions permettent de mettre en lumière les aspirations créatives de ces individus qui se jouent malgré les contraintes industrielles et institutionnelles qui encadrent leurs pratiques. De plus, ce cadre offre une perspective sur la manière dont un système, une industrie ou une société transpose un certain paradigme de la créativité — une injonction omniprésente, valorisée et exploitée de la créativité — organisant ainsi les structures et conceptions du travail dans les industries créatives.

Nous comprenons également la figure du créateur.rice-travailleur.euse dans une logique d'« auto-entrepreneur », caractéristique d'une économie largement libéralisée où la flexibilité du travail devient la norme (Bouquillion, 2012, p. 33). C'est dans ce contexte, en prenant en compte les conditions de travail des compositeur.trice.s, que nous tentons d'explorer et de comprendre leurs conceptions — formes, rôles et fonctions — de la créativité, et comment cette dernière est mobilisée à la fois comme ressource artistique et comme outil d'adaptation aux contraintes économiques et industrielles.

2.4 Les représentations et codes partagés

Pour Hall (1997), les représentations de faits sociaux participent à une conception hégémonique du monde : à force d'être répétées, de circuler ou d'être promues, les représentations deviennent la réalité et leurs significations difficiles à défaire. Du même souffle, elles s'insèrent dans la conception que nous avons du monde, du réel. Ce concept permet d'appréhender la créativité non pas comme une essence fixe, mais comme une construction sociale qui prend forme à travers les pratiques et les représentations partagées. La conception de la créativité sera comprise dans un cadre de référents ou une « carte conceptuelle » (Hall, 1997), traduisant des « codes » partagés qui produisent le sens : « The main point is that meaning does not inhere in things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice – a practice that produces meaning, that makes things mean. » (Hall, 1997, p.10)

Ce faisant, les représentations nous permettront de déceler des conventions et normes, en plus d'adopter une posture critique face aux conceptions et représentations de la créativité et ainsi favoriser une compréhension de diverses injonctions, provenant ici notamment de la structure, des contextes et des modes de production. Quant aux représentations et leurs significations, selon Hall toujours, elles nous renseignent ainsi sur différentes dynamiques de pouvoir, dans notre cas, qui traversent les pratiques des compositeur.trice.s de musique à l'image et la créativité, et des artistes-travailleur.euse.s plus largement.

Representation is a practice, a kind of 'work', which uses material objects and effects. But the meaning depends not on the material quality of the sign, but on its symbolic function. It is because a particular sound or word stands for, symbolizes or represents a concept that it can function, in language, as a sign and convey meaning – or, as the constructionists say, signify (sign-i-fy). (Hall, 1997, p.11)

Dans le cadre de cette étude, cette conception des représentations met donc en lumière la manière dont les pratiques des compositeur.trice.s de musique à l'image sont traversées par des dynamiques d'interprétation et de pouvoir. Ces artistes ne produisent pas de manière passive : leurs créations sont des formes actives de représentation, où chaque œuvre, geste ou note peut véhiculer des significations ancrées dans des contextes culturels et sociaux spécifiques. Ainsi, la musique à l'image ne constitue pas un simple produit matériel, mais un phénomène symbolique dont le sens est continuellement négocié et transformé à travers les relations de pouvoir.

En observant comment ces individus donnent sens à la créativité dans leurs pratiques — pour eux-mêmes ou face aux contraintes d'un cadre industriel plus large —, il devient possible de saisir leurs conceptions de la créativité, ainsi que son rôle, ses influences et ses injonctions. Ce cadre conceptuel permet de considérer les représentations comme des constructions symboliques qui participent à la production de normes, d'impératifs et de règles de travail, tout en révélant les luttes sociales et les dynamiques de pouvoir qui les traversent. Elles participent à la production du sens et à la structuration des rapports sociaux (Hall, 1997). Cette perspective s'inscrit dans la lignée des travaux de Bourdieu (1979), pour qui les règles et contraintes de production — qu'elles soient culturelles, sociales ou économiques — façonnent la manière dont les individus agissent et se positionnent au sein des structures de pouvoir. À l'image des écrivain.e.s dans *Les règles de l'art* (Bourdieu, 1992), les compositeur.trice.s doivent composer avec diverses contraintes (économiques, sociales, symboliques), et c'est dans cet espace de négociations que se définit leur créativité.

Dans cette optique, la créativité peut être envisagée comme un « paradigme » (Lefèvre, 2019), soit un cadre de référence structurant les pratiques et représentations qui y sont liées. Elle repose sur un ensemble de normes, valeurs et croyances partagées qui influencent la manière dont une réalité est perçue, construite et interprétée.

À travers leurs expériences et les représentations qui les accompagnent — qu'elles soient institutionnalisées ou contestées — émergent diverses conceptions de la créativité. Ces dynamiques de normalisation ou de résistance, influent sur comment la créativité est interprétée et perçue différemment selon les contextes sociaux, politiques et économiques. À l'instar du modèle *encoding/decoding* de Hall (1980), où le public interprète activement les messages médiatiques, les conceptions de la créativité sont aussi l'objet d'une négociation continue.

Comme le rappelle Hall (1997), la représentation repose sur un processus par lequel langage et images produisent du sens, à partir de codes culturels partagés. Ainsi, l'interprétation de la créativité, et de son rôle, dépendent de son contexte d'énonciation, c'est-à-dire de sa place dans des systèmes ou un contexte néolibéral et des industries culturelles dans le cas présent.

La créativité dépasse alors l'acte individuel pour s'inscrire dans un champ de forces où se manifestent des enjeux économiques, sociaux et culturels (Bourdieu, 1992). La négociation constante entre les pratiques artistiques et les impératifs de production (Bourdieu, 1979), soulève les normes imposées par les industries influencent inévitablement les pratiques et les significations de la créativité.

Comme le souligne Foucault (1975), le pouvoir ne s'exerce pas uniquement de manière directe, mais à travers des structures invisibles, des discours et des normes qui régissent ici le travail créatif. Le pouvoir, diffus et omniprésent, modèle en profondeur les manières d'agir des artistes. Hall (1980) montre d'ailleurs que les idéologies dominantes sont intégrées à la culture, façonnant à la fois les représentations et les pratiques créatives.

Enfin, l'hégémonie culturelle peut être comprise, selon Gramsci (1971), comme le processus par lequel les classes dominantes maintiennent leur pouvoir non seulement par la contrainte, mais aussi – et surtout – par le consentement. Ce consentement est produit et reproduit à travers les institutions culturelles, éducatives et médiatiques, qui diffusent et normalisent les valeurs, normes et pratiques

des groupes dominants, jusqu'à les faire apparaître comme universelles ou évidentes. Les artiste-travailleur.euse.s, comme producteurs de contenu, jouent un rôle central dans ce processus, en négociant entre ces idées dominantes et des formes de résistance. Ces dynamiques sont particulièrement visibles dans les industries créatives, où, comme le souligne Williams (1977), les productions culturelles présentent à la fois de reflet et de moyen pour maintenir ou contester les rapports de pouvoir existants.

Pour répondre à notre question de recherche et comprendre les conceptions de la créativité chez les compositeur.trice.s de musique pour le grand et le petit écran au Québec, nous observerons comment la créativité s'intègre et se manifeste dans leurs pratiques, ainsi que dans leurs stratégies créatives. Ce cadre théorique nous permettra d'identifier et d'interpréter les contextes, normes et règles de production qui influencent ces pratiques et stratégies, en lien avec leur milieu et leur travail. En procédant ainsi, nous serons en mesure d'observer des formes d'acceptation ou de résistance. C'est pourquoi nous mobilisons ces concepts issus des *cultural studies* en les combinant avec des notions de l'interactionnisme symbolique, que nous aborderons subséquemment.

2.5 Créativité et « mondes de l'art »

Par la suite, pour approfondir la compréhension des pratiques créatives artistique et la reconnaissance des compositeur.trice.s de musique à l'image, nous mobiliserons également, dans le chapitre d'analyse suivant, les apports de la sociologie de l'art. Plus précisément, nous nous appuierons sur la théorie des « mondes de l'art » de Becker (1982), qui permet d'envisager la création artistique comme le résultat d'interactions entre de multiples acteurs, conventions et dispositifs organisationnels. Cette perspective complétera notre lecture foucaldienne et culturelle de la créativité, en situant les pratiques des compositeur.trice.s dans un réseau social et professionnel plus large.

Par ailleurs, les travaux de Heinich (2012) et Heinich et Shapiro (2012) sur la signature artistique et les processus d'artification nous serviront à examiner comment la créativité contribue à la construction du statut d'artiste et à sa reconnaissance. Ces réflexions dialoguent également avec la théorie du champ artistique de Bourdieu (1992), en mettant en lumière les rapports de pouvoir, de distinction et de légitimation qui traversent le milieu des compositeur.trice.s à l'étude et leur rapport à la créativité.

Pour Becker (1982), les « mondes de l'art » sont des systèmes sociaux dans lesquels les artistes, les publics et les critiques collaborent pour définir ce qui est reconnu comme de l'art ou comme une œuvre. Ce cadre semble particulièrement pertinent pour analyser les industries culturelles et les artistes au centre de notre étude. Selon Becker (*ibid*), les mondes de l'art reposent sur un réseau d'interactions et de collaborations, entre différents acteurs impliqués dans la production artistique. Loin d'être des créations strictement individuelles, l'art et les œuvres seraient donc élaborés à travers un réseau complexe d'interactions entre artistes, producteur.trice.s, consommateur.rice.s, critiques, financeurs, institutions, entre autres. Chacun de ces participant.e.s joue un rôle dans la production, mais aussi dans la circulation et la réception de l'art, se définissant aussi mutuellement dans ce processus interactionnel, explique Becker (*ibid*). Le statut d'artiste, par exemple, est déterminé à travers une série d'interactions, tout comme la conception de ce qui constitue une œuvre : « art and artistic creativity are always collective processes, involving interactions between creators, audiences, and institutions » (Becker, *ibid*, p. 35).

Nous pensons que la créativité, à l'instar de l'art pour Becker, ne peut être réduite à une qualité individuelle ; elle prend forme et se définit à travers des conditions et interactions sociales, culturelles et historiques qui façonnent les conceptions, les perceptions, mais aussi, la reconnaissance de l'artiste. Ces conditions permettent de distinguer un travail artisanal d'une œuvre d'art, ou un.e artiste d'un.e artisan.e.

Cette approche et conceptions de l'art enrichit le concept de dispositif tel que proposé par McRobbie (2016). Tandis que McRobbie souligne les structures sous-jacentes, les mécanismes de pouvoir et les logiques économiques qui encadrent la créativité dans une économie créative, Becker (1982) insiste sur l'importance des interactions et de la dimension collective de la production artistique, ce qui nous permet encore une fois de voir comment les conventions et normes régissent cette production (même dans un cadre commercial ou institutionnel, comme dans notre étude) et la reconnaissance des artistes. En effet, pour qu'un individu puisse être reconnu comme artiste, il doit être validé par un réseau d'acteurs – institutions, critiques, pairs, marché – qui participent à la définition même de ce statut. De la même manière, une œuvre est reconnue comme telle, à travers ces interactions et conventions, qui lui confèrent une valeur et sa légitimité artistique.

Pour l'industrie des compositeur.trice.s de musique à l'image, les « mondes de l'art » (ibid) produisent alors ce qui est considéré comme de la création et de la créativité. À travers une série d'interactions, de dépendances et de formes de reconnaissances, tant avec les autres acteurs que des instances de pouvoir — producteur.trice.s, réalisateur.rice.s — ainsi qu'en lien avec des contraintes techniques et commerciales spécifiques aux industries du film et de la télévision, ces compositeur.trice.s font donc partie de (ou plusieurs) mondes de l'art. Au sein de ceux-ci, leur créativité est influencée et co-construite, en interaction avec des décisions artistiques ou commerciales collectives, ainsi que des normes industrielles et sociales.

Les mondes de l'art (ibid) et les dispositifs (McRobbie, 2016) peuvent être compris comme complémentaires dans notre étude : les premiers nous permettant de considérer les interactions visibles et les processus collaboratifs dans l'établissement d'une légitimité et de normes de la créativité, tandis que les seconds révèlent davantage les structures invisibles, mais influentes à l'œuvre. Bien que différents à plusieurs égards, ces deux concepts convergent dans l'idée que la créativité se façonne dans des interactions sociales, des normes et des attentes imposées par des systèmes de pouvoirs, économiques et culturels notamment. Dans le cadre des industries culturelles, et plus particulièrement pour les compositeur.trice.s de musique à l'image, cette imbrication apparaît clairement : les compositeur.trice.s interagissent et collaborent avec d'autres acteur.ice.s pour produire des œuvres qui respectent les attentes du marché, tout en étant encadré.e.s par des mécanismes, des contraintes et des conditions qui contribuent conjointement à la formation et la légitimation de leur créativité et de leur processus créatif.

2.6 Interactionnisme symbolique

La conception de la créativité pour les compositeur.trice.s s'inscrit, selon nous dans un contexte, au sein d'une structure, délimitée par des codes et façonnée par des interactions. Nous nous référons ici à l'interprétation de Marc et Picard, qui définissent l'interaction comme une « relation interpersonnelle entre deux individus au moins par laquelle les comportements de ces individus sont soumis à une influence réciproque, chaque individu modifiant son comportement en fonction des réactions de l'autre » (1996, p.189). L'interactionnisme symbolique nous invite ainsi à observer les expériences sociales, les interactions, et leur influence sur les significations — la manière dont les

individus construisent et partagent des significations à travers leurs interactions sociales — ainsi que les actions des sujets (Blumer, 1969).

L'interactionnisme symbolique offre une perspective pertinente pour analyser la manière dont les significations, y compris celles attachées à la créativité, émergent des interactions collaboratives, fortement liées à des attentes. En s'appuyant sur les travaux fondateurs de Mead (1934) et de Goffman (1967), l'interactionnisme nous permet de considérer le rôle des interactions sociales et matérielles dans la construction des représentations de la créativité. Pour Goffman (1967), chaque interaction est régie par des attentes mutuelles et des conventions sociales, ce qui amène les individus à gérer l'impression qu'ils projettent, en s'adaptant aux normes et attentes en vigueur. Cette perspective met en exergue le caractère normatif des interactions sociales ; les individus ajustent leur comportement en fonction des attentes et des réactions d'autrui.

Dans le contexte des compositeur.trice.s de musique à l'image, cette perspective nous permet de considérer comment leurs conceptions de la créativité sont influencées par un réseau complexe de normes et d'attentes, sociales et industrielles. Les compositeur.trice.s, à travers leurs interactions avec d'autres acteurs (réalisateur.rice.s, producteur.rice.s, etc.), cherchent ou doivent se conformer aux attentes du marché et de leurs industries, tout en négociant (parfois) des espaces de résistance pour leur créativité. Ainsi, leur créativité ne se construit pas uniquement à partir de leurs idéaux artistiques, mais dans un cadre où ils ajustent constamment leurs attentes, comportements, conceptions et pratiques en fonction des interactions, des normes construites et des logiques commerciales ou institutionnelles. Par ces interactions, pouvant prendre la forme de négociations, comme évoqués, ces créateur.rice.s peuvent à la fois se conformer aux attentes du système et, occasionnellement, y résister, redéfinissant ainsi leur rôle et leur créativité dans un espace de tension entre conformité et contestation. Selon Goffman (1967), l'interaction sociale constitue un système structuré par des normes, avec des individus jouant des rôles sociaux selon des règles implicites pour maintenir un ordre interactionnel. À la lumière de cette perspective, nous comprenons les individus comme négociant à la fois leur rôle et celui de la créativité dans leur travail, et leur résistance ou adhésion aux normes et structures en place.

Cette approche conçoit l'interaction comme une succession de négociations sociales, s'inscrivant pour nous dans la lignée des travaux de Hall (1980). Selon Hall (*ibid*), l'encodage fait référence au processus

par lequel un message et la signification sont produits par un acteur (ici, le.la compositeur.trice) et encodés selon des codes culturels et sociaux, tandis que le décodage renvoie à la manière dont ce message est reçu et interprété par autrui (l'audience ou d'autres professionnel.le.s), qui peut soit adhérer à l'interprétation initiale, soit la réinterpréter selon ses propres perspectives et contextes (Hall, 1980, p.128 à 138). Ainsi, dans le cadre de la musique à l'image, les compositeur.trice.s peuvent être amené.e.s à encoder des messages, ainsi que des interprétations de commandes ou demandes dans leurs compositions — par exemple en évoquant une ou provoquant une émotion ou en racontant quelque chose — tout en devant anticiper divers décodages que ces messages pourraient susciter auprès du public et des membres de l'équipe de production. Ce processus d'encodage et décodage s'inscrit dans des interactions complexes, mettant notamment en lumière des rôles, normes et attentes.

L'interactionnisme symbolique apporte ainsi une dimension complémentaire aux perspectives critiques (Blumer, 1969 ; Mead, 1934). Ce faisant, le rôle et le statut qu'il.elle.s s'attribuent ou se font attribuer, les rôles et statuts des personnes et entités avec lesquelles il.elle.s interagissent, et les dynamiques de pouvoir qui se jouent dans leur milieu et dans leur conception et usage de la créativité, peuvent être pris en compte (Goffman, 1956). Dans le cadre de cette recherche, il nous apparaît pertinent de sonder et de prendre en considération les perceptions et expériences des compositeur.trice.s, afin de mieux comprendre leurs conceptions et pratiques, pour ensuite cerner les dynamiques, interprétations et négociations entourant la créativité (Blumer, 1969).

Encore une fois, les notions de rôle, compris au sein de ce système de production – ici des industries culturelles – pourront nous renseigner sur des représentations de la créativité qui se développent collectivement dans cette industrie, et comment celles-ci contribuent en retour à renseigner le ou les rôles de la créativité chez ces créateur.trice.s. Le cadre interactionniste nous permettra enfin d'observer comment la reconnaissance de leurs pairs, ou même d'un groupe élargit (Marc et Picard, 2002); cercles de musicien.ne.s ou encore d'amitié, de connaissances, d'institutions, du public, peut affecter leur conception et usage de leur créativité.

Parmi les notions qui nous apparaissent aussi centrales à notre analyse se trouve l'idée que le sens est coconstruit dans le cadre d'interactions, mais également de relations sociales et contextuelles. Mead (1934) souligne que « the self is created through a dialogue with others », ce que nous appliquons ici

au statut d'artiste : il se forge dans un processus interactionnel et plus largement d'échanges et de relations - de pouvoir, hiérarchique ou encore lié à leurs rôles dans la production. Les rôles et masques décrits par Goffman (1956) offrent ici des concepts théoriques pertinents pour comprendre comment les individus façonnent, à travers leurs interactions, non seulement leur comportement, mais perçoivent leur place, leur statut et leur travail – et, par extension, la créativité. Comme pour Goffman, les compositeur.trice.s nous apparaissent jouer des rôles (1956-1973, p. 211), déterminés et déterminants dans leur conception et emploi de la créativité.

Par ailleurs, les théories de l'interactionnisme symbolique et le concept de rôle nous renvoient au rôle de l'individu, mais aussi au rôle de la créativité, et aux rôles de différents éléments et acteur.ice.s dans leurs processus créatifs. Ces processus et rôles nous amèneront aussi à considérer les attentes, aspirations professionnelles, mais aussi d'expression artistique ou de développement de leur signature, mais aussi des acteur.ice.s avec qui il.elle.s interagissent ou créent. Selon Mead (1934), « the self is created through a dialogue with others, and it is in these interactions that creative ideas often take shape. » (Mead, 1934, p. 123) Ainsi, ce cadre nous permet essentiellement de comprendre la créativité non pas comme un acte isolé, mais comme un processus façonné par des interactions, mais aussi des échanges et dynamiques entre les individus et leur environnement —rôles, normes, structures ou contextes.

Comme nous considérons également les *cultural studies* et les relations de pouvoir, rappelons ici que nous ferons aussi appel au concept de relations, au sens évoqué précédemment de Hall (1980) et de Foucault (2003), chez qui les relations de pouvoir ne sont pas seulement oppressives ; elles sont aussi productrices. Elles ne se contentent pas pour ce dernier d'imposer des limites, mais façonnent, voire renforcent, des comportements dans un cadre normatif. Tout comme dans son observation du milieu pénal, la routine du travail peut apparaître comme une opportunité de réalisation personnelle ou une promesse de liberté conditionnelle, elle fonctionne en fait, avant tout, comme un mécanisme disciplinaire qui structure et conditionne les détenu.e.s., que nous transposerons à la créativité pour les compositeur.trice.s.

La créativité, telle qu'évoquée plus tôt, se rapporte enfin globalement à un processus interactif dans un système complexe, influencée non seulement par les interactions humaines et relations de pouvoir, mais aussi par des éléments matériels. L'individuel et le social sont interdépendants explique

Mead (1934); les pairs, les événements et le milieu affectent l'individu et ses représentations intériorisées, contribuant « à construire la conscience de l'individu » (Marc et Picard, 2002, p.193), et pour nous, son interprétation de la créativité. L'interactionnisme symbolique de Mead (1934) permet ainsi d'observer la manière dont la créativité est interprétée par nos participant.e.s, à l'intérieur de leurs interactions sociales.

Ce courant met en exergue la complexité de ces interactions ou « transactions » (Marc et Picard, 2002, p. 195), tant à l'échelle individuelle, du groupe, que plus largement, à l'échelle de la structure sociale (ou industrielles dans notre cas), et plus largement le système néolibéral. Ce cadre théorique nous éclaire sur les conceptions du.de la créateur.trice de son travail et de la créativité, se construisant à travers ses relations avec autrui. Les rôles et la position des artistes comme travailleurs.euses, face à d'autres intervenants dans leur domaine, en plus du développement de leur signature artistique (Heinich, 2008) ou leur rôle et statut d'artiste, peuvent également être considérés.

Les représentations sociales, telles que décrites par Goffman (1956), permettent de comprendre comment se construisent les conceptions des individus et comment les significations se négocient, entre contraintes sociales et désirs personnels, à travers les interactions et la gestion de l'impression (p. 48). Tout comme pour Hall (1997), les significations pour Goffman sont construites et négociées dans des pratiques sociales. Toutefois, contrairement à Hall, qui situe la production du sens dans des cadres discursifs marqués par les rapports de pouvoir et des structures culturelles ou sociales, Goffman et Mead optent pour une lecture interactionniste, centrée autour des dynamiques de rôle, des échanges symboliques et de la coconstruction du sens au sein de ces situations sociales.

Goffman (1956) permet ainsi d'autant plus de saisir les représentations sociales et les rôles que les compositeur.trice.s occupent, se font attribuer ou s'attribuent, dévoilant en retour des cadres imposés et normatifs. Dans le cas des compositeur.trice.s, certains rôles sont définis dans leur travail et la chaîne de production, notamment face aux producteur.trice.s, réalisateur.trice.s, face à d'autres artistes ou musicien.ne.s, le public, les diffuseurs, etc. Dans ces rôles se dégagent des structures et règles - qu'il.elle.s doivent suivre ou enfreindre - pour bien exercer leur travail et leur créativité. Enfin, leur rôle de compositeur.trice, les pousse à répondre à des attentes, affectant leur travail et leurs conceptions de la créativité. Le rôle qu'il.elle.s jouent dans leur travail, ainsi que leur statut -

compositeur.trice. primé.e ou peu connu.e, par exemple - peut également venir cadrer la manière dont il.elle.s peuvent définir et employer la créativité.

Cette perspective met en lumière le fait que les compositeur.trice.s naviguent dans ces contraintes, normes ou règles où leurs rôles, influencés par les attentes et normes en place, participent à forger et exprimer leur statut. Ces statuts influencent selon nous directement la manière dont les compositeur.trice.s interprètent et mobilisent la créativité : un·e compositeur.trice primé.e peut mettre en avant une vision plus autonome de la créativité, tandis qu'un·e novice pourrait davantage se conformer aux attentes externes, influençant à la fois leur travail et leur représentation de la créativité.

L'interactionnisme symbolique insiste d'ailleurs sur le fait que les interactions sont normatives, ce qui rejoint les concepts des *cultural studies* que nous mobilisons. Pour Goffman, « l'interaction sociale est un système normatif » (dans Marc et Picard, 2016), et c'est dans ce système que les individus négocient leur conformité ou leur résistance, et le rôle de la créativité. Qui plus est, ce courant comprend l'interaction comme une série de négociations sociales, ce qui rejoint les travaux de Hall (1980) sur l'encodage et le décodage et les théories critiques. L'interactionnisme enrichit toutefois ces perspectives en y intégrant les notions d'attentes sociales et de réciprocité (Marc et Picard, 1989). Pour ces derniers, l'interaction sociale est une action mutuelle où l'individu anticipe et tente de répondre aux attentes de l'autre, qu'il soit un système de production, leurs industries, ou encore leurs normes et rôles établis, notamment.

Tandis que McRobbie et les *cultural studies* nous permettent d'analyser les structures invisibles qui encadrent la créativité – logiques économiques, mécanismes de pouvoir et injonctions néolibérales – , l'interactionnisme symbolique permet de saisir comment ces structures se traduisent dans les pratiques quotidiennes et les conceptions des artistes reliés à leurs rôles et statuts.

En combinant l'interactionnisme symbolique et les *cultural studies*, il devient donc possible de relier les dimensions subjectives et systémiques des pratiques créatives. L'interactionnisme met en lumière les expériences vécues - notre matériau de recherche - lesquelles les *cultural studies* situent dans des rapports de pouvoir et des normes qui les façonnent. Ce double cadre offre une perspective compréhensive de la créativité, telle qu'interprétée et vécue ou pratiquée par les compositeur.trice.s,

à travers leurs actions, leurs stratégies, de résistance ou de conformité, ainsi que les dynamiques entourant leur contexte individuel et celui plus large des industries créatives. Autrement dit, pouvoir interpréter les représentations, rôles et interactions nous apparaît primordial pour comprendre les codes, conceptions, pratiques et dynamiques entourant et mettant en forme la créativité. Clarifions ici que Laperrière (2009) définit une approche compréhensive comme fondée sur les perspectives des informateur.trice.s, ou qui « cherche à comprendre les phénomènes sociaux à travers les perspectives des participants, en tenant compte de la complexité des contextes et des interactions sociales qui façonnent leurs expériences » (Laperrière, 2009, p. 52). Cette conjugaison théorique nous permet donc de voir la créativité des compositeurs et compositrices à plusieurs échelles : des transactions interpersonnelles aux structures systémiques, en passant par les luttes pour la reconnaissance et d'affirmation de soi. Enfin, ce cadre est pertinent pour observer comment ces artistes naviguent entre leurs aspirations personnelles et les exigences d'un marché façonné par des normes économiques et culturelles.

2.7 La créativité comme processus interactif

D'un point de vue interactionniste, la créativité peut être envisagée comme un processus collaboratif et interactif, influencé par les contextes sociaux et culturels dans lesquels les individus évoluent continuellement.

Le regard interactionniste considère le monde social comme une entité processuelle, en composition et recomposition continue à travers les interactions entre acteurs, les interprétations croisées qui organisent ces échanges et les ajustements qui en résultent (Morrisette, Guignon, et Demazière, 2011, p.1).

Woodman et coll. (2010) soutiennent que la créativité s'inscrit dans un processus collectif au sein de systèmes sociaux complexes, où la collaboration et l'interaction sont essentielles à son émergence, pour produire de nouvelles idées. À cet égard, l'interactionnisme symbolique de Mead (1934) et de Garfinkel (1967) permet donc d'observer les significations qui émergent dans les interactions, aussi bien humaines que matérielles. Mead met aussi en avant l'idée que les significations naissent dans les processus sociaux par lesquels les individus interprètent les symboles à l'intérieur de leurs interactions (1934). Garfinkel, en s'appuyant sur l'ethnométhodologie, enrichit cette perspective en soulignant que les pratiques sociales et les routines sont des mécanismes producteurs de sens (1967). Cela rejoint notre approche méthodologique, que nous développerons dans la prochaine partie. Ces échanges,

qu'ils soient interindividuels ou plus larges, façonnent des manières d'être, de faire ou d'interagir, à partir desquelles émergent des conceptions, notamment celles de la créativité.

Cette approche met également en lumière les dynamiques organisationnelles, particulièrement dans les contextes de production, ce qui nous permet de faire le lien avec l'économie créative (Hesmondhalgh, 2019) et le dispositif de McRobbie (2016). Dans cette optique, la créativité se définit et émerge à travers des échanges interindividuels, ainsi que des interactions sociales ou matérielles plus vastes, générant des manières d'être, de faire ou d'interagir, et donc des conceptions, dont celles liées à la créativité.

Conjuguée aux *cultural studies*, cette approche nous permet d'interpréter les significations dans une réalité subjective et située, tout en les replaçant dans les contextes et représentations dominantes. En prenant en compte les expériences subjectives des compositeur.trice.s et les réalités systémiques des industries créatives, nous pourrons mieux comprendre leurs conceptions de la créativité et comment elles sont instrumentalisées ou encadrées par des injonctions économiques et culturelles.

Ainsi, ce cadre théorique permet de mieux cerner le rôle et les conceptions de la créativité chez les compositeur.trice.s de musique pour le cinéma, en explorant comment celle-ci s'incarne dans leurs pratiques. Il aide également à comprendre comment ces compositeur.trice.s naviguent entre conformité et résistance face aux normes et contraintes, en utilisant la créativité pour affirmer leur émancipation artistique et développer leur signature artistique.

En continuité avec la perspective interactionniste, la théorie de l'acteur-réseau (Callon, 1986 ; Latour, 2005) permet d'élargir la compréhension des interactions en y intégrant les médiations matérielles, techniques et symboliques qui participent à la construction de la créativité. Cette approche propose de considérer la société non pas comme un ensemble de structures fixes, mais comme un réseau d'associations entre des acteurs humains et non humains – individus, objets, technologies, institutions, discours – qui co-produisent le sociocoll. Dans cette perspective, les objets ne sont pas de simples supports ou contraintes, mais des actants qui participent à la production des pratiques, des significations et des rapports de pouvoir.

Cette perspective rejoint ainsi les propositions interactionnistes en soulignant que la créativité n'émerge pas d'un individu isolé.e, mais d'un ensemble de traductions (Callon, 1986) et négociations qui se déploient dans le réseau. Chaque « acteur », humain ou non, contribue à redéfinir les conditions de la création, les attentes, les contraintes et les possibles. Par exemple, un logiciel de composition ou une direction artistique donnée orientera la forme et la texture d'une œuvre, tout comme un.e réalisateur.rice ou un.e producteur.rice peut orienter la manière dont la créativité est valorisée ou reconnue, selon son statut ou par d'autres facteurs.

Cet apport théorique s'articule et prolonge ici notre raisonnement sur les interactions, humaines ou matérielles, ainsi que sur le dispositif ; il permet de voir comment la créativité se transpose plus précisément dans un travail collectif de mise en réseau, d'idées, de matériaux, de personnes et se transforme, se stabilisant temporairement. Cette approche nous permet ainsi de mieux envisager la créativité à travers les interactions sociotechniques, rejoignant en cela la notion de dispositif (Foucault, 1975 ; McRobbie, 2016), et un aspect de cet ensemble hétérogène de pratiques, de discours, d'objets et de rapports de pouvoir.

En intégrant la théorie de l'acteur-réseau à notre cadre, il devient possible de rendre compte de la relation entre les compositeur.trice.s et les éléments matériels, symboliques et institutionnels qui composent leur environnement créatif. Dans cette perspective, l'action ne relève pas uniquement de l'individu, mais émerge des relations entre acteurs humains et non humains (Latour, 2005 ; Callon, 1986). Dans le contexte des compositeur.trice.s de musique à l'image, cette approche permet de comprendre comment leurs pratiques créatives se construisent à travers des interactions avec divers acteur.trice.s, des outils et des normes industriels, plutôt que simple produit d'une action individuelle. Ainsi, la créativité peut être comprise comme le résultat le résultat (non-fixe) d'interactions, entre l'humain et le non humain, entre l'individuel et le collectif, mais aussi l'artistique et l'économique, entre des résistances et des normes. Cette approche nous éclaire ainsi de manière plus micro, sur les modalités par lesquelles la créativité se déploie concrètement.

2.8 Conclusion

Ce double cadre théorique permet d'observer et de comprendre différents aspects des conceptions de la créativité chez les compositeur.trice.s, en incluant les enjeux et stratégies qui incarnent et

traversent la créativité, ainsi que les définitions qui en sont données ou en résultent, et comment ces conceptions sont normalisées, marginalisées ou négociées.

En empruntant des concepts à la fois aux *cultural studies* et à l'interactionnisme symbolique, nous pourrons interroger ces artistes-travailleur.euse.s sur le sens de la créativité, observer comment il se traduit dans leur travail, tout en adoptant un regard critique et en interpréter ces conceptions dans leur contexte. Nous mettrons en lumière des sens situés et vécus de la créativité et des réalités associées. Cette recherche, menée dans une approche qualitative, s'inscrit donc dans une démarche à la fois compréhensive, inductive et critique.

Ainsi, si le premier niveau de notre analyse interroge la créativité à travers les notions d'hégémonie, de dispositif et de tactiques (de Certeau, 1980) — c'est-à-dire dans ses dimensions idéologiques, structurelles et pratiques —, le second niveau se penchera sur la créativité comme signe distinctif et outil de reconnaissance, qui s'inscrit au sein des mondes de l'art. Ces deux cadres permettront de saisir comment la créativité peut agir comme espace de résistance, mais aussi d'expression, et joue différents rôles essentiels pour les compositeur.trice.s.

Il est important de souligner que l'interactionnisme symbolique et les *cultural studies* ne sont pas toujours en accord. L'interactionnisme symbolique, en se centrant sur les interactions et les processus de construction du sens au niveau de l'individu, privilégie l'analyse des expériences vécues — notre matériau principal, ainsi que les rôles sociaux. Les *cultural studies*, quant à elles, s'attachent davantage aux structures macrosociales, aux cadres et normes discursifs et aux rapports de pouvoir qui façonnent des représentations collectives et leurs significations. Ces différences peuvent parfois entraîner des tensions méthodologiques ou épistémologiques, notamment lorsqu'il s'agit de concilier une focalisation sur l'individu avec l'analyse des normes et des systèmes culturels plus larges. Bien que, du point de vue de l'interactionnisme symbolique, les normes émergent des interactions quotidiennes négociées entre individus, et que pour les *cultural studies* le pouvoir relève de structures et de dynamiques systémiques, nous considérons que ces approches peuvent néanmoins entrer en adéquation.

En effet, nous considérons que leur conjugaison est particulièrement pertinente pour enrichir notre compréhension. En considérant à la fois les dynamiques micro-sociales et macro-structurales, il

devient possible de saisir à la fois comment les créateur.trice.s donnent sens à leur créativité dans leurs interactions quotidiennes et comment ces significations s'inscrivent dans des cadres culturels et industriels plus larges. Cette approche croisée permet, selon nous, de mieux décrire la réalité des créateur.trice.s, de déchiffrer leurs conceptions de la créativité à différents niveaux, et d'éclairer la manière dont ces conceptions contribuent, contestent ou reproduisent certaines normes, luttes et dynamiques sociales. Enfin, ces conceptions ne nous renseignent pas seulement sur les artistes eux-mêmes, mais aussi sur notre société et ses systèmes ainsi que sur certaines de ses luttes et normes.

Comme le résume Negus dans le contexte de l'industrie musicale : « Cette industrie (de la musique) produit de la culture, et cette culture produit une industrie. » (1999, p. 30) En d'autres termes, si les industries musicales produisent de la culture (des produits culturels), elle est aussi informée, produite par la culture : les conceptions de la créativité affectent en quelque sorte les industries elles-mêmes, le travail qui y est fait, et ses pratiques. Ainsi, la créativité apparaît comme un phénomène coconstruit, produit à la fois par les individus et par les contextes et industries dans lesquels ils évoluent. Il convient également de rappeler que les interprétations des codes, des contextes et des sens varient, tout comme les pratiques, les langages et les contextes individuels, qui ne sont ni figés ni équivalents.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

Ce chapitre détaille la méthodologie adoptée, s'appuyant sur une approche qualitative compréhensive et abductive et des entrevues semi-dirigées. Il revient sur le processus de recrutement, présente l'échantillon et la méthode d'analyse thématique, permettant de mettre en évidence les pratiques, stratégies et tactiques créatives (de Certeau, 1980), ainsi que le développement de la signature des compositeur.trice.s de musique à l'image rencontré.e.s.

3.1 Méthodologie

Afin de répondre à notre question de recherche portant sur la conception de la créativité par les compositeur.trice.s de musique à l'image au Québec, nous avons adopté une approche qualitative compréhensive, majoritairement inductive et intégrant une méthode inductive. L'approche compréhensive s'inscrit dans la tradition des sciences sociales, qui considère les pratiques humaines comme étant situées et signifiantes, comme l'indique Weber (1922). Selon ce dernier (*ibid*), comprendre une action sociale suppose d'en saisir le sens tel qu'il est attribué par les acteur.trice.s eux.elles-mêmes, ce que notre recherche vise à faire.

L'approche compréhensive se caractérise également par une construction progressive d'hypothèses à travers une itération constante entre théorie et terrain (Schütz, 1967), plutôt que par une déduction *a priori* d'hypothèses à partir de propositions théoriques générales. Cette posture nous permet de considérer ainsi l'individu comme un acteur dont l'action est façonnée par différents facteurs déterminants, notamment sociaux et culturels, mais qui, en retour, participe à la construction de ces mêmes facteurs (Schurmans, 2003, p. 57). Elle permet par ailleurs de saisir le sens ou la logique sous-jacente des comportements et actions individuelles et collectives, à travers les significations que les acteur.trice.s leur attribuent. Blanchet (1985) souligne l'importance et la pertinence de l'entretien dans l'approche compréhensive, comme outil permettant de construire la connaissance à partir des questionnements des acteur.trice.s eux.elles-mêmes, plutôt que de ceux du.de la chercheur.euse, ce qui s'inscrit dans notre démarche méthodologique. Cette approche, et le recours aux entretiens permettent enfin de considérer les phénomènes sociaux dans toute leur complexité en adoptant une perspective holistique et systémique. Nous tenons ici à clarifier que nous ne nous attardons pas à

observer directement les interactions des artistes avec d'autres acteur.trice.s, mais à prendre en compte celles qu'il.elle.s décrivent et comment ces interactions peuvent réguler leur travail et leur créativité, qu'il s'agisse d'interactions humaines ou non-humaines (technologies, outils, espaces de création, etc.).

Cette approche s'arrime ainsi à notre cadre théorique, qui conjugue les cultural studies et l'interactionnisme, voyant à la fois le sens attribué aux actions humaines par les acteur.trice.s eux·elles-mêmes, via les interactions, et les rapports de pouvoir au sein desquels il se déploie de manière plus systémique et contextuelle.

C'est pourquoi cette approche nous semble appropriée pour répondre à notre objectif : saisir la manière dont les compositeur.trice.s conçoivent et vivent la créativité, tout en tenant compte des dynamiques institutionnelles, économiques et relationnelles qui encadrent leur travail. Elle ouvre également la voie à l'exploration des dynamiques créatives propres aux compositeur.trice.s, en prenant en compte leurs discours, leurs pratiques et les contraintes auxquelles ils et elles font face.

Après avoir considéré une méthode inductive qui favorise l'émergence de tendances et de thèmes à partir des données recueillies — « processus consistant à dériver des principes généraux à partir d'observations spécifiques » (Patton, p. 39, 2002) — nous avons mobilisé plusieurs concepts issus de l'interactionnisme symbolique et des *cultural studies*, afin d'éclairer et d'affiner notre recherche, notamment à la lumière de notre problématique. Notre approche comporte ainsi une dimension abductive (Timmermans & Tavory, 2012) : à partir d'observations initiales, nous avons confronté certains concepts au matériau produit dans le cadre de nos entretiens, enrichissant et guidant notre analyse.

Dans cette logique, nous avons adopté une démarche d'ouverture vis-à-vis des conceptions de la créativité qui circulent parmi les compositeur.trice.s, en tenant compte de la richesse et de la complexité de leurs expériences, tout en mettant en dialogue les savoirs émergents des entretiens et les concepts théoriques mobilisés. Comme le soulignent Thomas et Magilvy (2011), cette posture est appropriée pour explorer des phénomènes sociaux et humains encore peu documentés, car elle permet de générer de nouvelles connaissances à partir du terrain, sans être contraints par des modèles théoriques rigides. Ainsi, nous avons tenté de construire une analyse fondée principalement

sur les témoignages et les pratiques des compositeur.trice.s, valorisant leur perception et expérience de la créativité et leur déploiement dans leur environnement et leurs contraintes professionnelles.

En adoptant une approche compréhensive, nous avons opté pour des entretiens semi-dirigés, combinés à de l'observation directe lorsque possible. Ce choix méthodologique repose sur les principes développés par Mayer et Ouellet (1991) pour les entrevues semi-dirigées, ainsi que définies par Laperrière (2009) et Martineau (2005). Nous présentons ci-dessous en détail la mise en œuvre de cette méthodologie et les outils mobilisés pour réaliser ces entretiens.

3.2 Entrevues et observations situées

Pour recueillir des propos davantage contextualisés, nous avons proposé de réaliser les entrevues directement dans les studios ou lieux de travail des participant.e.s lorsque cela était possible. Dans les cas où cela ne l'était pas, nous avons opté pour des entretiens par visioconférence, en encourageant les participant.e.s à nous parler depuis leur espace de travail habituel. Cela visait à les placer dans un cadre familier, leur permettant ainsi de mettre en lumière des éléments spécifiques de leur environnement professionnel, susceptibles d'enrichir leurs propos.

En menant les entrevues dans leur lieu de travail, nous cherchions à offrir aux participant.e.s un cadre plus confortable, favorisant ainsi un échange potentiellement plus spontané et authentique. De plus, cette approche nous permettait d'observer directement certains aspects de leur quotidien professionnel : leur environnement, les outils et instruments qu'ils utilisent, ainsi que l'agencement de leur espace de travail ou les interactions avec celui-ci. Ces éléments, souvent subtils ou implicites, ont enrichi nos données en permettant de prendre en compte des dimensions de leur cadre physique, qui n'auraient peut-être pas émergé dans un cadre externe. Comme le souligne Dépelteau (2000, p. 56), cette méthode permet effectivement d'observer des éléments qui ne se révèlent pas autrement, notamment les lieux, l'environnement, et les instruments ou outils de travail.

Enfin, cette approche visait à mieux comprendre leur conception et expérience de la créativité. Par exemple, les configurations des lieux, l'utilisation des instruments et les objets présents autour d'eux ne reflètent pas seulement des choix esthétiques et techniques, mais aussi des dynamiques particulières. L'observation en situation, comme le mentionnent Martineau (2005) et Laperrière (2009), permettait, si nécessaire, de contextualiser davantage certains propos (faire écouter une

pièce, montrer les instruments avec lesquels ils travaillent) : « The setting of the interview, including its physical and social context, can influence how the participants express themselves and the data they share. » (Kvale & Brinkmann, 2009, p. 146) Les entrevues et les observations directes constituent, en somme, des méthodes qui permettent de recueillir des informations et d'étudier une « réalité sociale complexe », comme le mentionnent Mayer et Ouellet (1991, p. 327), ce qui nous semblait être le cas des compositeur.trice.s de musique à l'image et de leur conception de la créativité et des processus créatifs.

Soulignons que cette méthode nécessite de la personne qui mène la recherche une ouverture d'esprit, la capacité de s'adapter au lieu et à la situation. Bien sûr, elle nécessite également l'enregistrement des observations (Martineau, 2005, p. 7) pour en garder une trace, ce que nous avons fait par l'entremise d'enregistrements vidéo et audio, ainsi qu'en prenant des notes de terrain. Rappelons également que, dans notre cadre interprétatif, le sens émerge de l'interaction ; non seulement dans les interactions liées à leurs pratiques, mais aussi dans le processus même de l'entrevue, qui est lui aussi créateur de sens et source d'informations. Les entretiens ont ainsi permis d'explorer les perspectives des sujets, en interaction avec leur milieu et environnement.

Ainsi, les entrevues ont été menées, pour la majorité des informateur.ice.s, *in situ*, soit dans les studios, et en vidéoconférence depuis leur lieu de travail lorsque l'incursion physique n'était pas possible. Une de nos participantes a été rencontrée en visioconférence dans un lieu tiers.

3.3 Limites et posture

Notre position de chercheuse ayant exercé dans des contextes liés à l'industrie musicale et audiovisuelle (libération de droits, supervision musicale, section Québec de l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision) nous confère une position particulière, à cheval entre deux milieux importants pour les personnes rencontrées. Cette position nous facilite d'une part l'accès aux pratiques tout en exigeant de documenter nos rapports de pouvoir face aux interlocuteur.rice.s, mais aussi la compréhension de leur univers professionnel. Pour Donna Haraway, la recherche située et réflexive (Haraway, 1988; Hall, 1992), permet de produire des savoirs situés (Haraway, 1988), qui reconnaissent leur positionnalité. Conscientes de l'influence que cette proximité peut générer, notamment la relation de pouvoir chercheuse–interviewé.e, nous avons mis en place des dispositifs

réflexifs (journal de bord, précautions dans la révélation de nos rôles, veille sur la dynamique d'entretien) afin de documenter et d'interroger ces effets (Edwards, 2013; Laszczuk, 2018). En d'autres termes, notre démarche ne prétend pas à une objectivité neutre et désincarnée, mais bien à la production de savoir socialement et historiquement située, tout en adoptant une rigueur réflexive.

Soulignons que cette connaissance du milieu et des « codes » propres aux informateur.trice.s et à leur industrie a permis d'approfondir les questions et enjeux évoqués lors des entrevues. Nous avons cependant porté une attention particulière à notre rapport avec les participant.e.s et avons évité de parler de nos rôles dans ces entreprises, afin de ne pas influencer ou déformer leur perception de notre personne ou des objectifs de la recherche. Nous avons utilisé un journal de bord afin de documenter nos réflexions, interactions et impressions et rendre notre posture de chercheuse plus explicite à notre personne (Laperrière, 2009 ; Pickering, 2008). Nous assumons ici toutefois pleinement notre posture permettant une production de savoirs situés, une partie intégrante des *cultural studies*. Nous envisageons notre activité scientifique comme une pratique historiquement situé, ne cherchant pas à atteindre une production de savoirs neutre ou objective et désincarnée, mais considérant plutôt notre propre personne, situation et de ce fait, interrogeant comme se peut, les relations de pouvoir.

Parallèlement, nous demeurons attentives, comme le mentionne Davis (2008), aux dynamiques entre l'interviewé et le chercheur pouvant influencer la lecture des données et susciter des formes de relations de pouvoir. La relation d'entretien peut être influencée par plusieurs facteurs, aussi bien de la part du chercheur que de l'interviewé. Par exemple, la popularité de l'artiste, son désir de reconnaissance, ou encore un discours parfois performatif peuvent s'immiscer dans les échanges, que ce soit par la nature occupée par la chercheuse, son statut ou son genre :

The relationship between the researcher and the researched is always shaped by power dynamics, including factors such as the perceived popularity or status of the subject, as well as the potential desire for recognition or the use of performative discourse, including artistic metaphors. (Davis, 2008, p. 92)

Davis (*ibid*) évoque ici que certaines formes de discours ou d'expressions, notamment dans les contextes artistiques, peuvent être utilisées pour produire un effet, modeler la réalité ou influencer la perception de la situation. Nous devions donc porter une attention particulière aux récits qui

allaient au-delà de la simple description de leur pratique. Les interviewés pouvaient, par exemple, communiquer des opinions fortes et subjectives sur des pratiques, des individus, des organisations, ou encore communiquer de manière dramatique ou théâtrale. Ces éléments devaient être pris en note autant que possible et traités avec discernement, même si leur prise en compte ne peut être exhaustive. Nous ne pouvons ainsi qu'aspirer à une certaine objectivité dans ce type de recherche et considérons le savoir se dégageant de cette recherche comme situé.

Afin de recueillir les propos des compositeur.trice.s et d'en respecter l'intégrité, nous avons fait appel à différents types de notes et d'aide-mémoire : des notes cursives (discrètes et prises sur le vif pour nous aider à revenir sur divers éléments), un compte rendu extensif de l'entretien et de nos observations (suivant rapidement l'entrevue), des mémos réflexifs et des notes signalétiques (Mucchielli, 2009) pour noter des éléments relatifs à nos intuitions et réflexions analytiques. Ces notes ont également permis de rapporter nos réflexions et de prendre conscience de nos biais. Nous avons aussi procédé à l'écoute régulière des enregistrements pour vérifier l'exactitude de nos données et nous référer directement aux entretiens originaux. Toutefois, il convient de rappeler que l'objectivité totale reste inatteignable ici, contribuant nous-mêmes à l'interprétation du phénomène à l'étude : « What we call our data are really our own constructions of other people's constructions of what they and their compatriots are up to. » (Geertz, 1973, p. 9)

3.4 Recrutement et présentation des participant.e.s

Nous nous sommes centrés sur le recrutement de compositeur.trice.s travaillant pour le cinéma et la télévision au Québec, bien que ceux.elles-ci avaient des parcours distincts et pouvaient aussi composer en plus pour d'autres types de productions (publicités, jeux vidéos, théâtre). Qui plus est, les compositeur.trice.s rencontrés, ne s'identifiaient (en personne et sur leur site web) pas nécessairement comme des « compositeur.trice à l'image », certain.e.s se présentaient comme « compositeur » tout court, d'autres ont plusieurs titres : « compositeur » et « ingénieur son » ou « mixeur », et occasionnellement « producteur.trice.s ». Il.elle.s étaient tou.te.s cependant à proximité de Montréal ou dans la grande région.

Parfois locataires de studios, parfois propriétaires, il.elle.s semblent s'entendre sur le fait d'être des travailleur.euse.s autonomes et des entrepreneur.e.s. Il.elle.s se décrivaient aussi, dans certains cas,

comme travaillant en tant que compositeur.trice pour la publicité, le théâtre, le documentaire ou le jeu vidéo. Dans certains cas, ces personnes sont aussi, ou ont été, à leurs heures et, entre autres, musicien.ne.s ou chanteur.euse.s ou réalisateur.trice.s d'album de musique.

Pour recenser et recruter nos participant.e.s, nous avons fait appel aux associations professionnelles, telles que la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (GMMQ), l'Association des professionnels de l'édition musicale qui recense aussi certains studios d'enregistrement dans ses membres (APEM), l'Association des professionnels de la chanson et de la musique (APCM) et la Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec (SPACQ), afin de diffuser notre appel de participant.e.s sur leurs plateformes (en ligne et affichage – voir Annexe A). Nous avons également diffusé l'appel sur nos réseaux personnels et professionnels (LinkedIn et Facebook), comprenant plusieurs organisations et individus travaillant en cinéma, publicité et télévision, dus à nos expériences de travail passées dans le milieu du cinéma, de la télévision et de la libération de droits en musique.

Dans l'appel et lors de la prise de contact, aucun détail concernant les postes occupés par la chercheuse n'a été mentionné afin de limiter toute influence possible sur la participation ou les réponses des participant.e.s. Certains participant.e.s pouvaient cependant avoir connaissance de son parcours professionnel et tous pouvaient, en faisant des recherches, trouver son poste actuel ou passé. Deux participant.e.s ont mentionné l'entreprise pour laquelle la chercheuse avait travaillé précédemment, dans le domaine de la libération de droits musicaux : l'un en référence à une entreprise offrant certains services similaires où il avait été employé, et l'autre à propos d'un mandat confié avant que la chercheuse n'y travaille. Il était rappelé que les informations recueillies seraient confidentielles et que les noms des participant.e.s demeurerait anonymes.

Notre analyse se centrait autour des compositeur.trice.s de musique à l'image au Québec et de leur réalité distincte. Notre échantillon regroupe plus particulièrement les compositeur.trice.s travaillant dans la grande région de Montréal. Cela nous a facilité l'accès à des entrevues en personne. Les participant.e.s devaient finalement répondre aux quatre grands critères suivants :

- Être actif.ve dans le milieu de la production et composition musicale sur le marché canadien ou québécois depuis deux ans au minimum et avoir travaillé sur trois productions afin d'avoir une expérience conséquente ;

- Composer de la musique pour au moins un de ces deux domaines : le cinéma et la télévision (séries) ;
- Se considérer comme compositeur.trice à temps plein ou considérer ce travail comme leur principale source de revenu professionnel ;
- Être disposé.e et réceptif.ve aux fins de la recherche et pouvoir convenir d'un moment avec la chercheuse et idéalement permettre l'accès au studio ou lieu de travail lors de l'entrevue ;
- Avoir plus de 18 ans.

Rappelons que l'expérience préalable de la chercheuse dans des emplois pour lesquels elle avait souvent des liens avec des artistes musicaux a facilité aussi la prise de contact et l'approche. Notre échantillon visait enfin à présenter une certaine « variété » de points de vue et à inclure, le plus possible, des intervenant.e.s d'âges, de sexes, d'expérience et de statuts différents (par exemple, connu.e.s et peu connu.e.s, ou encore employé.e et propriétaire de studio, etc.). Ces compositeur.trice.s de musique à l'image au Québec pour le cinéma et la télévision étaient tous passionné.e.s par leur métier et indiquaient avoir une position particulière semblable dans la chaîne de production ; en intervenant généralement à la fin du processus de production (post-production) et étant rarement impliqué.e.s en amont, quoique certaines exceptions aient été recensées. Les compositeur.trice.s doivent composer traditionnellement sur l'image, et donc sur un premier montage (ou ce qu'il.elle.s appellent parfois « *rough cut* »). Pour les productions télévisuelles ou de type « séries », il s'agit, selon leurs dires, habituellement d'un délai ne dépassant pas dix jours à trois semaines dans lequel la musique est composée et prédéterminée en fonction de la diffusion et de la mise en marché du film ou de la série. C'est également dans ce même délai qu'ils et elles doivent composer tous les « *cues*⁴ » de musique ou les musiques devant être placées dans la production, mais aussi organiser les sessions d'enregistrement, coordonner, trouver leurs musicien.ne.s, faire le mixage et, bien sûr, approuver la musique. Il.elles soulignent que les échéanciers serrés sont inévitables et dictés par un système plus grand qu'eux, souvent lié notamment à la mise en marché et à la diffusion.

⁴ Le terme « cue » désigne, chez nos participant.e.s, un passage musical spécifique dans une production audiovisuelle. Celui-ci peut correspondre à une indication ou à un extrait de musique préexistant, servant de guide pour la composition de la musique à créer pour la scène.

En termes de statut de travailleur.euse, il.elles sont à la fois des entrepreneur.euse.s ou des travailleur.euse.s autonomes ou artistes indépendant.e.s, mais aussi des parties intégrantes d'équipe de production sur les projets sur lesquels ils participent. Leur place et pouvoir dans cette équipe peut varier légèrement, mais il.elle.s interviennent plus généralement à la fin des projets, et uniquement sur la production de la musique. Il.elle.s doivent soumettre leur travail pour approbation à différentes parties prenantes, d'abord le ou la réalisateur.trice, puis les producteur.trice.s, et peuvent ensuite devoir répondre aux demandes des diffuseurs (qui sont aussi parfois des financeurs).

Comme indiqué précédemment, nous avons tenté de recruter des participant.e.s avec une variété de profils. Au total, nous avons recueilli les témoignages de neuf personnes, par le biais d'entretiens. Ces personnes étaient basées à Montréal, à l'exception de deux. Elles ont toutes évoqué en entretien avoir une relation privilégiée avec la musique ou avec les films dès l'enfance. Il.elle.s ont des âges (entre la vingtaine et la soixantaine), expériences, styles et parcours variés. Certain.e.s ont été d'abord compositeur.trice.s en publicité, d'autres, artistes de scène, réalisateur.trice.s-producteur.trice.s d'albums, musicien.ne.s pour des groupes. La majorité a fait des études en lien avec le domaine (musique, électroacoustique, composition pour l'image, mixage, solfège), alors que quelques-un.e.s, non. Afin de les prémunir de représailles ou de nuisances quelconques, leurs noms et ceux.celles des personnes qu'il.elle.s nomment demeurent ici anonymes. Nous avons les noms fictifs suivants pour désigner chacun.e d'eux.elles.

Alex est un homme au début de la quarantaine. Il a étudié en musique au Cégep. Il voulait s'orienter comme psychologue, mais ses parents et amis l'ont encouragé à poursuivre en musique. Il a travaillé dans un studio produisant de la musique pour la publicité pendant plusieurs années avant de devenir directeur d'un studio puis de se lancer en solo. Au moment de l'entretien, il venait de travailler sur un film américain et avait collaboré avec un compositeur américain reconnu. Il a également fait de la musique pour le cirque. Il travaille principalement chez lui, dans un studio situé dans son appartement, à Montréal.

Léa est une femme dans la vingtaine. Elle a poursuivi un DESS en musique de film à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), d'abord en vue d'être chanteuse, puis s'est spécialisée en musique à l'image et a débuté dans le milieu. Récemment récipiendaire d'un prix pour son travail, elle espère avoir accès à de plus grands projets et pouvoir y collaborer. Au moment de l'entrevue, elle avait

travaillé sur des projets multimédias étrangers et des documentaires locaux. Elle mentionnait avoir travaillé avec d'autres compositeurs plus connus, dont certains interviewés dans cette recherche.

David est compositeur depuis trois ans. Il est dans le début de la vingtaine et a fait des études en musique au cégep, puis a poursuivi des études en électroacoustique à l'Université de Montréal (Bac en écriture classique) et un DESS en musique de film à l'UQAM. Au moment de l'entrevue, il travaillait majoritairement sur des séries documentaires pour la télévision. Il a un studio chez lui.

Stéphane est un compositeur d'une quarantaine d'années. Suite à des études en musique (électroacoustique), il a débuté sa carrière de compositeur en télévision ainsi qu'en travaillant sur la musique d'un court-métrage. Il a travaillé sur des films, séries télévisées et numériques, ainsi que des jeux vidéo, américains et canadiens. Il possède un studio avec plusieurs salles d'enregistrement. Il collaborait au moment de l'entrevue à des projets de séries de fiction pour la télévision québécoise.

Bruno est un compositeur d'une cinquantaine d'années, connu et primé pour sa musique pour des séries télévisuelles québécoises. Il a collaboré avec des réalisateur.trice.s, diffuseur.se.s et producteur.trice.s renommé.e.s. Il a débuté sa carrière comme musicien (interprète) et réalisateur d'albums de musique. Il possède son studio à l'extérieur de Montréal, mais non loin de cette ville. Il est aussi auteur-compositeur-interprète, musicien et réalisateur de disques.

Mathieu est un compositeur arrangeur dans la vingtaine. Il a grandi dans le milieu de la télévision et des médias et a poursuivi des études en musique dès le plus jeune âge. Au moment de l'entrevue, il travaillait surtout pour des projets de télévision américaine et européenne, mais a collaboré à de nombreux projets pour la télévision québécoise. Il est aussi arrangeur et producteur pour des artistes de musique pop.

François est un compositeur au début de la soixantaine, bien établi dans le milieu au Québec. D'abord musicien, ayant joué au sein de plusieurs groupes, il a par la suite poursuivi une carrière de compositeur, d'abord pour la publicité, puis pour le cinéma et la télévision. Il a également collaboré, et collabore encore, avec des réalisateur.trice.s québécois.e.s renommé.e.s, ainsi qu'à quelques projets européens et américains. Il possède son studio à Montréal.

Jean est un compositeur pour la télévision et le cinéma d'une cinquantaine d'années, primé et reconnu dans le milieu musical québécois. Il a collaboré avec plusieurs réalisateur.trice.s québécois.e.s célèbres, pour la télévision et le cinéma, ainsi que sur différents projets aux États-Unis, qui lui ont valu des nominations et prix. Il a étudié la musique à McGill. Il possède son propre studio et enregistre aussi dans des studios à Montréal.

Sabrina est une compositrice de musique à l'image qui a débuté vers la fin des années 2000. Elle se produisait toutefois auparavant, et se produit encore, comme chanteuse au sein d'un groupe. Elle a appris la musique au secondaire, mais se définit comme une autodidacte, ne se souvenant pas ou ne se référant pas nécessairement au solfège. Elle collabore majoritairement avec des réalisatrices sur des films et des séries (fiction et documentaires), mais participe également à des projets de musique pour le théâtre. Elle a un studio dans son appartement à Montréal.

3.4.1 Prise de contact avec les participant.e.s et déroulement des entretiens

La première prise de contact avec les participant.e.s s'est effectuée par courriel, suite à la diffusion de l'appel à participation (en annexe), ou en les contactant sur recommandation d'une tierce personne. Ce premier contact visait à me présenter, à rappeler les objectifs de la recherche et à organiser un rendez-vous pour l'entretien. Nous leur mentionnions que l'étude portait sur le travail et les processus créatifs des compositeur.trice.s de musique à l'image au Québec, avec pour objectif de comprendre leur travail, leurs défis, inspirations, approches et pratiques créatives. Lors de ce premier échange courriel, les participant.e.s recevaient le formulaire de consentement à signer avant l'entretien, détaillant aussi les objectifs.

Les entretiens ont eu lieu d'octobre 2023 à janvier 2024, principalement en journée ou en fin d'après-midi, et ont duré en moyenne entre une heure et un peu plus de deux heures (la majorité oscillant autour d'une heure trente). En début d'entretien, nous rappelions rapidement aux participant.e.s les objectifs de la recherche, la confidentialité de leurs propos et leur liberté d'interrompre l'entretien ou de refuser de répondre à certaines questions.

Les participant.e.s se sont montré.e.s accueillant.e.s lorsque celle-ci avait lieu dans leur studio et ouvert.e.s à discuter, partageant volontiers leurs histoires, expériences, nous racontant leurs parcours, s'ouvrant aussi sur leurs conditions de travail, leurs perceptions du milieu et leurs pratiques.

Trois d'entre eux.elles ont mentionné explicitement être content.e quant à la réalisation de cette recherche, soulignant des manques ou des enjeux en lien avec leur milieu. Nous avons ressenti un désir, voire un certain besoin de chaque participant.e de parler de sa réalité professionnelle, notamment car il.elle.s en ont peu ou jamais eu l'occasion. Certain.e.s ont aussi évoqué un manque de reconnaissance de leur travail au Québec. Finalement, de manière générale, les compositeur.trice.s plus expérimenté.e.s étaient plus loquaces, tandis que le participant le plus jeune et moins expérimenté s'est montré un peu plus réservé.

Certains entretiens ont abordé des dimensions que nous pourrions qualifier de plus intimes, comme le stress et l'impact de leur travail sur leur vie personnelle ou familiale, ou encore des doléances, aspirations ou expériences parfois plus difficiles. Tous.tes se sont montré.e.s passionné.e.s par leur métier et ont été généreux.ses de leur temps et de leurs réflexions. Lors des entretiens en présentiel, ils.elles prenaient plaisir à présenter leur environnement de travail, leurs outils et à commenter leur matériel, qu'ils.elles valorisaient ou critiquaient selon les cas. Ces commentaires nous ont paru riches, sur le plan de la compréhension de leurs pratiques et de leur environnement, notamment par rapport aux interactions dans leur processus créatif.

L'entretien s'est révélé être une méthode particulièrement féconde et pertinente, tant au plan de la richesse des données, qu'humainement parlant. Cette méthode nous a permis d'observer particulièrement les émotions des participant.e.s, ou de les voir s'animer, tantôt en racontant des anecdotes, en expliquant leurs processus de production ou en illustrant leurs idées ou des pièces musicales, par l'entremise de leurs paroles, mais aussi par leurs gestuelles. Cette dimension expressive a contribué à renforcer notre appréciation et compréhension de leur univers créatif. Dans certains cas, l'entretien a aussi pris une dimension quasi confessionnelle, offrant aux participant.e.s une occasion de réfléchir et verbaliser des réflexions sur les enjeux de leur travail ou milieu, mais aussi sur leurs aspirations ou enjeux créatifs.

Enfin, ces échanges ont mis en lumière un élément récurrent : la majorité des compositeur.trice.s ont souligné un lien fort et précoce avec la musique, depuis l'enfance, ce qui semble jouer un rôle dans leur parcours et leur rapport à leur profession. Ils.elles évoquaient aussi leurs relations avec les autres acteurs du milieu (réalisateur.s, producteur.trice.s, syndicats, associations professionnelles), certains n'hésitant pas à nommer des personnes, tandis que d'autres restaient plus prudents. Nous avons

également pu observer des réactions, parfois émotionnelles, similaires ou divergentes entre les participant.e.s face à différentes questions ou différents enjeux. Certain.e.s ont exprimé de la colère ou engageaient des discussions animées autour des conditions ou paramètres de production, plusieurs manifestaient de l'anxiété, du doute ou une remise en question, dans leur discours ou leurs expressions. À l'inverse, des moments de joie, voire de jubilation, surgissaient autour d'autres aspects, tout comme des sentiments de tristesse, d'émotion ou d'intensité en évoquant certaines expériences, une pièce musicale, une scène, une émotion particulière ou encore certaines relations professionnelles.

Ainsi, cette méthode d'entretien a permis à la fois une réflexivité de notre part et une occasion d'expression pour les participant.e.s, leur offrant un espace rare pour partager leurs frustrations, leurs aspirations et leur amour du métier. L'entretien nous a permis d'accéder à des récits détaillés, aux émotions, aux logiques internes des participant.e.s, ce qui ouvrait un espace pour réfléchir ensemble aux significations, aux pratiques, aux conditions. En effet, cette méthode de cueillette de données, entraînait parfois une forme de discussion, ou une certaine « réflexivité partagée » : les participant.e.s partageaient et réfléchissaient sur leurs vécus avec la chercheuse, qui réfléchissait à son tour aux réflexions et émotions exprimés dans les entretiens.

Les grands thèmes qui ont organisé les questions de nos entretiens semi-directifs ont été établis préalablement aux entrevues, validés et ajustés dans le cadre d'une première entrevue qui a servi de prétest pour les entrevues subséquentes. Cette grille comprenait une présentation de la chercheuse, des objectifs de recherche et un formulaire de consentement. Un contact préentretien avec les participant.e.s a aussi permis d'évaluer leurs intérêts, leurs réticences ou craintes, et de leur exposer les buts, l'intérêt pour eux.elles de se prêter à la recherche (Mayer et Ouellet, 1991), en plus de nous assurer de leur admissibilité et de recueillir leur consentement.

Les questions d'entrevue n'étaient pas envoyées à l'avance aux intervenant.e.s, afin d'éviter qu'ils ne préparent leurs réponses à l'avance. Nous avons également laissé les participant.e.s s'exprimer et préciser leurs réponses au besoin, selon les méthodes de Mayer et Ouellet (1991, p.324). Au niveau des questions élaborées, les premières visaient à les mettre en confiance et étaient d'ordre général, portant sur leurs parcours, puis de questions sur leur travail, et leur conception de la créativité.

3.5 Modalités d'analyse

Nous avons mené des entrevues de façon à atteindre une « saturation des données » (Mongeau, 2011 et Laperrière, 2009), c'est-à-dire le moment où les commentaires et réponses recueillis devenaient répétitifs ou convergeaient vers les mêmes constats. Suite à la première transcription, un temps de maturation (Paillé et Mucchielli, 2012) a servi à nous imprégner des données. Ce moment de recul permet aussi d'identifier les lacunes de l'entretien, des éléments pertinents pouvant possiblement être jusque-là passés inaperçus et d'ajuster le tir. Cela nous a également permis d'identifier des thèmes et pistes pour l'analyse. Par la suite, nous avons procédé aux transcriptions assez rapidement après les entretiens (dans les jours suivants), afin de bien nous remémorer et situer les propos, en plus des notes de terrain prises en référence. Des notes analytiques (Laperrière, 2009) ont permis ensuite de relever et classer les entrevues en thèmes. Le « grand tour » descriptif et exhaustif de la situation – identifiant les participant.e.s, les éléments contextuels, entourant les lieux et diverses interactions – nous a permis d'identifier les informations en fonction de thèmes ou caractéristiques clés pour répondre à notre question. Pour donner du sens aux observations, nous avons identifié les éléments récurrents dans les réponses des participant.e.s et réalisé plusieurs « mini-tours » (Laperrière, 2009).

Ces itérations ont permis de mieux définir les thèmes et théories pour analyser les relations entre les dimensions observées, comparer les données et enfin faire émerger les similitudes et oppositions, et enfin d'isoler les éléments les plus significatifs pour chaque thème. La catégorisation thématique, ou une réduction des thèmes en lien avec la problématique et les questions (Mongeau, 2011), nous a permis de dégager les éléments récurrents ou divergents dans leurs discours. Ces thèmes ont enrichi notre analyse et les théories mobilisées, pour expliquer le phénomène de la créativité et, enfin, répondre à notre question de recherche. À travers cette analyse thématique et de discours, nous avons décelé les significations et représentations « produites » (Hardy, Harley, Philipps, 2013, p.20). C'est ainsi que nous avons élaboré, toujours en revenant aux théories mentionnées, les thèmes et sujets de notre analyse, dont leurs conceptions de la créativité, à travers leurs stratégies de production et les tactiques développées pour naviguer les différentes contraintes et la créativité dans le développement de leur signature artistique.

La notion de tactique (de Certeau, 1980) est devenue un repère central de notre analyse, car elle permet d'appréhender la créativité des compositeur.trice.s comme une forme de négociation avec les contraintes économiques, institutionnelles et artistiques qui encadrent leur travail. Chez de Certeau, les tactiques constituent des pratiques créatives au sens où elles impliquent l'ingéniosité, l'adaptation et l'improvisation des individus face aux contraintes imposées par les structures dominantes. Appliquées au contexte des compositeur.trice.s de musique à l'image, ces tactiques se traduisent par des stratégies inventives permettant de négocier exigences industrielles et expression artistique, révélant ainsi une créativité qui se déploie dans un système, face à des stratégies (de Certeau, 1980). Inscrites dans des réseaux de collaboration (Becker, 1982), les tactiques se déploient dans leurs pratiques de multiples manières, traduisant des processus décisionnels créatifs ou ingénieux, et une série d'actions créatives. Celles-ci permettent d'observer comment les artistes construisent des marges de liberté, à différentes échelles, en composant avec les stratégies, contraintes ou structures de pouvoir en place.

Parallèlement à la question des tactiques, la collecte de données et l'analyse m'ont conduite à m'intéresser au développement de leur signature artistique. Dans le contexte des industries culturelles et audiovisuelles, cette signature n'apparaît pas relevée uniquement d'une expression individuelle, mais d'un processus collectif de reconnaissance au sein d'un « monde de l'art » (Becker, 1982) structuré par des conventions partagées. Les autres joueurs : producteur.trice.s, réalisateur.trice.s, institutions et autres acteurs du secteur participent aussi à définir les critères de légitimité qui orientent la manière dont une identité créative peut être perçue et valorisée. Ainsi, nous avons cherché à mieux comprendre comment la signature artistique se développe au croisement de ces interactions, devenant un marqueur de distinction et un outil de positionnement professionnel, permettant aux compositeur.trice.s de se tailler une place.

3.6 Conclusion

En résumé, cette recherche compréhensive adopte une approche qualitative basée sur des entretiens semi-dirigés et soutenus par des observations, afin de saisir au mieux les perspectives entourant la créativité, ainsi que les pratiques et stratégies des compositeur.trice.s de musique à l'image au Québec. Les données recueillies constituent pour nous un matériau essentiel et riche pour

appréhender les conceptions de la créativité dans ce contexte professionnel, tout en mettant en lumière les contraintes et dynamiques qui façonnent ces conceptions et processus créatifs.

Notre analyse repose sur une démarche majoritairement inductive, laissant émerger des thèmes et tendances à partir des données, tout en intégrant une dimension abductive au cours de notre analyse pour raffiner nos questions et concepts d'analyse. Bien que nous ayons privilégié une posture d'ouverture aux discours des compositeur.trice.s, notre cadre théorique et nos observations initiales ont guidé l'interprétation des résultats. Cette combinaison méthodologique nous a permis d'appréhender avec ouverture et nuance la complexité du travail créatif et des enjeux qui lui sont associés.

CHAPITRE 4

LA CRÉATIVITÉ AU SERVICE DE LA PRODUCTIVITÉ

Ce chapitre montre comment une part des conceptions et usages de la créativité des compositeur.trice.s de musique à l'image sont liés à la performance, la productivité et l'ingéniosité, plutôt qu'à une expression artistique. Face à différentes contraintes, il.elle.s développent des tactiques diverses, organisationnelles et entrepreneuriales notamment, pour produire et optimiser leur travail, usant d'une créativité fonctionnelle, instrumentalisée par les logiques de rentabilité, mais aussi nécessaire pour libérer un espace de créativité artistique.

4.1 La créativité : outil de création de valeur et de productivité

Dans ce chapitre, nous analyserons une des conceptions centrales de la créativité, en lien avec la valorisation et la productivité dans différents contextes ou en réponse à ceux-ci. Dans un premier temps, nous chercherons à comprendre certains des contextes qui encadrent le travail des compositeur.trice.s, notamment des aspects industriels et économiques, ainsi que les diverses règles, pratiques, impératifs et contraintes qui leur sont imposés. Nous analyserons ensuite comment les compositeur.trice.s intègrent la créativité comme une réponse à ces contextes et contraintes auxquels il.elle.s sont confronté.e.s.

Tout comme dans la sémiotique de Saussure (1974) et de Chandler (1994), le sens d'un signe — ou ici de la créativité — émerge de ses relations avec d'autres signes ou idées (Saussure, 1974, p. 120). La signification se construit donc à la fois dans un contexte donné et à travers des interactions sociales. Cette perspective rejoint celle de l'interactionnisme symbolique, selon laquelle les expériences sociales façonnent la manière dont les individus attribuent du sens à leur réalité. Comme l'ont montré Berger et Luckmann (2003), les significations se construisent dans les échanges et les pratiques du quotidien. Dans notre cas, cela renvoie aux processus créatifs des compositeur.trice.s, et à la manière dont la créativité prend sens au cœur de leurs pratiques et interactions professionnelles.

Le dispositif de la créativité (McRobbie, 2016) nous permet aussi de prendre en compte comment cette créativité se déploie en réponse et dans un contexte donné — un système et des industries,

visant ici à générer de la valeur et voulant assurer une rentabilité. C'est dans ce cadre que s'articulent certaines conceptions de la créativité chez les compositeur.trice.s — en interaction avec d'autres acteurs, un contexte industriel, et plus particulièrement des attentes de productivité, de rentabilité et d'innovation. Comme nous le verrons, la créativité devient ici un moyen d'adaptation aux exigences du marché et aux normes imposées par l'industrie, tout en offrant aux compositeur.trice.s un espace d'agentivité pour naviguer à travers ces contraintes.

Rappelons que la créativité se situe pour nous dans un discours hégémonique (Hall, 1980), reflétant des luttes et des négociations idéologiques. Plus précisément, dans ce chapitre, nous explorerons comment elle se manifeste dans des formes de domination culturelle et socio-économique et ses dimensions entrepreneuriales. Comme l'évoque Janowska (2016), nous croyons qu'il est essentiel de considérer les relations de pouvoir qui influencent la créativité, ainsi que le contrôle des projets créatifs et leurs impacts. Cela nous amène à réfléchir sur la place de la créativité dans notre société :

Penser cette place importante de la créativité appelle alors à s'interroger sur les moyens de penser les incitations et moyens de stimuler la création... mais aussi d'accepter les idées et de rendre cette créativité plus efficace, en repensant donc le contrôle des projets créatifs, des critères de leur évaluation ainsi que des conséquences des systèmes de contrôle utilisés (p. 134, Janowska, 2016 dans Kogan et Andonova, 2017).

Ainsi, la créativité apparaît pour nous comme un moyen à la fois de résister et de naviguer à travers les logiques économiques et institutionnelles qui encadrent le travail des compositeur.trice.s. Elle constitue en ce sens une réponse tactique (de Certeau, 1980) aux injonctions imposées par des structures dominantes (ou les stratégies pour de Certeau) – qu'elles soient économiques, sociales ou culturelles. Ces tactiques permettent aux compositeur.trice.s de négocier avec ces contraintes, en transformant ou en détournant certaines règles, sans pour autant les renverser complètement.

Par ailleurs, les compositeur.trice.s de musique à l'image s'inscrivent dans un réseau de collaborations professionnelles au sein de leurs mondes de l'art (Becker, 1982). Leur créativité ne s'exerce pas en vase clos, mais dans un tissu d'interactions interpersonnelles et matérielles avec d'autres acteur.ice.s du milieu cinématographique et télévisuel. Autrement dit, chaque décision créative émerge dans un contexte d'interdépendance, en réponse à des interactions : demandes, visions divergentes, normes industrielles, attentes commerciales et des contraintes multiples (notamment temporelles et techniques).

Toutefois, ces interactions ne se limitent pas à imposer des limites ; elles créent aussi des espaces d'exploration ou de liberté artistique. Cette liberté chez les compositeur.trice.s se manifeste dans leurs tactiques (de Certeau, 1980) créatives, qui peuvent à la fois réaffirmer les structures de pouvoir en place ou les contourner. En ce sens, leurs actions témoignent à la fois d'une adaptation créative aux stratégies dominantes, d'une capacité à les redéfinir, qu'une normalisation de celles-ci. Nous verrons ici comment les contraintes et attentes pesant sur les compositeur.trice.s peuvent donc stimuler leur créativité (ici sous forme de tactiques), tout en s'exerçant au sein de structures et de relations de pouvoir qui normalisent des pratiques artistiques et façons de faire, considérées comme légitimes. Ainsi, si les tactiques créatives permettent de négocier avec des cadres et les pouvoirs en place, comme pourrait le suggérer Hall (1980), elles peuvent aussi les valider et contribuer à leur reproduction.

4.2 Créativité dans les tactiques

Tel que nous le détaillons ici, nous observons dans les témoignages comment ces entrepreneur.euse.s culturels que sont les compositeur.trice.s de musique acceptent des salaires bas, des heures de travail extrêmement longues et des rythmes de travail imprévisibles et instables, par passion pour leur travail, ce « *labour of love* » (McRobbie, 2002, p. 110), qui excuse les défis et des injonctions de productivité. Soulignons que leur créativité comporte aussi d'emblée une forte dimension fonctionnelle : les compositeur.trice.s doivent répondre à des demandes précises pour, ultimement, contribuer au succès des œuvres, pour travailler et se maintenir en emploi. Leur travail de création est ainsi à l'image libérale du travail créatif, ou ce que Menger (2002) appelle l'artiste « schumpétérien ». À travers différentes tactiques, la créativité devient une sorte de boîte à outils ; de gestion et d'organisation; une sorte de « couteau suisse », pour fonctionner dans ce système.

Leur conception et leur application de la créativité dans ce contexte renvoient tour à tour, à faire preuve d'ingéniosité et à la création de quelque chose dotée d'une « valeur », renvoyant à cette définition de Woodman et coll.: « *the creation of a valuable, useful new product, service, idea, procedure, or process by individuals working together in a complex social system* » (p. 145, 2010). Les compositeur.trice.s font en effet un lien étroit entre créativité et efficacité dans leur travail, illustrant, par le fait même, des injonctions à produire, une conception rejoignant la perspective de McRobbie

sur le dispositif de la créativité et soulignant un aspect bien fonctionnel de la créativité, comme le souligne Jean :

Tu ne peux pas faire ça (ce métier) si t'es pas créatif. Il faut que tu sois capable de sortir des idées, là - je connais personne qui était [du milieu] de la musique à l'image qui n'est pas créatif, mais avant tout, faut que tu sois efficace dans un sens, c'est ça. Parce que, pour moi la qualité, ça va de soi, mais après, il faut que tu sois en effet efficace dans ta créativité.

Soulignons que, comme chez Hellégoarch (2015), la créativité peut être comprise de façon ambivalente pour ne pas dire antagonique, tantôt propice à l'expression de soi et synonyme de liberté, tantôt comme une méthode permettant de répondre à un problème; de manœuvrer à l'intérieur de contraintes en faisant preuve de créativité, au sens d'ingéniosité et d'efficacité. De la même manière, la plupart des personnes interviewées évoquent être à la fois des entrepreneur.euse.s, des artistes et des artisan.e.s, pouvant donc s'exprimer à travers leur création, tout en devant faire appel à leur savoir-faire, ainsi que leur créativité organisationnelle ou technique, pour arriver à un ou des objectifs précis, comme l'indique Bruno : « Fondamentalement, je suis un artiste, par contre, le travail parfois, c'est vraiment un travail d'artisanat : il faut que tu fabriques un « chandail », la commande est super claire, là, c'est plus le travail d'artisan qui est mis à l'avant. »

Nous verrons subséquemment certains exemples illustrant comment la créativité devient tactique ; elle leur permet de répondre à différents problèmes, de produire et d'innover, parfois les aidants à maîtriser ou reprendre une forme de contrôle sur certaines des contraintes et des contextes de production dans cette prochaine section.

4.3 Contextes de la créativité : rapports de force

Des institutions subventionnaires, aux diverses règles et processus de production, différentes contraintes affectent le métier de compositeur.trice et, du même souffle, leur créativité. Nous interprétons ces conditions comme des « stratégies » industrielles dominantes (de Certeau, 1980), que les compositeur.trice.s détournent en mettant en place des tactiques créatives, que nous développerons ici.

Comme le souligne un des participants, François ; « il y a toujours de la politique là, tu sais Hans Zimmer⁵ qui a dit et il a tellement raison – la musique de film c'est 30 % de musique, 30 % de politique puis 30 % d'être capable de raconter une histoire. » Cette dimension « politique » évoquée par François, rappelle au pouvoir que les industries et que divers acteurs, tels que des producteur.trice.s, exercent en modelant ou en façonnant la créativité, dans un rapport de pouvoir et de contrôle.

Pour Janowska (2016), les politiques culturelles et les structures institutionnelles jouent un rôle déterminant dans la définition et la promotion de la créativité, ce qui peut parfois restreindre l'expression artistique en fonction d'objectifs économiques ou idéologiques. Cette perspective rejoint l'idée avancée par François, selon laquelle la créativité est façonnée par des contraintes structurelles et économiques imposées par les industries et les producteur.trice.s. Heinich (2008) soulignait par ailleurs le caractère contraignant des industries cinématographiques, notamment le fait de devoir créer une œuvre collective, et répondant à des critères ou attentes commerciales. Les compositeur.trice.s rencontré.e.s faisaient mention à plusieurs reprises que leur processus créatif doit absolument prendre en compte de courts délais, des budgets restreints et un statut pas toujours adéquat.

Revenons un instant sur le contexte de financement pour clarifier ce statut. L'Observatoire de la culture et des communications du Québec indique qu'en télévision, les principales contributions proviennent des droits de diffusion des télédiffuseurs, des crédits d'impôt provincial et fédéral et du Fonds des médias du Canada, de financement étranger et de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) (Marceau et Jodoin, 2023, p. 64). En cinéma, les principaux financeurs sont pour leur part de provenance étrangère (comprenant les distributeurs étrangers, les exportateurs et les coproducteurs), suivis par la SODEC, Téléfilm Canada, et les crédits d'impôt provinciaux. Les grands financeurs et bailleurs de fonds, tels que la SODEC, ont donc une influence sur la définition même du rôle des compositeur.trice.s, comme le souligne François :

Dans leur mentalité SODEC, on paie les producteurs, ils vous donnent une enveloppe. On n'est pas pour nous subventionner, mais les producteurs, ils ne nous donnent pas toute l'enveloppe la plupart du temps, pas tous, et ils font pas leur job. Moi, mes bandes sonores sont sur iTunes,

⁵ Hans Zimmer est un compositeur allemand reconnu pour ses musiques de films mêlant orchestre et sonorités électroniques, avec des œuvres marquantes comme Gladiator (2000), Inception (2010) et Dune (2021).

puis sur Apple, c'est moi qui ai financé ça, c'est moi parce que la SODEC nous ne nous reconnaît pas comme producteur.

Les compositeur.trice.s indiquent que leur statut auprès de la SODEC ne leur permet pas, à la différence des producteur.trice.s, d'accéder à une part importante du financement qui pourrait notamment les aider à couvrir leurs dépenses de déplacement, d'équipement et plus encore, comme François le soulignait. Cette situation oblige les compositeur.trice.s à gérer non seulement la production de la musique, mais aussi différents aspects administratifs, et faire preuve de créativité dans leurs tactiques pour rentabiliser leur travail. Quant au système de financement et plus particulièrement de crédit d'impôt en film et télévision, il est largement critiqué par plusieurs, dont Mathieu, qui déplore le fait qu'il constraint les compositeur.trice.s à n'œuvrer qu'au Québec, ou oblige les producteurs à n'engager que des compositeur.trice.s habitant dans la province où la production est située :

Le système des crédits d'impôt, je n'aime pas du tout, parce que si je veux faire une production de Toronto, je ne peux pas être engagé. Pourquoi? Parce que c'est un crédit d'impôt qui vient de l'Ontario et donc l'équipe, les créatifs clés dont les compositeurs se doivent de venir de l'Ontario et ils peuvent pas engager quelqu'un admettons de la Colombie-Britannique ou du Québec. Même chose si j'habitais en Ontario; je ne pourrais pas faire un projet au Québec, ou je pourrais pas faire un projet au BC à cause de ce système-là. (...) C'est un système qui est restrictif et ça, c'est le premier problème d'un point de vue canadien.

Quant aux tarifs standards⁶ de la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ), les compositeur.trice.s nous disent qu'ils ne sont pas à la hauteur de leur travail. Par exemple, Mathieu affirme :

Si je fais un projet, admettons que c'est AQPM, ils ont une entente avec la SPACQ, qui a négocié les tarifs minimaux ridicules. Extrêmement, extrêmement bas, et tout d'un coup, mon salaire doit *dropper* drastiquement. Je suis pénalisé, je suis obligé de faire un contrat SPACQ pour pouvoir être embauché et donc je tombe tout de suite dans les conditions de la SPACQ.

⁶ Des organismes, comme la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ), en collaboration avec d'autres organismes, comme l'Association Québécoise des productions médiatiques (AQPM) ou encore Téléfilm Canada, régissent les tarifs minima ou redevances que devraient toucher les compositeur.trice.s, avec des ententes collectives. Cependant, D indique que selon la grille de la SPACQ et leurs ententes minimales, il toucherait 148\$ par minute, et donc environ 18\$ de l'heure. Rappelons que la SPACQ indique sur son site représenter les intérêts de ses membres auprès de différents paliers décisionnels de pouvoirs publics et de l'industrie, ainsi que la négociation, la conclusion et l'administration d'accords-cadres et d'ententes collectives, à travers le Canada.

(...) en plus de ça, j'ai plus de 100000\$ investis dans mon *gear*, et j'engage des musiciens, je suis à la tête d'un département alors... mais, dans le système, ici, je suis obligé de passer par ce genre de conditions là.

D'autres comme François ajoutent que les producteur.trice.s d'ici demandent souvent d'acquérir leurs droits d'auteurs, qui ne font pourtant « rien avec » :

Si on me demande 100% de mes éditions sur un projet international qui est vendu dans 14 pays, bien le producteur, il fait sa job d'éditeur, de promouvoir ton œuvre. Ici le producteur ne fait pas la promotion de ton œuvre et envoie ça à TVA ou à Radio-Canada, puis il est déjà en train de chercher son financement pour sa prochaine série, puis il s'en tape, la série n'aura pas de portée internationale, et en plus, il prend les droits du compositeur... Ça lui a pas coûté une cent, et c'est financé par la SODEC et c'est la SODEC, donc c'est super malsain. C'est quelque chose que je décrie depuis longtemps.

Comme l'indique François, il.elle.s doivent donc parfois gérer la diffusion de leurs œuvres, alors que la responsabilité devrait incomber aux producteur.trice.s. Il souligne, tout comme Mathieu, que le fait qu'ils gèrent des équipes (musicien.ne.s, mixeur.se.s), des locaux et une importante quantité d'équipement devrait leur permettre d'avoir ce statut et d'avoir plus de moyens.

Les participant.e.s, dont François, indiquent aussi que les redevances en lien avec leurs droits d'auteurs, pourtant une des sources de redevances les plus importantes pour les compositeur.trice.s, sont aussi peu avantageuses au Québec, car leurs droits sont ici souvent détenus par la production :

La différence entre les musiciens à Hollywood et nous au Québec et peut-être ailleurs, c'est que les droits d'auteurs qu'ils reçoivent sont assez surprenants et une fois que t'es sur plusieurs projets, t'as des droits d'auteurs assez intéressants, c'est de l'argent qui est très difficile à atteindre au Québec.

Visiblement, ce système contraint les compositeur.trice.s québécois.e.s à être des entrepreneur.euse.s créatif.ve.s, par exemple, en exploitant d'autres marchés, comme le marché européen ou américain, ou à prendre d'autres types de contrats. Le sous-financement, les « enveloppes » restreintes pour la musique, les redevances de droit limitées, ainsi que leur statut auprès des financeurs constituent les normes, ou stratégies (de Certeau, 1980) imposées qui ont de nombreuses conséquences sur le travail et les conditions des compositeur.trice., mais aussi sur leur définition et l'usage même de la créativité. Ce sont ces limitations et contraintes qui entraînent bien souvent des tactiques de contournement ou d'adaptation, en plus de compromis, comme le dit

Mathieu : « C'est un compromis, oui, que je trouve difficile à cause des conditions dans lesquelles on est forcés de travailler ici. Il faut tout faire, donc à ce niveau-là, oui, ça prend plus de temps que ça devrait. »

Nous comprenons, dans ce contexte, que les ressources et moyens des compositeur.trice.s sont limités et encouragent une créativité rimant avec ingéniosité et débrouillardise, pour produire bien avec peu. À l'image des travailleur.euse.s créatif.ve.s étudié.ée.s par McRobbie (2002, p.109) qui acceptent des conditions de travail défavorables — du moins jusqu'à ce qu'ils atteignent un certain statut ou une sécurité d'emploi dans le cas des compositeur.trice.s — nous constatons ici que les compositeur.trice.s se disent souvent « heureux.se.s » ou « chanceux.se.s » de faire ce métier. Il.Elle.s soulignent devoir demeurer vigilant.e.s et faire preuve de « créativité » dans leurs tactiques pour demeurer en affaires au Québec.

Afin d'illustrer les stratégies et mécanismes de pouvoir face auxquels il.elle.s développent des tactiques, prenons l'exemple des diffuseurs — qui sont aussi d'importants financeurs notamment en télévision, sur leur travail et la direction artistique, comme David le dit :

C'est arrivé souvent qu'on livre un des deux premiers épisodes, puis finalement, le diffuseur va dire « ah ben, c'est pas l'approche que je pensais » et c'est lui qui a le dernier mot, fait que là faut je réécris (*sic*) en express le thème... (...) Ils voulaient de quoi de plus *punché*, qui garde le spectateur attentif. J'ai de quoi à la « Game of Thrones » finalement, dernière minute, pour que ça fonctionne.

Ils sont aussi les derniers de la chaîne à demander, voire à exiger des modifications, ce qui peut ajouter un stress pour les compositeur.trice.s, tel que le raconte François dans un témoignage semblable à celui de David :

Le film est fait au complet, et là, ils veulent du gros américain, donc j'ai refait le film au complet en deux semaines, j'ai gardé plein de trucs là, mais je l'ai édité, je l'ai modifié et j'ai pas eu... beaucoup d'amis et on est rentrés en studio, on a fait ça. Alors, tu vois là, c'était le désir des diffuseurs, et c'est souvent ça.

Ils s'immiscent ainsi parfois dans la direction créative, tout comme les financeurs. François souligne : « Plus la musique approche de la fin, plus les comités d'investisseurs s'en mêlent, plus t'es en danger de l'échapper, de perdre le geste artistique. » Ainsi, pour les compositeur.trice.s, les diffuseurs, plus

particulièrement en télévision, peuvent s'interposer dans la direction créative en fin de projet. Le diffuseur possède donc d'une part l'autorité sur les délais et la date de livraison, mais également un pouvoir créatif, qui peut parfois dépasser le pouvoir du.réalisateur.trice et producteur.trice, comme le démontrent plusieurs de leurs témoignages, dont celui de Bruno :

Le 26 décembre, j'ai un appel à la productrice qui m'a dit 'Joyeux Noël, j'espère que tu vas bien, écoute, une mauvaise nouvelle Radio-Canada ont tout refusé' j'ai dit, hein qu'est-ce que tu veux dire, ils ont tout refusé ? ils avaient tout approuvé, et ben oui, mais non, ils avaient tout approuvé avant le mix, mais là non [...] on me dit ça, il faut tout relivrer – il faut que le 2 tout soit donc réapprouvé, réenregistré et refait, relivré en *stems*⁷, en pistes séparées, pour le 4 janvier.

Les compositeur.trice.s expliquent que, les images tournées peuvent être difficilement modifiées alors que la musique, arrivant en dernière étape, peut être un élément sur lequel le réalisateur, le producteur, et plus particulièrement les diffuseurs peuvent intervenir, comme le souligne Sabrina :

Quand ça arrive au montage, il y a il y en a qui sont déprimés, parce que ce n'est pas ce qu'ils pensaient, c'est là qu'il y en a qui veulent faire la musique, aller chercher ce qu'ils n'ont pas pu shooter. Des fois la musique ne peut pas aller chercher ça, ce n'est pas une béquille, ce n'est pas toujours une tapisserie que tu peux prendre pour masquer quelque chose qui n'a pas marché.

Ces témoignages démontrent que les compositeur.trice.s ont ainsi un certain statut, relativement vulnérable, face au pouvoir des diffuseurs sur les décisions créatives, parfois au détriment de leur vision, et même celle des réalisateur.trice.s. Selon eux.elle.s, de type d'interventions dérivent généralement de questions relatives à l'atteinte de meilleures cotations d'écoute, souvent par le biais de choix créatifs musicaux plus conventionnels. Les diffuseurs, d'après nos interviewé.e.s, sont réticents à prendre des risques et privilégient davantage les formules éprouvées au détriment de l'originalité, de l'expression artistique, nous confie notamment Sabrina, ce qui contribue à contraindre leur vision créative et parfois à employer des tactiques que nous explorerons plus en détails.

Les diffuseurs vont souvent dire, il faut qu'il y ait des côtes d'écoute, mais, des côtes d'écoute, c'est des émissions de cuisine, alors oui ok je peux te faire ça, mais des fois, je me demande c'est quoi qu'on fait ici au juste ? Quelque chose de bon ou on fait quelque chose

⁷ Les stems désignent des pistes audio séparées de différents éléments d'un mixage (ex. batterie, basses, synthés, voix). Ils permettent aux ingénieurs son et mixeurs de retravailler une composition sans avoir accès aux fichiers multipistes individuels.

d'abrutissant, mais qu'on sait qui va marcher ? C'est juste que des fois, c'est pas tout le monde qui est sur la même longueur d'ondes dans ce processus-là, et il y a bien du monde qui prennent les spectateurs pour des épais.

L'influence et les exigences des diffuseurs sur le contenu des productions, dont la musique, semblent donc, du moins régulièrement, standardisée par les cotes d'écoute, qu'ils souhaitent évidemment les plus imposantes possible. Comme en témoignent les compositeur.trice.s la créativité, au sens d'originalité, se trouve ainsi souvent conditionnée, contrainte, voire réfrénée, indirectement ou directement, par les diffuseurs et leurs perceptions ou compréhension, de ce que le public aimera (ou de ce qui favoriserait de bonnes cotes d'écoute) et bien sûr, la rentabilité des productions. Les compositeur.trice.s rencontré.e.s exprimaient tou.te.s à la fois de la résignation et une forme de déception, voire frustration face à cet enjeu.

Les délais de production sont également généralement très courts, et l'horaire difficile ; tout comme celui de quantité d'autres travailleur.euse.s créatif.ve.s : « Leur temps de travail moyen est important, supérieur à la moyenne nationale, mais il est aussi très dispersé et connaît une plus grande amplitude horaire » (Boisard et Fermanian, 1999, p.3). La disponibilité pour des engagements professionnels est aussi plus étendue que celle d'autres catégories de travailleurs, s'étalant sur la soirée, voire la nuit, comme l'ont souligné Sinigaglia-Amadio, S. et Sinigaglia, J. (2017), et ce que confirment nos participant.e.s. Cet enjeu de temps a des effets importants, comme le souligne Stéphane :

Le sacrifice, c'est le style de vie, le modèle d'affaires qui est autour... C'est le modèle du travail autonome. Le modèle d'affaires de prise de risques, quand même, ça engendre de l'anxiété, de l'incertitude. (...) le *downside* ou le compromis, c'est l'incertitude qui est omniprésente. C'est ce sentiment-là de jamais être assez... le sentiment d'inassouvissement, de pas être assouvi dans la création.

Autre contrainte ou stratégie à laquelle il.elle.s doivent faire face : des banques de musiques « stock » accessibles en ligne, représentant aujourd'hui une menace réelle pour la profession, comme l'indique François.

John qui a fait beaucoup de séries documentaires et a gagné des prix tout ça, les documentaristes ont accès à de la musique stock. (...) c'est un milieu qui s'est tellement développé puis qui est tellement bien fait maintenant, il dit « je peux plus compétitionner avec ça », et il travaille plus, ça a été ça.

Certain.e.s d'entre eux.elles soulignent aussi finalement que les contextes culturels jouent parfois en leur défaveur : les québécois favoriseraient un attachement et une préférence pour la chanson (et les chanteur.se.s connu.e.s) plutôt que la musique classique. Sabrina évoque en effet cet avantage – le fait d'avoir un « nom » de scène lui permettrait d'être plus convoitée. Cependant, Sabrina mentionne que le fait d'être une femme (une contrainte de l'ordre de son genre, donc) poserait en revanche certains enjeux ; elle note que ce sont des femmes réalisatrices qui souhaitent habituellement travailler avec elle. Ce constat a poussé Sabrina à mentoré des jeunes femmes compositrices. Pour François, le manque de reconnaissance et de valorisation des compositeur.trice.s « historique » au Québec, les pousseraient à devoir faire preuve d'une créativité justement plus empreinte de débrouillardise :

On est un peu l'amalgame de toutes sortes de cultures parce qu'on a la culture irlandaise et la culture folk qui est très forte ici et le peu de moyens aussi nous force à adopter certains outils, certains chemins d'écriture qui sont moins dispendieux. Un compositeur américain, premièrement, son salaire est dix fois le budget complet qu'on a pour la musique ici et il s'installe avec ses feuilles, son film ou le producteur, puis là, il a son équipe et tout ça. C'est pas ça du tout ici tu sais. Nous, on a un marteau, puis un couteau, puis on gosse.

Face aux conditions ou stratégies détaillées ici, il.elle.s doivent ainsi développer des séries de tactiques, afin de s'adapter ou de contourner les contraintes et stratégies imposées, ce que nous explorons dans cette prochaine section. Nous en détaillons quelques-unes ci-après.

4.4 Tactiques créatives et fonctionnelles : contournements, luttes et réappropriations

Voyons maintenant comment ces contextes et les contraintes de temps, de statut, de moyens et de pouvoir décisionnel obligent les compositeur.trice.s à devoir faire preuve d'une créativité plus proche de l'ingéniosité, en développant des tactiques pour tirer profit ou reprendre une part de contrôle dans ces conditions ou « stratégies » dominantes (de Certeau, 1980) et autrement désavantageuses. Ces tactiques créatives, employées pour s'adapter, contourner, voire se réapproprier certaines stratégies imposées et inhérentes à leurs contextes de production, leur permettent de fonctionner ou survivre, en optimisant les situations ou en tirant le meilleur. Par ailleurs, notons que le genre, l'âge ou le statut professionnel (le statut d'emploi, la réputation, etc.) peuvent orienter ces tactiques et marges de manœuvre, révélant des rapports de pouvoir à l'œuvre dans les industries culturelles. Ces dimensions influencent la manière dont les individus négocient, selon leurs statuts et conditions, les formes de

précarité et de reconnaissance qui caractérisent leur travail, et usent de leur créativité « tactiquement ».

Dans le cas des compositeur.trice.s de musique à l'image, elles se manifestent de multiples façons : par des ajustements esthétiques, des détournements d'outils techniques ou des négociations avec les contraintes de production, révélant une créativité ancrée dans la pratique quotidienne. Notre argument est que cette créativité parfois plus « fonctionnelle », découle en effet des contextes de production, par exemple de financement et de diffusion, instiguant des contraintes et dynamiques de pouvoir. Si elle peut parfois traduire une résistance à différentes contraintes et formes de pouvoir, elle peut toutefois aussi traduire une résignation, comme le dit Jean qui souligne que cela fait partie à part entière du travail des compositeur.trice.s de musique à l'image : « on dirait que le temps, l'argent, les contraintes, les affaires de même - t'arrives à dealer tu sais, à naviguer là-dedans puis avec toute... Les compositeurs sont toujours en train de se plaindre mais c'est ça la job, c'est ça la job! » Parmi ces contraintes, l'horaire flexible, les longues heures de travail, ainsi que les délais de production restreints, quoique pouvant susciter des frustrations et des déséquilibres entre la vie professionnelle et la vie personnelle, semblent inévitables.

En réponse à celles-ci, mais aussi à une précarité d'emploi et un manque de « pouvoir » décisionnel des compositeur.trice.s, d'importantes tactiques créatives - plus organisationnelles qu'artistiques - se développent. Nous y reviendrons sous peu. Notons que leur contexte de travail s'inscrit dans la « gig economy » que décrit McRobbie (2016) et Haynes et Marshall (2018) - ou une économie de « petits boulots » prônant des contrats à la pige occasionnant des déséquilibres de pouvoir, notamment un contrôle limité des travailleur.euse.s créatif.ve.s, voire inexistant, sur leurs redevances et les exigences de performance associées à leur activité (Minter, 2017; Zwick, 2018), et appelant à un usage et une conception de la créativité comme outil et support de productivité.

Pour Alex, cela peut s'apparenter à une prise de risques planifiée : « Je voulais vivre cette vie d'artiste-là et pour vivre cette vie-là, fallait que je prenne des risques, que j'aie des stratégies. » En faisant appel à des tactiques, les compositeur.trice.s peuvent réduire le risque dérivant des règles (contraintes et stratégies) établies, pour en tirer parti : « cette forme de résistance s'inscrit dans un rapport de forces et vise à tirer parti de la circonstance » (de Certeau, 1980, p.85-86). Ces tactiques sont créatives pour les compositeur.trice.s, dans leurs manières de détourner ou de naviguer habilement des règles,

traduisant en effet une certaine reprise de liberté. Elles peuvent prendre la forme de manœuvres, micro-actions ou actions, bricolage même pouvant agir sur différents aspects de leur quotidien.

Il s'agit de distinguer les opérations quasi microbiennes qui prolifèrent à l'intérieur des structures technocratiques et en détournent le fonctionnement par une multitude de « tactiques » articulées sur les « détails » du quotidien ; contraires, puisqu'il ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la « surveillance ». (de Certeau, 1980, p.40)

Notons cependant que les contraintes ou stratégies peuvent, comme le dit Mathieu, être bénéfiques, utiles, voire rassurantes et être aussi employées à l'avantage des compositeur.trice.s - puisqu'elles peuvent aussi renforcer leur efficacité, leur productivité et, ultimement, leur succès. La plupart d'entre eux.elles indiquent en effet que les contraintes stimulent leur créativité, tel que le souligne Mathieu :

T'es créatif, mais dans un carré de sable, avec une restriction, et j'aime les restrictions parce que quand t'as trop de liberté, c'est terrible. C'est les contraintes qui font en sorte que t'arrives à être créatif, quand t'as pas de contrainte ta créativité... tu vas voir que t'en as plus assez rapidement. C'est important d'avoir des contraintes.

Les contraintes viennent ainsi parfois stimuler, voire forcer leur créativité, comme dit Bruno : « D'avoir un échéancier qui est serré, ben ça fait que t'es obligé de mettre quelque chose là. C'est comme une page blanche qu'on est obligé de remplir ».

À l'instar des passants chez de Certeau, les compositeur.trice.s usent donc de leur jugement pour évaluer, de manière lucide (de Certeau, 1980, p. 85), les contraintes, les objectifs, puis mettre en forme une série de tactiques créatives de l'ordre de l'ingéniosité. Quant aux stratégies, ou ce qu'on pourrait associer à la « *game* », comme il.elle.s surnomment le fonctionnement de leur milieu, elles regroupent ces processus avec lesquels il.elle.s doivent obligatoirement composer. Notons que l'emploi du mot « *game* », jeu, nous rappelle aussi les rôles et cette idée de la vie, ici du travail, comme théâtre (Goffman, 1974), et dans lequel le jeu ne renvoie pas à une pure liberté, mais à une pratique régulée, dans laquelle les acteur·trice·s doivent apprendre à « jouer » selon les règles, tout en développant leurs propres marges d'initiative et manières de faire, ou tactiques pour nous.

Tout comme les passants chez de Certeau (1980), évoluant dans un espace physique délimité, structuré par des parcours prescrits, mais capables d'y déployer des tactiques, objectifs et préférences, les compositeur.trice.s s'adaptent et adaptent leur terrain avec créativité. Cette marge peut passer notamment par « l'improvisation » à « l'enjambement d'espaces écrits » ou de « danses éphémères » (de Certeau, 1980, p.49), qu'il.elle.s s'approprient ou se réapproprient une part des circonstances ou contraintes imposées pour créer et livrer une trame sonore et, globalement, réussir dans ce « milieu ». Nous observons que les contraintes et stratégies peuvent aussi freiner leur créativité, les élans ou libertés artistiques, causant quelques frustrations, ou limitations dans les possibilités, comme le souligne entre autres Léa :

J'ai commencé avec les *samples*, c'est qu'on se trouve souvent à aller chercher les mêmes sons qu'on a déjà, avec lesquels on est confortable, puis ça vient avec une certaine limitation de la créativité parce que, par exemple, si tu veux une mélodie au violon, bien programmer du violon solo, ça sonne pas bien.

Néanmoins, le fait de devoir travailler vite, avec des ressources et des moyens (particulièrement budgétaires) limités, constraint généralement l'exploration ou l'emploi de vrais instruments ou d'instruments spécifiques, mais aussi de musicien.ne.s, d'assistant.e.s et d'orchestres. Comme le dit Alex, plusieurs ne peuvent avoir recours à un.e assistant.e, ce qui leur permettrait pourtant « d'aller plus loin » :

J'aimerais ça avoir un assistant, toujours, j'en connais un qui a un assistant et il fait juste composer l'harmonie, la mélodie et les gens l'arrangent pour lui, donc ça permet d'aller plus loin. Travailler en équipe permet aussi d'aller plus loin. Et ça souvent, on l'a pas, j'ai pas ça définitivement, pas en télé en tout cas. Je me fais souvent aider là quand même comme je disais tantôt.

D'un autre côté, ces limitations poussent ces dernier.ère.s à développer encore plus de tactiques créatives d'ingéniosité et de débrouillardise comme nous le verrons.

4.5 Tactiques : créativité organisationnelle et sens des affaires

Face à ces contextes et les contraintes nombreuses, que ce soit les enjeux de financement, de direction, d'enregistrement, de mixage, les problèmes techniques et les autres défis entourant la production ou la postproduction, les compositeur.trice.s doivent régulièrement puiser dans leurs imaginations, ressources et intelligence « créative » pour se maintenir en affaires et trouver des

solutions à toutes sortes d'enjeux. Si les participant.e.s qualifient parfois défavorablement ces circonstances, elles sont souvent comprises comme des règles immuables, avec lesquelles il.elles doivent nécessairement « travailler ». S'il.elles sont considéré.e.s et rémunéré.e.s uniquement à titre de compositeur.trice.s, des tâches administratives et de producteur.trice leur incombent, réduisant leur temps consacré à la création artistique et les obligeant à développer une forte créativité organisationnelle pour pouvoir éventuellement faire de la place à celle artistique.

François décrie notamment ce débordement administratif qui constraint inévitablement son temps de création :

Ils t'engagent, ils donnent ton 'composers fee', ils te demandent qu'est-ce que tu vas faire : 'je vais engager des musiciens, on va faire trois journées d'enregistrement, puis c'est eux qui se chargent de tout! Ici on me donne un montant et 'revient avec une trame sonore', donc je suis producteur, faut que je *book* les musiciens, faut que je *book* les studios, que je gère les contrats de la guilde, faut que je fasse tout ça, en plus, c'est aussi c'est le mandat, et ça met une espèce de brouillard sur la création, parce que t'es préoccupé par un paquet de trucs que tu dois pas oublier.

Nous faisons le même constat que Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia (2017), pour qui le travail artistique comporte aussi une grande part d'activités de travail non artistique :

Pour l'ensemble des artistes, la césure est donc nette entre, d'un côté, les activités artistiques proprement dites, de création et de diffusion des œuvres, qui apparaissent inégalement partagées, mais auxquelles sont attachées la grande majorité des répondants ; et, d'un autre côté, les activités secondaires ou annexes du travail artistique, qui occupent une part importante du temps de travail, mais dont la plupart se passeraient volontiers (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2017, p. 28).

Dans la prochaine section, nous verrons comment ces contraintes ou stratégies peuvent ainsi instiguer des tactiques d'organisation, pour renforcer leur efficacité, leur productivité et, ultimement, leur succès, démontrant cette mise en relation entre créativité et productivité et avantage compétitif, dans leur discours.

Rappelons que de ne pas livrer ou ne pas respecter l'échéancier est un enjeu critique, puisque cela risquerait de mettre à mal la mise en marché, les obligeant ainsi à se plier à cette contrainte et « livrer » à temps. Comme l'explique Mathieu, le risque est de se forger une mauvaise réputation en nuisant à la production, ce qui les empêcherait d'obtenir d'autres contrats.

La date de mix est déjà acceptée, la salle est déjà louée, le mixeur est là, faut que je livre à telle date, si je livre pas, ça cause problème au mix, le mix cause un problème au montage, le montage cause un problème aux ⁸DCP, le DCP cause un problème à la distribution, la distribution cause un problème aux affiches, qu'il faut réimprimer, c'est énormément de responsabilités si je ne livre pas (...) le *deadline* est un *hard deadline*.

La capacité à s'organiser et livrer à temps prime pour eux.elles sur leur créativité artistique, comme le dit Jean : « On vient me chercher pour moi, mes qualités artistiques, mais en même temps parce que je suis organisé - pour être sûr que ça va être ce qui peut être le mieux pour la production - pour livrer en temps. » Comme le souligne aussi François, il.elle.s doivent en effet s'assurer d'avoir tout ce qu'il leur faut à disposition et d'organiser les équipes ainsi que les étapes entourant la production de la musique : « j'ai six semaines, j'ai deux semaines pour écrire, on approuve, j'ai une semaine pour peaufiner. Déjà, j'ai réservé mon studio. Déjà, j'ai réservé mes musiciens, je suis vraiment organisé. » La capacité à être aussi organisé que créatif dans leur organisation semble primordiale, comme le résume ici Mathieu :

On est tous des musiciens de formation, mais on est des créateurs et des compositeurs et on est des entrepreneurs, on est les chefs d'un département. Moi, je dois gérer une équipe, je dois gérer un horaire, je dois gérer un budget, je dois gérer des égos, je dois gérer de la psychologie et je dois gérer l'écriture et livrer un bateau du point A au point B sans aucune égratignure, donc, c'est ça le métier.

Il nous semble aussi voir dans leurs discours une forme de fusion ou disparition de frontières, entre créativité artistique et créativité organisationnelle, comme l'évoque François :

Notre milieu, notre métier, ça prend un sens des affaires, t'as pas le choix parce qu'il y a de l'équipement, il y a un local à louer, il y a toujours un parc informatique à renouveler, il y a la négociation des droits; il y a tout ça. Oui, ton agent va t'aider, mais la décision revient au compositeur quand même.

Les tâches logistiques et administratives qui incombent aux artistes sont comprises comme inévitables, empiétant sur le temps dédié à la création, ce que les compositeur.trice.s déplorent généralement. Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia le soulignent, « le travail administratif, au sens large, est une partie intégrante du « métier d'artiste » et non une activité accessoire ou optionnelle » (2017,

⁸ Un DCP signifie un Digital Cinema Package destiné aux projecteurs.

p. 76). Le travail de l'artiste implique aussi nécessairement des activités en lien avec la communication, le marketing, le financement, la coordination, etc. (Baker et Hesmondhalgh, 2011); induisant des tâches et des compétences relatives, entre autres, à leur « sens des affaires », dont parle François.

Un autre glissement semble s'opérer entre productivité et créativité. Pour eux.elles, une des grandes tactiques pour survivre est d'avoir recours à un horaire favorisant leur productivité, qu'il.elle.s conjuguent à différents rituels ou routines pour être à « leur meilleur », comme le dit François :

Pose-le, reviens-y le lendemain (...) j'ai un horaire assez discipliné quand je suis en production, c'est 8 à 5, 8 à 6 à peu près. Je travaille pas le soir et ce qui se passe entre 4h00 et 6h00, c'est pas très bon en général, parce que je suis fatigué, tout ça. Le lendemain matin j'arrive, je réécoute et on l'amène ailleurs.

Il.elle.s développent aussi des routines et une organisation pour assurer ou maximiser leur productivité, tel que Jean le détaille ici :

Moi, le moment privilégié, c'est souvent de 17h00 à 20h00 le soir. Là ça se passe, je vais travailler le matin, je me lève, j'écoute ce que j'ai fait la veille — comme je dis il y a des fois, c'est comme, non, c'est mauvais, puis des fois, je fais 'ah, c'est bon', c'est que ça marche et alors là, je continue, mais normalement, je continue aussi parce que j'ai pas le choix, faut que j'avance, mais dans ce temps-là (quand ça bloque), un café, marcher autour du bloc et des esquisses, des esquisses!

Il fait aussi appel à plusieurs petites actions, ou ruses, pour ne pas être à court de matériel — entre autres au niveau du classement de ses fichiers audio afin de les retrouver toujours plus vite ou d'y piger des morceaux non retenus pour d'autres usages : « La poubelle est la meilleure amie du compositeur. (...) Pour être capable de pouvoir se retourner et créer quelque chose de nouveau. » Il mentionne aussi devoir composer rapidement et sans revenir sur ses erreurs, afin de ne pas couper le flux créatif (et sa productivité) :

Je compose rapidement tout, tout de suite. Je ne corrige pas les erreurs. Je continue sur la prochaine scène. Je corrige seulement à la fin pour ne pas stopper le flux créatif. Souvent des *cues*, dont l'inspiration est arrivée dans la dernière partie du film ou plus tard dans le processus; se retrouvent finalement à remplacer des *cues* écrits dans la première bobine au début du film. Donc au lieu de peaufiner les premières esquisses; c'est plus efficace de continuer à composer, et avec le recul, on voit mieux les meilleures *cues*. (...) Je vais toujours sacrifier la qualité du son pour la performance et l'émotion.

Différentes tactiques créatives, plus organisationnelles qu'artistiques toujours, sont exploitées pour optimiser leur temps, mais aussi leur budget de production. Parfois, en ayant recours à leur réseau de contacts musicien.ne.s pour enregistrer la musique, à défaut de pouvoir engager des groupes de musicien.ne.s ou acheter et se former à de nouveaux instruments constamment, d'autres mentionnent le fait d'enregistrer à l'étranger. Les compositeur.trice.s indiquent qu'il est quasi impossible de faire des enregistrements avec orchestre en raison des contraintes budgétaires et qu'embaucher des musicien.ne.s au Québec coûterait trop cher pour le budget donné, mais aussi considérant le temps limité et les espaces à disposition, nous dit Mathieu :

De plus en plus de monde commence à utiliser l'orchestre au Québec, mais c'est rare qu'ils enregistrent au Québec, parce qu'on n'a pas vraiment de salle pour enregistrer la musique — on appelle ça des *scoring stage* — y a plus ça aux États-Unis et il y en a beaucoup en Europe de l'Est aussi. Au Québec, ça coûte très cher d'engager des musiciens.

Il nous détaille ce que plusieurs autres d'entre eux.elles avancent — les musicien.ne.s coûtent plus cher au Québec qu'ailleurs, notamment en Europe de l'Est, et les salles adéquates pour enregistrer ce type de prestation orchestrale ne semblent pas facilement accessibles. En réponse à cela, Mathieu opte pour des enregistrements orchestraux en Hongrie.

Je vais souvent à Budapest simplement parce que c'est plus pratique : si j'ai besoin de bloquer un orchestre demain ou dans deux heures, essaie de faire ça au Québec, c'est très compliqué. De un, la salle, tu tombes dans des tarifications, des trucs de guilde, des trucs de permis, des trucs de-ci, des trucs de ça, et je n'ai pas le temps de gérer ça. J'ai six semaines, faut que je produise — le système est monté contre toi là d'une certaine façon.

Pour Mathieu, il s'agit de sa manière de travailler efficacement dans un « système monté contre [lui] », et même d'alléger son horaire, grâce au décalage horaire :

Si c'est approuvé, go, on commence à travailler là-dessus, ça t'enlève un stress, et pour ne pas stresser mon monde, mon gars des partitions était en Finlande, pas au Québec. Pourquoi? parce que je jouais avec le décalage horaire pour qu'il ne fasse pas des nuits blanches, donc moi, je termine le soir, j'envoie les fichiers et lui, il fait les partitions. Moi, je dors, je me réveille, il m'a renvoyé les partitions, je révise, j'envoie d'autres choses, il travaille, il dort pendant que je travaille et donc j'ai pas besoin de faire des nuits blanches.

Jean a pour sa part développé une ruse pour simuler un orchestre, en enregistrant avec des groupes de musiciens restreints, par section, pour ensuite doubler les enregistrements afin de le faire sonner comme un orchestre, et, comme il dit, lui éviter de devoir tout recommencer en cas d'erreur :

J'enregistre par section, ce qui fait qu'au lieu d'avoir toute la 'gang' ensemble, et qu'il y en ait un qui se trompe et que l'on doive tout recommencer, je fais juste les cordes, je fais juste les cuivres, je fais les vents, après, je les mets ensemble (...) ça me permet de maximiser mon nombre de musiciens.

Si enregistrer avec un orchestre demeure quelque chose de souhaité par les participant.e.s, nombre d'entre eux font ou doivent faire appel à des banques de sons et des petits groupes de musiciens en raison des contraintes de budgets, de temps et d'espaces.

Comme chez les musicien.ne.s au Québec, les compositeur.trice.s doivent, en plus de leur savoir-faire musical, développer une série de compétences (Rheault, 2017) en gestion, mais aussi pour trouver un équilibre vie personnelle-travail (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2017, p. 77), comme nous l'ont souligné nos répondant.e.s dont Alex :

C'est vraiment mon défi à moi en fait : ça fait dix ans que je suis avec ma blonde, quand même, puis c'est une discussion qu'on a ensemble... Quand je suis bien pogné dans un projet, j'ai tendance à même pas être là, même quand je travaille pas, je suis encore dans mon projet. Je trouve que les gros compositeurs, j'en écoutais un récemment, c'était aux États-Unis, c'est ça qu'il disait. Il avait accepté que, dans le fond, la musique le suive partout, puis je vois ça, mais j'essaie de faire la cassure, parce que parfois même, je dors mal. Bref, c'est le gros du travail que je dois faire dans ma vie personnelle ; c'est d'arrêter, de faire la séparation entre le travail et la vie de tous les jours.

Soulignons que malgré leurs tactiques et ruses, il.elle.s demeurent tout de même aux prises ou susceptibles de devoir sacrifier des relations et leur vie personnelle au profit de leurs projets professionnels, afin de répondre à ce double standard de productivité et créativité et statut double, quoique non reconnu, d'artiste-entrepreneur.

Sabrina nous dit avoir, grâce à son agente — une alliée importante pour se libérer de tâches administratives et refuser des projets. Mathieu et Bruno, ont eux aussi appris à mettre des limites aux demandes de changements de leurs clients, afin, *tactiquement*, comme le souligne Bruno :

Ah oui ok, on aime tel *cut*, mais là on pourrait-tu faire ça ? C'était comme non, je suis désolé, on ne peut pas, même si tu l'aimes, tu vas vivre avec. C'est comme de faire comprendre que c'est comme en tournage : j'aimerais retourner la scène pour avoir plus de-ci, plus de ça, mais t'as huit autres scènes à faire aujourd'hui, donc non, on bouge, on doit passer à autre chose.

Les compositeur.trice.s doivent parfois apprendre à dire non, afin de se préserver d'un « burn-out », et ainsi continuer à travailler ou encore pour préserver d'autres relations personnelles ou professionnelles. Ces refus découlent aussi parfois de divergences artistiques. Pour François, il préfère se rétracter s'il s'agit de composer pour un projet dont la vision lui échappe et qui ne le touche pas, témoignant d'un désir de préserver son intégrité artistique :

C'est vraiment de faire vivre une émotion, et moi si je ne ressens pas une émotion par rapport à mon travail, je ne serais pas capable de le vendre, et c'est pour ça qu'il y a des trucs que j'ai déjà dit non; à « on aimerait plus ça comme ça, comme ça, comme ça ». À un moment, c'était rendu quelque chose de tellement convenu, qui ne me touchait pas. Des fois, j'ai tendance à me retirer si je pense que je ne suis pas la bonne personne, pas la bonne personne pour toi, ce qui n'est pas évident à faire parce qu'il y a toujours un coût quand on fait ça.

Refuser ou se retirer d'un projet demeure un certain privilège réservé à ceux.celles qui ont atteint une certaine reconnaissance. Dire non, ou mettre ses limites, comporte autrement des risques pour la carrière d'un compositeur.trice, tel que François l'indique :

On a de moins en moins de temps... C'est de plus en plus court (...) Je trouve ça plate parce que c'est difficile de bien faire des choses quand on a pas de temps, ça, c'est une de nos frustrations puis ça fait partie des doléances que je décris ici au Québec, mais faut faire attention parce que les producteurs au lieu de comprendre souvent ils vont dire « on va aller vers quelqu'un d'autre, parce que (se nomme lui-même) 'il prend trop de temps'. »

Nous tenons à souligner cet aspect qui démontre de nouveau comment le système, la structure du milieu, vient favoriser une créativité devant d'abord répondre à des injonctions de productivité, et ce en dépit de diverses conséquences. Toutefois, les attentes et injonctions par rapport à leur travail les mènent à parfois former des réseaux de soutien, ce qui nous amène aux tactiques de collaboration.

4.5.1 Tactiques de collaboration

Les compositeur.trice.s développent des compétences relationnelles et de collaboration que l'on pourrait qualifier de tactiques organisationnelles, puisqu'elles leur permettent encore une fois de naviguer ingénieusement les contraintes. Certain.e.s mentionnent notamment avoir recours à leur

réseau « d'amis-musiciens » pour les aider techniquement ou à enregistrer la musique qu'il leur faut, ne pouvant généralement pas engager de grands groupes de musicien.ne.s ou acheter constamment de nouveaux instruments comme nous l'avons vu, ou ne les maîtrisant pas nécessairement eux.elle.s-mêmes, comme explique Léa : « L'idéal, c'est d'avoir un studio, une place pour enregistrer avec un piano. J'ai pas de vrai piano ici, alors souvent je vais aller à droite à gauche, je vais appeler des gens qui vont enregistrer de leur côté. » Sabrina a aussi un réseau important de collaborateur.ice.s-ami.e.s toujours prêt.e.s à l'aider : « Je travaille avec du monde qui sont de très bons musiciens, très, très bons arrangeurs, des très bons compositeurs, des très bons... techniquement parlant sont super bons. (...) s'il faut que ça soit du funk, j'ai un ami, ça va être comme des sessions comme ça. »

Il semble que le réseau d'ami.e.s musicien.ne.s et technicien.ne.s constitue une forme courante de solidarité, leur permettant de produire la musique, et que ce phénomène soit partagé plus largement dans la production musicale (Diani & Sacchetti, 2023). Ces réseaux de ressources matérielles ou humaines favorisent la productivité, Comme le souligne Bruno : « C'est sûr que j'ai un réseau de musiciens qui est fantastique. Si j'ai à faire un *pitch* — par exemple, pour un long métrage, j'ai des amis qui vont me prêter de leur temps pour jouer la musique, et ça, c'est super important, et j'ai beaucoup de gratitude pour ça .» D'autre part, ces réseaux de connexions favorisent aussi un terrain propice à la créativité, ajoutant à leur plaisir créatif et donc leur motivation à faire ce travail, tel que le mentionne Sabrina :

Je suis quelqu'un qui est très très très très très fortement guidée par les rapports humains c'est... à la base faire de la musique ou de la création artistique, c'est dans le but d'avoir une connexion avec l'autre, ou comment traduire des affects universels. Y a comme un c'est un désir de communication, un désir de consolation du monde, un désir de rencontrer le monde. Il y a ça...

Il.Elle.s vont fréquemment faire appel à ces ami.e.s et proches collaborateur.trice.s de confiance pour assurer une gestion optimale de la production et la livraison de leur musique dans les temps. Les répondant.e.s soulignent néanmoins que l'idéal serait de pouvoir embaucher plus de musicien.ne.s et des assistant.e.s, comme le font leurs confrère.sœur.s aux États-Unis, pour parvenir à un meilleur résultat ou pour avoir une charge de travail plus raisonnable. Comme le souligne François, la mobilisation de leur réseau de connaissances et d'ami.e.s constitue donc une tactique pour adresser la précarité à laquelle il.elle.s font face et leur permettant de se débrouiller avec peu de ressources :

Si j'étais capable d'avoir un assistant dans le local à côté — un assistant à temps plein, ça m'aiderait beaucoup, qu'il prépare des trucs et tout ça, je sauverais une dizaine d'heures par semaine facilement. Je fais des trucs que je suis obligé de faire ; des trucs techniques moi-même, faute de moyens. Des fois, faut faire un profit, puis ça, c'est une autre réalité quand t'es engagé par les Américains...

Encore pour des raisons financières, les compositeur.trice.s peinent toutefois à avoir recours à des assistant.e.s, c'est là une caractéristique « de notre époque », comme le nommait Alex. Les compositeur.trice.s développent donc, malgré un cadre qui pourrait être propice à une forte compétition et donc peu de collaborations, un réseau d'entraide, notamment via les réseaux sociaux. Ceci leur permet d'échanger des services, instruments, mais aussi même de poser des questions pour négocier leurs contrats, comme le mentionne Stéphane : « on peut parler des conditions de contrat ou d'agent, ou d'avocat ou... une fille aujourd'hui pose une question, en rapport à un problème avec la DGC⁹. »

Comme le mentionne Sawyer (2017), « la collaboration, loin d'être un simple partage de tâches, devient une véritable ressource stratégique, permettant non seulement de mutualiser les compétences et les ressources, mais aussi de stimuler la créativité collective face à un environnement concurrentiel » (p. 67). Cette citation nous rappelle que les compositeur.trice.s, en échangeant des informations et en partageant leurs expériences, créent un espace collaboratif où la créativité et l'entraide ne sont pas des opposés, mais des éléments clés pour naviguer et prospérer dans un milieu souvent précaire. Comme dit Léa, ces canaux qu'il.elle.s ont mis en place leur permettent de se rallier potentiellement pour changer leurs conditions, ou du moins tenter d'avoir un minimum de conditions décentes : « On va s'échanger des informations et je trouve ça extrêmement important qu'il y ait un canal d'information. Comme on a pas de syndicat, y a pas de règles, c'est un peu le *Far West*, par rapport au budget et tout et en même temps, on tisse des relations d'amitié, ça fait juste du bien au final. »

⁹ Directors Guild of Canada, ou La Guilde Canadienne des Réaliseurs.

La « circulation des connaissances » (Lussier, Bélanger, Martel, 2020, p.182) nous apparaît ainsi comme « une tactique de résistance à la précarisation du milieu, mais aussi une tactique d'adaptation ». En plus de se faire un réseau collaboratif créatif et d'entraide, notons que nouer des relations de confiance est requis pour se maintenir en emploi, ce qui fait écho aux observations de Rheault (2017) avec les musicien.ne.s. Il.elle.s doivent développer des relations positives avec divers intervenant.e.s au sein de la production pour se maintenir en emploi.

Le processus créatif chez les compositeur.trice.s de musique à l'image pour Hellégouarch (2015) est intimement lié à la collaboration avec le.la réalisateur.trice. Soulignons que le.la compositeur.trice, étant au service du réalisateur.trice, doit faire appel à son sens des relations humaines pour bien cerner et traduire la vision du de.la réalisateur.trice, comme le détaille Alex :

Tous ceux qui vivent de ça ou qui continuent à vivre de ça – y'a pas un qui est meilleur, - c'est une question de comment tu fais ton chemin et tes stratégies, tes relations humaines. C'est comme des relations professionnelles, amicales, des bonnes connaissances, puis le service, si on peut dire, ça doit être humain. C'est pas juste 'hey, j'ai besoin de musique, tu me fais ça', il y a un échange créatif qu'on fait ensemble, puis quand cet échange créatif là marche, souvent, ça peut faire des relations qui perdurent et c'est dans ce sens-là qu'il faut que tu saches parler avec les gens, parce que si c'est juste la musique OK, mais faut que tu saches la vendre aussi, ça fait partie de la game.

Christopherson (2008, dans Hesmondhalgh et Baker, 2011), observe que les réseaux personnels occupent une place névralgique dans l'avancement des carrières et la gestion de l'incertitude des créateur.trice.s.

Les relations de confiance et les connexions créatives ne se limitent pas à l'enjeu de survie professionnelle ou d'avancement de carrière : elles paraissent contribuer à créer un espace dans lequel les compositeur.trice.s peuvent créer plus librement, explorer de nouvelles idées et expérimenter artistiquement, sans crainte de jugement. Comme le souligne Csikszentmihalyi, « la créativité émerge souvent dans des contextes de collaboration où la confiance permet aux individus de prendre des risques, d'explorer de nouvelles idées et d'exprimer des aspects de soi qu'ils n'oseraient pas autrement. » (1996, p. 121)

Soulignons que les relations restent toutefois souvent difficiles à initier ou nouer avec les producteur.trice.s et réalisateur.trice.s, ce qui oblige les musicien.ne.s à recourir au « *pitch* ». Si c'est

grâce au *pitch* qu'Alex a réussi à « court-circuiter » la chaîne de commande du studio où il travaillait en pitchant directement sur un film américain, le *pitch* est plus souvent perçu comme une stratégie des producteur.trice.s pour identifier un.e compositeur.trice sans avoir à payer pour des esquisses. D'après les témoignages, cette approche est peu favorable aux compositeur.trice.s, bien qu'elle puisse parfois leur ouvrir des portes autrement inaccessibles : elle les constraint à produire avec peu d'information et sans rémunération.

Stéphane évoque même un côté « malsain » au *pitch*, en raison de ce niveau de compétition :

J'aime pas les *pitchs*, le modèle d'affaires, je trouve ça malsain. C'est une zone de compétition qui devrait pas avoir lieu comme artiste. Dans un monde de nuages et de Calinours, on devrait être tous reconnu pour ce qu'on fait, peut-être, et choisi pour ce qu'on fait, ouais j'aimerais se faire demander, « OK mon projet, dans le fond, j'aimerais ça que tu me composes de quoi là comme Hans Zimmer. Ben ok va chercher Hans Zimmer », mais je peux pas lui dire, c'est un exemple banal, mais c'est une des affaires que j'ai tassé dans ma vie, puis les pitch, j'essaie de pas trop en faire.

Tout comme le dit aussi François, au plan créatif, le pitch est souvent insécurisant, demandant et « ingrat » : « Je trouve que le *pitch* est un peu la représentation d'un réalisateur qui sait pas ce qu'il veut, et c'est pas nécessairement à moi de décider ce que sera ta musique, de mettre de mon temps et de ma création hors contexte, je trouve que c'est extrêmement ingrat. C'est super ingrat. »

Les compositeur.trice.s tendent donc à privilégier la collaboration avec des équipes et réalisateur.trice.s avec qui il.elle.s ont de bonnes relations et des connexions créatives, leur permettant ainsi d'éviter d'avoir recours au *pitch*, mais aussi de pouvoir davantage faire confiance à leur « instinct créatif ». Les relations de confiance avec les réalisateur.trice.s paraissent ainsi offrir, un espace plus propice à créer ; à prendre des risques, mais aussi à des contrats plus stables, ce que souligne Auer (2008). En construisant des relations solides, les compositeur.trice.s s'assurent non seulement un environnement de travail plus plaisant, mais aussi une plus grande liberté créative sur le plan artistique, moins exposée à des aléas inconnus, comme celles imposées par le *pitch*.

4.5.2 Tactiques des carrières multiples ('portfolio careers')

La précarité dans le domaine musical professionnel, au Québec du moins, se traduit par l'expérience de l'incertitude matérielle et « existentielle », découlant de ce cadre d'emploi flexible (Rheault, 2017).

Le besoin de stabilité financière des artistes, de subvenir à leurs besoins financiers, mais aussi de pouvoir simplement se procurer les « outils » nécessaires pour exécuter leur travail, les oblige, tout comme d'autres travailleur.euse.s créatif.ve.s, comme les designers de mode dont parle McRobbie (2022), à opter pour des contrats « parallèles ». Cela constitue pour nous une forme de tactique leur permettant de faire leur travail et d'en vivre. Ce phénomène, que McRobbie observe chez les travailleur.euse.s créatif.ve.s et nomme « portfolio careers » (McRobbie, 2022, p.111), est un système dans lequel les entreprises embauchent temporairement des individus en tant que travailleurs indépendants pour effectuer des « contrats » en fonction de la demande (Burtsch et coll. 2018; Minter, 2017; Sargeant, 2017) et permettant seulement plus ou moins aux travailleur.euse.s de répondre à l'instabilité financière à laquelle il.elle.s font face. L'insécurité des contrats ou des budgets, comme en témoignent nos participant.e.s, font en sorte qu'à titre de créateur.trice.s-travailleur.se.s autonomes, il.elle.s doivent *tactiquement* prendre de multiples mandats ou diversifier leurs offres de service pour pouvoir subsister, ou même simplement pour financer les outils nécessaires à leurs activités. En effet, que ce soit pour acquérir ou louer un studio, posséder le matériel nécessaire à leur travail, il leur faut être en mesure de se financer pour ensuite travailler. Trois d'entre eux soulignent que les lacunes des crédits d'impôt les amènent à travailler à l'international, car le marché québécois n'est pas « rentable », comme souligne François : « tant que le gouvernement ne prend pas des dispositions pour nous protéger et nous aider, on ne pourra jamais être rentable. Le but ici, c'est d'exister, culturellement, collectivement. » Comme lui, plusieurs optent pour des contrats à l'international, notamment en Europe, aussi pour obtenir des redevances en lien avec leurs droits d'auteurs et la diffusion de leurs œuvres :

J'ai des beaux studios, mais si j'essayais de vivre seulement des montants d'argent qu'on me donne pour faire de la production, je mets la clé dans la porte. C'est mes droits d'auteurs, parce que j'ai été chanceux, que j'ai fait des projets européens, donc j'ai des bons droits d'auteur qui sont rentrés.

Outre le fait de travailler sur des productions étrangères, nombre d'entre eux.elles exercent des professions ou prennent des contrats « sur le côté », souvent moins « enrichissant sur le plan créatif » selon eux.elles, tels que : l'enseignement, le mixage sonore, la réalisation d'albums et la production de musique pour la publicité constituent des moyens d'arrondir leurs fins de mois, ou de financer leurs matériels. David raconte notamment comment il enseignait à ses débuts le temps d'avoir assez de

contrats, et offre aujourd’hui des services de mixage sonore pour lui donner plus de contrats et lui procurer un avantage compétitif.

C'est sûr qu'à mes débuts en 2020, j'enseignais la moitié du temps, en même temps que de faire ce métier-là. Puis tranquillement, avec le temps, j'ai délaissé l'enseignement puisque là, je suis plus temps plein, mais sinon les autres à côté qui sont plus importants : j'offre dans mes services la composition, mais j'offre aussi la conception sonore et le mixage sonore (...) un peu un service clé en main au client (...) parce que juste la musique des fois, y a des périodes mortes fait que le mixage sonore vient compenser.

Même les personnes ayant plus d’expérience sont contraintes d’accepter des projets qu'il.elle.s considèrent plus ou moins stimulants créativement ou artistiquement afin d’assurer des revenus viables malgré une occupation de compositeur.trice à temps plein (des contrats qu'il.elle.s qualifient parfois d’« alimentaires »). François, dont la réputation n'est plus à faire, mentionne par exemple le fait de faire encore quelques mandats de composition pour la publicité ou de type téléroman pour « arrondir ses fins de mois » :

Je fais encore des trucs (en pubs)... Y a un paquet de projets que je prends, presque 30% des projets que je prends, qui sont vraiment pour arrondir les fins de mois. Il y a des séries même, des petites séries. À un moment donné, on avait accepté de faire un téléroman. Avec la pandémie, on a manqué aussi, tout le monde a manqué de boulot alors que j'ai accepté des trucs... Les comédies romantiques à 20 000\$ de budget là, tu sais.

Ces tactiques de contrats multiples sont incontournables donc et répandues dans les milieux artistiques (McRobbie, 2008), pour se garder la tête « hors de l'eau ». Il est apparent que les compositeur.trice.s doivent faire preuve de créativité organisationnelle et entrepreneuriale pour faire ce métier et en vivre convenablement. Cependant, pour Sabrina qui était initialement chanteuse dans un groupe avant de devenir compositrice, la musique à l'image est plus avantageuse financièrement que ce qu'elle gagnait avec son groupe. C'est donc le métier de compositrice qui devient pour elle, en quelque sorte, son métier alimentaire :

De la musique guide-pastiche, il faut que tu la remplaces, c'est comme un petit peu moins plaisant, mais ce qui est plaisant, c'est que c'est peut-être une des rares places en musique que tu fais encore de l'argent puis si on va se le dire, c'est comme pas plate des fois faire de l'argent après quinze ans de métier.

En somme, pour parvenir à maintenir un niveau de vie acceptable tout en exerçant ce métier, nous constatons que les compositeur.trice.s, tout comme bien d'autres artistes-travailleur.euse.s, doivent travailler pour pouvoir travailler (ou « *work to work* ») – obtenir des contrats, plus ou moins intéressants, mais assurant une rentabilité ou une stabilité financière, afin de pouvoir décrocher d'autres opportunités, plus enrichissantes sur le plan artistique — un phénomène soulevé entre autres par Hesmondhalgh (2007), « many creative workers must accept low-paid or uninteresting work in order to build up a portfolio and reputation that will allow them to secure more rewarding or prestigious opportunities in the future » (p. 57).

4.5.3 Tactiques de traduction et de décodage

Les compositeur.trice.s s'accordent à dire qu'ils.elles doivent développer des compétences tactiques pour réussir dans un environnement où la compréhension et la traduction des attentes sont essentielles. Nous avons ainsi pu observer qu'ils.elles cherchent à cerner les attentes, comprendre les directions données, afin de guider au mieux leur travail créatif, ou « viser » juste. Comme le souligne François, cela implique une écoute stratégique : « *to compose is to listen.* (...) C'est stratégique, c'est 50% d'empathie humaine et de compréhension et d'être capable de traduire un vocabulaire ce qui est pas du tout musical, en musique. »

Pour François, il faut tenter d'aller chercher des indications claires ou dénuées d'ambiguïté, en usant de différentes petites tactiques de « traduction » ou d'interprétations de directives, nécessitant de porter une attention particulière à l'individu aux commandes du projet, souvent le réalisateur.trice.

Un truc que je fais des fois c'est que quand je vois que je travaille avec un réalisateur ou une réalisatrice qui savent pas exactement ce qu'ils veulent ou qui ont pas tout à fait le langage, je vais provoquer un lunch quelque chose comme ça puis parler de tout, sauf le projet pour connaître la personne. Qu'est-ce que t'as aimé comme film, quelle sorte d'éducation que t'as eu, pourquoi tu fais du cinéma, où tu t'en vas (...) et là ça m'aide un peu à comprendre qui est derrière la caméra.

Certain.e.s comme Léa, créent des listes de lecture musicale (*playlists*) pour raffiner la compréhension des goûts du.de la réalisateur.trice :

Je peux créer des *playlists* Spotify des fois et « qu'est-ce que t'en penses de ce de cette musique-là? », et puis ça peut être collaboratif dans le sens où le réal ou la réal peut aussi

partager des musiques. Je trouve que c'est important quand même qu'on s'entende sur la direction musicale parce que pour moi il n'y a rien de pire qu'une page blanche...

Ces tactiques leur permettent ainsi de clarifier attentes et besoins de la production, de la vision du de la réalisateur.trice, mais aussi de réduire les risques liés à leur création. Autrement dit, ils doivent calculer au mieux leurs marges de manœuvre dans leur créativité. Toutefois, cette traduction n'est jamais garante de succès et peut parfois entraver le geste créateur comme l'indique François :

Je trouve que l'affaire la plus difficile à faire en création c'est de faire du *second guessing* c'est-à-dire de composer puis de me demander, « ok, 'XY est-ce qu'elle va aimer ça?', ahh non elle m'a dit ça .» Peut être qu'elle aimera pas ça. Puis là tu perds ton geste à toujours essayer de comprendre le réalisateur, le producteur....

Pour sa part, Jean porte aussi une attention à ce que « sent » le la réalisateur.trice : « Faut que tu sois à l'écoute puis faut que tu saches aussi comprendre psychologiquement comment tel réalisateur se sent aujourd'hui. » Il.elle.s prônent aussi des sessions d'écoute en personne, pour favoriser l'échange et ainsi observer le non-verbal – les réactions du.de la réalisatrice peuvent leur donner une rétroaction importante pour guider leur geste créatif, comme dit François :

En personne, ils viennent s'asseoir, on fait jouer. Depuis la COVID maintenant on envoie des *Quicktime*, mais moi j'aime beaucoup plus, surtout pour le début du projet (en personne). Le *body language* est important aussi. Des fois, je vais faire jouer, puis là je vois la réalisatrice qui fait ça comme, ça bon, OK, alors ok, on va parler de ce coin, de ce bout-là. Avec les années, j'ai appris à lire et là j'arrête et dis : « là t'es pas certaine de ce truc-là ici hein ? Je le sais parce que tu t'es croisé les jambes. »

Ces échanges avec différents éléments dans ce processus de « traduction », par exemple d'émotions, semblent mobiliser à la fois leurs connaissances techniques et leur instinct créatif, et d'après nos observations, un moteur de stimulation créative. Lorsqu'il.elle.s décrivent ce processus de « traduction » émotionnelle, les participant.e.s manifestaient un enthousiasme palpable : certain.e.s chantonnaient, émettaient des sons, tapaient des mains, sur leur instruments, riaient. Ces comportements illustrent pour nous comment le processus créatif s'incarne socialement, dans l'interaction et le partage d'expériences.

D'autre part, rappelons que la musique a un rôle à jouer dans ce contexte et est accompagnée, comme le souligne Mathieu : « t'es au service d'une œuvre, qui est au service de la parole de quelqu'un

d'autre, au service d'une scène, au service de quelque chose. C'est pas ta création, c'est ce que ta création va raconter ou soutenir ou amplifier ». Ce cadre ou ces objectifs amènent ces artistes-travailleur.euse.s à devoir créer en réponse à, et bien sûr à user de compromis créatifs, mais jusqu'à un certain point. Pour François, il préfère se retirer d'un projet lorsque son intégrité artistique est trop compromise :

1200 publicités plus tard, compromis *is my middle name*, en fait, ça fait partie de ma job de faire du compromis, des compromis complices si je peux dire, mais je te dirais que à un moment donné, c'est que moi, je me sens malhonnête là-dedans dans le sens où... Écoute là je fais quelque chose là et que j'y crois plus, que je crois plus à ton film, que je crois plus à ce que je fais, je le sens pas, la route va être beaucoup trop longue. (...) c'est pas une question d'ego, ou que je suis attaché à ma vision au contraire, j'aime me nourrir des visions des artistes avec qui je travaille, mais à un moment donné, c'est comme je ne fais pas ce genre de truc là, alors t'es mieux de travailler avec un tel qui lui le fait parfaitement.

Toutefois, d'autres, comme Sabrina, vont céder leur vision et suivre les directives de la réalisation, même si elles.ils sont en désaccord avec celles-ci créativement ou artistiquement :

La musique, c'est tellement quelque chose de sensible... moi, je peux trouver que la toune est extrêmement puissante, mais tu peux trouver qu'elle est quétaine, on n'a pas les mêmes références au final, alors faut que ça soit la vision du ou de la réal — c'est eux qui portent là, c'est là que ça devient un film de compromis... Je peux proposer, mais le ou la réal est perdu, je peux donner 111 avis, tu sais, à un moment donné, c'est la vision du réal.

Si les compositeur.trice.s associent et recherchent tout de même l'atteinte d'une créativité qui permette une certaine expression de leur vision artistique, leur création comporte une dimension fortement reliée à leur capacité d'agir et de résoudre des problèmes. La créativité, comme nous l'avons observée, se rapproche ou s'entremêle de celle évoquée par Couture-Telmosse (2018), soit une créativité utile ou utilitaire : « the creation of a valuable, useful new product, service, idea, procedure or process by individuals working together in a complex social system. » (Woodman et coll., 2010, p. 145) Ainsi, la créativité dans le contexte des compositeur.trice.s de musique à l'image au Québec, tout comme au sein d'une organisation ou d'un groupe, devient le résultat d'interactions complexes, évoluant dans un environnement particulièrement compétitif (*ibid*). Jeannin et Sarre-Charrier (2014) abondent aussi dans ce sens : la créativité est reconnue comme une condition de productivité et d'innovation sur laquelle il faut miser pour répondre aux enjeux du marché (dans Lubart, et coll., 2009), tant dans le produit final que dans le processus de production lui-même.

Comme le souligne également Couture-Telmosse (2018), la production et les industries participent ainsi aussi à « organiser » la créativité dans les stratégies en place, pour en faire un outil concurrentiel.

4.6 Conclusion

Dans cette série de contraintes et « stratégies » imposées aux compositeur.trice.s, que ce soit leur position dans la chaîne de postproduction, les délais/la date de diffusion, les contraintes multiples, leur statut auprès des financeurs, la traduction, les paliers d'approbations variées et complexes, il.elles doivent déployer une créativité fonctionnelle, via des tactiques demandant une sorte d'ingéniosité d'affaires pour manœuvrer dans un espace organisé par des contraintes et ainsi assurer leur productivité et survie professionnelle. C'est une fois ces stratégies et contraintes relativement maîtrisées, qu'il.elles peuvent déployer leur créativité artistique. Nous avons aussi constaté que l'individualisation et les rôles multiples des travailleur.euse.s créatif.ve.s, quoique source de frustration et d'enjeux, instiguent chez eux.elles des tactiques de contournement et d'adaptation qui renflouent en retour une « exploitation flexible » et leur auto-exploitation (Hesmondhagh et Baker, 2011, p. 162).

Dans cette perspective, la créativité nous apparaît comme se définissant et apparaissant comme un levier pour produire et demeurer compétitif. Que ce soit pour obtenir des contrats, viser juste dans leur création afin de produire la musique souhaitée, avoir l'« effet » souhaité ou livrer dans les délais prescrits, il.elles s'arment de mille et une tactiques pour naviguer les contraintes et l'incertitude, afin de créer « adéquatement » en réponse à des attentes diverses. Dans cette logique, qui rappelle le concept de dispositif de la créativité (McRobbie, 2008), il est attendu d'eux.elles de produire davantage, ou de « faire plus », avec des ressources limitées, souvent au détriment d'une exploration plus large de leurs élans artistiques. Pourtant, c'est précisément dans ce cadre contraint que se manifeste aussi une forme d'ingéniosité créative : les musicien.ne.s apprennent à mobiliser leur technique, leurs connaissances et leur imagination pour atteindre des résultats originaux malgré les limites imposées par le temps, le budget ou les attentes de production. Si ces injonctions ne sont pas nouvelles pour les artistes-travailleur.euse.s, elles paraissent toutefois exacerbées dans leur milieu, où se superposent plusieurs couches de contraintes et de pouvoirs hiérarchiques encadrant leurs pratiques, leurs tendances et leurs exigences. Ces dynamiques ancrent aussi des logiques de travail ainsi que des conceptions et usages de la créativité souvent orientés vers l'ingéniosité — une créativité

située, fondée sur l'adaptation et la ruse face aux structures imposées, à l'image de celle décrite par de Certeau (1980).

Devenir artiste demeure certes un choix insécurisant, entraînant déséquilibres et incertitudes — un constat déjà bien documenté (Haynes et Marshall, 2018). La créativité, manifestée à travers ces tactiques et stratégies adaptatives, révèle ainsi à la fois la fragilisation et l'autonomisation de l'artiste-travailleur.euse, mais aussi la normalisation de conditions précaires, justifiées par la recherche d'une rentabilité — réelle ou anticipée — des projets cinématographiques et télévisuels, où la création tend à être perçue comme une marchandise et, par extension, les compositeur.trice.s comme des producteurs-trices de valeur.

Dans les témoignages des créateur.trice.s, leur conception de cette créativité s'inscrit ainsi pour nous dans un discours hégémonique, en naturalisant et légitimant d'une part des processus, pouvoirs, structures, normes et rôles hiérarchisés menant à une certaine conception et instrumentalisation de la créativité et, d'autre part, exposant des résistances et enjeux de ces injonctions et conditions de production. Nous observons enfin un phénomène de surcharge de travail, ou « overwork » (McRobbie, 2016, p. 33), normalisé dans leur métier créatif où la créativité semble instrumentalisée, consciemment ou inconsciemment, comme un dispositif de productivité et un levier du capitalisme flexible, menant à une forme d'exploitation et d'aliénation des créateur.trice.s (Baker et Hesmondhalgh, 2011). Enfin, ce phénomène floute les frontières entre une créativité-ingéniosité, orientée vers des objectifs de performance et de rentabilité, et une créativité artistique, ancrée dans l'expression de soi, que nous explorerons davantage dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 5

LA CRÉATIVITÉ COMME EXPRESSION ARTISTIQUE ET DE SOI

Ce chapitre explore la créativité des compositeur.trice.s de musique à l'image comme vecteur d'expression artistique et de construction de leur signature artistique ou personnelle. Nous y examinons comment il.elle.s développent une « voix de compositeur.trice » distinctive pour se démarquer, tout en naviguant entre contraintes industrielles, références (dont des artistes) établies et exigences du marché. La signature artistique devient à la fois un outil d'affirmation, de reconnaissance par les pairs et de légitimation professionnelle, révélant une créativité se construisant toujours un processus collaboratif, quoique négociée ici entre une expression individuelle et une adaptation aux normes collectives.

5.1 La signature artistique : entre individualité et normes collectives

Dans ce chapitre, et toujours dans l'objectif de comprendre la créativité chez les compositeur.trice.s, nous nous pencherons sur son rôle dans le développement de leur signature artistique et individuelle, notamment dans l'établissement de leur nom d'artiste et les enjeux qui en découlent.

Pour Heinich (2008), la musique de film appartient aux arts allographiques plutôt qu'aux arts autographiques, ainsi les compositeur.trice.s seraient davantage reconnu.e.s comme des auteur.ice.s, étant donné que leurs œuvres s'inscrivent dans un processus collectif, plutôt que comme des artistes au sens traditionnel du terme (p. 8). Néanmoins, nos entretiens montrent que les compositeur.trice.s travaillent activement à développer une signature qui leur est propre – ce que certain.e.s d'entre eux.elles nomment la « voix de compositeur.trice » –, une marque sonore distinctive qui leur permet non seulement d'affirmer leur identité artistique, mais aussi d'obtenir une reconnaissance comme artiste.

Nous entendons par signature une valeur d'authenticité, permettant d'attribuer une œuvre à un individu, ou encore comme « opérateur » d'artification (Heinich et Shapiro, 2012) pour l'artiste. Soulignons que la reconnaissance d'une authenticité est primordiale dans l'attribution d'une signature à un artiste, et que cette authenticité est souvent déterminée par l'attribution à l'artiste d'un style,

ou ici d'une sonorité spécifique. Toujours selon Heinich et Shapiro (*ibid*, p. 204), la qualité d'exécution peut également constituer un indice ou une clé d'authenticité de la signature. Bien que liée à un produit commercial dans le cas des compositeur.trice.s, cette signature joue un rôle central dans la légitimation de leurs noms et réputations d'artistes.

Comme le souligne Mathieu, chaque artiste ou artisan.ne, possède une signature artistique :

La voix du compositeur ou la signature du compositeur, c'est une chose à laquelle j'ai réfléchi activement et tout le monde a une signature. Ça dépend juste de comment tu traites ta mélodie, comment tu traites l'orchestration, comment tu traites ton harmonie – ta façon de faire chacune de ces étapes-là, comment tu traites la dramaturgie, le storytelling et ta sensibilité face à ça.

La signature artistique des compositeur.trice.s se construit ainsi à travers des choix esthétiques et techniques qui deviennent des marqueurs identitaires. Elle permet aussi non seulement d'exprimer une individualité, mais d'obtenir une reconnaissance par les pairs. Heinich (2008), montre dans son analyse des industries créatives, que la reconnaissance des compositeur.trice.s dans les secteurs du cinéma et de la télévision passe par un processus de légitimation basé sur les attentes et joueur.euse.s (producteur.trice.s, diffuseurs, public, etc.) de leur milieu professionnel. En d'autres termes, pour qu'une signature soit reconnue et valorisée, elle doit répondre à des critères et conventions établis par des acteur.ice.s du milieu professionnel. De plus, Becker (1982), dans les « mondes de l'art », souligne que la production artistique n'est jamais l'œuvre d'un individu isolé, mais repose toujours sur un réseau d'acteur.ice.s, des individus connectés et/ou collaborants. Ce réseau inclut non seulement les artistes eux-mêmes, mais aussi les techniciens, producteurs, critiques, institutions et autres acteurs du secteur, qui participent à la création, la diffusion et la reconnaissance des œuvres. Chaque « monde de l'art » fonctionne selon des conventions partagées collectivement qui influencent la carrière des artistes, leur reconnaissance et l'acceptation de leur signature artistique. Les compositeur.trice.s, en tant que membres d'un tel « monde », doivent naviguer dans ces conventions et normes pour se faire une place et voir leur signature reconnue.

Bien que la signature artistique puisse être perçue comme une affirmation de l'individualité, elle est aussi profondément liée à un cadre collectif qui détermine les règles de la reconnaissance et de la légitimité dans un domaine spécifique. Si elle peut être perçue comme une affirmation d'une individualité, elle ne se développe pas indépendamment des normes collectives et des cadres

institutionnels. La signature devient ainsi un moyen de distinction ; un outil pour se faire une place dans le secteur audiovisuel.

Becker (1982) souligne pour sa part que les artistes ne sont jamais totalement autonomes dans leur processus créatif : ils doivent intégrer les attentes de leur environnement tout en développant un langage personnel permettant de les identifier. Ainsi, la créativité et la signature artistique ne sont pas des expressions libres de leur individualité ou vision personnelle créative, mais se construisent en dialogue avec les exigences du milieu.

La musique de film illustre bien cette tension. D'un côté, elle répond à une commande : les compositeur.trice.s doivent s'adapter aux impératifs de la production, mais aussi de l'œuvre globale, en plus des impératifs commerciaux, tout en traduisant musicalement la vision d'un.e réalisateur.trice. Pourtant, en parallèle, ces mêmes compositeur.trice.s s'efforcent de cultiver une identité sonore distincte, qui peut devenir propre à eux.elles, une « empreinte » qui leur permet de se distinguer et d'être reconnu.e.s dans le milieu. Cette double exigence, entre adaptation et affirmation de soi, renvoie à une autre conception de la créativité, non plus seulement comme capacité à répondre à une commande, mais comme quête de singularité (Heinich, 1998 ; Menger, 2009). Dans ce cadre, la créativité devient un travail de construction d'une identité artistique (sonore ici) propre, permettant de se distinguer dans le milieu et d'obtenir une reconnaissance et une légitimité.

Les compositeur·rice·s cherchent à inscrire leur empreinte sonore et à développer un nom d'artiste qui puisse exister au-delà de chaque projet. La signature artistique ne se limite donc pas à l'élaboration d'un style musical ; elle devient également un véritable levier de légitimation dans leur « monde de l'art », avec ses conventions et ses hiérarchies.

Par ailleurs, Becker (1982) souligne le rôle central du financement dans les conditions de production ainsi que dans la réception et l'intégration des œuvres au sein d'un système de valeurs artistiques. Cette dynamique semble par ailleurs influencer la signature artistique des compositeur.rice.s, dans la mesure où, comme nous l'avons observé et le verrons plus loin dans ce chapitre, la quête de financement peut affecter non seulement la structure et les processus de production, mais aussi les choix esthétiques.

Ainsi, Heinich (2008) et Becker (1982) convergent sur l'idée que la reconnaissance artistique s'inscrit dans un cadre institutionnel et repose sur une dynamique collective. Nous comprenons ainsi que la créativité, tout en servant la construction de la signature de l'individu et l'affirmation de sa singularité en tant qu'artiste, s'inscrit dans un processus collectif définissant les critères qui permettent de se distinguer en tant qu'artiste.

Il est important de noter, par ailleurs, que pour David et Mathieu, contrairement aux autres participant.e.s, la musique à l'image n'est pas une œuvre autobiographique et n'est donc pas liée à leur personnalité - ou ne peut pas réellement servir leur désir d'expression artistique. Comme le dit David : « on va répondre à une commande, il faut avoir un intérêt artistique, une originalité et tout ça, mais je ne suis pas un artiste qui va faire une œuvre puis dire, c'est à prendre ou à laisser, je pense que je me vois plus comme un concepteur. »

Cela rejoint l'observation de Hellégouarch (2015) : pour certain.e.s compositeur.trice.s, notamment ceux.elles issu.e.s d'une formation classique, la musique de film constitue un « à-côté » et le cinéma apparaît comme un médium compromettant la créativité (Korngold, Herrmann, dans Hellégouarch, 2015, p. 167-168), pouvant même affecter, voire limiter cette créativité. C'est également ce qu'évoquait Sabrina dans le chapitre précédent, pour qui la musique à l'image est un travail secondaire, en marge d'autres activités musicales plus enracinées dans sa pratique artistique. Néanmoins, la plupart des compositeur.trice.s interviewé.e.s perçoivent bien au contraire la musique de film comme un « champ d'expression et de création de ses idées » (Théberge, 2004, p. 142 dans Hellégouarch, p. 167-168, 2015). Les participant.e.s mentionnent en effet qu'il.elle.s recherchent à s'exprimer dans leur musique, tout en répondant aux besoins de la production, de l'histoire et de l'image, comme l'explique Stéphane :

Comme je disais, j'écris aussi; la musique est le narrateur sous-entendu. J'écris cette narration-là émotionnelle. Il faut que je comprenne ce que le réal veut dire avec tout l'ensemble de son projet, mais la job du réal, c'est aussi de trouver les bons créateurs, donc, pour créer la vision du réal. Quand je comprends, quand je sais cette vision-là, ma job de création part au niveau musical. OK, tel type de texture, tel type de *mood*, type de tempo, type de couleur, d'accord, d'instrument, d'arrangement, puis moi, je m'exprime là-dedans aussi, dans tout ça.

McRobbie (2002) évoque, parmi les motivations des travailleurs et travailleuses de la télévision, cette promesse d'auto-réalisation, que Stéphane associe à son expression personnelle, pouvant lui apporter une reconnaissance. Les autres compositeur.trice.s semblent partager cette vision, perçevant leur travail comme un emploi ordinaire, tout en cherchant à y intégrer une dimension exceptionnelle, notamment grâce à l'expression personnelle et leur signature artistique. En effet, bien que leur travail soit ancré dans des normes professionnelles et souvent soumis à de multiples contraintes de la production, l'aspiration à transcender la dimension ordinaire pour atteindre l'extraordinaire, en développant une identité distinctive, demeure.

Ainsi, leur créativité paraît osciller ici entre une conception de celle-ci au service du travail conventionnel, et une autre, voulant servir l'extraordinaire, ou la distinction, leur individualité et l'originalité. Cette forme de dualité, présente aussi bien dans leur processus créatif que dans leur positionnement comme artiste-artisan.ne, reflète ce que Negus et Pickering (2004, p.182) décrivent dans la tension entre la culture utilitaire et la culture artistique. La nécessité de livrer un produit « qui fonctionne », en réponse à des attentes commerciales, renforce l'aspect ordinaire de leur travail, mais n'efface pas pour autant leur quête d'une signature personnelle capable de les éléver vers l'extraordinaire.

Ainsi, les compositeur.trice.s jonglent constamment entre ces deux dimensions : le travail et la créativité pratique et adaptée à des besoins concrets, et celle de créativité pour s'exprimer et se distinguer. La signature, dans ce contexte, devient le moyen de revendiquer cette dimension extraordinaire tout en répondant aux exigences d'un marché valorisant à la fois l'innovation et la conformité.

The general productive order, throughout the centuries of the development of capitalism, has been predominantly defined in market terms; and ‘cultural production’ has been increasingly assimilated to these terms, although any full identity between cultural production and general production has been widely resisted. One form of the resistance has been in the distinctions between ‘craftsman’, ‘artisan’, and ‘artist’, and correspondingly between ‘useful objects’ and ‘art objects’. (Williams, 1980, p. 50).

Les compositeur.trice.s oscillent entre ces deux pôles. Ils.elles reconnaissent devoir répondre à des commandes et directives relativement bien définies. En revanche, ils.elles ont tous.tes ce désir de développer leur signature artistique, afin de gagner un « avantage concurrentiel » (Jeannin et Sarre-

Charrier, 2014), mais aussi pour leur propres plaisir et satisfaction. Cette quête de renouvellement et de distinction se reflète notamment dans leur manière de se « renouveler », comme le souligne Stéphane ci-dessous, en cherchant à marquer leur singularité tout en restant adapté aux exigences du marché : « Si la musique amène quelque chose d'original, de distinctif, c'est certainement avec le bon ton du projet. Ce ton-là, il doit être une voix unique. Pour moi, quand je suis impressionné par une partition, c'est qu'elle fait vivre une nouvelle expérience. »

Comme l'indique McRobbie (2002), le lien entre créativité et unicité est important, ce qui rend la créativité particulièrement convoitée, surtout chez les jeunes entrant sur le marché du travail. Hesmondhalgh (2007) note également une forme de tension entre l'innovation créative et les impératifs commerciaux dans l'industrie culturelle en général. En effet, les acteur.ice.s de la culture, du moins dans le système néolibéral, sont constamment confronté.e.s à des attentes de rentabilité tout en devant cultiver des formes d'originalité et de créativité qui « puissent attirer l'attention et maintenir leur position sur un marché hautement compétitif. » (Hesmondhalgh, 2007, p. 61). La créativité demeure cependant essentielle, pour innover et créer quelque chose d'original : « The vital need of imagination in creative practices is often cited as necessary for originality or innovation to occur, and the serious nature of the claim is partly established by the distinction between innovation and novelty » (Negus et Pickering, 2004, p.9). Comme l'évoque David, il cherche et emploie divers moyens pour rester original et innover :

Pour moi personnellement et pour éviter de me répéter aussi - parce que c'est facile de retomber un petit peu dans les mêmes patterns. À chaque projet, je vais me chercher un nouvel instrument ou j'essaie une nouvelle technique. Ça fait en sorte que j'avance toujours... Je pense que c'est important de pas trop se répéter, c'est quelque chose qui est quand même difficile des fois avec un nouveau projet (...) c'est la troisième fois que je fais une musique d'enquête, là faut que je trouve un autre moyen de rendre ça encore original malgré les deux autres.

Tout comme pour les autrices de roman Harlequin chez Bettinotti (1986), on pourrait penser qu'il suffit de suivre une formule préétablie pour composer de la musique de genre télévisé, un genre « préformaté », une production industrielle et sérieuse. Cependant, tout comme pour le Harlequin, chez les compositeur.trice.s, nombreux sont les appelés, mais peu sont élus (*ibid*, 1986, p. 54-55). Les exigences sont multiples, en plus des impératifs liés au « genre » qui imposent, tant pour la musique que pour le Harlequin, un savoir-faire, un « vocabulaire » ou la maîtrise de codes précis. Tout comme

le roman Harlequin, ces œuvres restent le fruit d'un processus rigoureux, « fondé sur des normes et des standards sévères » (p. 66), qui bénéficie non seulement à des organisations et à une industrie entière, mais aussi au plaisir des lectrices, des autrices, et, dans le cas des compositeur.trice.s, du public. Nous faisons aussi des parallèles au niveau des étapes d'approbations multiples (éditeur pour l'un, producteur et diffuseur pour l'autre), les revenus, relativement bas, quoique certaines romancières Harlequin parviennent à fixer leur prix ou à exiger davantage, en fonction de leur talent ou de leur popularité, similairement chez les compositeur.trice.s. Si celles-ci préfèrent souvent l'anonymat en raison du genre « peu noble » ou peu valorisé socialement, les compositeurs.trice.s préfèrent cependant généralement se faire un nom — sauf lorsqu'ils.elles composent strictement pour l'argent et n'ont aucun intérêt ou fierté dans la musique produite, et donc ne contribuant pas à leur nom ou réputation, comme le confiait François avec ses projets de téléromans plus alimentaires. Autrement, cette reconnaissance et fière association de leur nom à l'œuvre (au film ou à la série), demeure un objectif partagé par nos répondant.e.s, comme l'évoque Léa :

Moi, je suis attirée vers les gens qui sont intègres, qui ont reconnu leur signature, puis c'est ça que j'ai envie d'être aussi. C'est sûr que quand tu commences dans le métier, t'as pas nécessairement la chance de faire des projets qui vont mettre ça en lumière, parce que t'es limité dans une direction, mais moi, tu sais c'est ça les films que je vais voir, les thèmes que j'écoute, c'est ce que je veux faire.

Hesmondhalgh et Negus (2002) abordent la reconnaissance des artistes musicaux, qui passe d'ailleurs à travers une forme de célébrité. Comme le disent Alex et plusieurs autres, la célébrité, atteignable par exemple avec les films hollywoodiens, demeure le rêve ultime, bien qu'elle leur permettrait simplement de vivre confortablement de leur métier et de faire des projets qui leur plaisent encore davantage et avec plus de moyens.

Le rêve je crois c'était déjà de vivre de ta musique, mais après ça, on dirait que, un artiste avec qui j'ai travaillé me disait justement - une fois que tu as fait quelque chose, y a toujours de toute façon quelque chose d'autre que t'as pas faite, ça finit jamais. (...) t'as fait tel film populaire qui est allé aux Oscars, mais t'as pas fait de film de super héros, dans ce sens-là. Y a tout le temps plus. Mais disons, que le rêve ça serait une vie à Hollywood. Quand je vois un Netflix, là j'écoute *Sex Education*, je trouve ça bon! Ils ont plus de temps, d'argent et de moyens que nous. T'as des budgets musique.

Cette quête de reconnaissance semble influencer, ou du moins préoccuper les compositeur.trice.s, qui admirent la trajectoire professionnelle d'artistes ayant atteint une célébrité ; de Hans Zimmer, à

John Williams¹⁰, en passant par Ennio Morricone¹¹ et Trent Reznor¹², tous les répondant.e.s ont évoqué à diverses reprises divers noms de compositeur.trice.s célèbres avec admiration. Nous reviendrons à ces archétypes un peu plus loin. Ajoutons que la plupart d'entre eux.elles ont mentionné un intérêt à travailler sur des projets de réalisateur.trice.s de fiction connu.e.s, toutefois en évoquant leur vision artistique ou signature. Le documentaire, mais aussi les prix ou récompenses ont été également mentionnés comme des portes d'entrées intéressantes pour se « faire un nom », ou les mener vers des projets de fiction ou importants, comme ce fut le cas pour Léa : « Après avoir gagné un Gémeaux¹³ pour un documentaire, ça m'a ouvert la porte à être présenté à un agent, un agent fiction au Québec, mais aussi en jeu vidéo. »

Dans ces témoignages se dessinent le défi et la tension auxquels sont confronté.e.s ces créateur.trice.s dans leur créativité : d'une part, il.elle.s doivent concilier des directives, répondre à des besoins spécifiques, savoir maîtriser des codes et employer des formules éprouvées, et d'autre part, il.elle.s cherchent à se distinguer, demeurer original et créer pour exprimer une vision artistique singulière et personnelle. Malgré les limitations et les défis inhérents à cette tension, le souhait de transcender ces contraintes, de se faire un nom et de préserver leur intégrité artistique, semble soutenir leur capacité à jongler avec ces exigences.

5.1.1 Reconnaissance artistique et professionnelle

Comme nous l'avons vu, l'acquisition d'une réputation ou la reconnaissance de leur nom demeure un objectif et désir, pour les participant.e.s. Il.Elle.s font souvent référence à des compositeur.trice.s connu.e.s, dont la signature a marqué non seulement leur propre domaine, mais aussi l'imaginaire

¹⁰ John Williams, compositeur américain, est à l'origine de certaines des bandes originales les plus célèbres du cinéma, notamment Star Wars (1977-2019), Indiana Jones (1981-2023), Jurassic Park (1993) et Harry Potter (2001-2011).

¹¹ Ennio Morricone est un compositeur italien célèbre entre autres pour ses partitions iconiques de westerns spaghetti, dont Le Bon, la Brute et le Truand (1966), mais aussi pour Cinema Paradiso (1988), The Mission (1986) et d'autres.

¹² Trent Reznor, leader du groupe Nine Inch Nails, s'est distingué par ses compositions pour le cinéma aux influences électroniques et industrielles, notamment pour The Social Network (2010) et Gone Girl (2014).

¹³ Les prix Gémeaux sont des distinctions décernées par l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision, récompensant l'excellence dans le domaine de la télévision et des médias numériques au Québec. Ils couvrent divers genres, dont la fiction, le documentaire et l'animation.

collectif au sens large. Nous verrons dans cette section comment cette signature, ou ce nom d'artiste, devient une forme d'archétype, défini par certains critères caractéristiques. Des noms comme Hans Zimmer, Trent Reznor ou John Williams reviennent régulièrement – ce sont pour eux.elle.s des exemples non seulement de succès, mais de signatures artistiques fortes ; des figures inspirantes tant sur le plan artistique que professionnel, par rapport auxquelles il.elle.s doivent aussi se différencier. Comme l'évoque Alex : « Je pense que beaucoup de compositeurs essaient de faire le style de musique de film qui est comme une ‘espèce’ de Hans Zimmer, tel type de progression, faut que ça sonne comme ça, mais faut pas perdre de vue qui on est. » Alex souligne ici la tension entre l'influence des modèles établis et le désir de conserver une authenticité individuelle. En cherchant à développer une signature personnelle, les compositeur.trice.s mentionné.e.s par les répondant.e.s restent influencé.e.s par des références et des exemples, qui leur servent de mesure de comparaison et de critères de ce qui est perçu comme innovant ou à la mode. Comme le note Becker (1982), même les créateur.trice.s les plus novateur.ice.s sont constraint.e.s de naviguer entre leur vision personnelle et les attentes du marché ou de l'industrie. Ainsi, développer une signature artistique devient non seulement une quête d'individualité, mais aussi un moyen de se distinguer dans un milieu où l'identité musicale se confond parfois avec un genre ou un archétype spécifique - ici, ces célébrités.

Cette signature sonore ou musicale, et ses « caractéristiques », rappelle ce que Morelli (1994) évoque dans sa théorie de l'attribution en peinture. Selon ces auteurs, la « main » ou signature d'un artiste peut être identifiée par des détails - relativement insignifiants dans l'ensemble de la composition - anatomiques caractéristiques et récurrents dans leurs œuvres. Ces détails, aussi appelés « motifs sigla » (*ibid*), permettraient ainsi d'attribuer correctement une œuvre à son créateur, de l'authentifier. Si pour Morelli, l'importance de ce processus réside dans la capacité des historiens de l'art à distinguer les œuvres d'un peintre, notre intérêt ici porte sur ces motifs, qu'ils soient conscients ou non, significatifs ou non, comme les éléments constitutifs et associés à la signature artistique et la reconnaissance du nom des compositeur.trice.s de musique à l'image.

De la même manière que des poses, des formes ou autres caractéristiques dans une peinture peuvent en révéler l'auteur, et qui, lorsqu'elles sont évidentes, peuvent, selon Morelli, être influencées ou influencer d'autres peintres, les compositeur.trice.s évoquent les caractéristiques de compositeur.trice.s connu.e.s, qui deviennent leur marque ou des références stylistiques. Il.elle.s mentionnent tou.tes se faire demander de composer à la manière « d'un.e tel.le », par exemple « faire

du John Williams » ou du « Hans Zimmer ». Comme le souligne Stéphane, ces noms et leurs signatures deviennent les archétypes ou définissent à tout le moins les tendances avec lesquelles il.elle.s doivent composer, compétitionner, se référer et se distinguer, de manière directe ou indirecte :

Il y a une compétition qui ne devrait pas avoir lieu comme artiste. Dans un monde de nuages et de Calinours, on devrait être tous être reconnu.e.s, et choisi.e.s pour ce qu'on fait, au lieu de ça, on se fait demander, « OK, mon projet c'est ça, dans le fond, j'aimerais ça que tu me composes de quoi là comme Hans Zimmer. Ben OK, va chercher Hans Zimmer », mais je peux pas lui dire.

Le nom de l'artiste peut donc devenir synonyme d'un style ou d'un genre, voire d'un ensemble de caractéristiques pour les compositeur.trice.s, tout comme un peintre chez Morelli. Cet ensemble de traits distinctifs détermine une signature unique, reconnue par les pairs et associée à leur nom. Comme l'indique David, sonner comme un autre, ou s'inspirer de, est toutefois assez répandu dans leur travail, même s'il.elle.s tentent ultimement de se démarquer :

Il y a des personnes qui font du Hans Zimmer, y'en a 100000 compositeurs qui font l'équivalent, qu'est-ce que tu peux apporter, c'est aussi important. Je t'ai parlé que, dans mes premières influences musicales, j'ai eu le heavy métal, et ça reste quand même toujours un peu teinté; souvent je vais utiliser la guitare, un peu des distorsions, j'aime ça aller un petit peu salir les sons (...) je veux pas perdre de vue ce qui m'a amené à aimer la musique aussi. Je pense que beaucoup de compositeurs essaient de faire le style musique de film, qui est comme une espèce, un peu comme du Zimmer, tel type de progression, faut que ça sonne comme ça, mais faut pas perdre de vue qui on est.

Pour les compositeur·trice·s, la signature artistique — reconnue pour son style distinctif — représente à la fois un idéal personnel et un modèle artistique à atteindre. Ces signatures servent donc à la fois de repères et de sources d'inspiration, influençant leurs choix créatifs et leur positionnement dans l'industrie. Autrement dit, la signature permet d'affirmer une identité sonore et artistique propre, tout en s'inscrivant dans une lignée artistique valorisée. Les compositeur·trice·s cherchent ainsi à concilier l'influence de figures reconnues avec la construction de leur propre voix. Ce processus n'est pas sans difficulté : la pression de se conformer à certains modèles peut engendrer des frustrations, liées à la difficulté de se démarquer tout en répondant aux attentes du milieu.

Ces réflexions révèlent que le nom, en tant que signature artistique, devient un outil de légitimation. Il porte en lui un statut et une reconnaissance, des dimensions que nous explorerons dans la partie suivante.

5.1.2 La reconnaissance en vue d'un statut

Le développement d'une signature va de pair avec une quête de reconnaissance et d'un certain statut, afin d'accéder à de meilleures conditions de travail et de création. Aspirant aussi à devenir une référence; être reconnu.e.s par leurs pairs, voire plus largement dans le public, l'atteinte de ces objectifs, comme nous l'avons évoqué plus tôt, ne se fait pas sans embûches. Dans cette sous-section, nous explorons les implications de cette quête.

Soulignons qu'une reconnaissance positive de leur signature devient à la fois une marque de succès et un avantage concurrentiel, pouvant déclencher une série de réactions positives : l'atteinte d'un certain statut artistique ou de célébrité, et, l'accès à davantage de contrats et de reconnaissance. Ces marques de reconnaissance peuvent prendre diverses formes, y compris des prix, qui permettent une ascension vers un statut ou l'obtention de plus de contrats. Que ce soit par la remise de prix Gémeaux dont parlait Léa et d'autres, les formes de reconnaissances de leurs pairs, de leurs clients, mais aussi du public, sont déterminantes dans l'obtention de nouveaux contrats. Pour David, comme plusieurs, c'est quelque chose auquel il aspire :

Évidemment j'aime ça quand les gens autour de moi peuvent justement écouter ce que j'ai fait, puis on peut avoir des échanges là-dessus ou avoir des retours, puis quand le film, par exemple remporte un prix dans un festival, ça fait du bien! Je mentirais pas là-dessus que mon but un jour ce serait d'avoir un Gémeaux pour un projet sur lequel j'ai travaillé, c'est pas nécessairement un absolu, mais c'est quelque chose que j'aimerais réaliser.

Dans le cas de Sabrina, le fait d'avoir déjà un nom connu auprès d'un public lui a servi et lui sert encore à obtenir des contrats : « Je suis vraiment chanceuse d'avoir autant de travail, c'est pas la chance de tout le monde, puis le fait d'être micro-connu, avec mes groupes de musique, fait en sorte que quand le monde pense à moi, le monde sait je suis qui (sic)... ». Pour Jean, le Québec entretient un rapport particulier à la musique orchestrale ou classique, un rapport relativement récent et, par conséquent, moins fort que celui avec les chansonniers ou les chanteurs et chanteuses populaires. Ces derniers, comme le mentionne Sabrina, sont parfois avantagés par leur célébrité, souvent plus présente que celle des compositeurs et compositrices. Selon certain.e.s répondant.e.s, ce contexte expliquerait en partie pourquoi la musique orchestrale est moins financée et valorisée ici, contrairement à celle de compositeur.trice.s américain.e.s, qui ont plus de ce que Jean appelle un « *marky effect* » (sic) :

Ici, on n'est pas rendu là parce que la musique à l'image c'est l'enfant pauvre (...) Puis, on n'a pas beaucoup de ce que les Américains appellent le *marky effect*, ce que les chanteurs ont ici. C'est-à-dire comme Daniel Bélanger, tout le monde aime Daniel Bélanger, il a fait de la musique fait que ça donne un marky effect, ça, les producteurs au Québec, souvent ils vont aimer ça, un chanteur populaire en pensant que ça va être meilleur, alors que c'est une autre affaire. (...) On est des coureurs des bois, fait que tout ce qui est un peu sophistiqué, musique d'orchestre, tout ça, tout le monde le regarde en disant « c'est pas nous », alors c'est très dur...

Cette absence de ce que Jean appelle le « *marky effect* » au Québec pour les compositeur.trice.s illustre les défis supplémentaires auxquels il.elle.s sont confronté.e.s, dans un contexte où la reconnaissance populaire en musique reste concentrée sur la chanson. Le terme employé par Jean rappelle l'Effet Matthieu (Merton, 1968 dans Rigney, 2010), selon lequel les artistes déjà reconnus accumulent des avantages, tandis que ceux qui ne le sont pas voient leurs opportunités se restreindre. Cette perspective rejoint cette idée que la chanson serait un « élément d'identification » fort au Québec (Grenier, 1992, p. 95) et qui mènerait, du moins selon Jean et d'autres, certain.e.s producteur.trice.s à préférer des chanteur.euse.s populaires ou des figures plus médiatiques et célèbres aux compositeur.trice.s classiques, soulignant de nouveau l'importance d'une reconnaissance pour leur épanouissement artistique. Jean soulignait du moins que c'est en effet un type de nom avec lequel il peine à rivaliser, du moins au Québec. Un phénomène corroboré par les autres participant.e.s, dont David qui explique entre autres comment certain.e.s compositeur.trice . s ont, de par la reconnaissance de leur nom d'artiste, plus de facilité à obtenir des contrats :

Ça peut être une autre stratégie aussi même des fois pour avoir des contrats, je connais un compositeur qui s'appelle Pilou qui lui justement a eu une carrière, puis c'est comme ça, sa musique personnelle - je pense c'est Denis Arcand qui l'a entendu et qui l'a engagé pour faire la musique de son film...

Avant d'atteindre cette reconnaissance ou statut d'artiste connu, les producteur.trice.s et diffuseurs sont susceptibles d'imposer leurs préférences aux compositeur.trice.s : « C'est-à-dire que moi, comme compositeur, je veux plaire au réalisateur, mais c'est le producteur qui me paye, et c'est le distributeur et le diffuseur qui donnent de l'argent aux producteurs. Donc, moi, j'ai à surfer dans cette 'patente-là'. » Cette reconnaissance constitue pour eux.elles une étape cruciale pour leur permettre d'explorer plus librement leur créativité et leur expression personnelle. Une fois cette étape franchie et ce gage de succès atteint — c'est-à-dire la reconnaissance de leur signature, ou de leur nom d'artiste — ils peuvent alors jouir d'une plus grande liberté créative et produire davantage pour eux-mêmes. Cette

reconnaissance doit donc passer par le développement d'un « son » qui leur est propre, et qui sera ensuite reconnu et plus respecté.

Si la plupart tentent de trouver une conciliation entre suivre ce que leurs clients réfèrent comme modèles tout en demeurant intègre envers leur vision artistique, à coup de projets et en bâtiissant leurs relations, Jean, François et Stéphane soulignent différents enjeux en lien avec l'atteinte d'un tel statut. Stéphane met en lumière les dangers du désir d'atteindre une reconnaissance artistique élevée ou de parvenir à cette forme de statut ou d'accomplissement artistique. Il souligne que poursuivre cette quête sans relâche pose des risques importants pour leur santé mentale.

...mais je pense pas que c'est quelque chose d'atteignable. À un moment donné, j'ai fait un *switch* parce que, sinon j'aurais fait un burn-out, de ne jamais atteindre, l'inatteignable. Elle n'existe pas la médaille d'or. Tu pourrais travailler sur un projet qui a tout, impeccable, et je suis sûr qu'après ça, le projet fini, je pourrais me dire : j'aurais dû faire ça autrement, avoir eu plus de temps j'aurais fait ça... Il y a un peu un effet d'entonnoir : plus le projet avance, plus tu vois de la créativité, mais évidemment, t'as plus de temps.

Nous constatons ici une impasse. Il semble que les compositeur.trice.s soient toujours aux prises avec les compromis, et à revoir leurs ambitions. Il.Elle.s sont aussi souvent en phase de renoncement devant « l'impossibilité » - ou la perception d'impossibilité, d'atteindre soit une satisfaction totale de leur œuvre, du processus créatif en lui-même, notamment en raison des délais limitant les possibilités d'exploration artistique, et de l'atteinte de la reconnaissance artistique tant souhaitée. Ce témoignage révèle aussi un élément frustrant du processus : plus un projet avance, plus de nouvelles idées émergent, mais le manque de temps (causé par la date butoir de livraison) empêche d'aller plus loin dans l'exploration. Cette pression de produire un résultat pouvant à la fois répondre aux besoins du projet et à leurs désirs ou reflétant au moins leur vision artistique, pousse les créateurs.trices à se mettre en question tout au long du processus sur ce qu'ils peuvent ou auraient pu mieux faire, alimentant une sorte de spirale de doute et d'insatisfaction.

Pour Stéphane et d'autres, la reconnaissance et la carrière de John Williams et d'autres compositeur.trice.s « connu.e.s », mais d'une autre époque, représentent aujourd'hui un rêve inatteignable, surtout dans le contexte actuel, avec ses délais plus courts et ses budgets limités pour les enregistrements avec orchestre. Cependant, lui comme les autres, en retirent tout de même une forme d'inspiration, d'idéal, le motivant à poursuivre. Léa dit, pour sa part :

Des fois, je suis émue - je me dis que c'est dont ben *hot*, notre métier - on a un pouvoir incroyable de laisser une trace dans l'esprit des gens. Quand je pense aux films de mon enfance, bien avant de penser à l'histoire, je vais penser à la trame sonore, je vais voir une mélodie, puis je me rends compte que c'est comme ça pour beaucoup de gens, que la musique peut te ramener des émotions que t'as vécues et tout, c'est un pouvoir incroyable. Pour moi c'est ça ma plus grosse paye (...) pour moi, c'est ça qui me rend la plus heureuse.

Comme François le souligne encore plus clairement, être créatif au sens de créer ce qu'il aime créer ou exprimer, le rend heureux : « quand je sens que je suis créatif, je suis heureux. (...) je pense que ce genre de rapport là avec ce que tu fais comme créateur doit être respecté, puis se doit être soutenu. » Pour Stéphane, c'est notamment le plaisir que John Williams dit retirer de son processus créatif, qui le motive à poursuivre son travail de compositeur, en dépit du manque de ressources ou de cette inatteignable reconnaissance :

John Williams revient dans ces plus récentes entrevues, à la joie de composer, il revient pas au statut de carrière qu'il a. C'est une immense chance qu'il a de collaborer avec Steven Spielberg, tout ça, mais pourquoi qu'il compose à tous les jours ? C'est pour le plaisir de composer. Il continue, il a 91-92 ans, et il continue à diriger des orchestres (...)

Pour François et d'autres, la reconnaissance est étroitement reliée à leur statut de travailleur et à leur statut financier auprès des organisations subventionnaires. Être considéré.e.s comme producteur.trice, en particulier auprès de ces organisations, leur permettrait de mieux assurer leur survie professionnelle et des conditions de travail plus adéquates :

On se parle beaucoup entre compositeurs parce qu'on veut aller chercher la reconnaissance d'avoir un statut de producteur à la SODEC pour pouvoir avoir une partie accès à une partie du financement, ne serait-ce que pour s'en sortir.... J'enregistrais du piano parce que je fais la bande sonore de XZ qu'on va sortir dans quelques semaines la bande complète, on a sorti un extrait et ça eu une portée pour la musique de film québécoise, mais tu sais la *game* a changé.

Ce manque de reconnaissance, qu'il soit au niveau de leur statut par les subventionnaires ou de manière plus générale dans la culture populaire québécoise - ou ce « marky effect » dont parle Jean - joue aussi un rôle clé dans leur vulnérabilité, contribuant à leur situation ou statut de travailleur.se fragile. Il.elle.s ressentent ainsi une pression à travailler extrêmement dur, dans les conditions imposées, pour potentiellement se bâtir un nom, mais aussi pour simplement démontrer la valeur de leur travail de compositeur.trice - comparativement à une chanson existante connue, un.e chanteur.se connu.e, prendre de la musique stock, etc. Sans aucune garantie de réussite, voire de survie, la mince promesse de succès ou de plaisir demeure cependant un moteur fort.

Tentons maintenant de comprendre comment il.elle.s peuvent développer cette signature au milieu de ces nombreuses contraintes et directives.

5.2 Développer une signature dans la contrainte

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, en dépit des contraintes multiples et inévitables, les compositeur.trice.s aspirent et parviennent à se donner des espaces de liberté créative et à développer leur signature, ou ce que l'on pourrait appeler leur marque créative. Chez Foucault (2023), lorsque l'individu a davantage de liberté, son pouvoir est accentué et il en irait de même pour sa créativité et/ou talent ou la perception d'un talent et d'une signature individuelle. Ce que les compositeur.trice.s appellent l'intégrité artistique semble aussi rejoindre ce qu'Hellégouarch (2015) évoque comme un « refus de la redondance – en faveur de la créativité » (Hellégouarch, 2015, p. 163). Nous tenterons ici de comprendre comment il.elle.s parviennent à développer leur marque ou signature, et les éléments y contribuant.

Lorsque possible, il.elle.s vont tenter de se défaire de la « *temp track* » et de cette direction qu'il.elle.s jugent trop précise comme il.elle.s l'ont évoqué précédemment, afin de ne pas tomber dans l'imitation et de refuser la redondance, en tentant de cerner l'essentiel de cette direction ou trame de référence, pour ensuite se réapproprier la musique en y infusant un peu d'eux.elles-mêmes, comme indique notamment Mathieu :

Après ça devient un jeu de battre la *temp track*, c'est moi contre la *temp track*, donc je vais l'écouter une fois, deux fois, *that's it*, puis, après je la ferme, je l'écoute plus, je me prends des notes de ce que je retiens de cette *track*, de ce que ça faisait, puis avec les notes que j'avais, après j'écris.

Il.Elle.s développent en effet différentes approches pour trouver le thème. Comme le mentionne Mathieu ci-haut, plusieurs vont d'abord tenter de retenir l'essentiel de la trame temporelle s'il y en a une, en l'écoulant seulement à quelques reprises, pour ensuite s'en éloigner, comme l'explique David :

Il y en a qui vont envoyer peut-être des références, mais le plus important c'est pas de copier-coller ce qui est là, mais de l'entendre et s'inspirer, fait que souvent, je vais écouter ce qu'on m'envoie une ou deux fois, mais pas plus pour que ça ne reste pas trop dans ma tête ou le répéter. Après ça, je veux juste essayer trouver soit des progressions d'accords, ou trouver

des sons, qui vont un petit peu dégager ce que le réalisateur veut, des fois ça peut être des mots clés que je vais recevoir.

Il ajoute, tout comme la majorité d'entre eux.elles, développer d'abord le thème principal, duquel découlent les autres pièces.

C'est le thème que j'attaque en premier, parce qu'après tout va découler un peu de ça, donc une fois que j'ai le thème, je l'envoie au réalisateur, le réalisateur me dit 'c'est bon'. Là j'essaie de trouver des variantes, mais cette fois-ci juste avec un *pad* de synthétiseurs, je vais aller prendre un archet sur ma guitare, pour jouer la mélodie d'une autre façon, au lieu de la jouer par des violons par exemple, j'essaie de faire plusieurs variations.

Les répondant.e.s mentionnent faire attention à ne pas se laisser « contaminer » — mot employé par François - par la musique temporaire, mais aussi par d'autres éléments, que ce soit des éléments musicaux ou même des connaissances, pour parvenir à un résultat relativement original : « Je ne voulais pas être contaminé par rien et je voulais créer quelque chose de nouveau ». Comme dit Mathieu, il s'agit pour eux.elles de savoir ce qu'il faut aller puiser dans cette trame de référence :

Des fois, ils aiment la *temp track*, des fois, ils haïssent donc quand ils aiment la *temp track*, ben faut se poser la question, qu'est-ce que fait la musique? En fait, ce que tu aimes dans cette musique, des fois, c'est juste un instrument, des fois, c'est juste comment que la musique tombe sur les changements de *cut*¹⁴, des fois ça peut être stylistiquement.

Il.Elle.s peuvent aussi se faire « contaminer » par le solfège, leur formation musicale classique, ou même des instruments ou le fait de composer sur un piano pour Mathieu. Cela implique en fait de ne pas laisser libre cours à leur instinct et à leur ressenti, ou de ne pas les écouter suffisamment - en laissant trop de places à certains référents. D'un autre côté, l'instinct ou les réflexes comme le souligne François peuvent aussi les induire dans la répétition, ce qu'il.elle.s souhaitent aussi éviter : « C'est des trucs que je connaissais pas, que je faisais toujours d'instinct, le rôle des cors français de façon classique, mais le danger là-dedans, c'est que ces cours-là peuvent te contaminer. » N'en demeure pas moins qu'il.elle.s semblent vouloir se « réapproprier leurs instincts » comme dit François, ou ce

¹⁴ En montage audiovisuel et ici, une *cut* désigne une coupe entre deux plans. Le placement de la musique peut être pensé par rapport aux *cuts*, par exemple pour influencer le rythme et l'impact émotionnel d'une scène.

que les participants semblent associer à l'émotion qu'il.elle.s ressentent et veulent transmettre dans la musique et dans la scène.

Tel que discuté précédemment, il.elle.s apprécient se faire donner une direction globale afin de comprendre la vision de la réalisation et de demeurer efficaces dans leur production ou de livrer un « produit final qui marche », mais il.elle.s cherchent aussi à trouver des espaces pour exprimer leur touche personnelle ou interprétation. Comme le dit Jean, il importe de se laisser un « espace » pour laisser l'inspiration monter, tout en respectant l'échéancier.

C'est super important pour tout le monde d'avoir cet espace-là pour dire bon, j'ai un truc en tête puis en même temps, il y a autre chose qui va se présenter, puis faut naviguer avec ça, puis tu sais au final ce qui ce qui est important c'est de pouvoir livrer quelque chose. Puis c'est évidemment livré quelque chose qui ressemble à la vision de ceux qui sont impliqués et que ce soit livré à temps.

Ceci dit, comme il.elle.s le mentionnent, pour développer cette signature individuelle et pour faire preuve de créativité, les répondant.e.s doivent d'abord acquérir et maîtriser des codes, et se mettre à jour des connaissances musicales ou « codes » établis de la musique à l'image, comme l'explique Mathieu :

Il y a de la théorie (...) le fait d'avoir une vision de la palette harmonique et d'avoir une vision de la palette émotive finalement, pour avoir une compréhension des tensions. Une chose importante est de connaître le répertoire, l'esthétique déjà un peu comme quelqu'un qui étudie les peintures classiques par exemple pour étudier la lumière connaître le répertoire pour comprendre l'esthétique recherchée, parce que veut veut pas, il y a quand même des codes, tout comme les angles de caméras sont codifiés.

Il apparaît dans leurs témoignages que la maîtrise de ces codes permet ensuite d'établir des connexions créatives et de sortir des sentiers battus. Facilitant et améliorant aussi leur compréhension des attentes liées à leur musique, ces codes musicaux et cinématographiques deviennent des outils essentiels pour traduire les demandes, puis développer leur propre signature et trouver de nouvelles ouvertures créatives nous dit Mathieu. Toutefois, comme il l'explique, bien que ces connaissances théoriques permettent d'analyser et de comprendre les codes, elles ne garantissent pas automatiquement le développement d'une signature, bien qu'elles puissent en revanche les aider.

Il faut savoir quels sont les codes d'une musique d'action, d'une musique de comédie, etc., on dira, ce sont des formules. Non, ce ne sont pas des formules — t'as les éléments, mais je suis

constamment en mode analyse. Quand t'as ça, la créativité arrive très simplement, de façon spontanée parce que ce travail de se casser la tête, tu l'as déjà fait.

Pour nombre d'entre eux.elles, la maîtrise du solfège et de la théorie musicale permet d'asseoir une certaine confiance en eux.elles et de pouvoir comprendre certains codes plus rapidement, ou même de se donner une légitimité, comme c'est le cas de Mathieu. Toutefois, le langage musical théorique ou le solfège n'est pas maîtrisé par tou.tes. D'autres s'appuient sur des musicien.ne.s ou des traducteur.ice.s en partition pour transférer leurs compositions en partitions musicales. Pour Sabrina, François et Jean, le fait de ne pas se référer au solfège ou de ne pas être des « maestros » comme il.elle.s le disent, jouerait d'ailleurs plutôt en leur faveur créativement parlant, puisqu'ils.elles peuvent, selon eux.elles, sortir plus facilement des formules habituelles ou sentiers battus - et développer des musiques plus près de l'émotion ou de leur instinct, ce qui rappelle l'esprit du mouvement automatiste¹⁵ et de leur rejet des écoles, et ce que Jean détaille :

En ce qui me concerne, une de mes forces est de ne pas bien jouer de rien. Je travaille avec des gens qui sont de très bons musiciens, très, très bons arrangeurs, de très bons compositeurs, très bons techniquement parlant, en théorie. Ils connaissent ces accords, mais ils tombent trop dans leur tête, ils tombent trop dans ‘mais non, tu peux pas faire tel accord’. Ils perdent de vue... l'essentiel de ce qui doit être raconté. Je pensais que je ne pouvais pas être musicien parce que je n'étais pas virtuose, en pensant devoir être Mozart pour écrire de la grande musique, mais je me suis rendu compte que ça n'a pas rapport. C'est très punk dans ma tête, mais si tu es capable d'émouvoir, d'exprimer des émotions qui marchent avec l'image avec trois accords autant qu'avec Céline qui s'égosille, c'est ça l'important, c'est le résultat.

Sabrina souligne néanmoins l'importance de se référer à certains codes pour répondre à des besoins spécifiques ou atteindre certains résultats, bien que cela implique souvent de privilégier l'efficacité plutôt que la créativité, qu'elle oppose ici. Par exemple, pour créer certaines émotions, elle, comme

¹⁵ Comme le souligne le manifeste du Refus Global, les automatistes expriment un désir de « rupture » avec les institutions et les règles préétablies. Ils prônent une « rupture définitive avec toutes les habitudes de la société, » rejetant, dans leur cas, les « les duperies » qui se cacherait sous le couvert du savoir et de la reconnaissance. Leur manifeste appelle aussi ainsi à « la magie » et aux « mystères » en opposition à l'esprit plus utilitaire et à la raison, sortant ainsi la pratique artistique du carcan de l'académisme. (Gagnon, 2015)

les autres, opte généralement pour des effets, des accords ou certains instruments capables de répondre au besoin de manière précise : « Je sais comment créer du stress, je vais ouvrir les violons. Je sais comment t'ouvrir les violons, je sais quelle note peser. Mais ça, c'est plus de l'efficacité que de la créativité, je trouve. » Pour Sabrina, le fait de se fier davantage à son instinct qu'à la théorie permet également d'être plus fidèle au ressenti de la musique à l'image.

J'ai vraiment éjecté de ma tête tout, tout bagage qui était théorie musicale — je le sais, je le ressens, quand faudra que soit majeur ou mineur, ou une 7e, ou *whatever*, mais instinctivement, je refuse - si tu me dis un si bémol, je suis comme, je veux pas le savoir (...), non, je vais toujours juste le jouer à l'oreille et instinctivement.

Autrement dit, il.elle.s considèrent qu'être en mesure de se détacher des formules, codes ou règles musicales, laisserait la place à une ouverture, une audace, qui serait plus près et découlerait de leur instinct et, possiblement, de leur signature. Ce faisant, cela peut les mener à faire tout bonnement des erreurs, mais aussi parfois les mener à un résultat intéressant, un peu par hasard, comme le souligne Stéphane.

Puis c'est arrivé que par hasard, j'ai fait une erreur. Je lis très mal la musique, je lis très mal point dans la vie en général ! J'ai pas été diagnostiquée dyslexique, mais ça m'étonnerait pas. Bref, je suis tombé sur un mauvais accord, mais que je préférais à l'accord qui était écrit, et je me suis dit, c'est intéressant. Ça me parlait plus, puis j'ai commencé à explorer, à trouver des progressions d'accords qui me parlaient et à poser des mélodies sur ça, au piano. C'était encore très naïf et instinctif.

François explique aussi, et d'autres le mentionnent également, ce souhait de se laisser porter par cet instinct créatif, tout en mettant de côté son ego : « J'accepte toujours les erreurs et les mauvaises décisions sont toujours bienvenues, parce que le point où elles nous amènent est toujours une surprise et souvent, tu fais comme : sans tel truc, je ne serais pas arrivé — si j'avais pas fait ce chemin-là. » Aussi, comme ils le soulignent tous deux, l'exploration et les erreurs semblent être les bienvenues, puisqu'elles leur permettent d'errer en quelque sorte, créativement et ainsi se dégager de la théorie et des codes établis et d'arriver à quelque chose de nouveau.

Une place à l'erreur — sans conséquence, cela dit — semble, somme toute, recherchée dans le processus créatif. En accueillant l'erreur, les compositeurs et compositrices affirment pouvoir ouvrir la voie à des sons et des accords inattendus, leur permettant ainsi de parvenir à une signature sonore

unique. Cette ouverture nécessite, bien sûr, de se laisser un espace pour l'exploration — que cet espace soit du temps ou une certaine liberté au sein des contraintes imposées. Cette exploration et l'acceptation de l'erreur nous paraissent également liées à l'appel de leur instinct créatif, ce qui semble se traduire par ce qu'il.elle.s ressentent, et qui devient ensuite associé à leur touche ou expression musicale personnelle et au développement d'une signature sonore originale.

Il.elle.s nous rappellent aussi régulièrement qu'il.elle.s ne peuvent pas non plus trop « s'attacher » à leur vision et doivent conserver une posture d'ouverture et de flexibilité pour pouvoir recevoir les commentaires et critiques, et réviser leur travail en conséquence. Pour François, c'est pourquoi il faut être engagé dans le processus créatif, et moins dans le résultat :

Justement c'est YZ qui me disait, « You can't be in the result business », c'est-à-dire que comme créateur, tu ne peux pas contrôler - je trouve que c'est tellement bien dit - tu ne peux pas contrôler les résultats, sauf au moment où tu es rendu en studio avec les musiciens puis là, tu es en contrôle, c'est toi, mais tout le processus avant d'arriver là, tu ne peux pas t'attacher à rien, il faut toujours que tu sois ouvert, c'est toujours en mouvance, ça peut toujours changer... le montage peut changer.

Pour Léa, il faut pouvoir expérimenter afin d'atteindre un son qui la différencie de ce qui est généralement entendu : « je pense que ça va te rendre unique d'expérimenter des choses ou d'aller chercher un son que les autres ont pas — parce que le monde des samples et tout, on les connaît tous un peu. »

Comme elle l'explique, l'expérimentation reste essentielle pour développer une signature et se démarquer. Cependant, atteindre la reconnaissance et forger une signature artistique individuelle dans un contexte où l'on crée au service de la vision d'autrui, avec des objectifs commerciaux et au sein de productions d'équipe, n'est pas sans complexité. Créer sous de multiples autorités - de producteur.trice.s, réalisateur.trice.s, distributeurs, etc. imposent des compromis constants. La tension entre créativité pour développer une signature artistique personnelle et les contraintes extérieures soulève plusieurs questions, dont comment un.e compositeur.trice peut-il.elle préserver son intégrité artistique tout en s'adaptant aux attentes des autres ? Est-il possible de concilier ces deux exigences sans se perdre dans le processus collaboratif ? Dans cette prochaine section, nous explorons ces dynamiques.

5.2.1 Développer une signature dans un travail de cocréation

Pour les personnes rencontrées, il semble que le développement de leur signature musicale soit une affaire à la fois individuelle et collaborative. Une signature « personnelle » est tout de même au service de la vision d'autrui, comme le souligne Sabrina : « ta sensibilité est au service d'une œuvre, qui est au service de la parole de quelqu'un d'autre, au service d'une scène, au service de quelque chose — c'est pas ta création. C'est ce que ta création va raconter ou soutenir ou amplifier. » La signature dans leur contexte se développe ainsi au sein de relations diverses, avec d'autres personnes, de musicien.ne.s, des réalisateur.trice.s, mais aussi des comédien.ne.s, des images, des récits, notamment. Il convient d'explorer comment ces collaborations influencent la création d'une signature musicale, comment les compositeur.trice.s naviguent entre autonomie artistique et les attentes des autres membres de l'équipe, ainsi que le rôle de ces « médiations » (Latour, 1980) extérieures et des interactions sociales dans l'émergence de cette signature. Tout comme la manière dont les scientifiques interagissent avec leurs instruments et leurs collègues chez Latour peuvent produire du savoir, nous voyons que les compositeur.trice.s et leurs interactions avec des éléments humains et non humains dans leurs réseaux, contribuent au processus créatif. Comme le résume Stéphane, il faut d'ailleurs parvenir à connecter différents éléments, créativement et à partager une vision commune pour trouver la bonne direction créative :

Faut que je comprenne ce que le réal veut dire avec tout l'ensemble de son projet, mais la *job* du réal, c'est de trouver les bons créateurs pour créer sa vision. Quand je comprends quand je saisit cette vision-là, là, ma *job* de création part au niveau musical, puis je définis, tel type de texture, tel type de *mood*, de type de *tempo*, de type de couleur d'accord, d'instruments, l'arrangement.

Pour les personnes rencontrées, développer leur signature dérive d'un processus de traduction de visions personnelles et de celles d'autrui. C'est dans ce processus itératif et interactif, que nous avons qualifié plus tôt dans ce mémoire de plus ou moins égalitaire et laissant en effet un pouvoir souvent important au.à la réalisateur.trice et aux producteur.trice.s, qu'il.elle.s créent en s'orientant d'une direction et de diverses contraintes et influences ou contributions d'autres membres de l'équipe. Ce processus nous apparaît donc comme un processus créatif relationnel, consistant d'une suite de « traductions » (Akrich, Callon et Latour, 2006) de visions et de messages, par lesquelles les compositeur.trice.s et leurs acolytes se posent tour à tour en représentant de leur vision et interprétations. Pour les compositeur.trice.s, l'objectif est alors de proposer une création qui servira

de point de passage, traduisant des intérêts, des envies, des besoins, etc., de chaque membre. Il est d'ailleurs important dans ce processus créatif de demeurer réceptif, à l'écoute, de ce qui peut jaillir de ces interactions, comme l'évoque Bruno :

Ce qu'on peut quand même voir c'est que de toutes parts, que ce soit pour ma part ou celle du réalisateur, que ce soit de la part de n'importe qui, qui est impliqué, on gagne à être disponible pour ce qui est là, ce qui va apparaître, ce qui n'est pas nécessairement ce qu'on a en tête.

Dans ce processus itératif de traductions, entre leur vision propre et la vision globale du projet, les compositeur.trices sont en quête de compréhension mutuelle ou de réciprocité entre leur vision du projet et celle des autres membres de l'équipe, plus particulièrement celle du.de la réalisateur.trice, mais aussi celle du public. Tout en cherchant à infuser une part d'eux.elles-mêmes, c'est cette conjoncture créative qui structure à la fois leur liberté créative et leur travail. On peut également en déduire qu'elle façonne leur expression de soi musicale. Les contraintes et directions donnent le cadre, tandis que l'échange et la rétroaction leur permettent de peaufiner leur création, et parfois de se dépasser personnellement, comme l'explique Alex :

[La créativité c'est] la liberté de te permettre de t'exprimer comme tu veux, de faire des trucs sans barrière, mais si tu t'en vas dans ce monde-là, pas de barrières, tu vas manquer de structure donc il faut que tu te dépasse toi-même et que tu... te mettes en laisse, si on peut dire, cette liberté-là pour avoir un produit solide, que tu peux écouter et qui se présente. Le dépassement de soi, c'est d'aller plus loin que dans tes propres patterns et la liberté parfois, c'est ça aussi.

Pour eux.elles, il faut d'ailleurs être capables d'exprimer leur vision un minimum, ce qu'il.elle.s ressentent ou « ce qui peut s'exprimer à travers moi » dit Bruno, mais aussi de toucher l'audience et d'établir une connexion avec autrui, comme l'expliquais aussi Sabrina plus tôt. Léa nuance toutefois que s'exprimer ne veut pas dire toutefois qu'il.elle.s seront nécessairement compris.es ou « entendu.es »:

... La créativité, oui ça me permet de m'exprimer, mais tu sais des fois ça ne va pas être nécessairement entendu, mais mettons, tu sais, j'ai si j'ai comme tout le monde, j'ai vécu des affaires tristes dans ma vie et puis quand par ressortir un thème qui est un peu nostalgique triste, c'est une partie de moi-même que je mets là-dedans.

Exprimer une part de soi à travers la création artistique ne garantit pas toujours d'être compris.e donc, et ce besoin de communication coexiste avec une forme de solitude inhérente au travail créatif. En effet, pour McRobbie, rappelons que les travailleur.se.s créatif.ve.s font un travail solitaire ou « despatialized and desocialized » (p.111, 2016). Cependant, si le processus de création est souvent solitaire, nos répondant.e.s montrent néanmoins que la recherche de connexions humaines – que ce soit pour nourrir l'inspiration ou pour traduire la vision d'un.e autre – reste essentielle à leur pratique. Afin d'exprimer la vision de l'autre, particulièrement du.de la réalisateur.trice, l'interaction, l'écoute, et les échanges sont de mises pour faire émerger les premières idées, comme l'indique François : « Je pense que c'est la façon dont j'aime le mieux créer ; c'est lire le scénario, avoir une bonne discussion avec le réalisateur, savoir à qui on s'adresse, et je vais commencer à écrire mes premiers trucs ». François raconte aussi comment il est important pour lui de créer une musique qui ne « repousse » pas l'auditeur ou le public — une musique qui reste accessible et compréhensible afin de mieux transmettre les messages et émotions. Il admire néanmoins le travail de certain.e.s compositeur.trice.s pour leur prise de risque : « Je pense que ça prend quand même une légère connexion un petit peu plus populaire. On fait un film pour passer une émotion, mais faut qu'elle soit claire, c'est pas nécessairement un show. Je suis capable de faire des harmonies complexes, des fois c'est ça... ». Autrement dit, dans sa traduction créative musicale, il cherche un équilibre entre expressivité artistique et clarté du message, afin que son œuvre puisse résonner auprès du public.

Cette connexion créative semble enfin dépasser le simple lien d'amitié : elle permet un processus d'interprétation et de transposition ou traduction des idées en produit créatif. Pour les compositeur.rice.s, cette collaboration ou cet échange permet de capter puis de transposer une vision artistique, parfois à partir de très peu de mots, comme l'explique François :

Tandis que, quand je travaille avec un des artistes comme XY, qui m'a donné très peu de mots donc là, c'est un petit défi, mais c'est vraiment un échange où j'essaie de rentrer dans sa tête, dans son processus créatif. (...) J'essaie de les ramener un petit peu à la base, puis j'essaie, je veux pas nécessairement un *pitch* de producteurs, je veux aller plus loin dans l'âme des personnages, puis avoir un point de vue et tout ça...

Rappelons que, comme le nomment Sabrina et Stéphane, le fait de faire un travail solitaire leur fait apprécier les collaborations. Pour Stéphane, c'est la recherche d'une collégialité « on est souvent isolé, souvent chez soi seul, dans un studio seul, 90% du temps on le passe seul, puis avec James, je trouvais ça le fun (...) je retrouverais un peu cette collégialité-là avec Jimmy. » Pour Sabrina, il y a d'une part

une forme de solidarité, mais aussi, d'autre part, un penchant naturel à vouloir partager, une entraide qui est assez forte dans le milieu musical québécois :

Je peux pas tout faire, puis deuxièmement... tant mieux pour le soutien entre nous, c'est tant mieux si on est fier de ce que les uns les autres ont fait, ça fait aussi qu'après on s'appelle, quand Bill, il lui faut une toune pop. Il m'appelle comme ça, je vois, puis on enregistre une tonne ensemble, puis, quand moi, j'ai besoin d'un regard, mettons parfois. Une pièce de théâtre : mais comment ça marche la spatialisation ? Il m'a expliqué, il a pris le temps, il a pas fait comme 'démerde-toi'.

Comme l'expose Bruno, les relations sont à la base même de leur travail et de leur créativité :

La musique, c'est des relations en tant que telles, ce sont les relations avec les notes, mais une note seule, c'est juste une note seule, bon, ça peut être intéressant si tu répètes « *ping ping* », ça peut faire quelque chose, mais en même temps la note seule, ça nous dit rien, tant qu'il y a pas d'autres notes avec, puis là hop, c'est les relations, là, on distingue (...) c'est les relations, c'est comment on se complémente les uns les autres, comment quand on se met plusieurs ensembles, ça crée quelque chose qui est différent de ce que l'un et l'autre ou des composantes individuelles auraient fait.

Il semble finalement clair dans nos entrevues que la confiance et l'entretien de bonnes relations i.sonnelles avec les réalisateur.trice.s et leur réseau de collaborateur.ice.s, en plus d'être une clé dans la gestion de la précarité et de l'incertitude chez les musicien.ne.s en leur procurant de l'entraide ou un soutien dans leur travail, procure aussi une forme de reconnaissance ou de légitimation de celui-ci, et d'ouverture ou d'espace prompt à la créativité et l'émergence d'idées. Dans une recherche auprès des compositeurs.ices à l'image, Dominique Rheault souligne d'ailleurs :

La confiance constitue la clé de compréhension dans ce questionnement sur la gestion de la précarité et la réduction de l'équivocité au prisme des relations interpersonnelles. Nous savons que la confiance interpersonnelle sert non seulement à minimiser les risques liés à la précarité (Banks et coll., 2000; Jackson et Oliver, 2003; Cummins-Russell et Rantisi, 2012), mais nous croyons qu'elle constitue également le socle même sur lequel repose les réseaux de relations interpersonnelles, les « scènes » musicales (Straw, 2004: 413), les communautés et nous irions même jusqu'à dire le domaine musical en soi. (Rheault, 2017, p.99)

Dans notre recherche, la confiance (ou gentillesse pour François) est vraisemblablement un élément permettant de réduire le risque et l'incertitude, mais aussi d'avancer dans la création, de permettre d'explorer ou d'échanger, en confiance. Ainsi, que ce soit entre eux.elle.s et le.la réalisateur.trice ou leurs acolytes musicien.ne.s, mixeurs, etc., ce rapport de confiance permet d'une part de pouvoir

relever des défis, travailler et livrer la musique, mais aussi de pouvoir proposer des choses qu'il.ele.s pensent répondront aux besoins de la production tout en répondant à leurs besoins ou envies d'expressions personnelles et créatives.

Cependant, nous notons que les compositeur.rice.s doivent souvent savoir plaire autant aux réalisateur.trice.s qu'aux producteur.trice.s, ou encore aux « showrunners¹⁶ » lorsqu'il s'agit de séries américaines, parfois au détriment de leurs préférences ou visions, d'autant plus au début de leur carrière, lorsqu'ils/elles font leur place. Comme le souligne notamment Stéphane, à ses débuts, il devait s'affairer à plaire et à dire oui, et compromettre son intégrité artistique, chose qu'il tend moins à faire aujourd'hui :

C'était challengeant (sic) au niveau de la confiance en soi. La confiance qui va y avoir des projets, alors c'est difficile de dire non à un projet. Parce que c'était plus facile pour moi jeune d'accepter le projet, même s'il ne me parlait pas, et de jouer au caméléon, de livrer quand même la marchandise et d'être rappelé après par ces personnes-là...

Pour Stéphane, tout comme pour François, Mathieu, et Alex, c'est au fil du temps et des contrats qu'il a réussi à bâtir une confiance et une assurance suffisante pour parvenir à refuser ou respecter et exprimer davantage sa vision artistique. Cependant, pour David et Léa, qui sont plus novices, leur vision et égo artistique sont à mettre de côté, ce qui demeure paradoxal, comme le dit David :

C'est un peu un paradoxe, on dirait, autant on veut plaire, autant on veut se démarquer, mais en même temps, c'est ça, il faut faire un entre deux, c'est vraiment ça... Au début, on va chercher plus à plaire plus, mais d'un coup, on se rend compte que sur du long terme, il faut se plaire aussi à soi-même. Il faut pas s'oublier non plus, fait que récemment, justement, enfin la dernière année-là, j'ai plus essayé de travailler à trouver un son plus personnel, tu sais, essayer de le faire.

Il.ele.s mentionnent être tiraillé.e.s au début entre le besoin d'être caméléons, versatiles, pour plaire et se démarquer tout celui d'affirmer leur signature créative. Une fois leur place faite, la créativité en lien avec leur signature artistique individuelle se négocie alors entre le besoin de produire (ou d'être

¹⁶ *Showrunner* est un terme issu de l'industrie télévisuelle nord-américaine désignant la personne responsable de la direction créative et de la gestion globale d'une série télévisée. Le ou la *showrunner* supervise l'écriture des scénarios, la production, ainsi que les choix artistiques et organisationnels, jouant un rôle central entre les équipes créatives et la production.

efficace), d'obtenir des contrats pour vivre de leur travail, le désir de plaire à nouveau, et celui de reconnaissance, tout en étant animé.e.s par un besoin d'émancipation personnelle. Il semble que plus cette confiance soit solide, en particulier entre le.la réalisateur.trice et le compositeur.trice, plus il.elles obtiennent de liberté pour développer leur son et leur signature. Cela conduit à plus de confiance en eux.elles et dans leur processus créatif, contribuant à leur satisfaction et leur plaisir. La reconnaissance de leur signature et de leur talent artistique, par leurs pairs, les réalisateur.trice.s et le public, vient ensuite renforcer ce cercle vertueux.

Leur processus créatif apparaît ainsi à la fois solitaire, en apparence, et en partie introspectif, mais aussi profondément social et interactif, car il est lié à une série de traductions et, en fin de compte, de communications. Cette dualité peut être rapprochée des travaux de Becker (1982), qui évoque l'importance des interactions sociales et des collaborations dans le développement de l'œuvre artistique, soulignant que la création ne peut se faire de manière totalement isolée, mais est toujours influencée par un réseau de relations et d'échanges. Qui plus est, leur travail, leur musique et leur créativité sont en effet influencés et façonnés par divers « actants » (Akrich, Callon et Latour, 2006), qu'ils soient humains ou non, parfois mobilisés pour surmonter des obstacles ou simplement pour créer, en réponse aux dispositifs, paramètres et autres acteurs présents. C'est à travers ce processus de création et de travail en réseau (*ibid*) qu'une signature peut émerger, intégrant ou traduisant plusieurs voix, tout en cherchant toujours à établir une certaine connexion avec l'auditeur.trice. Dans la partie suivante, nous explorerons davantage l'apport et le rôle de ces éléments non humains.

5.2.2 La créativité dans les interactions avec des éléments non humains

Comme nous l'avons vu, les interactions jouent un rôle central dans le développement de la vision pour la musique et le projet, mais aussi dans le processus créatif de composition musicale tout court, notamment dans l'émergence de l'inspiration, de solutions techniques et d'idées nouvelles. Ces interactions ne se limitent cependant pas seulement aux échanges entre individus. Comme le souligne Couture-Telmosse (2018), la créativité émerge également de nos relations avec des éléments matériels, qu'il s'agisse ici d'instruments, d'outils de composition ou même de l'environnement physique. Dans cette section, nous explorerons comment ces échanges, avec des éléments non humains ou matériels, jouent un rôle important dans leur processus créatif et leur créativité. Nous examinerons les différentes manières par lesquelles les artistes s'engagent avec leurs instruments et

outils, et comment ces interactions peuvent mener à des découvertes et à une identité sonore qui leur est propre.

Comme l'indique David, le processus créatif commence souvent par l'expérimentation, processus qui nécessite parfois l'intégration de nouvelles techniques ou nouveaux éléments non humains, par exemple des instruments, et aussi de nouvelles approches de composition :

Je vais essayer d'acheter des nouveaux instruments, ou des fois c'est des nouvelles pédales, juste des effets que je vais tenter sinon aussi. C'est de prendre un instrument, puis de jouer d'une manière différente. Pour une série, j'avais pris mon archet et joué la guitare avec. Au lieu de jouer les percussions justement sur des instruments à percussion, je prends ma guitare, j'essaie de taper, je prends des objets autour de moi... pour trouver une texture. C'est beaucoup dans l'expérimentation et à un certain moment y a quelque chose qui va m'accrocher, que je vais faire « Ah ben je pense que j'ai trouvé ma ligne directrice. »

Comme le souligne également Jean, l'inspiration et les idées nouvelles ou originales, découlent donc d'une recherche et de l'exploration d'instruments favorisant l'émergence de la nouveauté, et d'un déclic :

Pour trouver l'inspiration, souvent, c'est par l'improvisation, ou par la découverte de nouveaux instruments et banques de sons. (...) artistiquement, c'est pas seulement l'écriture c'est... l'enrichissement d'avoir quelqu'un d'autre qui va rejouer ce que t'as écrit, des fois, il va y ajouter une *twist*, puis d'échanger, d'apprendre sur l'instrument, par ce qu'il fait à l'affaire, puis tu fais 'Oh mince, c'était beau', c'est fabuleux toujours.

Pour Bruno et Sabrina, il.elle ne peuvent cependant pas se permettre d'attendre d'être inspiré.e pour créer et doivent forcer l'inspiration, notamment en jouant ou en faisant, comme l'explique ici Sabrina :

J'ouvre un instrument, que ce soit un instrument virtuel, ou tu sais un *plugin*, ou un instrument réel ou ma voix, peu importe. Souvent, je sais pas ce qui va sortir, tu sais, et je fais juste peser *record*, je chante ou je joue la guitare, puis il se passe quelque chose, (...) après je l'habille, après, je vais le modifier.

Pour favoriser l'émergence d'idées ou surmonter des blocages créatifs, la plupart des créateurs optent également pour des pauses, en interrompant les interactions et le travail, changeant d'environnement, ou en choisissant plus particulièrement de faire des promenades. Plusieurs d'eux.elles emploient cette méthode, dont Sabrina :

Là où est-ce que je peux donner un truc que je donne à des compositeurs qui est vraiment merveilleux là, si je fais quelque chose qui n'est pas inspiré comme tel, je fais une esquisse, je la laisse là puis là c'est le temps de faire la vaisselle ou de me faire à manger ou de faire un tour du bloc, parce que là ça, ça va juste tourner en moi. Faut pas qu'il y ait d'autres stimulations, que quelqu'un mette de la musique ou tu sais, c'est un travail qu'on a intérêt à faire seul là.

Ce phénomène a déjà été relevé par Tharp (2003), une chorégraphe et artiste qui évoque l'importance de la détente pour stimuler la créativité et de l'importance de changer d'environnement, notamment en se promenant, pour libérer l'esprit et trouver de nouvelles idées. Solnit (2000) relevait aussi un rapport entre la marche et son effet positif sur la réflexion créative et la pensée.

Pour Alex, pouvoir expérimenter avec de vrais instruments laisse place à l'inspiration : « C'est sûr que moi, des vrais instruments, ça m'inspire beaucoup, plus qu'exemple un instrument virtuel. » Toutefois, pour François et Mathieu, et tout comme certain.e.s en parlaient avec le phénomène de contamination, il est primordial de ne pas toucher à un instrument pour ne pas se laisser envahir par les directions de l'instrument. Quand Mathieu se lance sur la composition du thème, c'est donc avec un « papier et un crayon » plutôt qu'avec des instruments, et en y réfléchissant comme à la musique comme à une sorte de grammaire, si l'on peut dire :

Je travaille encore papier crayon (*montre un cahier*). J'écris mes thèmes pour plusieurs raisons. Premièrement, je réfléchis toujours au vocabulaire musical, au vocabulaire, la structure logique, sans aller dans les détails ; un thème, une mélodie et une structure logique. Comment dire Julie a pris ses enfants pour aller... où? En vacances, à la campagne, à l'hôpital, je veux savoir. On conjugue des verbes. La musique a une certaine logique, donc quand je travaille papier crayon, je l'entends dans ma tête et ça me permet de choisir c'est quoi la direction de la mélodie, elle s'en va où.

Rappelons que le processus créatif commence avec une vision à traduire et donc un problème à résoudre (Wallas, 1926). Ce processus itératif de traduction amène les musicien.ne.s à identifier le besoin, les objectifs (sonorités nouvelles, effets spécifiques), puis les outils ou éléments non humains indispensables à leur création (instruments, logiciels, acoustique) en procédant à divers allers-retours entre la problématique ou objectifs qu'il.elle.s souhaitent atteindre et les matériaux à disposition. Pour David, il est essentiel d'expérimenter et de faire des essais-erreurs : « Je prends des objets autour de moi pour trouver une texture. C'est beaucoup dans l'expérimentation et, à un certain moment, il y

a quelque chose qui va m'accrocher et je vais me dire : 'Ah, je pense que j'ai trouvé ma ligne directrice', mais c'est beaucoup d'essais-erreurs. »

Nous comprenons ainsi que l'inspiration et les idées de base de la composition centrale découlent souvent de ces interactions et itérations avec des instruments. L'inspiration peut aussi impliquer et découler de l'interaction ou mise à contribution d'autres éléments non humains, telles que des images du projet, tel que le mentionne Alex et qui rappelle les propos de Mathieu et Stéphane :

Parfois, ça peut être la musique qu'aime le réalisateur, comment tu le vois réagir, parfois ça va être vraiment contexte, mais plus ça avance plus pour moi c'est, c'est quand même la configuration de l'histoire, comment raconter l'histoire, un élément que je vais trouver soit dans le texte, soit dans une image, soit le matériel qui m'est donné avant c'est là que je la trouve, finalement, l'inspiration.

Ce processus d'exploration et d'expérimentation avec des éléments non humains suggère certains parallèles avec la théorie de Callon (1986) sur l'acteur-réseau. L'innovation, comme la créativité, et le processus de création des compositeur.trice.s plus particulièrement, rassemble différents acteurs humains et non humains indépendants, pour les amener à collaborer autour d'un problème. Les compositeur.trice.s doivent en effet tenir compte des directives humaines, mais aussi des potentialités des instruments et des technologies à disposition. Comme dans le cas des réseaux sociaux de Callon (*ibid*), ces acteurs et leurs intérêts - ici les éléments matériels, tels que les instruments, studios et logiciels - ne sont donc pas prédefinis, mais émergent et se précisent au fil d'expérimentations ou d'itérations créatives exploratoires.

Alex rappelle « l'étape d'intéressement » (*ibid*) qui se transpose dans ce travail - ou la composition devant « intéresser » les acteurs humains et non humains, les faire contribuer de manière pertinente à la création, une fois la demande et les objectifs identifiés. Dans ce processus, une forme d'expérimentation, de négociation, dirait Callon (*ibid*), survient aussi, notamment avec différents éléments matériels, pour résoudre les difficultés, problèmes ou défis créatifs ou techniques qui se posent. Ce qu'Alex évoque lorsqu'il parle du nœud :

Tu sais ce que tu veux faire, mais t'arrives pas à le faire sonner comme ça devrait sonner, puis là, ça c'est le nœud. Est-ce que c'est mon instrument ? Et comme t'as pas beaucoup de temps, t'as comme deux jours-là, alors t'enregistres, là j'essaie tel micro, ah c'est pas le bon micro, etc. (...) surtout au niveau de la production - c'est des gros nœuds, mais une fois que tu l'as

dépassé, c'est comme « aaah » (soupir), parce que là t'as ton matériel, t'as trouvé ta recette et ok, cette recette-là, elle marche.

Ce nœud décrit le moment où différents acteurs doivent aligner leurs intérêts et négocier des significations pour avancer dans le projet. Ce nœud auquel se heurte le.la créateur.trice dans son processus créatif, comme dans la négociation de Callon, implique ici une phase d'expérimentation avec divers éléments matériels pour surmonter les obstacles techniques et créatifs. Alex décrit ce moment de blocage comme une recherche acharnée de solutions ; de bons outils le cas échéant, pour arriver à traduire une vision, et parvenir au résultat sonore désiré, dans un temps souvent bien sûr limité. Ce nœud, généralement frustrant, exige alors une créativité, de résolution de problème et aussi une capacité d'expérimentation. Ce processus montre aussi un aspect itératif, et comme les essais-erreurs et avancement-blocage dans le cas présent, impliquent des négociations non seulement humaines, mais aussi avec le matériel, et sont quasi inévitables dans la progression de leur travail.

Parmi les acteurs non humains contribuant à la fois à leur créativité, à la résolution de ces nœuds (ou une diminution ou meilleure gestion de ceux-ci) et à leur inspiration (déblocage de celle-ci, nous pourrions dire), il.elle.s mentionnent aussi l'importance du lieu d'enregistrement - de la qualité des installations, aux différentes caractéristiques du studio, allant de l'insonorisation, à l'éclairage, au quartier, en passant par la disposition de divers objets et la vue - cette série d'éléments physiques peuvent, d'après les témoignages, contribuer à la qualité de production, à une expérience agréable et ainsi à leur inspiration, notamment en leur donnant une sorte d'espace mentale ou de liberté comme l'évoque Alex :

Quand j'étais dans le Studio de Cliff Martinez¹⁷, sur le top d'une montagne, la vue sur Hollywood, le gros studio, le drum, le Cristal Baschet - un instrument qui est juste là pratiquement - c'est vrai que t'es libre dans ta créativité, tu peux faire ce que tu veux !

Pour lui, et nombre d'entre eux.elles, l'aspect plaisant du studio, peut contribuer à leur émancipation créative. Les répondant.e.s ont tous évoqué des désirs, souhaits ou caractéristiques appréciés de leurs studios, notamment les aspects positifs ou non de leur localisation, la disposition des instruments

¹⁷ Cliff Martinez est un compositeur américain reconnu pour ses bandes sonores de films, notamment *Drive* (2011) et *Traffic* (2000). Son style se caractérise par l'utilisation de la musique électronique et des atmosphères sonores immersives.

facilitant leur composition, certains objets familiers ou relatifs au confort. Une variété d'éléments matériels compose donc leur environnement créatif, pour faciliter la négociation (Callon, 1986) et favoriser l'inspiration et la création. Des amplificateurs aux instruments, en passant par les fils, les fauteuils, le tapis, la proximité de l'extérieur, une machine à café ou la présence d'assistant.e.s potentiel.le.s (studios voisins), chaque élément semble avoir été stratégiquement acquis et disposé. François nous pointait, par exemple, le piano avec lequel il avait récemment travaillé, les trophées disséminés ici et là, se remémorant des sessions d'écoute, mais aussi les fils soigneusement cachés derrière la console. De son côté, Jean nous montrait le classement de ses dossiers virtuels sur son poste de travail et la disposition pratique de ses écrans – facilitant ainsi la recherche et l'accès rapide à ses itérations ou explorations sonores. Stéphane nous présentait pour sa part son mur de « *Moog*¹⁸ », ainsi que le mur de fenêtres et la vue qu'il offre. Sabrina mentionnait l'effet cocon de son espace.

Nous retenons que l'ambiance qu'ils.elles ont créée dans ces lieux favorise leur créativité, en facilitant, de diverses manières, un état d'esprit propice à leur processus créatif et l'accès à leurs outils. François soulignait également l'importance de préserver une atmosphère sereine : « On ne lève pas le ton dans mon studio, c'est un endroit serein. » Bruno évoque aussi comment le fait d'avoir un espace dédié et un studio bien rangé favorise la créativité :

C'est sûr qu'en général, pour la créativité, je dirais que le silence et l'espace aident. Des choses simples comme ça, ou faire du ménage, ça aide à remettre les choses en place. Quand on range, c'est comme si on se range soi-même, comme quand on accorde la guitare, on s'accorde soi-même aussi.

Stéphane, Bruno, François et Jean ont également évoqué l'influence des lieux et des quartiers où sont situés et où étaient situés leurs anciens studios. Ceux-ci jouent un rôle non seulement sur leur bien-être au travail, mais aussi sur l'obtention de contrats, notamment grâce à la proximité avec les bureaux des clients (Vieux-Montréal à une époque, Westmount ou le Plateau Mont-Royal à une autre période, les Laurentides pour un autre aujourd'hui). Pour Jean, la localisation de son studio a joué un rôle clé à

¹⁸ Marque de synthétiseurs électroniques fondée par Robert Moog dans les années 1960, connue pour l'utilisation de la synthèse analogique et de filtres modulaires.

ses débuts, lui permettant de tisser des liens avec ses collaborateurs et de maintenir son réseau : « J'ai déménagé à Westmount il y a 20 ans, ça n'a pas été un bon coup... C'était un bon coup monétairement, un bon investissement, mais je me suis éloigné un peu de la gang. Quand le monde te voyait pas dans la rue, des fois, ils pensent pas à toi. »

Stéphane nous explique avoir fait construire son studio sur mesure, en intégrant des technologies de pointe et en investissant considérablement dans les lieux, qui se veulent à la fois accueillants et confortables – à l'image des autres studios visités. François nous a accueillis à notre arrivée dans un lobby spacieux, doté d'une cuisine et décoré d'œuvres d'art. Il précise que le bâtiment était autrefois une synagogue, aujourd'hui reconvertie en studio, en plein cœur du Plateau-Mont-Royal, et souligne d'emblée : « C'est important pour moi l'environnement, faut que ça soit paisible créativement... »

Pour Sabrina et Bruno, avoir leur studio chez eux leur offre non seulement une option plus économique, mais aussi davantage de flexibilité dans leur horaire, ainsi qu'une intimité et un confort qu'ils.elles apprécient pour créer à leur rythme. Comme le dit Bruno : « J'ai toujours aimé ça travailler de cette façon-là plutôt que de me retrouver dans un endroit commercial qui coûte très cher de l'heure, puis est-ce que des fois ça n'a pas le même niveau d'intimité et de confort pour explorer et chercher nos trucs. »

Sabrina évoque également son besoin de sérénité et de confort, qui passe notamment par le silence et la quiétude pour favoriser la création : « J'ai besoin de silence, beaucoup, beaucoup de silence, c'est vraiment maladif. » Encore une fois, un environnement paisible semble requis pour laisser libre cours à leur processus créatif. Des limitations d'espace ou d'accès à des instruments ou outils posent inversement des embûches à leur créativité, comme l'évoque Alex, qui parvient tout de même généralement à les surmonter :

On s'arrange toujours. C'est juste que ça faciliterait d'installer un système pour que ça soit plus simple, plus facile. Je ne peux pas dans mon studio présentement. Faut que j'installe mon micro, que je sois toujours prêt genre, que j'arrive, que je m'enregistre, séparé, je fais ça je suis comme entouré d'instruments, fait que c'est hyper inconfortable, mais c'est comme c'est ça. Il y a tout le temps une grosse manipulation technique. Si j'avais plus de place et plus de moyens, j'aurais pas besoin de faire ça.

Alex met en lumière les contraintes matérielles et techniques rencontrées par certain.e.s compositeur.rice.s dans leur processus créatif. Si ces limitations peuvent rendre le travail plus difficile,

comme le montre l'exemple d'Alex, la bonne gestion de ces contraintes matérielles, technologiques ou spatiales (de leur espace) est essentielle pour favoriser leur créativité.

Les compositeur.rice.s ont expliqué plus haut que le processus de création et l'inspiration sont aussi étroitement liés à une série d'itérations et d'expérimentations avec ces éléments non humains, qui jouent un rôle de « dispositifs d'intéressement » (Callon, 1986). Ces dispositifs permettent des explorations et des essais avec ces acteurs-outils, offrant ainsi une base créative stable pour composer. Les tâtonnements, négociations et essais-erreurs réalisés avec ces éléments apparaissent essentiels pour résoudre des problèmes, ainsi que pour composer des œuvres originales ou développer des signatures sonores uniques. D'autre part, ces interactions multiples — avec leur environnement, routine, matériel, éléments, outils, et bien sûr collaborations et échanges humains — jouent ainsi un double rôle, instiguant l'inspiration, des idées nouvelles ou idées originales, tout en leur permettant de résoudre des problèmes pour avancer la production.

5.3 Conclusion

Nous avons exploré comment l'inspiration et l'innovation dans leur travail de composition et de création émergent à travers des interactions multiples et diversifiées impliquant notamment et étroitement des éléments non humains. Ce processus continu de rétroaction et de maturation des idées comprend des formes d'expérimentation relativement concrètes, faisant appel à diverses méthodes, outils, matériaux, technologies, voire leurs environnements.

Soulignons que l'expérimentation, l'essai-erreur et l'itération dans cette quête d'idées (et de sonorités) nouvelles mènent finalement à la découverte d'éléments ou de formules qui seront retenus dans leur production, par une forme de négociation ou d'intéressement, comme le décrit Callon (1986), au bénéfice de l'œuvre, mais aussi de leur signature et de leur expression artistique personnelles. Ainsi, à l'image du processus de domestication des coquilles Saint-Jacques de Callon (1986), les compositeur.trice.s mobilisent un réseau d'acteurs, non seulement humains, mais aussi matériels et non humains, afin d'innover et de faire émerger la créativité, ici fortement liée à l'inspiration.

À la lumière des éléments détaillés dans ce chapitre, il semble que les compositeur.trice.s recourent ici à ce que nous pourrions encore interpréter comme des tactiques créatives pour naviguer à travers

des interactions complexes et multiples, humaines et non-humaines, tout en veillant à faciliter ces échanges et à les maintenir aussi fluides que possible, afin de laisser émerger la créativité et l'inspiration. De la phase où les créateur.trice.s identifient les acteurs essentiels (humains ou non humains) nécessaires pour atteindre leurs objectifs et les alliés potentiels qu'il faut convaincre de l'importance du projet, à l'intéressement, qui se traduit par les premières expérimentations et rencontres avec des acteurs externes, puis l'enrôlement, qui correspond à la mobilisation complète des acteurs dans le projet, chacun s'intégrant dans la dynamique créative globale. Ce processus implique une série de négociations et d'ajustements, en plus des stratégies évoquées dans le chapitre précédent, pour permettre et soutenir la créativité.

La créativité, dans ce processus, interpelle tantôt une collectivité, tantôt un désir d'expression individuelle et une quête d'authenticité, du moins souhaitée. Elle oscille ainsi entre l'exceptionnel et l'ordinaire, entre résolution de problèmes et innovation, entre contrainte et spontanéité, entre intuition et analyse, entre codes prescrits et expérimentation. Dans le contexte des compositeur.trice.s, elle semble naviguer dynamiquement entre ces pôles. Il apparaît que le sens de la créativité n'est ni unique ni immuable, mais se construit au gré des différents contextes, étapes, objectifs et sous-objectifs. Nous observons que la créativité se négocie entre le désir de reconnaissance et d'émancipation (ou d'expression de soi) et la nécessité d'efficacité, de productivité et de survie fonctionnelle.

Comme nous l'avons mentionné, et selon Becker (1982), la créativité ne repose ainsi pas uniquement sur l'inspiration ou le talent individuel, mais sur une interaction avec un réseau complexe d'acteurs (musicien.ne.s, réalisateur.trice.s, producteur.trice.s, financeurs, critiques, institutions, public, etc.) qui participent aussi à la reconnaissance des œuvres et, par extension, de l'artiste. Qui plus est, nous avons souligné que la signature artistique et la reconnaissance de celle-ci ne se construisent pas seulement à travers des choix individuels, mais au sein d'un cadre institutionnel, industriel, et donc de groupes de pairs, qui façonne à son tour les attentes et tendances créatives, en plus des trajectoires des artistes.

C'est dans une tension constante entre quête d'authenticité et de distinction personnelles et des modèles normatifs imposés, que la créativité et cette signature se développent. Il nous semble important de souligner ici que l'authenticité, voire l'instinct créatif, évoqués par les

compositeur.trice.s, s'inscrivent aussi dans cette dynamique. L'authenticité n'est pas une qualité intrinsèque et immuable, mais elle se construit et se met en scène, comme l'indique Negus (1999) : « L'authenticité n'est pas une essence qu'on peut découvrir, mais une qualité qui est continuellement définie, narrée, jouée et performée. »

Nous observons aussi que la créativité, dans leur signature et leur expression artistique, sert largement de levier d'affirmation ou de distinction. Elle permet aux compositeur.trice.s de se démarquer et de consolider leur avantage compétitif, ainsi que leur place dans leur milieu. La reconnaissance artistique repose alors sur l'attribution d'un style distinctif (Heinich, 1992) et la signature devient un outil leur permettant de légitimer leur statut d'artiste. Dans une société où la culture néolibérale privilégie l'individualisation et la visibilité ou célébrité (Hesmondhalgh, 2019 ; Negus, 1999), cette quête de reconnaissance dépasse alors la qualité de l'œuvre et nous renseigne sur le besoin de l'artiste à se démarquer dans un espace médiatique saturé (McRobbie, 2016). Ce phénomène brouille enfin les frontières entre le statut d'artiste et celui de célébrité, tout en renforçant l'idée que la créativité peut être un puissant levier de distinction dans une quête de valorisation et de reconnaissance au sein de l'industrie musicale (Hesmondhalgh, 2019). Cette idée laisse supposer que les injonctions de reconnaissance ou de célébrité, influencent les choix artistiques.

À cet égard, comme nous l'avons soulevé, notons que les compositeur.trice.s en début de parcours sont davantage contraints par les exigences de production et injonction de réussir et plaire, se concentrant sur la créativité fonctionnelle plutôt que sur leur émancipation et signature artistique. Notre analyse indique que la créativité des compositeur.trice.s est cependant souvent soutenue par la nécessité d'être efficace et productif. Ainsi, cette créativité liée à l'efficacité ou à une certaine réussite, semble souvent l'emporter sur leur émancipation artistique et leur liberté d'expression. La résignation des répondant.e.s face aux nombreuses contraintes, sacrifices personnels et artistiques, ou conditions de travail précaires – avec des promesses de succès incertaines – laisse penser que les possibilités d'épanouissement artistique limitées sont comprises, voire normalisées comme étant limitées, fragiles et constamment négociées, particulièrement sur le marché québécois. Nous avons constaté plusieurs défis auxquels les artistes font face dans un environnement où les structures et les pouvoirs en place manquent à reconnaître des conditions difficiles, mais nous renvoie aussi à une difficulté culturelle, soit faire leur place dans un paysage artistique et culturel restreint, ainsi que la

difficulté d'être simplement, d'avoir une voix comme artiste dans ce contexte doivent se contenter de toujours moins.

Malgré tout, le plaisir ou l'émancipation que la créativité peut promettre ou offrir paraissent suffire à encourager les compositeur.trice.s à persister et à accepter l'incertitude. Comme le soulignait McRobbie (2002), la dimension créative de leur travail liée à l'expression de soi ou au développement d'une signature personnelle, et la promesse les incite à se conformer à des demandes et conditions difficiles.

II. Elles se sentent ainsi constraint.es d'être performant.es dans plusieurs domaines, bien au-delà de leur expertise artistique. À la fois artistes et entrepreneur.es compétitif.ives, il.elles deviennent des tacticien.nes avisé.es, parfois au détriment de leurs aspirations artistiques initiales, ou de leur intégrité et de leur vision créative singulière – reléguées au second plan derrière une mission première : maximiser leurs chances de réussite – une réussite qu'il.elles doivent construire eux-mêmes.

CONCLUSION

Au terme de cette recherche, nous avons exploré de manière non exhaustive le travail des compositeur.trice.s de musique à l'image (cinéma, télévision et médias numériques) au Québec et leurs conceptions de la créativité. Plus précisément, nous nous sommes intéressés à comment il.elle.s la définissent et l'intègrent dans leur travail. Par l'intermédiaire de nos entrevues et de notre analyse, plusieurs conceptions de la créativité ont émergé, notamment celle d'une créativité-ingéniosité mise au service de tactiques de productivité, voire de survie professionnelle, face aux stratégies et systèmes de production dominants. Nous avons également examiné le rôle et la conception de la créativité dans leur processus créatif, dont dans l'élaboration de leur signature artistique.

En nous basant sur leurs discours entourant la créativité et leurs pratiques, notre recherche a pu faire la lumière sur certaines de ses dimensions. Nous avons compris que la créativité peut émerger, voire être stimulée par des contraintes auxquelles les compositeur.trice.s sont confronté.e.s. La créativité leur permet de s'adapter, de créer et de produire, dans des contextes souvent complexes ou contraignants. Nous avons pu noter que la créativité joue plusieurs rôles, mais se transpose comme un couteau suisse modulable, servant leur ingéniosité, leur productivité et leur efficacité, contribuant dans l'ensemble à leur donner un avantage concurrentiel et à se maintenir en emploi.

Qu'elle soit employée pour résoudre des problèmes, ou pour servir leur originalité ou signature artistique, elle demeure une alliée de tous les temps, indispensable, quoique mobilisée de diverses manières et à différentes étapes, adaptable aux besoins et aux objectifs. Toutefois, nous avons constaté une forte exploitation de la créativité dans une logique de génération de valeur et de compétitivité — mettant de l'avant son utilité tactique, contribuant ou relevant d'une forme d'autonomisation nécessaire à leur survie professionnelle. Les compositeur.trice.s normalisent en effet des mécanismes d'auto-exploitation et de surtravail (McRobbie, 2016) ; ici caractéristiques de leurs industries et des industries créatives globalement (Hesmondhalgh et Baker, 2011).

Au terme de cette recherche, la créativité des compositeur.trice.s de musique à l'image semble loin d'être un simple outil d'expression ou de différentiation artistique. Elle s'inscrit pleinement dans les logiques économiques et sociales néolibérales, se posant comme leur dispositif (McRobbie, 2016) en instaurant une créativité instrumentalisée, régulant et normalisant des dynamiques de pouvoir qui

renforcent la productivité et l'auto-exploitation de ces créateur.trice.s. Son usage constant et diversifié, mais souvent dans des cadres fonctionnels, productifs et tactiques, illustre pour nous l'incertitude, ainsi que la multiplicité des contraintes et des enjeux avec lesquels il.elle.s jonglent, voire une précarisation de leur profession et de leurs chances de succès.

Nous avons mis le concept de dispositif de la créativité (McRobbie, 2016) en relation avec celui des mondes de l'art de Becker (1982). Selon Becker, l'art ne se crée pas de manière isolée ; il naît au sein de réseaux sociaux spécifiques, dans des milieux regroupant différent.e.s acteur.trice.s qui interagissent et collaborent dans la production, mais aussi à la légitimation des œuvres et subséquemment des auteur.trice.s. Nous avons observé que la créativité chez ces compositeur.trice.s est façonnée par des règles, des attentes et des pratiques communes, où chaque membre joue un rôle, et participe à définir leurs pratiques, notamment créatives. La créativité de ces compositeur.trice.s s'inscrit inévitablement dans des cadres, industriels, institutionnels, économiques et sociaux, imposant des contraintes, et renvoyant à des injonctions de productivité et de performance dérivant de l'hégémonie néolibérale. Menger (2002) le souligne, les artistes sont soumis à une logique de précarisation et de flexibilité alignée sur les exigences du marché.

À la lumière de cette étude, la créativité comme dispositif (McRobbie, 2016) induirait une priorisation d'une créativité tactique, pragmatique et de productivité aux artistes-travailleur.euse.s, possiblement au détriment d'une créativité servant davantage la quête artistique personnelle, dénuée d'intérêt de productivité ou de profit. En se voyant constraint.e.s de créer-travailler selon des normes spécifiques, ces artistes-travailleur.euse.s contribuent, parfois malgré eux.elles, à la perpétuation et à la légitimation du système. La créativité, telle que conçue et interprétée par les participant.e.s, semble aussi traduire la prépondérance des logiques de rentabilité et de croissance, dominant leurs industries.

En tant qu'artistes-travailleur.se.s, les compositeur.trice.s sont ainsi confronté.e.s à une double injonction qui semble parfois difficilement compatible : celle de répondre aux exigences de leurs industries et de la production, et celle de développer leur signature artistique. Leurs conceptions de la créativité, fluctuantes et adaptables, semblent traduire ce phénomène d'élargissement de leur rôle et de leurs tâches. Cette tension se traduit par ailleurs dans leur manière de se voir à la fois comme des artistes ou artisan.e.s tout autant que des entrepreneur.e.s et des gestionnaire.s polyvalent.e.s.

Les conceptions et pratiques de la créativité que nous avons exposées, intègrent, normalisent ou légitiment des normes de production, mais aussi de consommation, de voir le monde, et ultimement, certains modes de contrôle. Elles peuvent renforcer l'hégémonie néolibérale (Hall, 1997) dominante, en s'intégrant aux logiques de rentabilité et d'optimisation, mais peuvent aussi devenir un levier critique et contestataire — ce que nous avons pu voir lorsque les participant.e.s prenaient position à l'encontre de certaines normes, par exemple pour faire valoir leurs droits d'auteurs ou statuts auprès d'organisations en position d'autorité. Ce faisant, nous avons mis en lumière les rapports de forces qui semblent inhérents à ces industries artistiques et que la créativité ne se réduit pas à un simple outil, ni à un instrument d'exploitation ou d'émancipation, mais demeure un terrain de luttes et de négociations.

La créativité pour les compositeur.rice.s traduit d'autre part un besoin ou désir d'expression, à travers le développement d'une signature artistique, un enjeu central dans leur travail. Dans un contexte où la reconnaissance passe par l'attribution et reconnaissance d'un style distinctif (Heinich, 1992), nous avons constaté que leur créativité s'avère aussi tactique dans le développement de cette signature, puisqu'elle peut constituer un levier important pour leur réussite.

Bien que souvent dans l'ombre, par rapport à d'autres figures plus visibles dans l'espace médiatique de l'industrie audiovisuelle, telles que les réalisateur.trice.s ou les comédien.nne.s, les compositeur.trice.s doivent développer leur signature dans une optique de reconnaissance pouvant diminuer le risque associé à leur milieu professionnel. Or, dans une société néolibérale valorisant l'individualisation et la « visibilité » (Hesmondhalgh, 2019 ; Negus, 1999), cette quête artistique s'inscrit rapidement dans une logique de reconnaissance qui ne repose plus uniquement sur la qualité intrinsèque d'une œuvre, mais bien sur la capacité de l'artiste à se distinguer de manière tactique dans un espace médiatique compétitif et saturé (*Ibid*). Ce phénomène tend, selon nous à brouiller la distinction entre une créativité au service de l'authenticité artistique, et une créativité au service de la reconnaissance visant la célébrité (Hesmondhalgh, 2019).

Nous avons aussi mis en évidence que la créativité dans l'établissement de la signature artistique, reliée aussi au statut de l'artiste, s'inscrit dans des interactions et dans un système de reconnaissance au sein de leurs industries. Comme l'évoque Negus (1999), les industries culturelles jouent un rôle central dans la « mise en scène » de l'authenticité et de l'artiste, en structurant les attentes, les cadres

et les modes de reconnaissance. Ainsi, développer une signature ne consiste pas seulement à se forger un style distinctif par rapport à d'autres, mais implique une série de joueurs, de rôles et de rapports de pouvoir influençant les compétences mobilisées, dont la créativité, mais aussi la capacité à se vendre et à se conformer, ou encore à savoir quand et comment résister aux normes esthétiques et aux tendances valorisées. Malgré ces rapports, les conditions de travail précarisantes et les promesses de reconnaissance incertaines, la créativité demeure néanmoins une source de plaisir et de satisfaction chez nos participant.e.s. Comme le souligne McRobbie (2002), elle permet aux artistes de donner un sens à leur travail, et peut leur procurer un sentiment d'émancipation crucial pour persévérer.

Limites et pistes de recherches

Cette étude comporte des limites, inhérentes à notre sujet, notre méthodologie et le cadre théorique adopté. Rappelons que notre objectif n'était pas d'entrer dans les détails concrets des procédés créatifs, mais plutôt de sonder, de manière ouverte, les conceptions de la créativité des compositeur.trice.s de musique pour le cinéma et la télévision au Québec. Ce choix nous a permis de ne pas imposer de cadre interprétatif trop rigide en amont, laissant ainsi les participant.e.s s'exprimer sur les aspects de la créativité qui leur semblaient importants. Cette approche a permis de mettre en exergue des dimensions qui seraient demeurées sinon moins visibles, par exemple leur organisation face aux contraintes de production, dévoilant la créativité de leurs tactiques d'adaptation. Cependant, cette approche présentait certaines limites : nous n'avons pas pu approfondir de manière détaillée certains aspects, tels que le processus créatif dans la composition musicale. Afin de respecter une longueur raisonnable, nous avons également fait des choix, omettant certaines citations ou observations. Ces choix demeurent toutefois cohérents avec notre méthodologie et nos objectifs, qui visaient à explorer globalement les conceptions et dynamiques de la créativité. Nos conclusions peuvent de ce fait inviter à des explorations futures ou plus approfondies.

Parmi les pistes de recherche qui nous semblent pertinentes, une exploration des tensions entre autonomie créative et contraintes et comment elles façonnent le développement de la signature artistique. Il serait également intéressant d'étudier comment les conceptions relevées dans cette recherche pourraient se transposer ou non dans les pratiques d'autres artistes-travailleur.se.s ou industries. De plus, l'incidence de divers facteurs, comme les nouvelles technologies – en particulier

l'intelligence artificielle – et la collaboration avec des acteur.trice.s non humains, pourrait être explorée, afin de mieux comprendre leur incidence sur les pratiques et les processus créatifs.

Nous espérons que ce mémoire a contribué à éclairer certaines facettes de la créativité, notamment son rapport hégémonique. Il a également mis en lumière certains des enjeux qui traversent ou guettent ces milieux industriels artistiques et créatifs.

ANNEXE A
GRILLE THÉMATIQUE

Cette annexe reprend les grands thèmes abordés dans les entretiens semi-dirigés.

1. Thème : Présentation et parcours

- a. Pouvez-vous m'expliquer en quoi consiste votre travail de compositeur.trice de musique à l'image ?
- b. Comment il.elle se définit, artiste ou artisan ?
- c. Comment êtes-vous devenu compositeur.trice : quand et comment est né votre souhait de faire ce travail ?
- d. Quelles sont vos aspirations professionnelles et artistiques ?

2. Thème 2 : Le processus créatif et les stratégies créatives :

- a. Processus : pouvez-vous me décrire votre processus de création
- b. Qu'est-ce que la créativité signifie pour vous, dans votre travail ?
- c. Avez-vous des stratégies pour débloquer la créativité, la stimuler ? Quelles sont les stratégies que vous employez pour faire preuve de créativité ?
- d. Avez-vous des stratégies pour avoir des clients ?
- e. Faites-vous quelque chose pour vous maintenir à jour?
- f. À quel moment avez-vous l'impression d'être moins créatif dans votre travail ?
- g. Quels sont les enjeux, les barrières à votre créativité ?

h. Aimeriez-vous en faire davantage preuve ?

3. Thème 3 : les attentes, coûts et bénéfices de la créativité

a. Votre créativité est-elle reconnue ?

b. Que vous apporte-t-elle ?

c. Inversement, est-ce que cette créativité vous coûte quelque chose, y a-t-il un prix ou sacrifice selon vous à votre créativité ?

4. Thème 4 : Les attributs de la créativité

a. Quelles sont selon les qualités d'un.e compositeur.trice de musique créatif.ve ?

Pourquoi ? Des exemples.

5. Ouverture à ce qu'il.elle.s veulent partager.

ANNEXE B
GRILLE D'OBSERVATION

Grand tour et petit tour :

- Description de la personne (âge, sexe et genre, langue, apparence, détails particuliers, ton, personnalité)
- Plan et description des lieux en globalité : observation du type de lieu (studio simple ou multiple, partagé ou non, appartement, bâtiment, etc. et emplacement : quartier, animé ou non, moment de la journée), ambiance (couleurs, sons ambiants, décor, composition globale du lieu : éléments présents, disposition)
- Éléments particuliers du lieu (présence ou absence d'éléments, outils de travail particulier, arrangements ou disposition) dont parle le.la participant.e ou avec lequel il y a interaction
- Description d'interaction entre le.la participant.e et le lieu ou objet, si observée
- Schémas explicatifs : si applicable et pertinent à l'entretien et l'analyse, décrire l'interaction entre la personne et le lieu ou objets s'y trouvant ou autre personne dans l'environnement en lien avec son travail. Décrire interaction avec chercheuse.

Fiche signalétique avec capture d'écran ou photos et espace pour commentaires.

ANNEXE C
APPEL DE PARTICIPATION

Appel aux compositeurs de musique pour le cinéma et la télévision au Québec : Participez à une recherche universitaire à l'UQAM

Êtes-vous une compositrice ou un compositeur passionné.e par l'art de créer des musiques pour le cinéma et la télévision ? Souhaitez-vous partager votre expérience et votre expertise avec la communauté universitaire ? Nous vous invitons à participer à un projet de recherche mené dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en Communications, à l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

L'étude vise à explorer les processus créatifs des compositeurs de musique pour le cinéma et la télévision, en mettant l'accent sur le contexte québécois. Nous souhaitons comprendre les défis, les inspirations et les approches utilisées par les compositeurs et compositrices dans leur travail. Votre participation sera essentielle pour approfondir notre compréhension de cette pratique artistique unique.

Critères de participation :

- Être actif.ve dans le milieu de la production et composition musicale sur le marché canadien ou québécois depuis deux ans au minimum et détenir une expérience minimale (avoir travaillé sur minimum 4 productions télévisuelle ou cinématographique);
- Composer de la musique pour un ou ces domaines : le cinéma et la télévision (peut inclure des productions pour les médias numériques);
- Considérer ce travail comme son principal travail et source de revenu ;
- Être disposé.e et réceptif.ve aux fins de la recherche et pouvoir convenir d'un moment pour l'entrevue (environ 1 heure) avec la chercheuse, idéalement en studio ou sur le lieu de travail ;
- Être agé.e de plus de 18 ans ;
- Être résident.e au Québec depuis au moins cinq ans.

Il s'agit d'une occasion de partager vos connaissances et vos expériences avec le milieu de la recherche, et potentiellement de contribuer l'avancement des connaissances sur votre domaine. Votre voix sera entendue, et votre contribution contribuera à enrichir le savoir dans ce domaine.

Si vous souhaitez participer à cette recherche ou obtenir plus d'informations, veuillez nous contacter à l'adresse électronique suivante : compositeurimage@gmail.com.

Veuillez inclure votre nom, votre contact, CV ou quelques lignes sur votre expérience en composition musicale.

Nous serions honorés de vous accueillir dans notre étude et de collaborer avec vous pour faire avancer la connaissance sur ce domaine.

Merci pour votre intérêt et votre précieuse contribution !

Vanessa Hauguel, Étudiante à la maîtrise, Département de Communications, UQAM

Vanessa Hauguel

compositeurimage@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, T. W. (1964). L'industrie culturelle. *Communications*, 3, 12-18.

<https://doi.org/10.3406/comm.1964.993>

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (M. Rueff, Trad.). Petite Bibliothèque Rivage.

Akrich, M., Callon, M., & Latour, B. (2006). *Sociologie de la traduction: Textes fondateurs*. Paris : Presses des Mines.

Amabile, T. M. (1996). *Creativity in Context*. Boulder, CO: Westview Press.

Andanova, Y., & Kogan, A.-F. (2019). Réseau international Crea2S - Creative Shift Studies : Premier bilan et perspectives. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (16).
<https://doi.org/10.4000/rfsic.5818>

Andanova, Y., & Kogan, A.-F. (2017). Questionner le tournant créatif : dispositifs, processus et représentations. *Actes du colloque international, Université d'économie de Varna, Bulgarie*, 7-9 juin 2017.

Auer, P., & Gazier, B. (2008). *L'introuvable sécurité de l'emploi*. Paris : Flammarion.

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds* (1re éd.). University of California Press, 408 p.

Benghozi, P.-J. (2006). Mutations et articulations contemporaines des industries culturelles. Dans X. Greffe (Éd.), *Création et diversité au miroir des industries culturelles* (pp. 129-152). La Documentation française.

Benoit, L. (2021). Chapitre 8. La théorie ancrée (Grounded Theory) Dans Bioy, A., Castillo, M., & Koenig, M. (dir.), *Les méthodes qualitatives en psychologie clinique et psychopathologie* (pp. 127-144). Dunod.

Berger, P., & Luckman, T. (2003). *La construction de la réalité sociale*. Paris : Armand Colin. (Réédition de 1966, 357 p.)

Bettinotti, J. (1986). *La Corrida de l'amour : le roman Harlequin*. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Blasco-Magraner, J. S. (2023). *Changing positive and negative affects through music*. *Frontiers in Psychology*, 14, 10031901. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.10031901>

Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction : Critique sociale du jugement*. Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions du Seuil.

Bouquillion, P. (2012). L'économie créative : Un concept, des enjeux et des pratiques. Dans P. Bouquillion & F. Barrère (Éds.), *La culture à l'ère numérique* (pp. 33-50). Presses de l'Université du Québec.

Boyles, M. (2022). The importance of creativity in business. *Harvard Business School Online*. Récupéré de <https://online.hbs.edu/blog/post/importance-of-creativity-in-business>

Burtch, G., Carnahan, S., & Greenwood, B. N. (2018). The sharing economy and entrepreneurship. *Management Science*, 64(3), 1189-1207.

C2 Montréal [@C2Montreal]. (2024, 6 décembre). [Publication Facebook]. *Facebook*. <https://www.facebook.com/share/p/1BJSSuscsb>

Callon, M. (1986). Some elements of a sociology of translation: Domestication of the scallops and the fishermen of St. Brieuc Bay. In J. Law (Ed.), *Power, action and belief: A new sociology of knowledge* (pp. 196–223). Routledge.

Caves, R. E. (2000). *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Harvard University Press.

Charon, J. M. (2004). *Symbolic Interactionism: An Introduction, an Interpretation, an Integration* (8th ed.). Upper Saddle River, NJ: Pearson & Prentice Hall.

Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics* (2nd ed.). London: Routledge.

Chea, D. (2017). *Music production & self-producing: A case study* [Mémoire de maîtrise, Berklee College of Music]. *Berklee Institutional Repository*. <https://remix.berklee.edu/graduate-studies-contemporary-performance/71>

Clover, J., Mlinko, A., Marcus, G., Powers, A., & Brooks, D. A. (2005). Critical Karaoke. *Popular Music*, 24(3), 423–427. <http://www.jstor.org/stable/3877528>

CMPA. (2024, 19 décembre). *CMPA's Profile 2024 shows decline in film and TV production activity in Canada*. <https://cmpa.ca/pressreleases/cmpas-profile-2024-shows-decline-in-film-and-tv-production-activity-in-canada>

Coladonato, V. (2015). Genre et formes d'hégémonie dans les études sur les stars. *Genre, sexualité & société*, 13. <https://doi.org/10.4000/gss.3570>

Couture-Telmosse, A. (2018). *Producteurs : une étude de leurs apports à la créativité en cinéma et en télévision au Québec* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Archipel.

CreativeMornings. (2024, 8 décembre). About CreativeMornings. *CreativeMornings*. <https://creativemornings.com/pages/about>

Crête, J. (2004). *L'éthique en recherche sociale, Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données*, Presses de l'Université du Québec, Québec, p. 243-265.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. HarperCollins.

Davis, A. (2008). Investigating Cultural Producers. In M. Pickering (Ed.), *Research Methods for Cultural Studies* (pp. 53-67). Edinburgh: Edinburgh University Press. ISBN 978-0748625789

De Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien : Vol. 1, Arts de faire*. Éditions Gallimard.

Dépelteau, F. (2000). *La démarche d'une recherche en sciences humaines: De la question de départ à la communication des résultats*. Laval, QC: Presses de l'Université Laval.

Detienne, M., & Vernant, J. P. (1974). *La métis: Formes et usages de l'intelligence dans le monde grec*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Développement économique Canada pour les régions du Québec. (2024, 22 mai). *La conférence internationale C2 Montréal reçoit l'appui du gouvernement du Canada pour sa 13e édition* [Communiqué de presse]. Gouvernement du Canada. <https://www.canada.ca/fr/developpement-economique-communiques.html>

DiLiello, T. C., & Houghton, J. D. (2006). The relationship between leadership and creativity: A comparison of self-reported and observer-rated creativity. *Journal of Creative Behavior*, 40(2), 115-131.

DeNora, T. (1995). *Rocking the boat: Mass music and mass movements*. Cambridge University Press.

Diani, M., & Sacchetti, S. (2023). *Embedded performers: The relational foundations of record production*. Social Networks, 74, 206-215. <https://doi.org/10.1016/j.socnet.2023.04.003>

Dincer, C. (2008). L'effet de la musique dans les bannières publicitaires sur internet. *Gestion et management*, Université Paris-Est. Français, page 29. ffNNT : 2008PEST3003ff. fftel-00687187f.

Dutraive, V., Arena, R., Benghozi, P.-J., & Burger-Helmchen, T. (2021). Industrie et comportements créatifs : Leçons du passé et recherches actuelles. *Revue d'économie industrielle*, 174, 15-32. <https://doi.org/10.4000/rei.10625>

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Éditions Gallimard.

Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977* (C. Gordon, éd. et trad.). Pantheon Books.

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits (1954–1988), tome III : 1976–1979* (D. Defert, F. Ewald & J. Lagrange, Éds.). Éditions Gallimard.

Foucault, M. (2003). *Il faut défendre la société : Cours au Collège de France (1975–1976)*. Éditions Gallimard/Seuil.

Foucault, M. (2016). *Œuvres* (F. Gros, Éd.). Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Gagnon, S. (2015). Les Automatistes. Dans *The Canadian Encyclopedia*. Tiré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/les-automatistes>

Garfinkel, H. (1997). [1992]. Extrait de *Studies in Ethnomethodology*, traduction française in Van Meter, K. (Dir.), *La Sociologie* (pp. 647-674). Paris : Larousse.

Garfinkel, H., et coll. (2007). [1967]. *Recherches en ethnométhodologie*. Paris : PUF, collection Quadrige Grands textes, 473 p.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York, NY: Basic Books.

Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago, IL: Aldine.

Goody, J. (1979). *La raison graphique : La domestication de la pensée sauvage* (J. Bazin, Trad.). Les Éditions de Minuit. (Œuvre originale publiée en 1977).

Grenier, L. (1992). Si le « Québécois pure laine » m'était chanté ! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec. Dans D. Saint-Jacques & R. de La Garde (Dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation* (pp. 91-104). Québec : CEFAN et Nuit blanche éditeur.

Grenier, L., Guilbault, J., Shepherd, J., & Straw, W. (2014). *Sociologie de la musique*. Dans *L'Encyclopédie Canadienne*. Repéré à <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/sociologie-de-la-musique>

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks* (Q. Hoare & G. Nowell Smith, Éds. et trad.). New York, NY : International Publishers.

Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday.

Goffman, E. (1967). *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*. Pantheon Books.

Haynes, J., & Marshall, L. K. R. (2018). Reluctant entrepreneurs: Musicians and entrepreneurship in the 'new' music industry. *British Journal of Sociology*, 69(2), 459-482. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12265>

Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (pp. 128–138). London: Routledge.

Hall, S. (1997). « Introduction » + « The Work of Representation ». Chap. dans *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, pp. 1-64. Londres/Thousand Oaks : Sage Publications/the Open University. http://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/55352_Hall_ch_1.pdf

Hall, S. (2008) [1977]. « La culture, les médias et l'« effet idéologique ». Dans Hervé Glevarec, Éric

Macé et Éric Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, pp. 41-60. Paris : INA/Armand Colin.

Haraway, Donna. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.

<https://doi.org/10.2307/3178066>

Hardy, C., Harley, B., & Philipps, N. (2013). Discourse analysis and the study of organizational cultures. In L. A. Van der Merwe & E. E. Lohr (Eds.), *Handbook of qualitative research methods in the social sciences* (pp. 17–38). Sage Publications.

Hellégouarch, S. (2015). David Cronenberg et Howard Shore. Bref portrait d'une longue collaboration. *Revue musicale OICRM*, 2(2), 97-111. <https://www.erudit.org/fr/revues/rmo/2015-v2-n2-rmo04630/1060132ar/>

Heinich, N. (2008). La signature comme indicateur d'artification. *Sociétés & Représentations*, 25, 97-106. <https://doi.org/10.3917/sr.025.0097>

Heinich, N., & Shapiro, R. (éds.). (2012). *De l'artification* (1-). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.1098>

Henderson, L. (2016). Angela McRobbie, Be Creative: Making a Living in the New Cultural Industries. *International Journal of Communication*, 10, 7.
<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6053/1762>

Hennion, A. (2015). *The passion for music: A sociology of mediation* (1st ed.). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315085623>

Hesmondhalgh, D. (2007). Internationalisation, globalisation and cultural imperialism. In *The cultural industries* (pp. 212-236). London: Sage.

Hesmondhalgh, D. J. (2008). Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity. *Consumption, Markets & Culture*, 11(4), 329–343. <https://doi.org/10.1080/10253860802429406>

Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative labour: Media work in three cultural industries* (Vol. 7, Culture, economy and the social, Centre for Research on Socio-Cultural Change). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780415572606>

Hesmondhalgh, D. (2018). *The cultural industries* (4th ed.). SAGE Publications. Retrieved from <https://www.perlego.com/book/3271711/the-cultural-industries-pdf> (Original work published 2018)

Hesmondhalgh, D. (2021). *Is music streaming bad for musicians? Problems of value and access in the streaming era*. *Media, Culture & Society*, 43(6), 1002–1018.
<https://doi.org/10.1177/0163443720953541>

Howkins, J. (2001). *The creative economy: How people make money from ideas*. Penguin Books. (pp. 1-300).

Jeannin, H., & Sarre-Charrier, M. (2014). Injonctions à la créativité: le climat organisationnel au cœur

du paradoxe. Dans *Injonction de créativité et création sous contrainte: parallèles entre secteur culturel et monde du travail à l'épreuve du numérique*. Actes du colloque, Université Concordia, Montréal, Canada, 12 au 16 mai 2014. Colloque n°409, 82e Congrès de l'ACFAS. Récupéré le 18 janvier 2018 de <https://f.hypotheses.org/wpcontent/blogs.dir/4094/files/2017/10/2014-ACTES-Cr%C3%A9ativit%C3%A9-ACF-AS-Montr%C3%A9al.pdf>

Kassabian, A., & Grenier, L. (1999). ROUNDTABLE: THE FUTURE OF POPULAR MUSIC STUDIES. *Journal of Popular Music Studies*.

Kant, I. (1979). *Critique de la raison pure* (Trad. J.-M. Dufour). Presses Universitaires de France. (Œuvre originale publiée en 1781)

Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *InterViews: Learning the craft of qualitative research interviewing* (2nd ed.). Los Angeles, CA: Sage Publications

Kozbelt, A., Beghetto, R. A., & Runco, M. A. (2010). Theories of Creativity. In J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Eds.), *The Cambridge Handbook of Creativity* (pp. 20-47). Cambridge University Press

Laberge, Y. (2009). Interactionnisme symbolique, ethnométhodologie et microsociologie. *Recherches sociologiques et anthropologiques* [En ligne], 40-2. Mis en ligne le 15 octobre 2010. Consulté le 24 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rsa/180> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsa.180>

Lacaze, L. (2013). L'interactionnisme symbolique de Blumer revisité. *Sociétés*, 121, 41-52. <https://doi.org/10.3917/soc.121.0041>

Lauzon, J. (2008). *Étude de cas sur la production de musique de film au Québec : technologies de l'information et production de biens culturels* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). <https://archipel.uqam.ca/1549/>

Laperrière, A. (2009). « L'observation directe ». Dans Gauthier, B. (dir.), *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données* (pp. 241-261). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Latour, B. (1980). *La science en action : Introduction à la sociologie des sciences*. Les Éditions La Découverte.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Le Breton, D. (2004). *L'interactionnisme symbolique*. Paris, PUF, collection Quadrige Manuels, 249 p.

Lefèvre, B. (2019). « Industries culturelles et économie créative », *Communication*, 36(1). <https://doi.org/10.4000/communication.9965>

Lubart, T., & coll. (2009). *La créativité: Les enjeux de l'innovation dans les sociétés modernes*. Presses Universitaires de France.

Macé, É. (2002). « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode ».

Cahiers internationaux de sociologie, 112(1), 45-62.

Marc, E., & Picard, D. (2002). « Interaction ». Dans J. Barus-Michel et al., *Vocabulaire de psychosociologie*, ERES « Hors collection », 2002, pp. 189-196.

<https://doi.org/10.3917/eres.barus.2002.01.0189>

Marceau, F., & Jodoin, A. (2023). *Profil de l'industrie audiovisuelle au Québec (2021-2023)*.

Gouvernement du Québec. <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/profil-industrie-audiovisuelle-quebec-edition-2023.pdf>

Martet, S., Lussier, M., & Bélanger, A. (2020). L'autoformation, nouveau paradigme de développement de carrière dans le contexte numérique ? Regards sur le milieu musical montréalais. *TIC & Société*, 14(1-2), 157-184.

Martineau, S. (2005). L'observation en situation : enjeux, possibilités et limites. *Recherches qualitatives*, Hors-série, 2, 5-16.

Mayer, R., & Ouellet, F. (1991). « L'entrevue ». Dans *Méthodologie de recherche pour les intervenants sociaux* (pp. 305-33). Montréal : Gaëtan Morin éditeur. ISBN 289105413X

Marc, E. (2016). « Pour une psychologie de la communication ». Dans J.-F. Dortier (Éd.), *La Communication. Des relations interpersonnelles aux réseaux sociaux* (pp. 41-53). Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Synthèse ». <https://www.cairn.info/la-communication--9782361063627-page-41.htm>

McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Polity Press.

Mead, G.H. (2006) [1934]. *L'esprit, le soi et la société*, nouvelle traduction et introduction par Daniel Cefaï et Louis Quéré, Paris, PUF, collection Le lien social.

Menger, P.-M. (2002). *Les artistes, entre institutions et marchés : Les stratégies économiques des travailleurs de la culture* (pp. 1-250). Paris : La Découverte.

Menger, P.-M. (2005). Les mutations du travail artistique : Le passage d'un travail créatif institutionnalisé à un travail autonome et flexible. *Revue française de sociologie*, 46(1), 93-118.

Menger, P.-M. (2009). Le travail de l'artiste entre économie et créativité. Dans J.-F. Richard & G. Henri (Éds.), *L'artiste dans l'économie contemporaine* (pp. 57-75). Paris : Presses Universitaires de France.

Minter, S. (2017). The economic reality of musicians in the digital age: The new demands of performance and royalties. *Journal of Music Business Research*, 9(3), 45-60.

Morin, E. (2008) [1962]. *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin/Institut national de l'audiovisuel, Coll. « Médiacultures ». Réédition de 1962. 218 p.

Mongeau, P. (2011). *Réaliser son mémoire ou sa thèse*. Québec : Presses de l'Université du Québec. ISBN 978-2-7605-1544-4.

Mongeau, P. (2011). *Réaliser son mémoire ou sa thèse*. Québec : Presses de l'Université du Québec. ISBN 978-2-7605-1544-4.

Morelli, G. (1994). *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili* (J. Anderson, Éd.; N. Blamoutier, Trad.). Lagune.

Morrisette, J., Guignon, S., & Demazière, D. (2011). De l'usage des perspectives interactionnistes en recherche. *Recherches Qualitatives*, 30(1), 298 p.

Mucchielli, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Paris : Armand Colin.

Mullen, J. (2012). *Philip Tagg, Music's Meanings: A modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press. 691 pages.

Musgrave, G. (2023). *Musicians, their relationships, and their wellbeing: Creative tensions and emotional challenges*. *Psychology of Music*, 51(5), 1348–1362.

<https://doi.org/10.1177/03057356221149436>

Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge, 248 p.

Negus, K., & Pickering, M. (2004). *Creativity, communication and cultural value*. Sage Publications.

Negus, K., & Pickering, M. (2008). *Music, society, education*. Cambridge University Press.

Paillé, P. (1996). De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier. *Recherches qualitatives*, 15, 179-194.

Paillé, P., & Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3e éd.). Paris : Armand Colin.

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3rd ed.). Sage Publications.

Peirce, C. S. (1931). *The collected papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. I). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Rheault, D. (2017). L'incertitude matérielle et existentielle de la carrière musicale au prisme des relations interpersonnelles (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Université du Québec à Montréal, Maîtrise en communication.

Rigney, D. (2010). *The Matthew Effect: How advantage begets further advantage*. New York, NY : Columbia University Press.

Ruth, N., Spangardt, B., & Schramm, H. (2007). Flow in music performance and music-listening: Differences in intensity and affect. *Psychology of Music*, 44(4), 778-795.
<https://doi.org/10.1177/0305735615570615>

Saussure, F. de. (1974). *Cours de linguistique générale* (T. Bally & A. Sechehaye, Éds.). Paris : Payot.

Sargeant, M. (2017). *Creative industries and the gig economy: An examination of precarious employment and the changing nature of work*. Cambridge University Press.

Sawyer, R. K. (2017). *Group genius: The creative power of collaboration*. Basic Books.

Schemer, C., Matthes, J., Wirth, W., & Textor, S. (2008). Does “Passing the Courvoisier” always pay off? Positive and negative evaluative conditioning effects of brand placements in popular music. *Journal of Advertising*, 37(4), 27-40. <https://doi.org/10.2753/JOA0091-3367370403>

Shuker, R. (2001). *Understanding popular music* (2nd ed.). London; New York: Routledge, 305 p.

Schurmans, M.-N. (2003). *L'entretien compréhensif*. Paris: Armand Colin.

Sinigaglia-Amadio, S., & Sinigaglia, J. (2017). Chapitre III. Cadre temporel du travail artistique : À l'intersection de la vie professionnelle et de la vie personnelle et familiale. Dans *Temporalités du travail artistique : Le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s* (pp. 111-153). Ministère de la Culture - DEPS. <https://shs.cairn.info/temporalites-du-travail-artistique-le-cas-des-musi-9782111515161-page-111?lang=fr>

Snow, D.-A. (2001). Extending and broadening Blumer’s conceptualization of Symbolic interactionism. *Symbolic Interaction*, 24, 367-377 (p. 368).

Solnit, R. (2000). *Wanderlust: A history of walking*. Viking.

SOCAN. (2015, 19 février). Music composers play major role in Canada's film and TV industry. <https://www.socan.com/fr/music-composers-play-major-role-in-canadas-film-and-tv-industry/>

SOCAN. (2021, 9 juillet). Les redevances de parts d'auteur et de compositeurs. *Magazine SOCAN*. <https://www.magazinesocan.ca/sound-advice/les-redevances-de-parts-dauteur-et-de-compositeur/>

SOCAN. (2025, 2 avril). *SOCAN celebrates centennial with milestone half-billion dollars distributed to music creators and publishers in 2024*. <https://www.socan.com/socan-celebrates-centennial-with-milestone-half-billion-dollars-distributed-to-music-creators-and-publishers-in-2024>

Taylor, R. (2012). The new weapon of capitalism. In *Creative industries and the global economy* (p. 240). Routledge.

Tharp, T. (2003). *The Creative Habit: Learn It and Use It for Life*. New York: Simon & Schuster.

Thomas, E., & Magilvy, J. K. (2011). Qualitative rigor or research validity in qualitative research. *Journal for Specialists in Pediatric Nursing*, 16(2), 151-155.

- Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge University Press.
- Timmermans, S., & Tavory, I. (2012). Theory Construction in Qualitative Research: From Grounded Theory to Abductive Analysis. *Sociological Theory*, 30(3), 167-186.
- Verdugo, F. (2017). Industries créatives, diversité et politiques culturelles. *Revue Interventions économiques*, 57.
- Wallace, W. T. (1991). Jingles in Advertisements: Can They Improve Recall? *Advances in Consumer Research*, 18, 239-242.
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. Harcourt Brace.
- Weber, M. (1922/1971). *Économie et société* (A. H. Kromer, Trans.). Plon. (Original work published 1922).
- Williamson, J., & Cloonan, M. (2007). Rethinking the music industry. *Popular Music*, 26(2), 305–322. <https://doi.org/10.1017/S0261143007001262>
- Woodman, R. W., Sawyer, J. E., & Griffin, R. W. (2010). Toward a theory of organizational creativity. *Academy of Management Review*, 35(2), 293-314. <https://doi.org/10.5465/amr.35.2.zok293>
- Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Londres : Chatto & Windus.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford : Oxford University Press.
- Zwick, D. (2018). The monetization of creativity: Creativity as an economic driver in the digital economy. *Journal of Cultural Economics*, 42(2), 211-225.
- Zine, M. (2010). La métis dans l'œuvre de Certeau: L'intelligence pratique et la tactique. *Revue des Sciences Sociales*, 23(4), 77-88.