Toutes *les musiques* ont-elles les mêmes chances d'être découvrables et entendues ?

Mesurer, comprendre et agir contre l'invisibilisation des musiques du monde et des répertoires minoritaires du Québec sur les plateformes de streaming et à l'ère de l'IA



LA PERCÉE

RAPPORT D'ÉTUDE · NOVEMBRE 2026

TOUTES LES MUSIQUES ONT-ELLES LES MÊMES CHANCES D'ÊTRE DÉCOUVRABLES ET ENTENDUES ?

Mesurer, comprendre et agir contre l'invisibilisation des musiques du monde et des répertoires minoritaires du Québec sur les plateformes de streaming et à l'ère de l'IA.

À l'initiative des Productions Nuits d'Afrique et de leur laboratoire collectif La Percée, cette recherche a été confiée à la Chaire de recherche du Québec sur l'IA et le numérique francophones (IANF), qui l'a conduite sous la direction scientifique de Destiny Tchéhouali, en partenariat étroit avec la firme Gradiant AI.

RENSEIGNEMENTS

Pour toute question ou demande de renseignements sur cette étude :

Johan Lauret
Directeur de projet de La Percée, le Laboratoire collectif des Productions Nuits d'Afrique
j.lauret@festivalnuitsdafrique.com
lapercee.ca

Conception graphique et mise en page : Corentin Terral
Montréal, novembre 2026

Sommaire

	Préface	**4**
	Introduction générale	**6**
1	**Cadre conceptuel et état des connaissances**	**12**
1.1	Plateformes de streaming musical : De l'économie de l'attention à l'économie de la captation algorithmique	12
1.2	Découvrabilité, diversité et équité culturelle dans les modalités et les pratiques d'écoute musicale en ligne	15
1.3	Catégories musicales minoritaires, infrastructures de classification et colonialisme numérique	17
1.4	Taxonomies musicales et métadonnées	18
1.5	Algorithmes, IA et biais de recommandation	19
1.6	Politiques et lois en matière de découvrabilité	21
2	**Méthodologie de l'étude**	**23**
2.1	Design général	23
2.2	Corpus et terrain	24
2.3	Méthodes de collecte des données	25
2.4	Analyse des données	25
3	**Constats de départ**	**27**
3.1	Présence vs Visibilité dans les catalogues	27
3.2	Interfaces et hiérarchies de mise en avant	28
3.3	Requêtes de recherche et résultats biaisés	31
3.4	Récit musical dominant vs récits minorés	32
4	**Les facteurs d'invisibilisation**	**35**
4.1	Biais dans la taxonomie et les métadonnées	36
4.2	Logiques économiques et éditoriales	37
4.3	Fonctionnement des algorithmes de recommandation	37
4.4	Colonialisme numérique et risques d'appauvrissement du patrimoine musical mondial	38
5	**Mesurer la découvrabilité**	**40**
5.1	Évaluation de la présence : Sélection des artistes et des plateformes, méthodes d'extraction et niveau d'analyse des données	41
5.2	Évaluation de la recommandation : Échantillonnage et segmentation	42
5.3	Résultats des mesures relatives à la présence et à l'exposition	43
5.4	Résultats des mesures relatives à la recommandation	47
6	**Comprendre les logiques taxonomiques**	**54**
6.1	Taxonomies analysées	55
6.2	Résultats des analyses : Des taxonomies façonnées par leurs usages	56
7	**Agir : pistes d'action et recommandations**	**64**
7.1	Recommandations en matière de droit et de politiques culturelles	65
7.2	Recommandations relatives au rôle des acteurs de la filière musicale	67
7.3	Axes d'action opérationnels pour réduire les écarts de découvrabilité	68
7.4	Conditions et limites de la mise en œuvre	71
7.5	Synthèse des recommandations par acteur	72
	Conclusion générale	**74**
	Bibliographie	**77**

Préface

Tout a commencé avec une idée qui tenait particulièrement à cœur à Lamine Touré : créer à Montréal un lieu où toutes les musiques et toutes les personnes auraient leur place. Un lieu où l'on viendrait autant pour écouter, danser que pour découvrir d'autres cultures. En 1985, cette vision prenait vie avec l'ouverture du Balattou. Son nom disait déjà beaucoup de ce qu'il voulait en faire : « Le bal à tous ». Deux ans plus tard, en 1987, c'est dans ce même lieu qu'est né le Festival International Nuits d'Afrique.

Depuis les premiers jours, Touré et moi partageons cette même envie : faire venir à Montréal des artistes exceptionnels. Des artistes parfois très connus dans leur pays, mais dont le public d'ici n'avait encore jamais entendu parler. Nous voulions leur offrir les meilleures conditions pour se faire découvrir, dans ce lieu où la proximité entre les artistes et le public donnait aux rencontres quelque chose de particulier.

Dès le départ, nous avions cette conviction : toutes les musiques méritent d'être entendues. Qu'elles viennent d'Afrique, des Antilles ou d'Amérique latine, qu'elles soient traditionnelles ou contemporaines. Nous voulions éveiller la curiosité, donner envie d'aller vers des univers musicaux inconnus. Et, pourquoi pas, former un véritable public de connaisseurs !

En quarante ans, nous avons vécu des centaines de ces moments qui nous rappellent pourquoi nous faisons ce métier. Un artiste dont personne ou presque ne connaît le nom monte sur scène. Quelques chansons plus tard, la salle est conquise. Pour nous, la découvrabilité a d'abord été cela : créer les conditions pour qu'une musique rencontre son public.

Mais ces rencontres ne doivent rien au hasard. Avant qu'un artiste monte sur scène, il faut avoir écouté, cherché, fait des choix, parfois pris des risques. À l'époque, sans Internet, ce travail avait une tout autre dimension : les disques d'artistes africains, antillais ou latino- américains étaient introuvables à Montréal. Nous devions aller jusqu'en France pour découvrir de nouveaux artistes et nous procurer leurs albums. Aujourd'hui comme hier, il faut aussi trouver les mots justes pour parler de leur musique, raconter leur parcours et donner au public l'envie de venir les découvrir. C'est un travail souvent invisible, mais essentiel.

Je me souviens notamment de l'arrivée d'Habib Koité. Dans les documents que nous avions reçus, sa musique était présentée comme du reggae. Pourtant, à l'écoute, nous savions que cette description passait à côté de l'essentiel. Même pour un artiste de cette stature, quelques mots mal choisis pouvaient donner une idée bien réductrice de son univers musical. Nous avons donc fait ce que nous avons toujours essayé de faire : écouter attentivement, comprendre les influences, chercher les mots qui rendaient justice à sa musique.

Ce travail repose sur une véritable expertise musicale, sur une connaissance des artistes, de leurs histoires et des cultures dont ils sont issus. C'est une richesse à laquelle nous avons toujours tenu, en conservant cette expertise au sein même de notre équipe, aussi bien dans la programmation que dans la communication. Au fil des décennies, cette expertise s'est construite et transmise. Elle a également laissé de nombreuses traces dans nos archives : les biographies, les dossiers de presse, les programmes, les photographies et les captations. Autant de traces de rencontres et de découvertes qui racontent aussi une partie de notre histoire.

Cette connaissance, nous l'avons également mise au service de notre travail avec les médias. Faire connaître un artiste, c'est aussi lui permettre de raconter son histoire, de parler de sa musique et de rencontrer un public bien au-delà de nos scènes. C'est dans ce même esprit que nous avons créé notre label en 1999, pour que les musiques des artistes du festival puissent aussi être découvertes chez les disquaires partout au Canada.

Aujourd'hui, les choses ont beaucoup changé. La place accordée à ces musiques dans les médias se réduit, et une grande partie de la découverte musicale se joue désormais sur les plateformes numériques. Mais au fond, notre responsabilité reste la même : faire en sorte que ces artistes puissent être entendus. Cela nous amène à produire davantage de contenus, à les faire circuler et à nous assurer qu'ils puissent être trouvés. Nos archives et notre connaissance des artistes prennent ici une nouvelle importance.

Les plateformes offrent des possibilités extraordinaires de faire voyager les œuvres. Mais nous nous posons aussi beaucoup de questions. Comment faire en sorte que les artistes que nous défendons y trouvent réellement leur place ? Que leurs musiques soient décrites avec justesse ? Que la richesse de leurs langues, de leurs influences et de leurs parcours ne disparaisse pas derrière des catégories trop générales ?

C'est de ces préoccupations qu'est né le laboratoire collectif La Percée. Nous avons voulu réunir autour de ces questions des artistes, des professionnels et des chercheurs, croiser nos expériences et nos connaissances pour comprendre ce qui favorise la découverte musicale, mais aussi ce qui lui fait obstacle. Et surtout, trouver ensemble des moyens d'agir.

Cette étude est une étape importante de ce travail. Une grande part des 236 artistes étudiés est passée par les scènes de Nuits d'Afrique. Pour nous, ce ne sont donc pas seulement des noms dans une base de données. Ce sont des voix que nous avons entendues, des visages que nous connaissons, des parcours que nous avons parfois accompagnés pendant des années. Nous savons ce que ces artistes ont à offrir, et nous savons aussi combien il peut être difficile pour eux de se faire une place.

La recherche nous permet aujourd'hui de mettre des données et des explications sur des réalités que nous observons depuis longtemps. Elle nous donne aussi des pistes concrètes pour poursuivre notre travail : mieux documenter les artistes, partager les connaissances et rendre accessibles toutes les richesses que nous avons rassemblées au fil des années.

Quarante ans plus tard, je crois que notre ambition n'a pas vraiment changé. Nous voulons toujours susciter cette curiosité, ce désir d'écouter une musique que l'on ne connaît pas encore, de découvrir un artiste, une culture, une histoire. Simplement, les chemins qui mènent à ces rencontres se sont multipliés, et nous devons apprendre à les emprunter.

J'espère que cette étude nous aidera à mieux comprendre ces nouveaux chemins et, surtout, à faire en sorte que toutes les musiques puissent y trouver leur place.

Suzanne Rousseau
Directrice générale et cofondatrice
Les Productions Nuits d'Afrique

Introduction générale

De l'explosion du streaming aux nouveaux enjeux d'accès à la diversité musicale à l'ère de l'IA

L'industrie musicale a connu une transformation majeure avec la croissance exponentielle du streaming musical, qui est devenu, en l'intervalle d'une quinzaine d'années, l'infrastructure dominante de circulation, d'écoute et de monétisation de la musique enregistrée, portée par des plateformes comme Spotify, Apple Music, YouTube Music, Deezer ou Amazon Music. Ces plateformes dominent le marché en offrant un accès instantané à des catalogues pléthoriques (plus de 100 millions de titres rien que sur Spotify, accessible dans plus de 180 pays[1]). Jamais dans l'histoire autant de musique n'a été disponible aussi facilement ; ce qui marque l'avènement d'une ère d'abondance numérique sans précédent. Entre 2023 et 2024, le volume global des flux audio à la demande (en anglais : *on-demand audio streams*) a augmenté de 15,1 %, atteignant 4,8 billions de flux en 2024. On estime qu'environ 100 à 150 000 nouveaux titres sont ajoutés chaque jour, avec des catalogues qui ont plus que doublé en quelques années.

L'IA générative[2] peut être considéré comme le principal moteur d'accélération du développement des catalogues des plateformes de streaming musical, puisque des outils comme Suno et Udio permettent de produire des titres en quelques secondes sur simple prompt textuel (ex. *« Country, années 1990, chanteur masculin »*). La plateforme française de streaming Deezer rapporte d'ailleurs qu'en douze mois seulement, le volume de titres 100 % IA uploadés sur son catalogue a été multiplié par 6 (passant de 10 000 titres en janvier 2025 à 60 000 en janvier 2026) et représente désormais presque deux titres sur cinq de l'ensemble des nouveaux ajouts quotidiens[3]. Sur l'ensemble de l'année 2025, l'outil de détection de Deezer a identifié et étiqueté 13,4 millions de pistes IA au total[4]. Le rapport *Generative AI in Music, Film & TV 2026*[5] de Luminate décrit cette tendance comme un raz de marée

1 https://newsroom.spotify.com/company-info/#:~:text=Today%2C%20more%20listeners%20than%20ever,in%20more%20than%20180%20markets

2 Le marché mondial de la musique IA générative est estimé à 960,4 M$ US en 2026 et pourrait voir sa valeur tripler d'ici 2030, jusqu'à 2 794,7 M$ US (TCAC de 30,4 %), selon Grand View Research. https://www.grandviewresearch.com/industry-analysis/generative-ai-in-music-market-report

3 Stassen, M. (2026). « 60,000 AI Tracks hit Deezer daily as Platform moves to license detection Tech to wider Music Industry, 29 janvier, https://www.musicbusinessworldwide.com/60000-ai-tracks-hit-deezer-daily-as-platform-moves-to-license-detection-tech-to-wider-music-industry/

4 La plateforme française Deezer constitue la source documentaire la plus précise sur ce phénomène, car elle est la seule grande plateforme à avoir déployé un outil de détection propriétaire en janvier 2025 et à avoir publié ses données en temps réel. Spotify a explicitement refusé de divulguer ses chiffres lors de ses résultats du quatrième trimestre 2025.

5 Luminate (2026). *Generative AI in Music, Film & TV 2026 Report for Insights and data : Understanding the Impact on creative industries and consumers*. https://luminatedata.com/reports/generative-ai-in-music-film-tv/

(« *Tidal Wave* »), pour illustrer à quel point l'arrivée massive et rapide de morceaux générés par IA sur les plateformes de streaming dans l'intervalle des deux dernières années est comparable à une vague déferlante qui submerge tout d'un coup, par contraste avec une croissance progressive.

Cette explosion de l'offre musicale disponible en ligne représente bien plus qu'une simple mutation technologique. Elle incarne une transformation radicale des modes de production, de distribution et de consommation des contenus musicaux à l'échelle mondiale, avec pour conséquence que l'abondance de ce qui est créé et rendu disponible en ligne comme musique contribue paradoxalement à l'invisibilisation de la majeure partie de l'offre de catalogue qui n'est pas recommandée ou mise en valeur.

Une disponibilité accrue de titres musicaux en ligne ne se traduit donc pas systématiquement par une découvrabilité accrue et un accès plus facile à la musique diversifiée en ligne. Au contraire, les expressions et genres musicaux non occidentaux, francophones ou issus de scènes de niche restent largement relégués à la marge des systèmes de recommandation et demeurent, en grande partie, invisibles et difficilement accessibles aux auditeurs.

Tout ceci s'explique par le fait que dans les nouveaux environnements numériques de prédilection pour l'écoute et la découverte musicale, la valeur ne repose plus seulement sur la vente d'unités (albums, téléchargements), mais sur la captation et la rétention de l'attention des auditoires, au cœur de ce que la littérature qualifie d'économie de l'attention. Les plateformes orchestrent cette économie via des interfaces centrées sur les playlists, des systèmes de recommandation algorithmique et des formes de personnalisation qui organisent la visibilité des œuvres, tout en entraînant une forte concentration des écoutes musicales.

En pratique, l'attention des publics se focalise désormais sur une proportion restreinte d'œuvres très populaires. Des études révèlent ainsi qu'en dépit des dizaines de milliers de nouveaux morceaux mis en ligne chaque jour, près de la moitié des titres disponibles ne sont jamais écoutés ne serait-ce qu'une seule fois. À titre d'exemple, selon le rapport *Luminate 2024 Year-End*, 86,88 % de l'ensemble de la musique sur Spotify ne génère aucun revenu, car 175,5 millions de titres n'atteignent pas le seuil minimal de 1 000 streams annuels exigé pour déclencher un paiement de royalties. Par ailleurs, environ 95 % des artistes sur Spotify comptent moins de 1 000 auditeurs mensuels, selon les données Chartmetrics pour les artistes.

Toutes ces reconfigurations s'accompagnent d'une forte concentration des catalogues autour de grands acteurs industriels (majors, agrégateurs globaux), qui contrôlent une part substantielle de l'offre et des flux de rémunération. Elle s'appuie également sur la standardisation de formats musicaux « optimisés » pour les plateformes (durée des morceaux, intros raccourcies, structure répétitive) et l'homogénéisation des ambiances sonores (« chill », « focus », « mood playlists », etc.), répondant à des impératifs de performance algorithmique et de minimisation du risque de « *skip*[6] ».

Initialement vantées pour l'étendue quasi illimitée de leur catalogue, les grandes plateformes mettent de plus en plus en avant leur capacité à trier et à orienter l'auditeur pris dans un déluge musical[7]. Leur rôle dépasse désormais la simple diffusion pour s'étendre aux processus de catégorisation et de construction de normes esthétiques globalisées.

Dans ce contexte, les systèmes d'intelligence artificielle et les algorithmes de recommandation utilisés par les grandes plateformes se substituent aux intermédiaires traditionnels (radios, disquaires, critiques, programmateurs) et occupent une position de nouveaux « *gatekeepers* », puisqu'ils organisent, filtrent et hiérarchisent la visibilité des œuvres, orientant de manière décisive les trajectoires de découvrabilité et, par ricochet, les conditions d'existence économique des artistes. Ce faisant, ces dispositifs et systèmes imposent désormais leurs propres biais techniques, économiques et culturels.

La littérature récente montre qu'ils privilégient des répertoires « standardisés », en grande partie anglophones, pop et urbains (Anderson et *al.*, 2020 ; Morris, 2020). À l'inverse, les catégories musicales minoritaires (musiques africaines, musiques diasporiques, musiques autochtones, répertoires vernaculaires, pratiques diasporiques, musiques régionales francophones, etc.) se retrouvent souvent marginalisées dans les interfaces, invisibilisées dans les classements ou noyées dans des catégories très larges comme *World Music* ou *Global*.

Au Québec, par exemple, les musiques diasporiques (afro-descendantes, maghrébines, haïtiennes), les traditions musicales autochtones (innu, atikamekw, wendat), ou les répertoires de musique traditionnelle québécoise se heurtent à des problèmes structurels de découvrabilité. La difficulté pour ces musiques d'accéder à une visibilité proportionnelle à leur richesse culturelle, malgré leur vitalité artistique et communautaire, commence désormais par être documentée.

Ainsi se pose une question centrale : dans un environnement numérique supposément caractérisé par l'abondance et la diversité, toutes les musiques ont-elles réellement les mêmes chances d'être vues, écoutées et reconnues ?

6 L'expression « risque de skip » (risque de passage ou de saut) désigne la probabilité qu'un utilisateur ignore ou passe rapidement un contenu proposé par un algorithme avant même de l'avoir réellement consommé. C'est un indicateur critique pour les plateformes comme TikTok, YouTube Shorts ou Spotify. Concrètement, cela implique pour la performance de l'algorithme : 1) un signal de rétroaction négative : un "skip" précoce (par exemple, après moins de 3 secondes) est interprété comme un signal fort que le contenu n'était pas pertinent ou était de mauvaise qualité. Cela fait chuter le score de recommandation de la vidéo ou du morceau ; 2) une optimisation de la rétention : Les algorithmes modernes ne cherchent plus seulement à maximiser les clics (CTR), mais à minimiser le risque de skip pour garantir une session longue. Si un utilisateur "skipe" trop souvent, il risque de quitter l'application par frustration ; 3) l'impact sur la portée (Reach) : Un contenu avec un taux de skip élevé cesse rapidement d'être mis en avant par l'algorithme, car il est considéré comme une "perte d'espace" publicitaire ou attentionnel.

7 Beuscart, J-S. et Coavoux, S. (2022). « Paranoid android : Algorithmes de recommandation et autonomie des auditeurs », Dans *La Musique en mouvement : Horizon 2030*, CNMLab, 160 p. https://cnmlab.fr/recueil/horizon-la-musique-en-2030/chapitre/10/#un-usage-minoritaire-des-recommandations

Problématique : de l'accessibilité à l'invisibilisation

Si les plateformes de streaming se présentent comme des espaces d'accès quasi-illimité à une diversité mondiale de contenus, de nombreux travaux empiriques montrent une tension persistante entre la promesse de diversité infinie (Bello & Garcia, 2021) et la réalité d'une forte concentration de l'écoute autour d'un répertoire mainstream, largement occidental et anglophone.

S'appuyant sur le constat que les plateformes (à travers leurs algorithmes de recommandation ou des curateurs humains) décident en grande partie quelles chansons, quels artistes ou quels genres sont suggérés, et donc plus susceptibles d'être entendus par le public, la Chaire de recherche du Québec sur l'IA et le numérique francophones conjointement avec le laboratoire collectif La Percée et la firme Gradiant AI ont initié cette étude sur la découvrabilité des artistes de « musiques du monde » afin de documenter l'existence d'une invisibilisation structurelle, qui se manifesterait à plusieurs niveaux, notamment : 1) la présence lacunaire dans les référentiels de métadonnées (ISNI, MusicBrainz, Wikidata), 2) les genres musicaux absents ou inadéquats, 3) l'exposition limitée dans les playlists éditoriales, et 4) la difficulté à être intégrés dans les circuits de recommandation.

En réalité, cette invisibilisation ne relève pas simplement d'un « déficit d'offre », mais de mécanismes techniques, économiques et symboliques qui reconfigurent les hiérarchies culturelles à l'ère du numérique, faisant en sorte que les musiques des *marges culturelles* peinent à émerger. En effet, l'un des paradoxes majeurs de l'économie du streaming est l'écart entre la promesse de diversité infinie (soit un accès illimité à toutes les musiques du monde) et la visibilité réelle offerte aux différents genres et styles musicaux. Cette étude cherche ainsi à interroger le décalage entre la rhétorique et la réalité des grandes plateformes (en particulier Spotify et Deezer), qui se présentent comme des champions de la diversité musicale, affirmant offrir un accès démocratisé à toutes les musiques du monde. Or, au-delà des discours, la diversité promise à portée de clic ne se traduit pas toujours par de véritables découvertes, ni par une consommation de contenus musicaux diversifiés, l'attention collective étant orientée et concentrée sur un nombre restreint d'artistes « têtes d'affiche », de styles et genres musicaux dominants qui relèguent de facto les autres au second plan.

Le phénomène d'uniformisation ou d'homogénéisation culturelle qui découle de ce processus est ainsi devenu préoccupant au cours des dernières années, étant donné que les plateformes tendent à promouvoir des esthétiques globalisées, déterritorialisées, adaptées à un public international. Par exemple, malgré un gisement immense de contenus disponibles en ligne, la musique en anglais compose l'essentiel des morceaux mis en avant, alors même que les contenus en anglais ne constituent qu'environ 30 % de l'offre de contenus sur le Web[8] (Vergès, 2025). Ce processus risque d'éclipser, à long terme, les identités musicales locales, d'affaiblir la transmission des héritages sonores et de renforcer les inégalités entre musiques fortement médiatisées et musiques patrimoniales ou minorisées. Ainsi se des-

8 Vergès, E. (2025). Vers une politique culturelle de la découvrabilité. L'Observatoire, 64(1), 83-86. https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/lobs.064.0083

sine un nouveau régime de marginalisation numérique, où l'accès à la visibilité n'est ni neutre ni universel, ni garanti, mais dépend d'infrastructures techniques au fonctionnement opaque.

Ces tensions sont particulièrement sensibles dans le champ des musiques du monde, dont la diversité interne (géographique, linguistique, historique, culturelle) contraste avec la manière dont elles sont regroupées, simplifiées et parfois « exotisées » sur les plateformes. Alors que de nombreux artistes et institutions du Québec et de la francophonie cherchent à promouvoir les répertoires indigènes, traditionnels ou diasporiques, ils se heurtent ainsi à des outils de découvrabilité qui ne reconnaissent pas pleinement leur spécificité.

Questions, hypothèses et objectifs de recherche

À partir de ces observations, la problématique générale de l'étude se décline en trois principales questions de recherche :

1. Comment les grandes plateformes de streaming traitent-elles les catégories musicales minoritaires, comme celles des Musiques du Monde et comment les systèmes de classification, de métadonnées et de segmentation des catalogues, ainsi que les playlists influencent-ils la présence et la visibilité de ces musiques ?
2. Quels sont les mécanismes d'invisibilisation à l'œuvre, qu'ils soient techniques (taxonomies, architectures de données, algorithmes de recommandation), économiques (modèles d'affaires, logiques de monétisation de l'écoute, rapports avec les majors), et symboliques (catégories, récits, imaginaires de la « *World Music* ») ?
3. Quelles solutions concrètes peuvent être envisagées pour améliorer la présence, la visibilité et la recommandation de ces musiques : nouvelles taxonomies, enrichissement des métadonnées, dispositifs de curation humaine, outils de découvrabilité, politiques publiques et régulations axées sur l'équité culturelle ?

Pour répondre à ces questions, l'étude s'appuie sur quatre hypothèses principales :

> *H1 - Désignations hétérogènes et incohérences taxonomiques :* Les artistes de musiques du monde québécoises sont désignés de manières très variées selon les acteurs (plateformes, médias, institutions, diffuseurs) ; ce qui nuit à la cohérence des métadonnées et complique leur identification dans les systèmes de recherche et de recommandation.

> *H2 - Sous-représentation dans la visibilité et la recommandation :* Les artistes de musiques du monde québécoises sont globalement sous-représentés dans les résultats de recherche, les recommandations et les playlists éditoriales des plateformes, toutes choses égales par ailleurs en termes de notoriété (auditeurs mensuels, abonnés).

H3 - Problèmes de métadonnées : Ces écarts sont liés, entre autres, à un déficit de métadonnées complètes, précises et cohérentes (genres, langues, origines, contextes d'écoute), qui limite l'intégration de ces artistes dans les graphes de similarité et dans les logiques ou critères de mise en valeur et de recommandation éditoriales et algorithmiques.

H4 - Taxonomies inadaptées et besoin d'une nouvelle taxonomie : Les taxonomies actuelles, fortement occidentalo-centrées, s'avèrent inadaptées pour rendre compte de la diversité des esthétiques concernées ; il est nécessaire de développer une taxonomie plus représentative, inclusive, collaborative et interopérable, afin de rendre ces artistes mieux identifiables et plus découvrables.

En termes d'objectifs, cette étude vise à : a) proposer un cadre d'analyse pour mesurer quantitativement la présence, l'exposition (mise en valeur) et la découvrabilité des artistes québécois labellisés « Musiques du Monde » dans les catalogues de plateformes de streaming telles que Spotify ; b) décrypter et comprendre les facteurs qui produisent les formes contemporaines d'invisibilisation des Musiques du Monde, en montrant comment elles résultent moins d'une pure neutralité technologique que de choix éditoriaux et commerciaux spécifiques ; et enfin c) formuler des recommandations opérationnelles pour les plateformes, les pouvoirs publics, les organismes culturels et les communautés concernées, afin qu'ils prennent des mesures en faveur d'une plus grande diversité musicale en ligne.

La section 1 présente le cadre conceptuel et la revue de littérature. Dans la section 2, la méthodologie de l'étude est décrite, en précisant le design, le corpus et les méthodes de collecte et d'analyse des données. Quant à la section 3, elle expose les constats de départ en lien avec les enjeux de visibilité et de découvrabilité dans la guerre de contenus sur les plateformes de streaming musical. Les sections 4 et 5 proposent respectivement une analyse transversale des mécanismes d'invisibilisation ainsi que des observations et tests empiriques de MESURE de la présence et de la découvrabilité en ligne des artistes québécois de musiques du monde sur les plateformes de streaming. La section 6 (COMPRENDRE) examine les logiques taxonomiques à l'œuvre dans l'invisibilisation numérique des musiques du monde, en mettant en évidence l'écart entre la richesse potentielle des systèmes de classification et leur usage effectif, contraint par les logiques de programmation des diffuseurs, les stratégies de visibilité des artistes et le décalage entre la généalogie historique des genres et leur perception contemporaine. La section 7 (AGIR) traduit ces constats en pistes d'action concrètes destinées à réduire les écarts de découvrabilité observés, articulées autour de recommandations juridiques et de politiques culturelles, du rôle des différents acteurs de la filière musicale, et de quatre axes opérationnels (enrichissement des métadonnées, co-construction d'une taxonomie inclusive, diversification algorithmique et curation éditoriale), dont la mise en œuvre est enfin resituée dans ses conditions de réussite et synthétisée par type d'acteur.

Le rapport s'achève sur une conclusion avec un certain nombre de questions prospectives sur l'avenir de la diversité musicale en ligne et à l'ère de l'IA générative.

1

Cadre conceptuel et état des connaissances

1.1 Plateformes de streaming musical : De l'économie de l'attention à l'économie de la captation algorithmique

La notion d'*économie de l'attention*, théorisée initialement par Simon (1971) puis reformulée par Goldhaber (1997) et Citton (2014), constitue un cadre heuristique central pour comprendre les logiques contemporaines du streaming musical. Cependant, les travaux récents de Beuscart et Coavoux (2022), Hesmondhalgh et al. (2023) et Prey, Esteve Del Valle & Zwerwer (2022) suggèrent que ce cadre doit être complété par une analyse plus fine des *infrastructures de captation*. Il ne s'agit plus seulement de capter l'attention, mais de la *moduler*, de la *qualifier* et de la *valoriser* via des dispositifs algorithmiques opaques. Hesmondhalgh (2022) parle à cet égard d'une « *algorithmic curation* » qui constitue une nouvelle forme de pouvoir culturel, distincte tant des logiques éditoriales classiques que du marché.

Cette mutation se manifeste empiriquement dans la centralité croissante des playlists algorithmiques. Les travaux de Bonini et Gandini (2019), repris et étendus par Siles, Espinoza-Rojas, Naranjo & Tristán (2022), ont notamment introduit le concept de « *playlistification* » pour désigner ce processus par lequel la playlist devient l'unité de référence de la circulation musicale, redéfinissant les conditions de production (formats, durées, structures), de promotion (pitch aux curateurs, *playlist payola*) et de réception (autoplay, contextes d'écoute).

Maasø & Spilker (2022), dans *Popular Music and Society*, théorisent le « paradoxe du streaming » comme un phénomène à double détente : l'accès illimité génère une abondance perçue qui coexiste avec une rareté attentionnelle structurelle. Les auteurs identifient un mécanisme de « *gatekeeping* » hybride, soit un dispositif de sélection et de mise en visibilité combinant l'intervention humaine (équipes éditoriales, partenariats stratégiques avec les majors) et le traitement automatisé, s'appuyant sur des processus souvent opaques directement liés aux modèles d'affaires des plateformes. Morris (2015), dans *Selling Digital Music, Formatting Culture*, complète cette analyse en montrant comment les plateformes

opèrent comme des infrastructures de formatage qui imposent des contraintes techniques (durée, structure, mastering) aux œuvres musicales, contraintes que les artistes intègrent en amont de la création.

Ces analyses théoriques trouvent une confirmation empirique frappante dans les données les plus récentes de l'industrie, qui révèlent l'ampleur de la croissance du streaming à l'échelle mondiale, tout en laissant deviner, derrière ces chiffres agrégés, les mécanismes de rareté attentionnelle et de formatage déjà identifiés par la littérature. Selon le *Global Music Report 2026* de l'IFPI, les revenus mondiaux de la musique enregistrée ont atteint 31,7 milliards USD en 2025, marquant une onzième année consécutive de croissance (+6,4 % par rapport à 2024). Le streaming représente désormais 69 % des revenus globaux de l'industrie, avec 752 millions d'abonnés payants aux services de streaming dans le monde[9]. Cette trajectoire de croissance, soutenue par la pénétration accélérée du streaming dans les marchés émergents (Amérique latine +22,5 %; Afrique subsaharienne +22,6 % en 2024), masque toutefois un phénomène de concentration structurelle des écoutes que documentent abondamment les travaux récents en *platform studies*.

Les recherches en études des plateformes (Nieborg & Poell, 2018 ; Bouquillion, Ithurbide & Mattelart, 2023) montrent en effet que la *plateformisation de la culture*[10] (Poell, Nieborg & Duffy, 2021) ne se réduit pas à une transformation technique de la distribution, mais opère une reconfiguration profonde des chaînes de valeur, des régimes de visibilité et des modalités d'évaluation symbolique des œuvres.

Dans le champ musical, la plateformisation se traduit par une dépendance d'infrastructure (Plantin et al., 2018) où les acteurs traditionnels (labels, diffuseurs, médias) doivent désormais composer avec les contraintes techniques et économiques imposées par un oligopole de services (Spotify, Apple Music, YouTube Music, Amazon Music, Deezer, Tencent Music). Ces plateformes constituent ce que Gillespie (2018) qualifie de « *custodians of the Internet* » ou « gardiens d'Internet »)[11], qui exercent une fonction curatoriale et normative que les cadres réglementaires traditionnels peinent à saisir. Les services de diffusion et d'écoute en continu de musique en ligne peuvent ainsi être appréhendés comme des dispositifs sociotechniques de plateformisation de la culture, où l'accès à la musique est médiatisé par des infrastructures techniques privées, des interfaces, des modèles éditoriaux et des systèmes de recommandation automatisés. Dans ce contexte, l'économie de l'attention sert de principe organisateur dans la mesure où la rareté ne porte plus sur les contenus, mais sur le temps disponible des auditoires.

9 Flanagan, A.(2026). « Global Record Revenues Grow to $31.7 Billion in Eleventh Year of Gains as Industry Tangles With AI », *Variety*, 18 mars 2026. https://variety.com/2026/music/news/global-record-revenues-grow-to-31-7-billion-ifpi-2025-1236692531/

10 La plateformisation des industries culturelles désigne un processus par lequel les infrastructures, les modèles économiques et les pratiques de production-consommation sont progressivement reconfigurés autour des logiques propres aux plateformes numériques.

11 Gillespie, T. (2018). *Custodians of the Internet : Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, Yale University Press, 2018, 288 p. https://doi.org/10.12987/9780300235029

Morris (2020)[12] et Eriksson et al. (2019)[13], dans leur ouvrage *Spotify Teardown*, ont documenté via une approche d'ingénierie inverse comment les architectures techniques, les interfaces et les modèles économiques de Spotify produisent des effets performatifs sur la création, la circulation et la réception de la musique. Ainsi l'interface de Spotify (playlists, modules de recommandation, page d'accueil), loin d'être neutre, produit activement les goûts qu'elle prétend refléter. Cette thèse résonne avec les travaux de Prey (2018, 2020) sur la « personnalisation algorithmique » comme processus de subjectivation. L'auditeur n'est pas seulement servi par l'algorithme, il est *constitué* par lui à travers la production continue de profils comportementaux.

Ceci explique pourquoi les plateformes optimisent leur design (autoplay, listes personnalisées, mises en avant éditoriales) pour maximiser la durée d'écoute, en s'appuyant sur des données massives et des techniques de personnalisation. La centralité des playlists (éditoriales, thématiques, algorithmiques) illustre cette dynamique. En effet, elles deviennent l'interface dominante de découverte et de consommation, au point de structurer une « *playlist economy* » dans laquelle la présence dans certaines listes conditionne la visibilité, les écoutes et les revenus. Ces playlists fonctionnent comme de nouveaux intermédiaires de sélection, combinant curation humaine et optimisation algorithmique, et redéfinissent la relation entre labels, artistes et plateformes.

Dans cette configuration, l'exposition (présence dans les espaces éditoriaux, taux d'apparition dans les recommandations) devient une ressource rare, soumise à des arbitrages opaques. Les chercheurs Arnt Maasø et Hendrik Spilker parlent à cet égard d'un véritable « *paradoxe du streaming*[14] ». Pour ces auteurs, l'accès illimité aux millions de titres en ligne s'accompagne paradoxalement de risques de standardisation et d'homogénéisation culturelle, les plateformes concentrant l'attention autour des mêmes contenus formatés et des superstars mondiales au détriment de la réelle diversité musicale (Maasø et Spilker, 2022). En d'autres termes, plus le streaming s'impose comme porte d'entrée principale vers la musique, plus le danger est grand de voir se creuser un fossé entre une vitrine très visible de quelques genres dominants et une longue traîne invisible de musiques minorisées.

Par ailleurs, les générateurs de chansons (Suno, Udio en tête) de morceaux IA sur les plateformes de streaming propulsent désormais plusieurs artistes virtuels en avant, qui font de l'ombre et rivalisent directement avec les artistes humains dans les mêmes espaces de recommandation et de découverte, pour les mêmes flux de streams et de redevances. L'analyse de Malik et Morrow (2026) sur Spotify confirme empiriquement que les pistes IA tendent à présenter une homogénéité acoustique supérieure de 23 % aux productions humaines comparables, ce qui les rend paradoxalement plus performantes selon les métriques algorithmiques actuelles[15]. Selon les données du Rapport Luminate 2026, de nombreux « artistes IA » ont ainsi accumulé sur des périodes relativement courtes des dizaines

12 Morris, J. W. (2020). Music Platforms and the Optimization of Culture. Social Media + Society, 6(3). https://doi.org/10.1177/2056305120940690

13 Eriksson M., Fleischer R., Johansson A., Snickars P., and Vonderau P. (2019). *Spotify Teardown : Inside the Black Box of Streaming Music*. Cambridge : MIT Press, 288 p.

14 Maasø, A., & Spilker, H. S. (2022). The Streaming Paradox : Untangling the Hybrid Gatekeeping Mechanisms of Music Streaming. *Popular Music and Society, 45*(3), 300–316. https://doi.org/10.1080/03007766.2022.2026923

15 https://www.marsmag.com/2026/03/19/spotifys-secret-bias-how-ai-quietly-locks-out-new-artists/

de millions de streams et des entrées au Billboard. C'est le cas par exemple de *Xania Monet* (117,24 millions de streams cumulés sur les catalogues des plateformes de streaming aux États-Unis), *Breaking Rust* (71,33 millions), *Ruby Darkrose* (71,16 millions), *Georgia Phantom* (48,30 millions), ou encore *The Velvet Sundown* (4,39 millions)[16].

Ce phénomène pose ce que Drott (2024) nomme un « problème de saturation infrastructurelle ». L'abondance computationnelle de la production musicale transforme la rareté économique fondamentale du secteur, qui ne porte plus désormais sur la création mais plutôt sur la captation attentionnelle, conformément aux thèses de Citton (2014) et Hesmondhalgh (2021) sur l'économie de l'attention dans les industries culturelles.

La littérature en *information justice* (L. Taylor, 2017; Couldry & Mejias, 2019) propose de penser ces enjeux non seulement comme un problème de marché, mais comme une question de justice distributive numérique. En effet, les inégalités d'exposition produites par les architectures techniques constituent des inégalités d'accès à la reconnaissance, à la mémoire collective et à la formation des subjectivités culturelles. Dans cette perspective, Karppinen (2013) plaide pour un déplacement conceptuel du *pluralisme des médias* (centré sur l'offre) vers un *pluralisme de l'exposition* (centré sur les flux effectifs d'attention).

1.2 Découvrabilité, diversité et équité culturelle dans les modalités et les pratiques d'écoute musicale en ligne

Les travaux sur la diffusion et la distribution culturelle numérique (Bouquillion, 2020; Prey, 2020) montrent que la découverte musicale est fortement conditionnée par des mécanismes de mise en visibilité. La notion de découvrabilité renvoie à la capacité d'un contenu culturel d'être trouvé, rencontré ou recommandé dans un environnement numérique saturé, au-delà de la seule accessibilité technique. La découvrabilité d'un contenu dans l'environnement numérique se réfère à sa disponibilité en ligne et à sa capacité à être repéré parmi un vaste ensemble d'autres contenus, notamment par une personne qui n'en faisait pas précisément la recherche (Ministère de la culture et des communications du Québec et ministère de la culture de France, 2020).

Des États et gouvernements tels que le Canada, le Québec, la France ainsi que des organisations internationales telles que l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) et l'UNESCO ont progressivement inscrit la découvrabilité des contenus nationaux et locaux (en particulier les contenus culturels francophones) au cœur de leurs politiques culturelles et de leur stratégie numérique, en l'articulant à la protection et à la promotion de la diversité des expressions culturelles dans l'environnement numérique. Dans ces cadres, la découvrabilité implique à la fois des mesures en amont (soutien à la production, métadonnées, infrastructures de diffusion) et des mécanismes en aval (visibilité, recommandation, quotas, obligations de mise en avant). Une politique de découvrabilité qui n'agirait que sur un seul de ces registres (technique, éditorial ou réglementaire) resterait structurellement incomplète. C'est précisément l'articulation de ces trois dimensions, de l'infrastructure des

16 Luminate (2026). *Generative AI in Music, Film & TV 2026 Report for Insights and data : Understanding the Impact on creative industries and consumers*. p.5. https://luminatedata.com/reports/generative-ai-in-music-film-tv/

données jusqu'à l'arbitrage politique en passant par les choix éditoriaux des plateformes, qui conditionne la capacité réelle d'un contenu culturel à être trouvé, reconnu et valorisé dans l'environnement numérique.

Du point de vue théorique, la découvrabilité peut être reliée aux notions de droit à la visibilité, qui interrogent la manière dont les systèmes socio-techniques distribuent l'attention, la reconnaissance et la représentativité. Une approche d'équité culturelle considère que les inégalités d'exposition ne sont pas seulement un enjeu de marché, mais pose un véritable problème d'invisibilisation, de sous-représentativité et d'accès à la grande diversité des expressions (culturelles, linguistiques, esthétiques) disponibles en ligne. La manière dont les plateformes distribuent la visibilité touche à la capacité des communautés à faire circuler leurs récits, leurs langues et leurs mémoires, et à la possibilité pour les publics de rencontrer une diversité de points de vue et d'esthétiques.

Ces recompositions de la découvrabilité ne relèvent pas uniquement des politiques publiques ou des architectures algorithmiques classiques de recommandation. Elles sont également redéfinies, plus récemment, par l'intégration de fonctionnalités d'intelligence artificielle générative directement dans les usages d'écoute. Plusieurs accords industriels récents entre majors et développeurs d'IA musicale (Udio, Suno, KLAY Vision, Hook, MashApp, ainsi que Spotify avec son futur palier « Music Pro ») ont donné lieu à des fonctionnalités de remix autorisé, permettant aux auditeurs de remixer, mashupper ou manipuler des morceaux sous licence, moyennant une rémunération des ayants droit ayant consenti à cette utilisation (Luminate Intelligence, 2026, p.12). Ce mouvement s'accompagne d'une transformation plus structurelle : Suno et Udio, initialement conçus comme de simples générateurs de chansons, évolueraient vers des plateformes hybrides combinant génération par IA, diffusion en continu, partage social et curation de contenus (Luminate Intelligence, 2026, p.13). Une telle convergence tend à brouiller la frontière entre plateforme de streaming, outil de création et réseau social, et invite à repenser l'architecture même de la découverte musicale, désormais traversée par des logiques de production participative et non plus seulement de recommandation passive.

Ce phénomène soulève par ailleurs la question de la nature des pratiques de découverte ainsi favorisées. Le même rapport indique qu'une part significative des usagers déclare avoir recours à l'IA générative pour imiter le style d'un artiste spécifique en musique (23 % en moyenne, jusqu'à 30 % chez les Millennials) (Luminate Intelligence, 2026, p.13). Cette donnée invite à interroger la portée réelle de ces nouvelles modalités d'engagement au regard de l'enjeu de diversité culturelle : s'agit-il d'un renouvellement de la découverte de créateurs et d'esthétiques originales, ou d'une intensification de pratiques de mimétisme qui, en reproduisant et en recombinant des styles déjà installés, risquent au contraire de renforcer une forme de convergence esthétique plutôt que d'élargir l'exposition à une pluralité de voix et de répertoires.

1.3 Catégories musicales minoritaires, infrastructures de classification et colonialisme numérique

La littérature sur la « *World Music* » et les marchés de niche a montré comment certaines traditions musicales ont été historiquement exotisées, homogénéisées et marginalisées au sein des circuits internationaux, souvent sous des catégories fourre-tout qui les placent en périphérie des hiérarchies de valeur. À l'ère des plateformes, ces logiques se recomposent sous la forme d'un colonialisme numérique, où les infrastructures, les données et les modèles algorithmiques reproduisent des asymétries héritées entre centres et périphéries, Nord et Sud, langues dominantes et minoritaires.

L'analyse des taxonomies musicales bénéficie aujourd'hui de l'apport conjoint des *Science and Technology Studies* (Bowker & Star, 1999, *Sorting Things Out*) et de l'ethnomusicologie critique (Feld, 2000 ; T.D. Taylor, 2014). Ces travaux démontrent que toute classification est une opération politique, s'inscrivant dans des rapports de pouvoir, qui rend visible certaines entités tout en en effaçant d'autres. Toute entreprise de classification musicale produit donc des effets d'invisibilisation pour les objets musicaux qui ne s'y conforment pas : ce qui est nommé, ce qui ne l'est pas, ce qui est subsumé sous des catégories génériques (« *world* », « *global* », « *ethnic* ») détermine la lisibilité culturelle des œuvres et leur capacité à exister dans les systèmes de recommandation.

Appliqué aux plateformes musicales, ce cadre permet de comprendre pourquoi la catégorie *World music* fonctionne comme une catégorie résiduelle, puisqu'elle accueille tout ce qui ne trouve pas place dans les classifications occidentales hégémoniques (pop, rock, hip-hop, electronic, classical, jazz, country), reproduisant ce que Mignolo (2011) nomme la « géopolitique de la connaissance » dans le champ esthétique.

Dans le champ spécifique des musiques du monde, ces travaux rejoignent la littérature postcoloniale et décoloniale sur la colonialité numérique (Couldry & Mejias, 2019 ; Ricaurte, 2019), qui montre comment les infrastructures numériques globales reproduisent et amplifient des hiérarchies symboliques héritées. Born & Hesmondhalgh (2000), puis Stokes (2020) ont documenté comment la catégorie *World Music*, née d'un acte commercial londonien en 1987 et considérée comme une catégorie marchande construite depuis les centres occidentaux, fonctionne comme un dispositif d'altérisation qui homogénéise des traditions hétérogènes sous un regard occidental. Brennan (2001) parle à ce sujet d'un « apartheid taxonomique » qui structure encore aujourd'hui les architectures de classification des plateformes.

Aterianus-Owanga (2023) et Stokes (2020) documentent comment cette colonialité taxonomique s'articule à une déterritorialisation des genres : des musiques nées dans des contextes diasporiques ou postcoloniaux (drum and bass, reggaeton, afrobeat, dancehall) voient progressivement leurs ancrages occultés à mesure qu'elles circulent dans les circuits globalisés du streaming. Born & Hesmondhalgh (2000) avaient déjà montré que cette dynamique s'accompagne d'une « exotisation par défaut » qui maintient les musiques non occidentales dans une position d'altérité, même lorsqu'elles atteignent une diffusion massive.

Les travaux plus récents sur les algorithmes de recommandation dans la musique mettent également en évidence une sur-représentation du contenu occidental, anglophone et appartenant à des catalogues majoritaires, y compris dans des playlists présentées comme « globales » ou « découvertes ».

Les musiques africaines, autochtones ou vernaculaires, lorsqu'elles sont présentes, apparaissent souvent dans des espaces de niche ou dans des contextes de consommation « exotique », sans que soient pleinement reconnus leurs ancrages historiques, politiques et sociaux.

Ce colonialisme des catalogues et des flux de recommandation se manifeste également par des inégalités d'accès aux outils, aux données et aux ressources nécessaires pour optimiser la découvrabilité (expertise en métadonnées, marketing numérique, relations avec les plateformes).

1.4 Taxonomies musicales et métadonnées

Les taxonomies musicales constituent un élément central de l'infrastructure de recommandation des plateformes : genres, sous-genres, moods, contextes d'écoute, régions, langues ou instruments peuvent servir de variables dans les modèles de clustering et de similarité. *Apple Music* recense environ 1 500 sous-genres tandis que le projet interne de Spotify dénommé « *Every Noise at Once* » en cartographie plus de 6 000. Notre étude vise à montrer cependant que ces taxonomies sont façonnées par leurs usages et par les acteurs qui les conçoivent : taxonomies commerciales de plateformes (Apple Music, Spotify), référentiels ouverts (MusicBrainz, Wikidata), taxonomies de diffuseurs (Place des Arts, festivals) ou de réseaux spécialisés (Mundial Montréal, Festival Nuits d'Afrique).

Deux tendances d'invisibilisation apparaissent : d'un côté, des taxonomies très générales, pauvres en catégories, qui regroupent des esthétiques diverses sous quelques labels larges (« musique du monde », « musique francophone », « musique internationale »), rendant les artistes difficiles à identifier ; de l'autre, des taxonomies hyper-précises, riches en micro-genres et sous-catégories, mais déconnectées du vocabulaire et des pratiques de recherche des publics. Ces deux extrêmes produisent un effet similaire : des artistes pourtant actifs, reconnus ou innovants se retrouvent soit dilués dans des catégories fourre-tout, soit relégués à des niches invisibles pour la majorité des utilisateurs.

Les métadonnées musicales constituent l'infrastructure invisible qui détermine la capacité d'un contenu à être trouvé, identifié, classé et recommandé dans les environnements numériques. On distingue classiquement trois grandes catégories :

a. **Les métadonnées descriptives** : nom de l'artiste, titre de la piste, album, genre(s), langue, pays d'origine, sous-genres, instruments, contextes d'écoute ;
b. **Les métadonnées d'identité et de droits** : ISRC, ISWC, ISNI, identifiants d'auteur, de producteur, de label, informations de royalties ;
c. **Les métadonnées de recommandation** : tempo, tonalité, énergie, valence émotionnelle, caractéristiques audio extraites par apprentissage automatique, signaux de co-écoute.

Ces trois catégories sont interdépendantes. La faiblesse de l'une nuit à l'ensemble. Lorsqu'un artiste n'est pas correctement identifié via un identifiant normalisé (ISNI, MusicBrainz), ses pistes ne peuvent pas être correctement agrégées, ce qui fragilise le calcul des métriques d'audience et la construction des graphes de similarité. Lorsque les métadonnées de genre sont absentes ou erronées, les algorithmes de recommandation qui s'appuient sur ces champs pour construire des clusters et des voisinages musicaux ne peuvent pas insérer l'artiste dans les parcours de découverte.

Les métadonnées disponibles dans les référentiels structurants jouent un rôle décisif. L'analyse de La Percée montre une sous-représentation significative des artistes de musiques du monde sur ISNI, Wikidata et MusicBrainz, ainsi que des lacunes importantes dans la complétude des champs (genres, pays, langue, descriptions). Même sur Spotify, où la présence est élevée (95 % des artistes de l'échantillon), environ un quart des artistes n'ont aucun genre renseigné, ce qui limite leur intégration dans les systèmes de recommandation basés sur la similarité.

1.5 Algorithmes, IA et biais de recommandation

La littérature technique sur les *fairness in music recommender systems* a connu un essor considérable depuis 2020. La revue de Dinnissen & Bauer (2022) recense plus de 80 articles peer-reviewed portant spécifiquement sur l'équité algorithmique en musique, articulés autour de quatre familles d'approches : (i) le rééquilibrage des données d'entraînement (resampling, augmentation), (ii) le re-ranking équitable (post-traitement), (iii) les fonctions de perte pénalisant la popularité (in-processing), et (iv) les architectures hybrides éditoriales-algorithmiques.

Les systèmes de recommandation musicale reposent sur une combinaison de signaux (similitude acoustique, co-écoute, popularité, profils d'utilisateurs) et sur des modèles d'apprentissage automatique ajustés aux objectifs commerciaux des plateformes. Spotify repose principalement sur un filtrage collaboratif couplé à des modèles de traitement automatique du langage naturel (NLP) pour analyser les descriptions textuelles d'artistes et des modèles audio pour extraire des caractéristiques acoustiques. Ses algorithmes phares (*Discover Weekly*, *Daily Mixes*, *Radio*) agrègent les signaux comportementaux de millions d'utilisateurs similaires pour produire des recommandations très ajustées au profil d'écoute individuel. Cette personnalisation fine, si elle améliore la pertinence perçue à court terme, tend à renforcer les boucles de familiarité. Plusieurs études montrent ainsi que ces systèmes tendent à favoriser des dynamiques de type « *rich-get-richer* », dans lesquelles les contenus déjà populaires reçoivent davantage de recommandations, renforçant leur position dominante et rendant plus difficile l'émergence de répertoires minoritaires.

Cette hypothèse trouve un appui empirique dans la littérature dédiée aux systèmes de recommandation musicale, qui ont montré leur rôle décisif dans l'orientation des écoutes et la distribution de l'attention entre contenus de catalogue. Anderson et al. (2020) montrent, à partir de données de Spotify, que la consommation guidée par les recommandations al-

gorithmiques est associée à une baisse de la diversité des contenus consommés, alors que les utilisateurs qui diversifient davantage leurs écoutes tendent à s'appuyer sur une exploration plus organique.

De manière convergente, plusieurs études suggèrent que les systèmes de filtrage collaboratif et de recommandation fondés sur la popularité renforcent ces dynamiques cumulatives, dans lesquelles les œuvres déjà visibles bénéficient d'un avantage supplémentaire au détriment du *long tail*. Il y a ainsi une tendance systématique des algorithmes à sur-recommander les contenus déjà populaires. Kowald, Schedl & Lex (2020), dans une étude désormais canonique fondée sur les données de Last.fm, ont ainsi montré que les utilisateurs *low-mainstream* reçoivent des recommandations 34 % moins précises que les utilisateurs *high-mainstream*, ce qui produit ce que les auteurs qualifient de « *unfairness of popularity bias* ». À long terme, ce biais de popularité conduit à une réduction mesurable de la diversité des écoutes individuelles (Carnovalini et *al.*, 2025).

Par ailleurs, l'étude comparative réalisée par Music Tomorrow en partenariat avec l'APEM (2026)[17] sur la visibilité algorithmique des artistes francophones met en exergue des biais de provenance géographique et linguistique, en démontrant que le répertoire francophone québécois occupe des « espaces algorithmiques » 2,3 fois plus restreints et 1,8 fois moins connectés que le répertoire international anglophone.

La littérature pointe ainsi un ensemble de tensions structurantes : d'un côté, les recommandations peuvent faciliter l'accès à des niches et soutenir la découverte de contenus que les utilisateurs n'auraient pas trouvés autrement ; de l'autre, elles peuvent réduire la diversité de la consommation en orientant les écoutes vers un sous-ensemble restreint de contenus, optimisé pour la rétention à court terme. Des travaux récents montrent par ailleurs que différents services de streaming (Spotify, Apple Music, YouTube Music, Deezer, Tidal) produisent des niveaux de diversité de recommandation variables, notamment en fonction de leurs choix de design et de leurs modèles algorithmiques. Ceci suggère que ces effets ne sont pas une fatalité technique mais bien le produit de choix de conception.

Les biais algorithmiques peuvent prendre plusieurs formes : biais de données (surreprésentation de certains genres ou régions dans les *jeux de données* d'entraînement), biais de conception (optimisation prioritaire de la rétention et de la satisfaction immédiate plutôt que de la diversité), biais de mesure (indicateurs de performance qui privilégient les contenus à haut rendement). Ces biais s'auto-renforcent via des effets de boucle de recommandation, où les contenus plus fréquemment montrés deviennent plus souvent écoutés, produisant des rétroactions (*feedback loops*) qui consolident les hiérarchies existantes.

L'essor de l'IA générative appliquée à la musique ouvre de nouveaux risques d'effacement de patrimoines musicaux minoritaires, lorsque les modèles sont entraînés sur des corpus massivement biaisés en faveur des productions anglophones occidentales ainsi que sur des catalogues dominés par des contenus mainstream, et lorsque les traces de ces patrimoines sont peu présentes, mal décrites ou non identifiables dans les données.

17 Cette étude s'inscrit dans une lignée de travaux européens (dont ceux de Aguiar & Waldfogel, 2018) qui documentent la persistance d'une hégémonie anglo-américaine dans les recommandations algorithmiques. En savoir plus : https://music-tomorrow.com/blog/algorithmic-discoverability-cultural-fairness-music-streaming-recommendations

Pour les Musiques du monde, le risque d'effacement algorithmique est double. Il se manifeste d'une part à travers la sous-représentation dans les corpus d'entraînement, qui marginalise davantage les musiques classées dans cette catégorie fourre-tout ; et d'autre part à travers la générativité statistique des modèles, produisant des contenus standardisés qui occupent désormais les espaces de recommandation, d'exposition et de mise en valeur sur les catalogues au détriment des productions vivantes issues des communautés concernées.

La capacité des communautés à accéder facilement en ligne à leurs expressions musicales (qu'elles soient régionales, nationales, locales ou autochtones) et à bénéficier des usages dérivés liés à la monétisation et l'exploitation de ces œuvres dépend alors de la qualité des métadonnées, de la gouvernance des jeux de données et de la mise en place de garde-fous éthiques au niveau des logiques et processus de recommandation éditoriale et algorithmique.

Cette dynamique de boucle de recommandation trouve un prolongement préoccupant dans le cas des artistes IA eux-mêmes. Ainsi, les pics de streams observés pour certains d'entre eux coïncident avec les mises à jour de modèles de Suno (mars et septembre 2025), mais aussi potentiellement avec leur inclusion dans des playlists algorithmiques ou des recommandations (Luminate Intelligence, 2026, p.6). Si cette hypothèse se confirmait, elle indiquerait que les mêmes mécanismes de rétroaction cumulative identifiés dans la littérature sur la diversité des recommandations s'appliqueraient également aux contenus générés par IA, avec un effet démultiplicateur.

Non seulement les systèmes de recommandation tendraient à privilégier les contenus déjà populaires, mais ils pourraient également accélérer artificiellement la visibilité de catalogues entiers de contenus synthétiques, sans que les auditeurs en aient nécessairement conscience faute d'étiquetage systématique. Cette articulation entre biais de recommandation existants et essor de la musique générative constitue une piste de recherche directe pour interroger la manière dont les plateformes arbitrent, ou non, entre performance algorithmique et protection de la diversité et de l'authenticité des répertoires proposés aux auditeurs.

1.6 Politiques et lois en matière de découvrabilité

Sur le plan des politiques publiques, le Canada et le Québec se sont positionnés comme des acteurs de premier plan dans la réflexion internationale sur la découvrabilité et la transparence des plateformes, notamment dans le cadre de la Convention de 2005 de l'UNESCO sur la diversité des expressions culturelles. Au niveau canadien, la loi C-11 (Loi sur la diffusion continue en ligne) vise notamment à adapter le cadre de régulation aux plateformes et à introduire des obligations de mise en valeur du contenu canadien, y compris francophone, dans les environnements numériques. Du côté du gouvernement du Québec, sous l'impulsion du ministre de la Culture et des Communications, Mathieu Lacombe, le projet de loi n° 109[18] (*Loi affirmant la souveraineté culturelle du Québec et édictant la Loi sur la décou-*

18 Projet de Loi 109, 25-109f.pdf

vrabilité des contenus culturels francophones dans l'environnement numérique) adopté en décembre 2025 constitue un jalon significatif. En effet, cette loi dote le Québec d'un cadre législatif destiné à renforcer l'accessibilité et la visibilité des contenus culturels francophones dans un environnement dominé par des offres mainstream, principalement anglophones.

Le Québec et le gouvernement fédéral ont également soutenu les travaux d'un groupe d'experts au sein de l'UNESCO, chargé de formuler des recommandations sur la découvrabilité des contenus nationaux, la transparence algorithmique et l'impact de l'IA sur les industries culturelles.

Au niveau international, des initiatives de l'Union européenne et d'autres régions s'intéressent aux quotas de visibilité, à l'encadrement des systèmes de recommandation et aux mécanismes de reddition de comptes exigés des grandes plateformes. Toutefois, la question spécifique des patrimoines musicaux minoritaires, en particulier ceux du Sud global, reste encore peu explicitement articulée dans ces textes, qui se focalisent plus souvent sur les contenus nationaux ou linguistiques majoritaires.

2
Méthodologie de l'étude

2.1 Design général

L'étude adopte un design exploratoire, comparatif et mixte, combinant des méthodes quantitatives (extraction de données, statistiques descriptives, indicateurs de présence et d'exposition) et qualitatives (analyse d'interface, analyse de catégories et de taxonomies, entretiens et ateliers avec des acteurs du milieu). L'étude permet de dépasser les limites des approches purement quantitatives qui dominent encore le champ des *Music information retrieval studies*. Elle s'inscrit plutôt dans une logique de recherche-intervention, en étroite collaboration avec des organisations professionnelles (Festival Nuits d'Afrique, Mundial Montréal, diffuseurs, artistes) et des institutions publiques, de manière à articuler diagnostic empirique et formulation de solutions.

Le cadre analytique repose sur le modèle PVR (Présence, Visibilité, Recommandation), qui distingue trois niveaux dans la chaîne de découvrabilité : 1) la présence des artistes et des œuvres dans les bases de données et les référentiels ; 2) leur visibilité dans les interfaces et les espaces éditoriaux ; 3) leur recommandation, éditoriale ou algorithmique, auprès de publics existants ou nouveaux. Ce modèle permet de mettre en lumière les points de rupture où se jouent des formes d'invisibilisation et constitue une adaptation croisée des cadres analytiques liés aux travaux du LATICCE, à ceux de Bauer et Schedl (2019) sur la *cultural fairness* en recommandation musicale, eux-mêmes articulés à la grille proposée par Helberger (2019) sur la diversité exposée. Cette opérationnalisation en trois niveaux (P-V-R) permet de distinguer analytiquement des phénomènes souvent confondus dans la littérature grand public, notamment la confusion entre la disponibilité sur le catalogue et l'exposition effective, distinction pourtant centrale pour formuler des recommandations de politique publique adéquates.

Le dispositif méthodologique conçu pour cette étude répond ainsi à trois objectifs distincts et complémentaires : **Mesurer, Comprendre, Agir.** Chacun de ses objectifs mobilise un registre méthodologique propre et s'articulant à un niveau spécifique du modèle PVR.

L'objectif de mesure s'appuie sur une analyse quantitative de la présence et de l'exposition éditoriale des artistes de musiques du monde québécoises, comparée à celle d'un groupe témoin d'autres artistes québécois. Il s'agit ici de documenter empiriquement, par des indicateurs chiffrés, l'ampleur des écarts de représentation aux niveaux de la présence et de la visibilité, en objectivant ce qui autrement resterait de l'ordre du constat impressionniste.

L'objectif de compréhension repose quant à lui sur une analyse qualitative et comparative des taxonomies et des catégories de genre mobilisées par les différents acteurs de l'écosystème (plateformes, diffuseurs, organismes professionnels). Cette approche interprétative permet de mettre au jour les logiques de classification sous-jacentes aux écarts mesurés précédemment, en révélant comment des choix taxonomiques a priori techniques ou éditoriaux peuvent produire des effets d'invisibilisation à l'endroit de répertoires mal catégorisés ou insuffisamment reconnus dans les systèmes existants.

Enfin, l'objectif d'action s'appuie sur des expérimentations exploratoires de classification fondées sur l'apprentissage automatique, conçues en articulation étroite avec l'expertise humaine développée dans les deux volets précédents : ces expérimentations ne visent pas à se substituer au jugement des acteurs du milieu, mais à tester des pistes concrètes d'amélioration des métadonnées et des outils de classification, de manière à nourrir des recommandations opérationnelles directement exploitables par les organisations partenaires.

Cette progression de la mesure vers l'action assure une cohérence entre le diagnostic empirique et la formulation de solutions, chaque méthode alimentant la suivante plutôt que de fonctionner en silo.

2.2 Corpus et terrain

Le corpus est constitué de plusieurs ensembles :

a. Un échantillon d'artistes programmés au Festival Nuits d'Afrique, sélectionnés en collaboration avec l'équipe du festival, sur la base de leur activité et de leur reconnaissance sur les scènes nationales ou internationales.

b. Un groupe de comparaison d'artistes québécois non liés au festival, provenant de la liste des « sorties de la semaine » de mai 2025 sur la plateforme MusiQC, couvrant plusieurs genres.

c. Un sous-échantillon de vingt artistes pour lesquels une analyse qualitative approfondie des profils de métadonnées et des classifications a été réalisée.

d. Des plateformes structurantes de métadonnées et de diffusion : ISNI, Wikidata, MusicBrainz et Spotify (via API), complétées par l'analyse de taxonomies d'Apple Music, ainsi que les systèmes de catégorisation de diffuseurs (Société de la Place des Arts) et de réseaux spécialisés (Mundial Montréal, Festival Nuits d'Afrique).

Ce corpus permet de comparer la situation des artistes de musiques du monde à celle d'autres artistes québécois de genres variés, et d'observer comment différents types d'acteurs (référentiels ouverts, plateformes commerciales, diffuseurs, réseaux spécialisés) catégorisent ces artistes.

2.3 Méthodes de collecte des données

Plusieurs méthodes de collecte ont été mobilisées :

a. Analyse d'interface des plateformes de streaming, centrée sur les pages d'accueil, les sections « découverte », les recommandations personnalisées et les parcours d'exploration (nombre de clics, hiérarchies de mise en avant).

b. Audit des recommandations éditoriales, reposant sur l'extraction de données via Chartmetric concernant la présence des artistes dans des playlists éditoriales sur Spotify, en fonction de niveaux de popularité mesurés par le nombre d'auditeurs mensuels.

c. Extraction automatisée de données depuis les API et bases (ISNI, Wikidata, MusicBrainz, Spotify), via des scripts exécutés dans Google Colab, permettant de vérifier la présence des artistes, la complétude des champs et la nature des genres associés.

d. Collecte et analyse des taxonomies de genres d'Apple Music (document public et documentation développeurs) et observation des genres associés aux artistes via l'API Spotify.

e. Extraction de données depuis les sites de la Société de la Place des Arts, de Mundial Montréal et du Festival Nuits d'Afrique, afin d'analyser les catégories et genres associés aux concerts et artistes.

f. Ateliers et échanges avec des professionnels du milieu (artistes, programmateurs, productrices, responsables de plateformes) autour des usages des taxonomies, des stratégies de catégorisation et des perceptions des publics.

2.4 Analyse des données

L'analyse des données se décline en plusieurs volets :

a. Une analyse statistique descriptive des taux de présence et de complétude des métadonnées sur les différentes plateformes (ISNI, Wikidata, MusicBrainz, Spotify), ainsi que de la présence ou absence de genres musicaux.

b. Une analyse comparative des écarts d'exposition éditoriale entre artistes de musiques du monde et autres artistes québécois, à popularité comparable, à partir des données Chartmetric.

c. Une analyse thématique des taxonomies musicales, portant sur leur structure (plate, hiérarchique, en graphe), leur granularité, leurs catégories relatives aux musiques du monde et leur adéquation avec les pratiques des artistes et des publics.

d. Une analyse qualitative d'exemples concrets de catégorisations (Place des Arts, concerts comparables classés différemment) mettant en lumière les logiques de programmation et les effets de ces choix sur la lisibilité des propositions artistiques.

Les limites de l'étude tiennent principalement à : 1) la dépendance à des API qui ne restituent pas toujours l'intégralité des informations disponibles, en particulier dans le cas d'ISNI ; 2) l'impossibilité d'observer directement la recommandation algorithmique (au-

delà de tests exploratoires), ce qui conduit à se concentrer sur la recommandation éditoriale ; 3) les imprécisions éventuelles issues de l'automatisation, malgré une validation qualitative sur un sous-échantillon.

3

Constats de départ

Pourquoi la visibilité est devenue le nerf de la guerre dans la bataille des contenus musicaux ?

3.1 Présence vs Visibilité dans les catalogues

Derrière l'apparente infinité des catalogues des plateformes de streaming musical, se cachent plusieurs mécanismes structurels qui opèrent une réduction drastique de la visibilité musicale.

Les résultats empiriques de notre étude s'inscrivent dans un faisceau convergent de constats internationaux. Le rapport *Fair MusE* (Horizon Europe, 2023-2026), conduit sur huit pays européens et portant sur 2 millions de pistes et près de 400 000 artistes, documente que moins de 1 % des artistes captent plus de 90 % des écoutes radio et streaming en Europe, avec une surreprésentation marquée des artistes anglophones masculins issus des catalogues majors et une sous-représentation des musiques régionales, ethniques et diasporiques européennes dans les bases de données musicales et les référentiels structurants.

D'abord, les catalogues musicaux demeurent fortement concentrés sur des contenus anglo-américains et sur quelques genres dominants en 2024 : le hip-hop/R&B représentait environ 25 % de toutes les écoutes mondiales sur les plateformes. Rock, Pop, Country et Electronic occupent également des parts disproportionnées, tandis que des catégories telles que les musiques « du monde » et les patrimoines musicaux produits dans les langues minoritaires restent marginalisées. Cette marginalisation n'est pas accidentelle. Les contenus les plus populaires reçoivent en effet une visibilité disproportionnée, générant un effet de renforcement cumulatif : plus un titre reçoit d'écoutes, plus il apparaît en avant dans les classements, les playlists curatoriales et les recommandations, créant ainsi une boucle de rétroaction qui avantage systématiquement les productions déjà établies. Ce mécanisme trouve sa source dans une économie de l'attention hautement concentrée, dans laquelle les plateformes de streaming appliquent une logique éditoriale qui privilégie l'engagement immédiat, la rentabilité directe et les rendements prévisibles.

Les playlists éditoriales demeurent néanmoins l'un des rares espaces où les plateformes peuvent affirmer des choix politiques et culturels : mettre en avant des scènes musicales régionales, des artistes émergents, des répertoires non anglophones ou des genres de niche. Une bonne présence dans une playlist éditoriale peut non seulement exposer un artiste à un nouveau public, mais aussi déclencher à terme une meilleure performance algorithmique, car les nouveaux flux d'écoute génèrent des données qui nourrissent favorablement l'algorithme. Ce phénomène est souvent désigné comme l'effet d'amorçage étant donné que la curation éditoriale donne un premier signal qui active ensuite la mécanique algorithmique, offrant ainsi une brèche possible dans une boucle de rétroaction qui, par défaut, tend plutôt à renforcer les productions déjà dominantes.

En 2024, Spotify a franchi un seuil décisif en mettant en place un système de démonétisation massive. Ainsi, les morceaux générant moins de 1 000 écoutes par an ne reçoivent plus aucun paiement. Cette décision, bien que justifiée officiellement par la lutte contre le streaming artificiel, a eu pour effet de disqualifier économiquement environ 87 % des titres présents sur la plateforme. Pour les musiques non-mainstream, les artistes indépendants, les créateurs locaux et les producteurs culturels de régions périphériques, cette réforme représente une forme de bannissement silencieux du système de rémunération.

La distinction entre présence et visibilité apparaît centrale : être présent dans un catalogue de plateforme ne garantit ni la complétude des métadonnées, ni la mise en avant dans les interfaces et recommandations. Certains artistes disposent de profils sur Spotify, mais restent essentiellement invisibles en l'absence de genres, de descriptions ou d'ancrages contextuels adéquats, ce qui entrave leur intégration dans les graphes de similarité et les parcours de découverte.

3.2 Interfaces et hiérarchies de mise en avant

Les interfaces des plateformes structurent des hiérarchies de mise en avant à travers les pages d'accueil, les catégories éditoriales, les tops, les recommandations quotidiennes et les playlists brandées. Dans ces espaces, les artistes de musiques du monde sont peu présents, en particulier lorsqu'il s'agit de playlists généralistes ou de listes mises en avant auprès de larges segments d'audience. L'analyse des parcours utilisateurs montre que l'accès à ces musiques nécessite souvent plusieurs niveaux de navigation (rubriques secondaires, sous-catégories, recherches textuelles spécifiques), là où les répertoires mainstream apparaissent dès les premiers écrans. Les playlists éditoriales dédiées aux musiques du monde, lorsqu'elles existent, occupent généralement des positions périphériques dans l'architecture de l'interface, et leur promotion varie fortement selon les marchés nationaux.

Ce constat trouve un écho direct dans les principes du design attentionnel qui structurent l'expérience utilisateur des plateformes de streaming. Les recherches en ergonomie cognitive et en interaction humain-machine montrent depuis longtemps que l'attention des utilisateurs se répartit de manière non homogène sur une interface. Les éléments positionnés en haut de l'écran, dans les premières rangées de tuiles ou avec une taille visuelle plus importante bénéficient d'un traitement cognitif prioritaire, tandis que les éléments requérant un défilement ou une navigation supplémentaire subissent une chute d'attention rapide et

bien documentée. Concrètement, les pages d'accueil des principales plateformes de streaming réservent leurs premiers emplacements à des sections algorithmiquement personnalisées (de type « *Fait pour vous* ») ou à des contenus mainstream jugés fédérateurs, reléguant les répertoires de musiques du monde à des onglets de type « *Parcourir par genre* » ou « *Découvrir* », qui exigent de l'utilisateur une démarche de recherche active plutôt qu'une simple exposition passive. Cette architecture inverse ainsi la logique même de la découvrabilité car, au lieu de permettre une rencontre fortuite avec un contenu que l'utilisateur n'aurait pas explicitement recherché, elle reporte sur ce dernier l'entière responsabilité de l'effort de recherche, un effort que les principes ergonomiques de conception centrée sur l'utilisateur (« *ne me faites pas réfléchir* », selon la formule consacrée par Krug, 2000) tendent précisément à minimiser pour l'ensemble des autres contenus.

À cela s'ajoute le rôle des fonctionnalités de lecture automatique (autoplay), qui prolongent par défaut l'écoute dans une esthétique sonore proche de celle déjà consommée, renforçant une forme de confort attentionnel qui limite structurellement les occasions de rupture avec les habitudes d'écoute établies, et donc les probabilités de (re)découverte de répertoires musicaux extérieurs à l'univers sonore immédiat de l'utilisateur.

De plus, les playlists centrées sur des moods, des activités ou des contextes (travail, détente, sport) tendent à privilégier des esthétiques perçues comme neutres ou « universelles », contribuant à marginaliser des répertoires considérés comme moins « fonctionnels » ou moins compatibles avec ces usages.

ENCADRÉ 1

L'Afrobeats, anatomie d'une conquête algorithmique mondiale

TRAJECTOIRE DE CROISSANCE : DES CHIFFRES QUI PARLENT D'EUX-MÊMES

Entre 2017 et 2023, les écoutes d'Afrobeats sur Spotify ont progressé de 550 %, atteignant plus de 13 milliards de streams en 2022. En 2025, l'audience mondiale de l'Afrobeats a encore progressé de 22 % sur un an selon le Spotify Wrapped 2025, et les écoutes en Amérique latine ont bondi de 180 % en un an, avec un pic de 500 % au Brésil depuis 2020. L'Indonésie enregistre la plus forte croissance mondiale d'Afrobeats depuis 2020 : +4 530 %. En 2024, les royalties versées aux artistes nigérians et sud-africains ont atteint environ 59 millions de dollars US ; un record historique pour les créateurs africains sur une plateforme.

LES SIX FACTEURS DÉTERMINANTS DU SUCCÈS

1. Une infrastructure de playlists éditoriales dédiées et visibles :

Le dispositif éditorial de Spotify autour de l'Afrobeats est son facteur d'amplification le plus décisif. La playlist African Heat, lancée en 2018 et rénovée en 2023, dépasse 1,74 million de followers et a permis l'émergence mondiale de titres comme Love Nwantiti de

CKay et Essence de Wizkid. Elle est conçue non comme une niche ethnique mais comme un hub culturel global, avec une audience principalement localisée aux États-Unis, au Royaume-Uni, en France, au Canada et aux Pays-Bas ; preuve que les playlists éditoriales dédiées peuvent créer des ponts interculturels. D'autres playlists (Afro Hits, Afro-pop, Afro-Ritmo dédiée aux fusions afro-latines) complètent l'écosystème éditorial.

2. La diaspora comme infrastructure de découverte :

Le rayonnement international de l'Afrobeats est inséparable du rôle des diasporas africaines (notamment nigériane et ghanéenne) comme intermédiaires culturels sur les plateformes sociales. Edung et *al.* (2025) montrent que la diaspora digitale nigériane a utilisé TikTok comme vecteur de diffusion algorithmique, en créant des défis de danse viraux et des contenus générés par les utilisateurs qui ont activé la logique de recommandation de la plateforme en sa faveur. TikTok a ainsi fonctionné comme un pré-amplificateur qui a ensuite alimenté les signaux d'écoute sur Spotify et Apple Music.

3. Les collaborations stratégiques inter-genres comme levier de crossover :

Les collaborations de Wizkid avec Drake, de Burna Boy avec Sam Smith et Ed Sheeran, et de Rema avec Selena Gomez (Calm Down, premier titre d'un artiste africain à dépasser 1 milliard de streams sur Spotify en septembre 2023 et 2e single le plus vendu au monde selon l'IFPI en 2023) illustrent un principe central : les collaborations avec des artistes jouissant d'une base d'audience massive dans les marchés cibles ouvrent des graphes de recommandation inédits.

Ces collaborations ne sont pas de simples opérations marketing. Elles produisent des œuvres hybrides dont l'identité musicale bivalente permet à l'algorithme de les insérer simultanément dans plusieurs voisinages de recommandation.

4. Une optimisation active pour les plateformes : En 2025, les données Spotify Wrapped montrent que les artistes africains ont de plus en plus optimisé leurs sorties pour les algorithmes de streaming (durées de pistes raccourcies, features nombreuses, cadences de sortie soutenues adaptées aux cycles des playlists algorithmiques). Cette « plateformisation » de la création musicale génère une tension entre authenticité culturelle et adaptation aux exigences algorithmiques, mais constitue une réalité opératoire de la découvrabilité contemporaine.

5. Un positionnement géographique stratégique : le Royaume-Uni comme hub : La scène afrobeats britannique, portée par les grandes communautés diasporiques nigériane et ghanéenne à Londres, a servi de porte d'entrée vers les marchés européens et nord-américains. La densité des médias musicaux londoniens spécialisés (NATIVE, GRM Daily, Link Up TV) et des festivals dédiés a créé une infrastructure médiatique qui a amplifié la légitimation internationale du genre.

6. L'authenticité culturelle maintenue comme atout différenciateur : Contrairement à une logique d'assimilation, l'Afrobeats a réussi sa percée mondiale sans devenir une copie de la pop américaine ou européenne. Son identité sonore distincte (grooves synco-

pés, mélodies vocales caractéristiques, références au pidgin nigérian) a fonctionné comme un marqueur d'originalité dans un paysage musical saturé, renforçant sa valeur de nouveauté pour les algorithmes et les publics avides de sérendipité.

3.3 Requêtes de recherche et résultats biaisés

Les mécanismes de recherche interne jouent également un rôle dans l'invisibilisation. La sensibilité des moteurs à la langue, à l'orthographe, aux endonymes ou aux exonymes peut favoriser certaines versions des noms d'artistes ou de genres au détriment d'autres. Dans plusieurs cas, la recherche d'un artiste ou d'un répertoire spécifique renvoie en priorité vers des versions occidentalisées (remixes, compilations « world », adaptations pop), reléguant les enregistrements originaux à des positions moins visibles.

Les choix de normalisation des noms, la manière dont les alias ou translittérations sont gérés et le traitement des accents et caractères non latins influencent fortement les résultats et la probabilité que les publics trouvent effectivement les œuvres recherchées.

Ces effets, bien que rarement documentés dans le détail, peuvent être illustrés par plusieurs cas typiques largement observés dans l'écosystème du streaming.

Le traitement des signes diacritiques et des apostrophes constitue un premier exemple révélateur. Un artiste comme Youssou N'Dour peut voir son catalogue fragmenté entre plusieurs graphies de son nom (avec ou sans apostrophe, avec ou sans espace), chacune indexée séparément par le moteur de recherche, ce qui a pour effet de diluer à la fois ses statistiques d'écoute et sa position dans les classements de pertinence, alors qu'une consolidation de ces variantes sous une entité unique renforcerait sa visibilité globale. Un phénomène comparable touche des artistes dont le nom comporte des accents ou des caractères propres à des langues non anglophones, comme Cesária Évora. Selon que la requête ou l'indexation respecte ou non les accents portés par son prénom, les résultats de recherche peuvent diverger sensiblement, avec un risque que les variantes non accentuées, plus fréquemment saisies par des publics non familiers avec la langue d'origine, priorisent des versions compilées ou des reprises plutôt que les enregistrements originaux de l'artiste. Un troisième exemple concerne les genres eux-mêmes : une recherche portant sur le terme « raï », lorsqu'elle est saisie sans son accent circonflexe (« rai »), peut renvoyer des résultats sensiblement différents, mêlant parfois des productions fusion ou des compilations génériques à connotation exotisante plutôt que les artistes fondateurs du genre.

Ces biais s'ajoutent à la mise en avant systématique de versions mainstream ou remastérisées, souvent associées à de grands catalogues, ce qui contribue à l'invisibilisation de versions alternatives ou de productions locales.

3.4 Récit musical dominant vs récits minorés

Les plateformes ne se contentent pas de distribuer des morceaux, elles produisent un récit musical global à travers leurs playlists, leurs catégories et leurs sélections éditoriales. Ce récit tend à centrer les esthétiques pop, rap, R&B et dance occidentales, et à intégrer les musiques du monde soit comme des touches d'exotisme, soit comme des niches pour publics spécialisés. Les trajectoires historiques, les ancrages communautaires et les dimensions politiques de ces musiques sont peu visibles dans les interfaces, qui privilégient des signifiants génériques (mood, ambiance, « vibes ») au détriment des récits situés.

Plusieurs cas illustrent concrètement cette réduction des répertoires à leur seule fonction d'ambiance. Le reggae, genre indissociable de l'histoire du mouvement rastafari, de la spiritualité panafricaniste inspirée par Marcus Garvey et des luttes de résistance à la domination coloniale et néocoloniale en Jamaïque, se retrouve fréquemment regroupé dans des playlists au titrage générique telles que « Beach Vibes » ou « Chill Island », qui ne conservent de ce répertoire que sa texture sonore relaxante, en évacuant entièrement la charge politique et spirituelle qui l'a historiquement constitué.

Un phénomène similaire touche l'afrobeat créé par Fela Kuti, genre né d'une critique musicale frontale des régimes militaires nigérians et des héritages du colonialisme, aujourd'hui souvent amalgamé, sous l'étiquette commerciale proche d'« afrobeats », à des productions pop contemporaines beaucoup plus génériques, sans que les interfaces de recommandation ne signalent la distinction historique et politique entre ces deux répertoires pourtant très différents. La rumba congolaise, déjà mentionnée pour son statut de patrimoine culturel immatériel reconnu par l'UNESCO, offre un troisième exemple : genre intimement lié aux luttes d'indépendance et à la construction d'une identité nationale congolaise dans les années 1950 et 1960, elle est fréquemment intégrée à des playlists thématiques de type « African Vibes » ou « Sunset Africa », qui la présentent comme une simple toile de fond sonore, sans aucune mention de son rôle historique dans la mémoire politique et culturelle de la République démocratique du Congo.

Ce déséquilibre se traduit par une minorisation des histoires musicales non occidentales dans l'espace numérique, alors même que ces traditions ont nourri et inspiré de nombreux genres dominants. L'absence de contextualisation éditoriale (textes, capsules, liens vers des ressources) contribue à une consommation « décontextualisée » de ces répertoires, qui peuvent être réduits à des fonctions d'ambiance, sans reconnaissance de leurs origines et de leurs porteurs.

ENCADRÉ 2

La musique latino comme symbole d'une inversion de la mondialisation culturelle, ou comment le reggaeton et l'urbano ont conquis les palmarès mondiaux

LA MONTÉE EN PUISSANCE D'UNE AFFIRMATION IDENTITAIRE À TRAVERS UNE MUSIQUE TRANSNATIONALE

En 2013, aucun titre latin ne figurait dans le Top 100 mondial de Spotify. En 2023, plus d'une chanson sur cinq dans le Top 100 mondial était latine, avec une croissance annuelle moyenne de 28 %. En 2025, le dixième anniversaire de la playlist *Viva Latino* est l'occasion pour Spotify de mesurer l'ampleur de la révolution : +2 500 % de streams latins depuis 2015, soit plus de 587 milliards de streams supplémentaires. La part de la musique latine dans l'écoute mondiale sur Spotify est passée de 8 % à 27 % en une décennie. En 2024, le genre latin est devenu le genre en streaming à la croissance la plus rapide aux États-Unis, avec une hausse de 15,1 % en seulement six mois, selon le rapport Midyear 2024 de Luminate.

LES FACTEURS CONSTITUTIFS DU SUCCÈS

1. Une playlist phare comme instrument de rayonnement mondial : Viva Latino. Lancée en 2015, Viva Latino est devenue la playlist hispanophone la plus influente au monde, avec plus de 10 millions de followers début 2024. Selon Spotify, cette playlist constitue le pivot autour duquel les artistes latins ont accédé à de nouveaux marchés en Europe, en Asie et en Amérique du Nord, sans passer par les circuits de radio traditionnels. L'architecture des playlists latines sur Spotify est remarquablement granulaire : Viva Latino, Baila Reggaeton, Regional Mexicano, New Music Friday Latin ciblent des sous-genres distincts avec des audiences segmentées ; une approche qui maximise la pertinence éditoriale pour chaque profil d'auditeur.

2. La résistance à la pression d'anglicisation comme facteur de succès contre-intuitif : Contrairement à la logique commerciale dominante, qui postulait que des chansons en anglais étaient nécessaires pour percer internationalement, le succès de Bad Bunny avec des albums entièrement en espagnol atteignant la première place du Billboard 200 a démontré l'inverse. Des chercheurs de l'Observatoire de la langue espagnole de Nebrija (2024, The Conversation) ont documenté que le reggaeton et l'urbano, diffusés massivement via les plateformes numériques, ont contribué à rendre l'espagnol non seulement acceptable mais désirable pour des publics non hispanophones. En 2023, l'urbano représentait près de 25 % des charts mondiaux de streaming. Ce résultat renforce l'idée que l'authenticité linguistique peut constituer une force plutôt qu'un obstacle.

3. YouTube comme vecteur de première découverte : Avant l'essor de TikTok, YouTube a joué un rôle constitutif dans la globalisation de la musique latine. Despacito de Luis Fonsi et Daddy Yankee (2017) reste l'une des vidéos les plus vues de l'histoire de la plateforme. La gratuité et la viralité de YouTube ont contourné les barrières tarifaires de Spotify dans des marchés à fort potentiel mais à faible revenu disponible, en permettant une

découverte libre et partageable. En 2024, YouTube reste la première plateforme musicale au Mexique et en Colombie, ce qui souligne l'importance d'une stratégie multi-plateforme.

4. La diaspora hispanophone comme base d'audience massive et engagée: Avec 21 % de l'ensemble des utilisateurs Spotify dans le monde en Amérique latine, la musique latine bénéficiait d'une base d'audience diasporique et géographique considérable, génératrice de signaux d'engagement massifs qui ont alimenté les boucles de rétroaction algorithmiques. La diaspora hispanophone aux États-Unis (plus de 60 millions de locuteurs) a constitué un marché intérieur suffisamment large pour atteindre des seuils de visibilité algorithmique.

5. La granularité des sous-genres comme outil de précision éditoriale et algorithmique: La musique latine n'a pas été surfacée comme un tout indifférencié mais comme un archipel de sous-genres bien documentés (reggaeton, música Mexicana régionale, bachata, cumbia, vallenato, Latin trap) chacun disposant de ses propres playlists, de ses propres communautés et de ses propres circuits de promotion. Cette granularité permet à chaque sous-genre d'être inséré dans des graphes de recommandation précis, d'atteindre des audiences ciblées et de multiplier les points d'entrée vers l'ensemble de l'écosystème musical latin. La musique mexicana régionale est devenue en 2024 le plus grand sous-genre latin avec plus de 13 milliards de streams aux États-Unis au premier semestre.

6. Les collaborations stratégiques trans-genres et trans-linguistiques: Les collaborations de J Balvin avec Beyoncé, Karol G avec Nicki Minaj, Bad Bunny avec Drake ont fonctionné exactement comme les collaborations afrobeats; soit en ouvrant de nouveaux graphes de recommandation, en légitimant le genre auprès de publics non familiers et en générant une couverture médiatique transcendant les niches. Il est notable que des artistes comme J Balvin ont réussi à atteindre une audience internationale sans jamais compromettre leur identité culturelle colombienne.

7. Le mobile-first dans des marchés à forte pénétration mobile: La domination de la consommation mobile dans les marchés latino-américains a orienté les stratégies des artistes et des plateformes vers des formats courts, des écoutes séquentielles et des contenus adaptés aux petits écrans; une logique qui s'est révélée parfaitement compatible avec l'environnement TikTok.

4

Les facteurs d'invisibilisation

et leurs effets potentiels sur l'accès à la diversité musicale en ligne

La catégorie « musiques du monde » (World/Global Music) a été largement critiquée pour sa tendance à homogénéiser des traditions hétérogènes dans une étiquette unique, souvent construite du point de vue des marchés occidentaux. Des travaux en ethnomusicologie et en études postcoloniales de la musique ont montré comment cette catégorisation contribue à exotiser, périphériser et dépolitiser des répertoires pourtant centraux pour les scènes locales et les histoires diasporiques. À l'ère des plateformes, cette colonialité numérique se manifeste à la fois dans les taxonomies internes (genres, sous-genres), dans la structuration des catalogues et dans les circuits de recommandation, qui tendent à privilégier les répertoires occidentaux anglophones et les grandes majors. L'étude menée par Music Tomorrow et l'APEM sur l'« équité culturelle » dans la recommandation montre, par exemple, que les artistes francophones locaux occupent des « espaces algorithmiques » plus étroits et moins connectés, ce qui limite leur potentiel de découverte au-delà de leur base d'audience immédiate.

Dans ce contexte, les musiques du monde québécoises se situent à l'intersection de plusieurs rapports de minorisation : linguistique (francophonie), géographique (Québec dans les circuits globaux), et esthétique (catégorisation comme « *World Music* »). Notre étude permet de documenter de manière chiffrée les effets de ces rapports de pouvoir sur la découvrabilité des artistes concernés.

Ces rapports de minorisation linguistique, géographique et esthétique ne demeurent pas de simples effets de catégorisation abstraite : ils se traduisent concrètement, au sein même des plateformes de streaming, par un processus d'invisibilisation progressive des genres musicaux minoritaires, qui n'affecte pas leur présence dans les catalogues mais bien leur capacité à être repérés, recommandés et mis en valeur.

Le phénomène d'invisibilisation progressive des genres musicaux minoritaires[19] se déploie sur les grandes plateformes de streaming. Les musiques minoritaires ne disparaissent pas physiquement des catalogues des plateformes. Elles y demeurent, quantitativement nombreuses. Mais, elles deviennent invisibles et difficilement repérables, c'est-à-dire insuffisamment présentes dans les processus de découverte, de recommandation, de mise en valeur et de promotion.

Cette invisibilisation s'explique par des facteurs **techniques** (indexation inadéquate, mauvaises métadonnées, classifications réductrices), **économiques** (modèles de rémunération basés sur le volume de streams favorisant les genres dominants), et **symboliques** (hiérarchies héritées d'une vision occidentale de la musique, héritage colonial des catégories comme *World Music*). Elle s'opère selon trois niveaux distincts :

a. *L'invisibilité technologique* : Les algorithmes, entraînés sur des données historiques de consommation largement dominées par les musiques anglophones et occidentales, reproduisent mécaniquement ces biais préexistants. Une musique québécoise avec des influences de la rumba congolaise, chantée en lingala, n'atteindra jamais l'interface « *Discover Weekly* » de Spotify si elle n'a pas accumulé un nombre minimal d'écoutes préalables ; ce qui crée une barrière d'entrée quasi-insurmontable.

b. *L'invisibilité économique* : Au-delà de la visibilité algorithmique, les modèles économiques des plateformes marginalisent les musiques minoritaires. Le coût de négociation des droits, le manque de représentation par les majors du disque, la faiblesse des métadonnées et la fragmentation des droits rendent l'intégration complète de nombreuses traditions musicales coûteuse et risquée pour les plateformes.

c. *L'invisibilité symbolique et culturelle* : Les taxonomies de catégorisation des genres musicaux sur les plateformes (leurs structures de classification, leurs noms, leurs hiérarchies) reproduisent des hiérarchies coloniales. Les musiques « du monde » sont regroupées dans des catégories exotiques et désindividualisées, tandis que la musique « populaire » (pop occidentale) bénéficie d'une fragmentation fine qui valorise la distinction (indie pop, synthpop, K-pop, etc.).

4.1 Biais dans la taxonomie et les métadonnées

Les exemples de notre étude, notamment ceux de Tabou Combo et Kassav', illustrent des biais taxonomiques significatifs : réduction d'un groupe emblématique du compas haïtien à la seule étiquette « zouk » ou association de Kassav' au genre « kizomba », d'origine angolaise, qui ne correspond pas à leur filiation musicale.

19 Par « musiques minoritaires », nous entendons un ensemble hétérogène de catégories : les répertoires des musiques du monde nationaux constitués de musiques traditionnelles, de folklores ainsi que d'œuvres originales d'artistes issus de l'immigration ; les patrimoines musicaux des pays du Sud (Afrique subsaharienne, Asie du Sud, Moyen-Orient) ; les musiques régionales, vernaculaires et rurales ; les expressions musicales des peuples autochtones, les traditions chantées dans des langues non-dominantes (lingala, hausa, quechua, arabe dialectal, etc.), ainsi que les genres expérimentaux et avant-gardistes qui ne correspondent pas aux formats et genres occidentaux standardisés.

Ces classifications approximatives brouillent l'identité musicale des artistes et les placent dans des espaces de recommandation éloignés de leur esthétique réelle, réduisant leur visibilité auprès des publics concernés.

Plus largement, l'absence de genres pour une part importante de l'échantillon (25 à 33 % selon les plateformes, et 26 % sur Spotify) est un facteur direct d'invisibilisation, puisque les systèmes de recommandation s'appuient fortement sur ces informations pour construire les graphes de similarité. Lorsque des genres sont présents, ils reflètent souvent une hiérarchie de valeur implicite, où les catégories dominantes (pop, rock, hip-hop, EDM) bénéficient d'une granularité fine, tandis que les musiques du monde restent confinées à des étiquettes génériques et peu différenciées.

4.2 Logiques économiques et éditoriales

Sur le plan économique, les plateformes ont intérêt à maximiser l'engagement et à privilégier les contenus susceptibles de générer un volume élevé de streams, de rétention et de fidélisation. Cette logique conduit à prioriser les catalogues à fort rendement (majors, artistes globaux, hits viraux) dans les espaces de mise en avant, au détriment des répertoires minoritaires dont le potentiel d'audience est perçu comme plus incertain. Les listes identifiées comme « flagships » ou « marques » de la plateforme deviennent des vecteurs de promotion privilégiés pour ces contenus à forte valeur commerciale.

Du côté éditorial, le formatage des playlists autour de moods et de contextes d'usage (concentration, sport, détente, « focus ») favorise des sons jugés compatibles avec ces situations, souvent issus de genres mainstream occidentaux. Les musiques moins « fonctionnelles » dans cette perspective – par exemple des pièces à forte charge rituelle, des formes longues ou des esthétiques perçues comme plus exigeantes – se voient reléguées à des espaces spécialisés, avec des opportunités limitées de découverte accidentelle.

4.3 Fonctionnement des algorithmes de recommandation

Les algorithmes analysent des milliards de points de données sur le comportement des utilisateurs (historique d'écoute, durée des sessions, partages, positions géographiques, données démographiques) pour générer des listes de lecture personnalisées et des recommandations. Bien que présentés comme des outils de « démocratisation » favorisant la découverte, ils fonctionnent selon des objectifs commerciaux explicites visant à maximiser le temps passé sur la plateforme, prolonger les durées d'abonnement et générer des revenus publicitaires. Ce qui pose problème, c'est que ces objectifs commerciaux sont structurellement anti-éthiques à l'égard de la diversité culturelle. Les algorithmes privilégient les contenus qui engendrent des sessions longues et répétables. Ils renforcent ainsi les bulles de confirmation (*filter bubbles*), enfermant les utilisateurs dans des zones de confort musicales étroites plutôt que de les exposer à la diversité.

Pour les catégories musicales minoritaires caractérisées par des audiences plus fragmentées, des styles musicaux plus complexes ou moins immédiatement accessibles, ce système constitue un obstacle quasi-insurmontable à la visibilité.

En 2025, l'intégration croissante de l'intelligence artificielle générative aggrave cette situation. Certaines plateformes, notamment Spotify, ont déployé des outils permettant la génération automatisée de musique par IA, soulevant des questions éthiques majeures. Des « artistes » entièrement créés par IA (comme le cas controversé de *The Velvet Sundown*) ont pu accéder à des millions d'écoutes via les algorithmes, bénéficiant d'une visibilité dont rêvent les musiciens authentiques. Cette dynamique révèle comment les systèmes algorithmiques, loin de servir l'authenticité culturelle, peuvent produire ou perpétuer des logiques d'effacement et d'invisibilisation de la diversité, en priorisant des critères de popularité, de rentabilité, de similarité de goûts, de signaux ou tendances de comportement des utilisateurs en termes de préférences musicales, calculés sur des catalogues dominés par des productions musicales occidentales.

Par ailleurs, lorsque les modèles sont entraînés sur des données où les musiques du monde sont minoritaires et mal décrites, la probabilité qu'elles apparaissent dans des recommandations « généralistes » diminue fortement. Les contenus minoritaires ont alors tendance à rester confinés à des bulles d'audience réduites, sans trajectoire de circulation et d'exposition à des publics élargis ou aux goûts éclectiques.

Notre étude cherche ainsi à mesurer spécifiquement l'écart systématique d'exposition éditoriale entre artistes de musique du monde et d'autres artistes québécois à popularité comparable.

4.4 Colonialisme numérique et risques d'appauvrissement du patrimoine musical mondial

Les mécanismes décrits s'inscrivent dans un colonialisme numérique plus large, où les infrastructures de données, les standards de métadonnées et les priorités commerciales des plateformes reflètent principalement les intérêts et les perspectives des marchés du Nord global. La faible présence des artistes de musiques du monde dans les référentiels structurants (ISNI, Wikidata, MusicBrainz) limite leur capacité à être correctement identifiés et reliés dans les graphes de connaissances, ce qui les exclut des chaînes de valorisation numériques.

Les déséquilibres Nord/Sud se manifestent également dans l'accès aux outils d'optimisation de la découvrabilité, à la maîtrise des standards techniques et aux ressources nécessaires pour « jouer le jeu » des plateformes (marketing de playlists, relations avec les équipes éditoriales, gestion de la donnée). Dans ce contexte, les musiques du Sud global sont souvent dépendantes d'intermédiaires situés dans les centres, qui contrôlent l'agrégation, la distribution et parfois la narration de ces répertoires, perpétuant des rapports de pouvoir asymétriques.

Ces asymétries structurelles entre Nord et Sud global ne se limitent pas à un accès inégal aux infrastructures de données : elles nourrissent un risque plus profond, celui d'une uniformisation culturelle progressive du répertoire effectivement écouté et valorisé à l'échelle mondiale. Paradoxalement, alors que les plateformes de streaming ont techniquement démultiplié le volume de musique accessible, elles ont dans le même mouvement concentré les flux d'attention sur un nombre restreint, et décroissant, d'artistes, de styles et de régions. Les données de consommation de 2024 illustrent bien cette concentration. En effet, les flux d'écoute en provenance de pays tels que les États-Unis, le Royaume-Uni et le Canada continuent de dominer très largement le paysage mondial, même si des artistes issus du Mexique, du Brésil ou de l'Inde parviennent progressivement à gagner du terrain. Cette ouverture apparente à une diversité internationale demeure toutefois largement conditionnelle puisqu'elle profite avant tout aux artistes capables, ou disposés, à ajuster leur production aux formats et aux esthétiques globalisées privilégiées par les algorithmes des plateformes. À l'inverse, les musiciens qui préservent des instruments traditionnels, des structures de morceaux non standardisées, des langues locales ou des esthétiques éloignées du « son moyen » recherché par les systèmes de recommandation restent largement en marge de cette circulation.

Cette dynamique fait peser une menace sur plusieurs biens communs culturels, que l'on peut décliner en trois enjeux complémentaires. Le premier concerne l'extinction de traditions musicales vivantes. Privés de revenus de streaming suffisants et d'une réelle visibilité auprès des jeunes générations, certains genres musicaux risquent de disparaître faute de relève et de circulation. La rumba congolaise en offre une illustration frappante : reconnue comme patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO en 2021, elle demeure pourtant largement invisible pour la grande majorité des utilisateurs de Spotify ou d'Apple Music.

La deuxième porte sur l'appauvrissement de la diversité linguistique en musique. À mesure que les plateformes amplifient prioritairement la visibilité et l'exposition des contenus anglophones, les musiques interprétées dans d'autres langues tendent à être reléguées au rang de curiosités de niche. Or l'UNESCO estime que 90 % des 7 000 langues parlées dans le monde pourraient avoir disparu d'ici 2100 ; les répertoires musicaux qui leur sont associés sont exposés à un risque d'effacement comparable.

Le troisième renvoie à une forme d'assimilation culturelle numérique chez les jeunes générations issues des diasporas. Le streaming devait, en principe, faciliter le maintien d'un lien vivant avec les patrimoines culturels d'origine pour ces communautés dispersées à travers le monde. Or, faute d'une découvrabilité adéquate, les jeunes Congolais de Montréal, les jeunes Érythréens d'Oslo ou les jeunes Maliens de Paris sont d'abord, et parfois exclusivement, exposés aux musiques mainstream, plutôt qu'aux traditions musicales de leurs propres communautés d'origine.

SECTION 5

Mesurer

la découvrabilité : une étude de cas appliquée aux artistes québécois de musiques du monde



L'évaluation de la découvrabilité des artistes de musiques du monde a d'abord requis un examen de leur degré de présence sur les plateformes numériques. Dans le modèle PVR (Présence, Visibilité, Recommandation), la présence constitue le premier niveau de la chaîne de découvrabilité : elle correspond à la condition préalable et nécessaire à l'existence même de l'artiste dans l'écosystème numérique, avant toute possibilité d'accéder aux niveaux subséquents de visibilité ou de recommandation. Un artiste absent des référentiels et des graphes de connaissances n'existe, en somme, pas numériquement ; sa découvrabilité s'en trouve dès lors structurellement compromise, indépendamment de la qualité intrinsèque de son œuvre.

L'analyse s'est également portée sur la dimension de la recommandation. L'observation directe des mécanismes de recommandation algorithmique n'étant pas accessible dans le cadre de cette étude, l'analyse s'est concentrée sur la recommandation éditoriale. Bien que celle-ci ne représente qu'une fraction limitée de l'ensemble des recommandations reçues par les publics, elle constitue néanmoins un indicateur pertinent des dynamiques de mise en visibilité à l'œuvre : un artiste faiblement ou aucunement relayé par les instances de curation éditoriale présente un risque accru d'être également marginalisé par les autres mécanismes de recommandation, notamment algorithmiques, dans la mesure où ces derniers s'appuient souvent, directement ou indirectement, sur les signaux de mise en valeur éditoriale préexistants.

5.1 Évaluation de la présence : Sélection des artistes et des plateformes, méthodes d'extraction et niveau d'analyse des données

L'analyse repose sur un échantillon d'artistes programmés au Festival Nuits d'Afrique. La constitution de cet échantillon a été réalisée en collaboration avec l'équipe du festival, dont l'expertise a permis d'identifier des artistes actifs et reconnus, tant sur la scène nationale qu'internationale, garantissant ainsi une pertinence et une représentativité accrues du corpus retenu.

Afin de standardiser et d'automatiser la démarche d'observation, quatre plateformes ont été retenues en raison de leur rôle structurant au sein de l'écosystème numérique des artistes musicaux :

a. ISNI, un identifiant international normalisé faisant autorité pour la désambiguïsation des entités créatives ;
b. Wikidata, un graphe de connaissances ouvert largement exploité par des services tiers en tant que source structurée d'information ;
c. MusicBrainz, une base de données musicale collaborative et ouverte, dont les données sont intégrées par plusieurs plateformes d'écoute en continu ; et
d. Spotify, dont les données ont été extraites par l'intermédiaire de son interface de programmation applicative (API).

Le choix de ces quatre référentiels repose sur leur capacité complémentaire à documenter à la fois l'existence d'un artiste dans les infrastructures de données numériques et le degré de complétude des informations qui lui sont associées.

L'évaluation du niveau de présence s'est déployée selon une procédure en deux temps. La première étape a consisté à établir, pour chaque plateforme, si l'artiste y figurait ou non. La seconde étape a porté sur la richesse informationnelle des fiches associées à chaque artiste présent, opérationnalisée par le décompte du nombre de champs renseignés.

Quatre outils d'extraction de données ont été développés à cette fin, sous la forme de scripts exécutés dans l'environnement Google Colab, permettant d'interroger de manière automatisée chacune des plateformes retenues à partir d'une liste d'artistes prédéfinie.

Cette automatisation a permis de conduire l'analyse à une échelle plus importante que ne l'aurait permis un traitement manuel exhaustif, tout en présentant des limites qu'il convient de reconnaître : certaines correspondances entre entités identifiées automatiquement nécessitent, pour être validées avec certitude, un examen humain complémentaire. C'est pourquoi une analyse qualitative approfondie a été menée sur un sous-échantillon de vingt artistes, permettant de contrôler la fiabilité des résultats obtenus par voie automatisée.

5.2 Évaluation de la recommandation : Échantillonnage et segmentation

Deux groupes ont été constitués afin de comparer les modalités de recommandation dont bénéficient respectivement les artistes de musiques du monde et un groupe témoin de la scène québécoise : d'une part, des artistes québécois programmés au Festival Nuits d'Afrique ; d'autre part, des artistes québécois non associés à cet événement.

Pour la constitution de ce second groupe, la liste des artistes figurant dans la rubrique « sorties de la semaine » de mai 2025 sur la plateforme MusiQC a été retenue, celle-ci mettant en valeur la production musicale québécoise dans une pluralité de genres.

Au total, l'échantillon comprend 236 artistes, dont 116 issus de la liste de MusiQC et 120 issus de la programmation des Nuits d'Afrique.

Les données mobilisées proviennent de la plateforme Chartmetric. Un accès temporaire à cette plateforme a permis de recueillir plusieurs indicateurs relatifs à la découvrabilité numérique des artistes, notamment leur audience sur les réseaux sociaux, le nombre de leurs abonnés et leur présence sur les listes de lecture. L'interface de programmation applicative (API) de Chartmetric a par ailleurs été utilisée afin d'obtenir les données relatives aux pistes de lecture éditoriales ; il n'a toutefois pas été possible de procéder à une extraction massive des données relatives aux listes de lecture de nature algorithmique, cette information n'étant pas rendue accessible par la plateforme.

Il convient enfin de noter que certains artistes programmés aux Nuits d'Afrique n'étaient pas répertoriés dans la base de données de Chartmetric et n'ont, de ce fait, pu être inclus dans l'analyse.

Afin de tenir compte de l'hétérogénéité des profils artistiques composant l'échantillon, l'analyse a été segmentée selon un indicateur de notoriété. Bien que Chartmetric propose sa propre mesure de popularité, celle-ci repose sur une méthodologie de calcul propriétaire et non divulguée, ce qui en limite la transparence et la reproductibilité scientifique. Un indicateur alternatif, simple et directement vérifiable, a donc été privilégié : le nombre d'auditeurs mensuels sur Spotify.

Ce choix méthodologique se justifie d'autant plus que l'analyse de la recommandation menée dans le cadre de cette étude porte principalement sur cette même plateforme, assurant ainsi une cohérence entre l'indicateur de segmentation retenu et l'objet empirique observé.

5.3 Résultats des mesures relatives à la présence et à l'exposition

5.3.1 La sous-représentation comme hypothèse de l'invisibilisation

L'analyse confirme une sous-représentation significative des artistes de musiques du monde sur les principales plateformes de métadonnées et de musique. Même dans un échantillon composé d'artistes reconnus, actifs et parfois internationaux, la présence demeure fragmentée et inégale d'une plateforme à l'autre.

TABLEAU 1 — Pourcentage d'information disponible sur les artistes, par plateforme

ARTISTE	ISNI	MUSICBRAINZ	WIKIDATA	SPOTIFY	TAUX MOYEN
Cheikha Rimitti	100 %	88 %	100 %	100 %	97 %
Manu Dibango	100 %	88 %	100 %	100 %	97 %
Papa Wemba	88 %	88 %	100 %	100 %	94 %
Salif Keita	100 %	63 %	100 %	100 %	91 %
Baaba Maal	100 %	63 %	100 %	100 %	91 %
Calypso Rose	100 %	63 %	100 %	100 %	91 %
Yemi Alade	88 %	50 %	86 %	100 %	81 %
Maya Kamaty	88 %	50 %	100 %	83 %	80 %
Alpha Yaya Diallo	100 %	25 %	71 %	83 %	70 %
Pat Thomas	0 %	63 %	100 %	100 %	66 %
Djely Tapa	75 %	0 %	86 %	83 %	61 %
D'Gary	0 %	50 %	86 %	83 %	55 %
Meklit	88 %	0 %	0 %	100 %	47 %
Kassav	0 %	63 %	0 %	100 %	41 %
Tabou Combo	0 %	50 %	0 %	100 %	38 %

ARTISTE	ISNI	MUSICBRAINZ	WIKIDATA	SPOTIFY	TAUX MOYEN
Tiken Jah	0 %	63 %	0 %	83 %	36 %
Ondatropica	0 %	0 %	0 %	100 %	25 %
Samba Mapangala & Orchestra Virunga	0 %	0 %	0 %	100 %	25 %
Los Van Van	0 %	0 %	0 %	100 %	25 %
Ballets Nationaux	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %
Taux d'information	**51 %**	**43 %**	**56 %**	**91 %**	**60 %**

Taux de présence global

Les taux de présence observés sont les suivants :

- Spotify : 95 %
- MusicBrainz : 75 %
- Wikidata : 60 %
- ISNI : 55 %

L'écart entre les plateformes est frappant. Spotify, largement utilisée dans l'industrie, affiche une couverture presque complète (95 %), tandis qu'ISNI et Wikidata, deux référentiels pourtant structurants dans les chaînes de métadonnées, montrent une présence beaucoup plus faible des artistes québécois de musiques du monde.

La mise à l'échelle à 350 artistes montre que ces écarts se maintiennent et que certains artistes n'existent que sur une ou deux plateformes, avec des profils incomplets et des lacunes importantes dans les champs de métadonnées, en particulier pour les genres et les descriptions.

Cette situation limite la circulation des informations dans l'écosystème, mais aussi la capacité des plateformes et services tiers à identifier correctement ces artistes.

5.3.2 Une absence fréquente de genres associés

TABLEAU 2 — Présence des artistes et absence de genre attribué, par plateforme

PLATEFORME	ARTISTES TROUVÉS	ARTISTES SANS GENRE ATTRIBUÉ
ISNI	55 %	s. o.
MusicBrainz	75 %	33 %
Spotify	95 %	26 %
Wikidata	60 %	25 %

Sur Spotify, environ un quart des artistes de l'échantillon n'ont aucun genre renseigné. Or, les genres constituent l'un des principaux moteurs des systèmes de recommandation, qu'ils soient éditoriaux ou algorithmiques. Cela a donc une influence directe sur la capacité d'un artiste à être recommandé à de nouveaux auditeurs. Plusieurs artistes reconnus se trouvent dans ce cas, notamment Djely Tapa et Alpha Yaya Diallo. Cette absence de genres contribue directement à leur invisibilité dans les mécanismes de découverte, même lorsque leur musique est disponible.

5.3.3 Une forte disparité de qualité et complétude d'information entre les plateformes

La quantité d'information disponible varie considérablement selon les référentiels considérés. Spotify présente le meilleur taux de complétude des données, avec une moyenne de 91 % d'information disponible par artiste, suivi de Wikidata, dont le taux moyen s'établit à 56 %, bien que la présence d'information y demeure très inégale d'un artiste à l'autre. MusicBrainz et ISNI présentent quant à eux des taux moyens sensiblement plus faibles, respectivement de 43 % et de 51 %.

Ce contraste s'avère particulièrement révélateur pour des artistes pourtant bien établis dans leur carrière : Pat Thomas demeure absent d'ISNI lorsque la recherche s'effectue par l'intermédiaire de l'API, tandis que Kassav' et Tabou Combo ne présentent, par cette même voie, aucune information sur Wikidata ou sur ISNI.

Il importe à cet égard de distinguer la présence d'information observable par l'intermédiaire de l'API de celle obtenue par une recherche manuelle effectuée directement sur les plateformes concernées. Une recherche manuelle des artistes précédemment mentionnés sur ISNI a en effet permis de les repérer dans la base de données, ce qui révèle un enjeu propre au moteur de recherche interrogé par l'API elle-même.

Dans la mesure où les solutions applicatives reposent nécessairement sur une collecte automatisée des données par le biais de ces interfaces, cette limite restreint d'autant l'exploitation à grande échelle des informations relatives à ces artistes.

Par ailleurs, même lorsque les artistes sont présents sur Spotify, la qualité des informations qui leur sont associées demeure variable. Meklit, par exemple, bien que présente sur Spotify, ne ressort pas aisément par l'intermédiaire des API d'ISNI, de MusicBrainz ou de Wikidata. De même, les métadonnées relatives à Ondatropica, à Los Van Van ou à Samba Mapangala & Orchestra Virunga demeurent presque exclusivement circonscrites à Spotify.

Ces lacunes nuisent à l'interopérabilité des données entre référentiels et compromettent la capacité des plateformes à établir les connexions pertinentes entre les entités qu'elles hébergent.

5.3.4 Focus sur Spotify : Analyse de la présence des genres musicaux

L'observation de la nature des genres effectivement associés aux artistes sur Spotify révèle plusieurs tendances contrastées, qui méritent d'être examinées successivement.

Certains artistes bénéficient d'une catégorisation riche et pertinente, associée à une pluralité de genres reflétant adéquatement la diversité de leur pratique musicale. C'est le cas notamment de Cheikha Rimitti, associée aux genres raï, gnawa et chaabi algérien ; de Manu Dibango, catégorisé sous afrobeat, afro soul et afropop ; de Yemi Aladé, associée aux genres afrobeats, azonto et bongo flava ; de Los Van Van, classé sous timba, salsa et son cubain ; ou encore d'Ondatropica, dont la catégorisation couvre la chicha, l'afrobeat latino, la cumbia et le jazz latin. Ces artistes bénéficient ainsi d'une pluralité de genres qui renforce leur potentiel d'intégration dans les systèmes de recommandation fondés sur la similarité musicale, en les rendant accessibles à des publics diversifiés.

À l'inverse, d'autres artistes pourtant reconnus ne se voient attribuer aucun genre, ainsi qu'exposé précédemment. Ces absences s'avèrent particulièrement préoccupantes, dans la mesure où elles rendent ces artistes quasi invisibles pour les systèmes de recommandation reposant sur la similarité musicale, ceux-ci ne disposant d'aucun signal taxonomique à partir duquel établir des rapprochements pertinents avec d'autres œuvres ou artistes du catalogue.

Il convient toutefois de souligner que la présence d'une catégorisation ne garantit pas, en elle-même, sa qualité ou sa justesse. Cette situation, moins immédiatement visible que l'absence totale de genre, peut néanmoins produire des effets tout aussi dommageables sur la découvrabilité des artistes concernés, dans la mesure où elle oriente les systèmes de recommandation vers des univers musicaux ne correspondant pas à leur identité réelle.

Tabou Combo illustre bien cette dynamique. Bien qu'il s'agisse historiquement d'un groupe emblématique du compas haïtien, l'artiste se trouve classé sous le seul genre « zouk » sur Spotify. Une telle réduction occulte non seulement son rôle central dans l'histoire du compas, mais l'associe également à un courant antillais voisin qui ne reflète que partiellement son ancrage culturel véritable. Un phénomène comparable touche Kassav', auquel sont attribués les genres « zouk » et « kizomba » : si le zouk constitue effectivement le cœur de sa production musicale, l'ajout de la kizomba, style d'origine angolaise issu d'une tradition lusophone distincte, introduit une confusion quant à sa filiation artistique réelle.

Ce type de classification erronée brouille l'identité musicale des artistes concernés, dilue la compréhension de leur héritage culturel et peut les faire apparaître dans des espaces de recommandation éloignés de leur esthétique véritable, renforçant par le fait même leur invisibilisation au sein des parcours d'écoute proposés aux publics.

5.3.5 Interprétation sommaire des analyses relatives à la présence et à l'exposition

L'ensemble de ces résultats converge vers un même constat d'ensemble : la présence numérique des artistes de musiques du monde, loin d'être acquise, demeure fragile et inégale, y compris pour des artistes actifs et pourtant reconnus au sein de leur scène ou de leur tradition musicale.

Cette fragilité se manifeste d'abord au niveau des référentiels structurants eux-mêmes : la complétude relativement limitée observée sur ISNI et Wikidata restreint d'autant la circulation de l'information à travers l'ensemble de l'écosystème musical numérique, ces réfé-

rentiels servant précisément d'infrastructures d'interconnexion entre les différentes bases de données et plateformes. Cette fragilité se prolonge, de manière plus déterminante encore pour la découvrabilité, au niveau de la classification par genre. L'absence de genre attribué constitue en effet une barrière majeure à la découverte : privé de toute classification, un artiste ne peut être intégré efficacement aux systèmes de recommandation fondés sur la similarité musicale, faute de signal exploitable permettant d'établir des rapprochements pertinents avec d'autres œuvres du catalogue. Mais comme l'a montré l'analyse précédente, la seule présence d'un genre ne suffit pas non plus à garantir une découvrabilité adéquate : encore faut-il que cette classification reflète fidèlement l'identité musicale réelle de l'artiste, sans quoi elle risque de l'orienter vers des espaces de recommandation étrangers à son esthétique propre, produisant une forme d'invisibilisation plus discrète, mais tout aussi dommageable, que l'absence pure et simple de catégorisation.

Au terme de cette analyse, il apparaît ainsi que la complétude des métadonnées demeure l'exception plutôt que la norme au sein des référentiels examinés, ce qui se traduit par une perte de visibilité considérable pour les artistes concernés. Pris ensemble, ces constats confirment l'existence d'une véritable invisibilisation structurelle des artistes de musiques du monde dans les environnements numériques, laquelle ne procède pas d'un accident isolé ou ponctuel, mais bien de l'effet cumulatif de lacunes systémiques affectant, à chaque étape de la chaîne de découvrabilité, la présence, la description et la classification de ces répertoires.

5.4 Résultats des mesures relatives à la recommandation

5.4.1 Un écart marqué d'exposition à popularité comparable

À popularité comparable (mesurée par le nombre d'abonnés ou d'auditeurs mensuels sur Spotify), les artistes associés aux musiques du monde apparaissent dans nettement moins de listes de lecture éditoriales que les autres artistes québécois. Dans notre échantillon, l'écart est d'environ 50 %. Ils obtiennent environ deux fois moins de placements éditoriaux. Autrement dit, à nombre d'abonnés égal, les autres artistes québécois en obtiennent près du double[20].

20 D'un point de vue méthodologique, l'écart d'exposition a été estimé en rapportant, pour chacun des deux groupes, le nombre total de placements en listes de lecture éditoriales au nombre total d'abonnés Spotify, sur un échantillon de 221 artistes québécois comptant moins de 100 000 abonnés. Ce ratio s'établit à 0,22 placement par 1 000 abonnés pour les artistes associés aux musiques du monde, contre 0,43 pour les autres artistes québécois.

CHIFFRE CLÉ

Deux fois moins

de placements en listes de lecture éditoriales pour les artistes québécois de musiques du monde que pour les autres artistes québécois, *à nombre d'abonnés égal*.

0,22 *placement par 1 000 abonnés Spotify pour les musiques du monde, contre* **0,43** *pour les autres artistes québécois (221 artistes de moins de 100 000 abonnés).*

Pour éviter que quelques cas extrêmes ne faussent la lecture, l'analyse est volontairement limitée aux artistes comptant moins de 100 000 abonnés. Au-delà, le nombre d'observations devient trop faible et inclut des profils très atypiques.

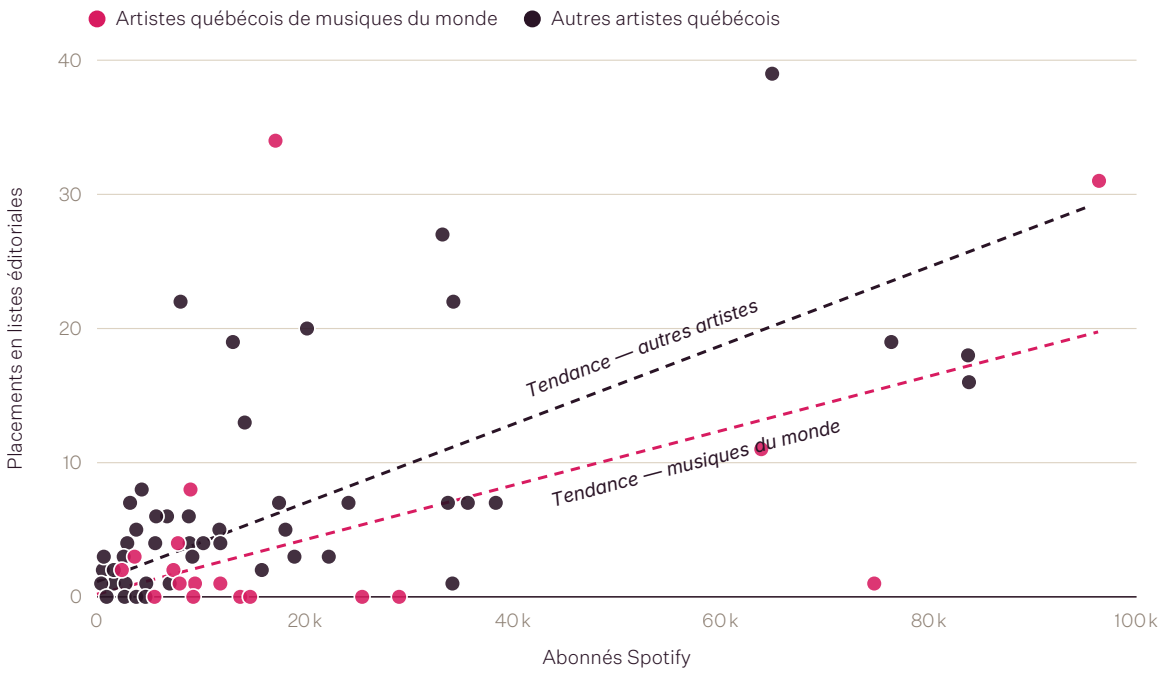

FIGURE 1 — Relation entre le nombre d'abonnés Spotify et le nombre de placements en listes de lectures éditoriales selon le profil d'artistes (artistes québécois de musiques du monde (MdM) vs. autres artistes québécois)

Comment lire ce graphique ? Chaque point représente un artiste. L'axe horizontal indique le nombre d'abonnés Spotify ; l'axe vertical, le nombre de listes de lecture éditoriales dans lesquelles l'artiste apparaît. Les artistes québécois de musiques du monde sont en magenta, les autres artistes québécois en prune. Les droites pointillées indiquent la tendance de chaque groupe.

5.4.2 La popularité « paye » moins en exposition pour les artistes de musiques du monde

Sur le nuage de points (Figure 1), les deux groupes suivent une tendance logique : plus un artiste a d'abonnés, plus il a de chances d'apparaître dans des playlists éditoriales. Cependant, les droites de tendance montrent un point clé : à mesure que la popularité augmente, l'exposition éditoriale augmente plus vite pour les autres artistes québécois que pour les artistes de musiques du monde. Autrement dit, à popularité égale, ces derniers demeurent généralement moins présents dans les playlists éditoriales. On observe aussi quelques exceptions (des artistes de musiques du monde très bien placés), mais elles restent minoritaires et ne renversent pas la tendance générale.

5.4.3 L'écart se retrouve dans la plupart des tranches de popularité

L'écart n'est pas uniquement dû à quelques points isolés. Dans la plupart des tranches d'abonnés, la moyenne d'exposition dans les listes de lecture de éditoriales est plus élevée pour les autres artistes québécois que pour les artistes de musiques du monde.

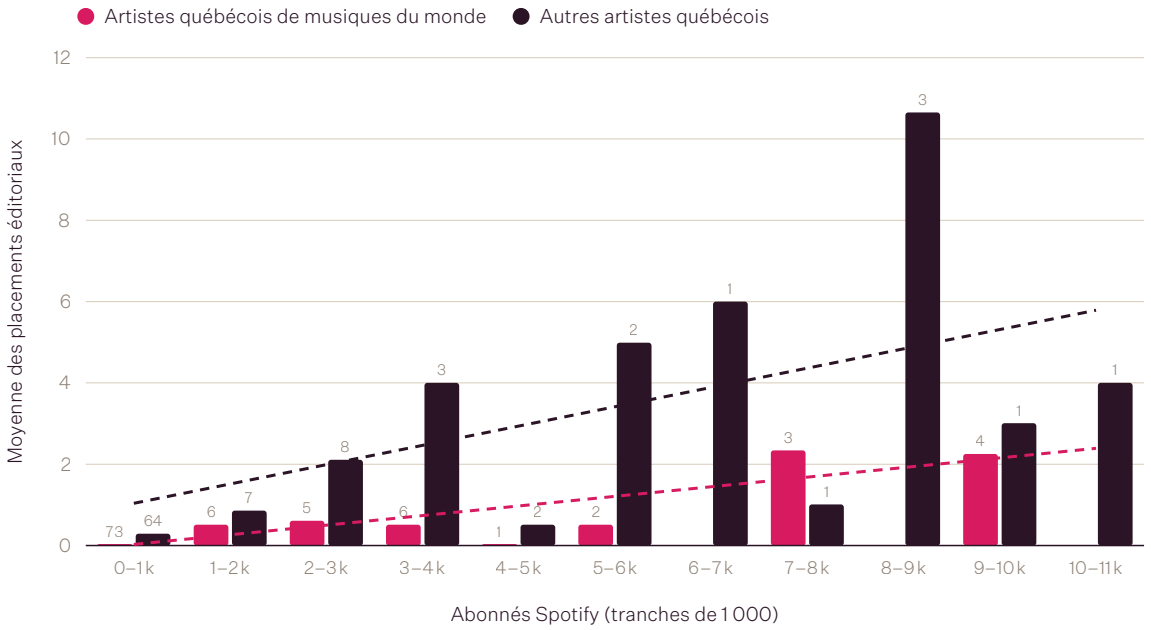

FIGURE 2 — Nombre moyen de listes de lecture éditoriales par tranche d'abonnés Spotify (tranches de 1000 abonnés) selon le profil d'artistes (artistes de MdM vs. autres artistes québécois)

Le chiffre au-dessus de chaque barre indique le nombre d'artistes dans la tranche.

5.4.4 Focus sur les artistes à faible audience : une quasi-absence de mise en avant

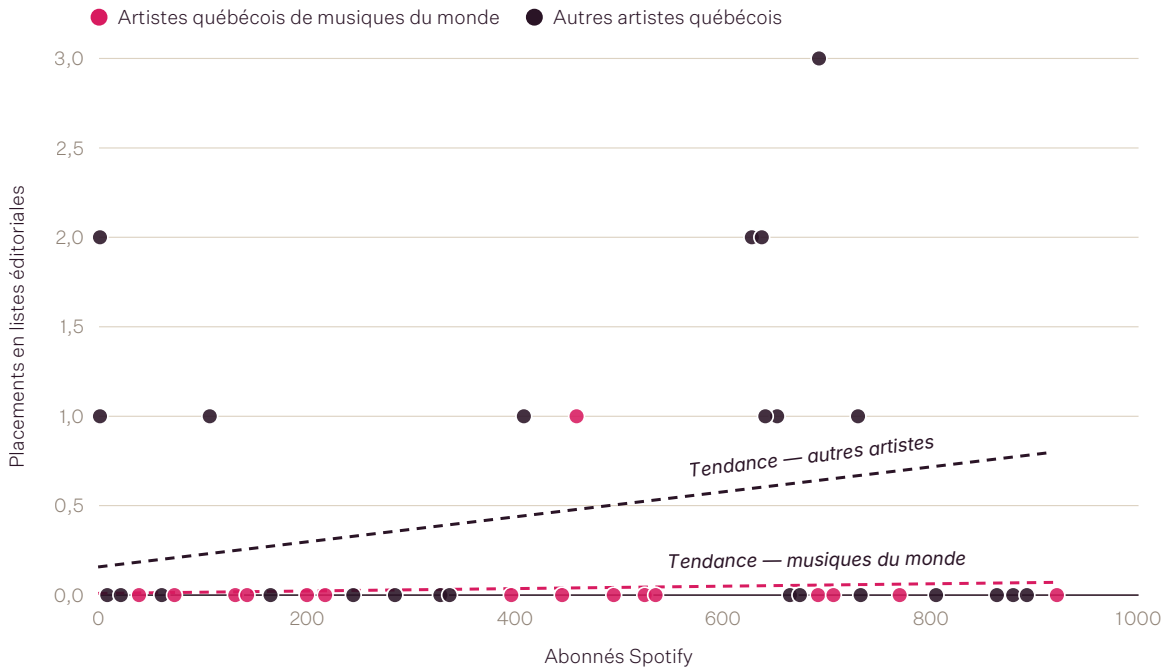

FIGURE 3 — Relation entre le nombre d'abonnés Spotify et le nombre de placements en listes de lectures éditoriales selon le profil d'artistes (artistes québécois de musiques du monde (MdM) vs. autres artistes québécois) - zoom sur les artistes de moins de 1000 abonnés

Depuis 2024, selon la mise à jour des modes de rémunération des artistes de la plateforme, seules les pistes ayant au minimum 1000 lectures dans les 12 derniers mois[21] (provenant d'auditeur-trices uniques) sont éligibles à la monétisation. De plus, les artistes ayant moins de 1000 abonnés représentent tout de même une majorité de notre échantillon. C'est pourquoi nous avons également fait un focus sur les artistes comptant moins de 1000 abonnés.

Cette analyse met en évidence un phénomène important : la grande majorité des artistes, tous groupes confondus, n'apparaissent dans aucune liste de lecture éditoriale. Toutefois, lorsqu'il y a des apparitions, elles concernent plus souvent les autres artistes québécois. Les artistes de musiques du monde, eux, restent très majoritairement à zéro.

L'écart se révèle ainsi particulièrement prononcé pour les artistes à faible audience, pour lesquels la quasi-absence de placements éditoriaux limite fortement les opportunités de découverte.

5.4.5 Pourquoi cet écart compte pour la découvrabilité ?

Les listes de lecture éditoriales constituent une vitrine structurante dans l'écosystème du streaming musical, dans la mesure où elles agissent comme un point de contact privilégié entre un artiste et des publics qu'il n'aurait pas nécessairement atteints par ses propres moyens. Contrairement à l'écoute organique, qui suppose une démarche active de re-

21 https://support.spotify.com/us/artists/article/track-monetization-eligibility

cherche de la part de l'auditeur, la mise en avant éditoriale expose un artiste à des publics captifs, déjà engagés dans une session d'écoute, dans un contexte où la découverte se fait de manière incidente plutôt que délibérée.

À ce titre, elle joue un rôle d'accélérateur de trajectoire : au-delà de l'exposition immédiate qu'elle procure, une présence en playlist éditoriale peut générer des effets d'entraînement sur les autres mécanismes de la chaîne de découvrabilité, notamment en alimentant les signaux de popularité (écoutes, sauvegardes, ajouts en bibliothèque) qui, à leur tour, nourrissent les systèmes de recommandation algorithmique.

Dans ce contexte, un déficit d'exposition de l'ampleur de celui observé ne représente pas un simple écart statistique sans conséquence : il traduit une perte réelle d'opportunités de découverte pour les artistes concernés, avec des répercussions qui se propagent sur l'ensemble de la chaîne de valorisation numérique. Ce manque d'exposition initiale limite d'abord la visibilité directe de l'artiste auprès de nouveaux publics ; il freine ensuite la constitution d'un volume d'écoutes suffisant pour être capté par les mécanismes de recommandation automatisés, reproduisant ainsi, à une échelle plus fine, la dynamique cumulative de type « *rich-get-richer* » déjà documentée dans la littérature sur les systèmes de recommandation.

Enfin, ce déficit se traduit indirectement par des retombées économiques moindres, dans la mesure où l'exposition éditoriale conditionne en partie l'accès aux revenus de streaming, mais aussi à d'autres formes de valorisation qui en découlent, telles que la visibilité auprès de programmateurs, de médias ou de partenaires potentiels. L'écart mesuré ici doit donc être interprété non pas comme un phénomène isolé, mais comme un point de rupture précoce dans la chaîne de découvrabilité, dont les effets tendent à se renforcer à mesure que l'on progresse vers les étapes suivantes du parcours de visibilité d'un artiste.

Il importe également de rappeler que la présente analyse porte exclusivement sur la recommandation éditoriale et ne rend pas compte de la recommandation algorithmique, laquelle constitue une part significative des parcours d'écoute sur Spotify. Selon une étude de l'agence Ctrl+Reach (2024), les playlists algorithmiques représenteraient entre 18 % et 21 % de l'ensemble des streams sur la plateforme[22] ; Spotify indique par ailleurs qu'environ 33 % des découvertes de nouveaux artistes s'effectuent par le biais de sessions personnalisées combinant recommandation algorithmique et éditoriale[23]. Ces données, bien qu'elles doivent être interprétées avec prudence (car provenant de sources industrielles), confirment que la recommandation algorithmique demeure un angle mort important de la présente analyse, qu'il conviendrait d'investiguer dans de futurs travaux.

5.4.6 Interprétation sommaire des analyses portant sur les recommandations

L'ensemble des mesures présentées dans cette sous-section converge vers un même constat : la popularité ne se traduit pas en visibilité éditoriale de la même manière pour tous les artistes québécois sur Spotify. Comme le montre la section 5.4.1, une base d'abonnés équivalente vaut environ deux fois moins de placements en listes de lecture éditoriales

22 https://routenote.com/blog/spotifys-algorithms-drives-3-4-of-industry-revenue/
23 https://research.atspotify.com/2020/12/algorithmic-effects-on-the-diversity-of-consumption-on-spotify

à un artiste de musiques du monde qu'à ses pairs. En d'autres termes, à notoriété égale, ces artistes ne reçoivent qu'environ la moitié de la mise en avant éditoriale accordée aux autres artistes québécois.

Cet écart ne relève ni d'un artefact statistique, ni de quelques cas isolés. Il se vérifie dans la plupart des tranches de popularité, persiste lorsque l'on neutralise l'effet de la notoriété, et s'accentue même à mesure que l'audience des artistes croît, la popularité « rapportant » moins d'exposition éditoriale aux artistes de musiques du monde qu'à leurs pairs. La convergence de ces différents angles d'analyse (ratio de placements par 1 000 abonnés, pentes de tendance, moyennes par tranche, focus sur les faibles audiences) renforce la robustesse du constat et permet d'écarter l'hypothèse d'un simple effet de composition de l'échantillon.

Ce constat est d'autant plus préoccupant qu'il touche avec une acuité particulière les artistes en début de trajectoire. Pour les artistes comptant moins de 1 000 abonnés (qui constituent la majorité de l'échantillon), la quasi-absence de placements éditoriaux se conjugue aux seuils de monétisation instaurés par la plateforme pour créer une double barrière à l'entrée : sans exposition éditoriale, peu d'écoutes ; sans écoutes suffisantes, ni revenus ni signaux de popularité susceptibles d'activer les mécanismes de recommandation algorithmique. L'écart mesuré intervient ainsi au moment le plus critique du parcours de découvrabilité, là où la mise en avant éditoriale aurait précisément le plus fort effet de levier, et tend à enclencher une dynamique cumulative de type « rich-get-richer » qui fige les positions acquises au détriment des artistes déjà les moins visibles.

Il convient toutefois d'interpréter ces résultats avec la prudence méthodologique qui s'impose. L'analyse repose sur une mesure corrélationnelle et ne permet pas, à elle seule, d'identifier les mécanismes à l'origine de l'écart observé : celui-ci peut résulter de choix de programmation éditoriale, de la structure de l'offre de playlists (nombre et audience des listes dédiées aux musiques du monde), de dynamiques de l'industrie en amont de la plateforme (promotion, relations avec les équipes éditoriales, pitchs soumis), ou d'une combinaison de ces facteurs.

De même, le périmètre de l'étude (la seule recommandation éditoriale sur une plateforme) laisse dans l'ombre la recommandation algorithmique, qui représente une part substantielle des parcours d'écoute et de découverte, et dont l'examen constituerait un prolongement naturel de ces travaux.

Ces réserves n'atténuent cependant pas la portée du résultat principal. Quelle qu'en soit la cause exacte, il existe bel et bien un déficit structurel d'exposition éditoriale pour les artistes de musiques du monde du Québec, mesurable, systématique et concentré sur les segments les plus vulnérables de la population d'artistes.

Ces constats trouvent un prolongement éclairant dans l'étude *L'effet MUSIQC* (Perron-Brault et Tchéhouali, 2026), qui constitue, à notre connaissance, la première évaluation causale d'un dispositif québécois de mise en valeur éditoriale. Mobilisant la méthode des différences de différences à adoption échelonnée (Callaway et Sant'Anna, 2021) sur 8 312 chansons ajoutées aux listes de lecture de MUSIQC, comparées à plus de 7 200 chansons témoins, cette étude établit qu'au cours des quatre semaines suivant leur ajout, les titres de

catalogue enregistrent sur Spotify 6,1 % d'écoutes de plus qu'en l'absence d'exposition, et les sorties récentes, 13,0 %. L'effet s'estompe après une douzaine de semaines pour les premiers, mais persiste au moins vingt-quatre semaines pour les secondes. Surtout, le gain relatif décroît avec la popularité initiale de l'artiste : pour les titres de catalogue, il atteint environ 10 % lorsque l'indice de popularité Spotify avoisine 10 sur 100, contre environ 3 % à 50.

Mis en regard de nos propres résultats, ce gradient revêt une portée particulière. Là où nos mesures font apparaître une quasi-absence de placements éditoriaux chez les artistes de musiques du monde à faible audience, l'étude MUSIQC montre que c'est précisément pour ce segment d'artistes que la mise en avant éditoriale produit son effet relatif le plus marqué. L'écart d'exposition que nous avons documenté ne se réduit donc pas à un déficit de visibilité : il se traduit par un gain d'écoutes mesurable dont ces artistes se trouvent privés, au point de la chaîne de découvrabilité où le levier serait le plus efficace. L'étude apporte par ailleurs deux nuances utiles à l'interprétation de l'effet d'amorçage évoqué plus haut. D'une part, la persistance de l'effet chez les sorties récentes est compatible avec l'hypothèse d'un relais algorithmique, sans toutefois l'établir directement. D'autre part, l'effet plus fort observé lors du lancement de la plateforme en février 2025 (+7,2 % contre +3,1 % pour les titres de catalogue sur douze semaines), période de plus forte couverture médiatique, suggère que l'efficacité d'une curation ne dépend pas seulement de la présence des titres dans des listes que les algorithmes pourraient repérer, mais aussi de la visibilité publique du dispositif lui-même.

Ces résultats, qui portent uniquement sur Spotify et sur un répertoire québécois et francophone pris dans son ensemble, et non sur les seules musiques du monde, invitent à la prudence quant à leur transposition directe. Ils permettent néanmoins de passer du constat corrélationnel d'un écart d'exposition à une estimation causale de ce que cet écart coûte aux artistes, et fournissent un appui empirique aux recommandations formulées dans la section AGIR en faveur de dispositifs de curation humaine ancrés dans le territoire et ciblés sur les répertoires les moins visibles.

Parce que la recommandation éditoriale agit comme un point d'entrée déterminant dans la chaîne de découvrabilité (dont les effets se propagent aux recommandations algorithmiques, aux revenus de streaming et aux formes de reconnaissance qui en découlent), cet écart constitue un enjeu de premier ordre pour l'équité de la découvrabilité musicale en contexte numérique, et un point d'appui empirique pour les recommandations formulées dans la suite de ce rapport.

SECTION 6

Comprendre

les logiques taxonomiques à l'œuvre dans l'invisibilisation numérique des musiques du monde



À la lumière des résultats exposés précédemment, et considérant le déficit récurrent d'information observé quant aux genres musicaux, cette section examine la manière dont les artistes de musiques du monde sont décrits par les différents acteurs de l'écosystème musical. Cette interrogation vise à déterminer si les modalités de description et de catégorisation constituent elles-mêmes l'un des facteurs explicatifs de la sous-représentation et de la faible découvrabilité observées.

Cette question avait déjà été soulevée par une étude antérieure menée par le Laboratoire La Percée (Tchéhouali, 2023), au cours de laquelle plusieurs artistes avaient exprimé des réserves quant à la manière dont les plateformes numériques les présentent, jugeant que ces descriptions rendaient difficilement compte de la complexité de leurs pratiques musicales et de la pluralité de leurs influences.

Ce constat empirique initial a motivé la conduite d'une analyse comparative des taxonomies de genres musicaux mobilisées par différentes catégories d'acteurs. Il convient de préciser que cette démarche ne vise nullement à porter un jugement sur la valeur artistique de ces systèmes de classification, mais bien à comprendre comment ceux-ci structurent, contraignent ou orientent la représentation des artistes de musiques du monde au sein de l'écosystème numérique.

6.1 Taxonomies analysées

Nous avons comparé quatre types de taxonomies, correspondant à des logiques distinctes dans la chaîne de diffusion musicale.

Les sources retenues sont les suivantes :

a. **Wikidata**, en tant que graphe de connaissances ouvert et collaboratif.

b. **Apple Music** et **Spotify**, pour leurs taxonomies de plateformes d'écoute utilisées dans des contextes commerciaux : La taxonomie des genres d'Apple Music est accessible publiquement sous forme de document[24]. Aucune information n'est toutefois fournie quant à la date de sa dernière mise à jour, ce qui soulève des questions quant à son usage effectif et à son actualité. En complément, nous avons consulté la documentation destinée aux développeurs afin d'identifier les genres effectivement accessibles aux usagers. Pour Spotify, l'analyse repose sur l'observation des genres associés aux artistes via l'API, tels qu'ils sont utilisés dans les mécanismes de recommandation[25].

c. La **Société de la Place des Arts**, comme diffuseur pluridisciplinaire : observation qualitative du site web, en analysant la manière dont les artistes et les événements sont catégorisés.

d. **Mundial Montréal**, comme acteur spécialisé en musiques du monde : nous avons réalisé une extraction automatisée des données à partir de leur plateforme en ligne, qui recense les artistes programmés au cours des cinq dernières années. La majorité des ar-

24 https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fitunespartner.apple.com%2Fmusic%2Fassets%2Fmusic-musicvideo-ringtone-genre-codes.xlsx&wdOrigin=BROWSELINK

25 https://developer.apple.com/documentation/intents/inmediasearch/genrenames

tistes y sont associés à un ou plusieurs genres, ce qui en fait un point de comparaison particulièrement pertinent. Un processus similaire a été appliqué au Festival international Nuits d'Afrique, par extraction automatisée des informations disponibles sur les artistes.

e. **MusicBrainz** pour sa base de données ouverte, extensive et spécialisée en musique : accessible à la fois sous forme de base SQL complète et via une interface de programmation. Nous avons extrait l'ensemble de la base afin d'étudier non seulement les genres associés aux artistes, mais aussi les relations entre les genres, incluant les sous-genres, les genres hybrides et les influences musicales.

6.2 Résultats des analyses : Des taxonomies façonnées par leurs usages

L'analyse comparative montre que les taxonomies ne sont pas conçues de manière universelle. Elles reflètent plutôt les objectifs de leurs producteurs : faciliter la navigation d'un large public, soutenir une programmation, organiser un catalogue, ou encore alimenter des mécanismes de recherche et de recommandation.

Ces finalités influencent directement les paramètres de classification (genres, origines, esthétiques), le niveau de détail, la structure (taxonomie "plate", hiérarchique, multidimensionnelle ou en graphe) et la source d'autorité (expertise, participation publique, production interne, automatisation).

6.2.1 Taxonomies vagues ou taxonomies hyper-précises, deux formes d'invisibilisation

Les résultats mettent en évidence deux mécanismes principaux, associés à deux approches opposées.

D'un côté, les taxonomies très générales, souvent utilisées par des diffuseurs pluridisciplinaires s'adressant à un large public, reposent sur un nombre limité de catégories. Cette approche vise à simplifier la navigation pour des publics non spécialisés, mais elle entraîne un risque important de catégorisation approximative ou erronée. Les artistes de musiques du monde peuvent alors être regroupés dans des catégories fourre-tout qui ne reflètent ni leur esthétique réelle ni leurs filiations musicales, ce qui les rend difficilement identifiables pour les diffuseurs comme pour les publics. À titre d'illustration, une artiste québécoise d'origine sénégalaise mêlant mbalax, soul et chanson francophone pourra se retrouver classée simplement sous l'étiquette « Musique du monde », au même titre qu'un ensemble de flamenco, un groupe de musique klezmer ou une chorale polyphonique géorgienne. Cette catégorie unique agrège des esthétiques sans aucune parenté musicale, dont le seul point commun est de ne pas appartenir aux genres dominants du marché nord-américain. Un auditeur amateur de soul, qui constituerait pourtant son public naturel, n'a aucune raison de naviguer vers cette section.

D'un autre côté, un groupe classé sous des étiquettes très précises comme « *highlife ghanéen* », « *semba angolais* » ou « *chaâbi algérois* » (catégories parfaitement légitimes du point de vue musicologique) ne sera découvert que par les rares usagers qui connaissent déjà ces termes et les saisissent dans un moteur de recherche. Or ces usagers sont précisément ceux qui connaissent probablement déjà l'artiste ou la scène en question. Dans ce cas, la métadonnée documente et décrit l'œuvre dans une catégorie très précise, mais cela ne facilite pas la repérabilité et la découverte de l'œuvre sous cette étiquette descriptive.

À l'inverse, les taxonomies très détaillées, souvent produites par ou pour des personnes spécialisées en musique, mobilisent un vocabulaire riche et précis. Si cette granularité est pertinente pour les expert-es, elle peut s'avérer peu opérante pour les publics non initiés. Dans un contexte de découvrabilité, où l'usager ne sait pas nécessairement ce qu'il cherche, une catégorisation trop niche peut conduire à l'effet inverse de celui recherché. L'artiste devient difficile à trouver, car il est classé dans une catégorie que l'audience ne connaît pas ou n'emploie pas. Ainsi, sur une plateforme de billetterie ou dans le calendrier culturel d'une ville dont la taxonomie ne compte qu'une dizaine de catégories (rock, pop, jazz, classique, hip-hop…), un concert de gnawa fusion ou de cumbia électronique sera tantôt rangé sous « Jazz », tantôt sous « Autre » ou « Variété », selon l'interprétation de la personne qui saisit l'événement. L'artiste devient introuvable pour qui le cherche, et invisible pour qui aurait pu le découvrir.

Le cas des micro-genres générés par Spotify (qui en dénombre plusieurs milliers, tels que « quebec indie », « afro-cuban jazz » ou « balkan brass ») illustre aussi très bien cette limite. Ces étiquettes alimentent les algorithmes, mais ne correspondent à aucune catégorie de recherche spontanée du grand public. Un auditeur curieux ne tapera jamais « griot malien contemporain »; il tapera au mieux « musique africaine », requête pour laquelle l'artiste finement catégorisé risque paradoxalement de ne pas remonter.

6.2.2 Catégoriser pour qui? Le décalage entre le vocabulaire expert et les pratiques de découverte des publics basées sur leur compétence perceptive

Les plateformes d'écoute semblent avoir intégré, dans la conception même de leurs systèmes, le constat selon lequel la majorité des auditeurs ne maîtrise pas le vocabulaire musicologique spécialisé mobilisé par les professionnels du secteur. Cette prise en compte se traduit par un recours croissant à la recommandation algorithmique, dont la logique de fonctionnement contourne en partie les catégories explicites de genre pour s'appuyer plutôt sur l'analyse des comportements d'écoute et des signaux de similarité acoustique entre les contenus.

Ce faisant, les plateformes déplacent le fondement de la recommandation d'une logique taxonomique, articulée autour de catégories nommées et hiérarchisées, vers une logique comportementale et computationnelle, où la pertinence d'une suggestion se mesure moins à sa justesse générique qu'à sa cohérence perçue par l'auditeur.

Cette hypothèse a trouvé une confirmation empirique lors d'un atelier mené par Le Laboratoire La Percée en juillet 2025, réunissant principalement des professionnels du milieu musical. Les échanges tenus dans ce cadre ont mis en évidence un écart marqué entre, d'une part, la richesse et la précision du vocabulaire mobilisé par les spécialistes pour décrire,

classer et distinguer les répertoires musicaux, et, d'autre part, les modalités beaucoup plus intuitives par lesquelles les publics décrivent, recherchent et découvrent la musique au quotidien. Il ressort de ces échanges que les auditeurs, bien que rarement en mesure de nommer avec exactitude les genres ou sous-genres musicaux qu'ils écoutent, n'en demeurent pas moins satisfaits des recommandations qui leur sont proposées, à condition que celles-ci présentent une cohérence sonore perceptible, indépendamment de toute exactitude taxonomique.

Cet écart entre expertise professionnelle et compétence perceptive des publics constitue un enjeu central pour comprendre les logiques de catégorisation à l'œuvre sur les plateformes : il suggère que la validité d'un système de classification ne saurait être évaluée uniquement à l'aune de sa rigueur musicologique, mais doit également être appréciée en fonction de sa capacité à traduire, dans un langage accessible et dans des logiques de recommandation opérantes, la diversité réelle des répertoires auprès de publics dont les compétences descriptives diffèrent sensiblement de celles des professionnels du secteur.

Les plateformes d'écoute semblent avoir intégré le fait que la majorité des auditeurs ne maîtrise pas le vocabulaire musicologique spécialisé. Cela se traduit par un recours accru à la recommandation algorithmique, qui contourne en partie les catégories explicites et repose sur des comportements d'écoute.

Il convient toutefois de souligner que ce déplacement vers une logique comportementale ne résout pas le problème de l'invisibilisation. Il en transforme la nature. Les systèmes de recommandation fondés sur les comportements d'écoute reproduisent, voire amplifient, les asymétries d'exposition existantes. Un artiste peu écouté génère peu de signaux exploitables et demeure, de ce fait, peu recommandé. C'est le problème bien documenté du « démarrage à froid » (*cold start*), particulièrement pénalisant pour les artistes de musiques du monde à faible audience identifiés dans la section précédente. Surtout, là où une catégorie nommée peut être discutée, contestée et corrigée par les acteurs du milieu, les logiques computationnelles opèrent de manière opaque et échappent largement au regard des artistes comme des institutions culturelles. Le passage de la taxonomie à l'algorithme réduit ainsi les leviers d'action disponibles : on ne peut pas demander la révision d'une catégorie qui n'existe plus explicitement. La compréhension des publics ne saurait donc justifier l'abandon de tout effort taxonomique ; elle invite plutôt à concevoir des systèmes hybrides, où des catégories accessibles et évolutives coexistent avec la recommandation algorithmique et en corrigent les angles morts.

6.2.3 Logiques de programmation et catégorisation chez les diffuseurs

Les catégories utilisées par les diffuseurs sont souvent pensées pour orienter un public large, et reposent sur une connaissance empirique des salles, des publics visés et des habitudes de fréquentation, plus que sur des règles explicites de classification.Cela peut conduire à des écarts importants dans l'usage des catégories d'un concert et d'un artiste à un autre. Par exemple, dans le cas de la Société de la Place des Arts, un concert[26] a été catégorisé en "Musique du monde" malgré un répertoire principalement classique, avec des

26 https://www.placedesarts.com/evenement/otaku-piano

musiques de jeux vidéo. De plus, les musiciens, bien que certains soient en effet d'origine japonaise et le répertoire des morceaux présentés également, sont intimement liés à Montréal et au Québec: Daniel Luo est un artiste qui s'est produit au Festival International de Jazz de Montréal en 2014 en tant que membre du Camp de Blues, Daphne Fung et Zehaao Ni sont anciens membres du groupe HALLYU de Montréal et Sunny Yang et Keven Cai sont présentés sur la page web associée à l'événement comme "de jeunes talents prometteurs de la scène Montréalaise".

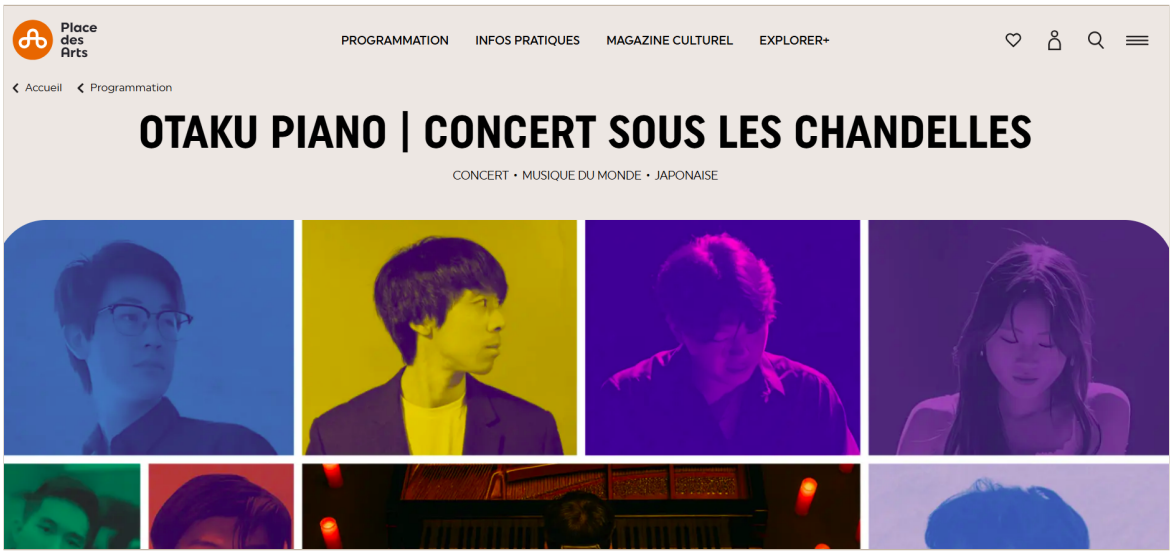

FIGURE 4 — Capture d'écran de la page web du concert Otaku Piano | Concert sous les chandelles sur le site de la Place des Arts

À l'opposé, un autre concert de musique classique[27], quant à lui, a bien été classé ainsi (en "musique classique" plutôt qu'en "jeux vidéo"). Les musiciens ne sont pas présentés mais le compositeur, japonais, Keiichi Okabe, est mentionné dans la description du concert.

27 https://www.placedesarts.com/en/event/nierpiano-concert-journeys-12025



FIGURE 5 — Capture d'écran de la page web du concert NIER:Piano concert - Journeys 12025 sur le site de la Place des Arts

Il est à noter que ces deux concerts ont toutefois lieu dans 2 salles différentes : celui catégorisé en "musique classique" a lieu dans la cinquième salle, qui comporte deux fois plus de sièges que celui catégorisé comme "musique du monde" ; ce qui aurait également pu motiver l'usage d'une catégorie plus "populaire".

Malgré des esthétiques vraisemblablement comparables, deux concerts peuvent être catégorisés différemment par un diffuseur pluridisciplinaire. Ces écarts illustrent le caractère parfois arbitraire de certaines catégorisations et leurs effets sur la lisibilité des propositions artistiques.

Ces deux terrains d'observation, bien que relevant de logiques distinctes, convergent vers un même constat structurant : la catégorisation musicale, qu'elle soit assurée par des diffuseurs s'appuyant sur une connaissance empirique de leurs publics ou par des plateformes s'appuyant sur l'analyse computationnelle des comportements d'écoute, tend systématiquement à privilégier la lisibilité pour des publics larges au détriment de la précision descriptive des répertoires moins dominants.

Chez les diffuseurs, cette priorité se traduit par un usage souvent instable et contextuel des catégories, où une étiquette comme « musique du monde » peut être mobilisée de manière quasi résiduelle, non pas pour rendre compte fidèlement d'une esthétique musicale, mais pour désigner ce qui échappe aux catégories dominantes et mieux établies telles que la musique classique ou la musique populaire ; quand bien même les artistes concernés entretiennent des liens étroits et documentés avec la scène locale, comme l'illustre le cas du concert Otaku Piano. Sur les plateformes, cette même priorité se manifeste différemment : le recours croissant à une recommandation fondée sur les comportements d'écoute plutôt que sur des taxonomies explicites tend à favoriser les répertoires qui bénéficient déjà d'un volume d'écoutes suffisant pour générer des signaux de similarité exploitables, laissant les répertoires minoritaires insuffisamment représentés dans les données d'entraînement en marge des mécanismes de découverte automatisée.

Dans les deux cas, ce n'est donc pas tant l'existence de catégories qui pose problème que l'arbitraire, l'instabilité ou l'insuffisance des logiques qui président à leur attribution ou à leur dépassement.

Pour les musiques du monde et les autres répertoires non dominants, cette double fragilité (face à une catégorisation éditoriale parfois approximative chez les diffuseurs, et face à une recommandation algorithmique structurellement moins performante pour les contenus faiblement dotés en données comportementales chez les plateformes) a pour effet cumulatif de renforcer les mécanismes d'invisibilisation déjà documentés dans cette étude, en privant ces répertoires à la fois d'une reconnaissance symbolique juste et d'une exposition numérique (mise en valeur) équitable.

6.2.4 Entre richesses des taxonomies et usages contraints

Un autre résultat important de cette étude concerne la distinction, trop souvent négligée dans les analyses de la découvrabilité, entre la conception d'une taxonomie et son usage effectif par les acteurs de l'écosystème musical. Une taxonomie peut, en elle-même, être riche, nuancée et suffisamment fine pour rendre justice à la diversité des esthétiques musicales existantes ; il n'en demeure pas moins que sa mise en œuvre concrète, par les artistes, les labels et les plateformes, obéit à des logiques stratégiques qui peuvent contredire, voire neutraliser, cette richesse potentielle. Autrement dit, la capacité théorique d'un système de classification à représenter fidèlement un répertoire ne garantit en rien que cette capacité soit effectivement mobilisée dans la pratique.

Les échanges menés lors de l'atelier du laboratoire La Percée en 2025 ont révélé que, pour être découvrables sur les plateformes, les artistes et les labels doivent fréquemment « jouer le jeu » des catégories dominantes, quitte à s'éloigner d'une représentation fidèle de leur identité musicale. Cette dynamique se traduit par une tendance à l'harmonisation des genres déclarés ; les artistes optant pour des catégories plus consensuelles ou mieux référencées algorithmiquement, au détriment d'étiquettes plus précises mais moins susceptibles de générer une exposition suffisante.

Cette asymétrie entre richesse taxonomique et usage contraint trouve une illustration éclairante lorsqu'on la met en regard des taxonomies musicales classiques établies par l'industrie, telles que celles développées historiquement par des référentiels comme *AllMusic* ou par les systèmes de classification par genres et sous-genres utilisés par les plateformes elles-mêmes. Ces taxonomies, lorsqu'elles s'appliquent aux musiques populaires occidentales, atteignent un degré de granularité remarquable : la seule catégorie « pop », par exemple, s'y trouve subdivisée en dizaines de sous-genres reconnus et stabilisés (dream pop, synth-pop, bedroom pop, hyperpop, indie pop, pour ne citer que quelques exemples) ; chacun correspondant à des communautés d'auditeurs, des codes esthétiques et des historiques de production bien identifiés.

Cette même architecture taxonomique, pourtant capable d'une telle finesse, s'effondre en revanche en un nombre très restreint de catégories dès lors qu'elle s'applique à des répertoires issus de traditions non occidentales ou diasporiques, regroupées sous des étiquettes génériques telles que « musique du monde » ou « *World music* », alors même que ces traditions présentent, sur le plan musicologique, une diversité interne au moins comparable à

celle de la musique populaire occidentale (qu'il s'agisse de la rumba congolaise, des musiques mandingues, des musiques andines ou du chaâbi maghrébin, pour ne prendre que quelques exemples parmi les répertoires observés dans le cadre de cette étude).

Ce déséquilibre dans le déploiement effectif des taxonomies n'est pas fortuit. Il reproduit et amplifie les rapports de pouvoir déjà documentés dans les sections précédentes de cette étude, où la richesse descriptive est distribuée en fonction de la centralité économique et culturelle des répertoires concernés, plutôt qu'en fonction de leur complexité musicologique intrinsèque.

Le cas de la catégorie « musique francophone », déjà évoqué, en constitue une déclinaison particulièrement révélatrice : cette étiquette regroupe, sous une même bannière linguistique, des propositions musicales aussi hétérogènes que le rap, la variété ou la nouvelle vague pop, alors que ces univers ne partagent ni les mêmes publics ni les mêmes codes esthétiques.

Une telle agrégation, si elle peut procurer à court terme un surcroît de visibilité en s'arrimant à une catégorie mieux référencée, produit à moyen terme un effet de brouillage. En effet, elle nuit à la lisibilité des propositions artistiques auprès des publics, dilue les signaux de pertinence exploités par les systèmes de recommandation, et contribue, in fine, à invisibiliser la spécificité esthétique des œuvres qu'elle prétend pourtant représenter.

6.2.5 Généalogie des genres et perceptions contemporaines

Nos analyses mettent également en évidence un décalage significatif entre l'histoire et la généalogie réelle des genres musicaux et la manière dont ceux-ci sont perçus aujourd'hui par les audiences. Un genre musical n'est pas une catégorie figée dès son origine. Il est le produit d'une trajectoire historique, souvent marquée par des circulations transnationales, des appropriations successives et des recompositions culturelles, qui finissent par déplacer, dans l'imaginaire collectif, son lieu d'ancrage symbolique loin de ses racines géographiques et culturelles premières.

La *drum and bass* en offre un exemple particulièrement parlant : bien que ses racines rythmiques et sonores plongent directement dans les traditions *sound system* jamaïcaines et dans les héritages du *reggae* et du *dub*, ce genre est aujourd'hui perçu et catégorisé par la grande majorité des auditeurs comme une production essentiellement britannique, tant son développement commercial et sa scène contemporaine se sont concentrés au Royaume-Uni.

Un phénomène comparable s'observe pour d'autres genres dont l'histoire a été progressivement recomposée dans la mémoire collective : le *tango*, par exemple, trouve ses origines dans les pratiques afro-argentines et afro-uruguayennes du Río de la Plata, mais demeure aujourd'hui largement associé, dans l'imaginaire occidental, à une tradition de danse de salon européanisée, ses racines afrodescendantes ayant été en grande partie effacées de sa réception contemporaine.

Ce décalage entre généalogie et perception n'est pas un simple accident de mémoire culturelle. Il complique directement la catégorisation des artistes de musiques du monde, dont les pratiques sont fréquemment hybrides, transnationales et en constante évolution, et qui se trouvent ainsi pris dans une double contrainte perceptive.

D'une part, ils peuvent être invisibilisés lorsque leur pratique s'éloigne de l'image figée et essentialisée qu'une audience associe à leurs origines déclarées, cette dernière s'attendant à une forme d'authenticité culturelle stable plutôt qu'à une esthétique hybride et évolutive.

D'autre part, ils peuvent tout aussi bien être exclus de la reconnaissance qui devrait leur revenir lorsque le genre auquel ils contribuent historiquement a été, comme dans le cas de la *drum and bass*, symboliquement rattaché à une autre scène géographique dominante, rendant leur filiation généalogique invisible aux yeux du public comme des systèmes de catégorisation eux-mêmes.

Ces résultats montrent ainsi que les mécanismes d'invisibilisation ne reposent pas uniquement sur l'absence de données ou sur des choix de classification arbitraires, mais également sur la manière dont les catégories sont construites, utilisées et interprétées dans le temps, à mesure que la mémoire collective des publics se recompose au gré des circulations commerciales et médiatiques.

Ils mettent toutefois en évidence une réalité importante qu'il convient de ne pas perdre de vue. Il serait injuste, et probablement irréaliste, de prétendre qu'une seule taxonomie puisse répondre à l'ensemble des besoins de l'écosystème musical, et plus irréaliste encore que celle que nous pourrions nous-mêmes développer puisse s'y substituer entièrement.

Les taxonomies existantes reflètent des usages distincts, parfois incompatibles entre eux, et chacune répond à des contraintes qui lui sont propres, qu'il s'agisse de la médiation culturelle, de la programmation événementielle, de la recommandation algorithmique ou de l'archivage et de la documentation patrimoniale.

Dans ce contexte, l'enjeu central n'est donc pas de remplacer les taxonomies existantes par une taxonomie unique et prétendument supérieure, mais bien de créer des ponts entre elles et de renforcer, autant que possible, leur interopérabilité, de manière à limiter les pertes d'information qui surviennent lorsqu'une œuvre transite d'un système de classification à un autre.

La section suivante explore des pistes d'action concrètes allant dans ce sens, notamment des approches fondées sur les similarités sonores, développées en collaboration avec les artistes et conçues pour soutenir la découvrabilité, indépendamment de la région de provenance des œuvres. C'est d'ailleurs dans cette perspective que s'inscrivent les travaux menés par le Laboratoire collectif La Percée au cours des dernières années.

SECTION 7

Agir

Pistes d'action et recommandations pour réduire les écarts de découvrabilité entre la diversité des œuvres musicales accessibles en ligne



Les résultats présentés dans les sections précédentes ont montré que les mécanismes d'invisibilisation des musiques du monde ne relèvent ni d'une fatalité technique, ni d'un simple effet de marché, mais bien de choix cumulés (de données, de conception algorithmique, de curation éditoriale et de régulation) qui peuvent, à ce titre, être révisés. Il importe cependant de partir d'un constat nuancé : les systèmes de recommandation ne se contentent pas de « suivre » les goûts des publics ; ils contribuent activement à les fabriquer et à les stabiliser dans le temps. En analysant en continu les comportements d'écoute (morceaux conservés, ignorés, ajoutés en favoris), ces systèmes tendent à amplifier les préférences déjà exprimées par un auditeur (une dynamique proche de ce que la littérature désigne parfois comme une « tautologie du goût »), et, ce faisant, à orienter une part significative des écoutes (estimée, selon les études et les plateformes, entre 20 % et 40 % du volume total) vers des contenus jugés « sûrs » ou pertinents et proches des normes dominantes.

Cet effet n'est cependant pas univoque. Pour les publics qui combinent recherche active, playlists personnelles et recommandations, les systèmes peuvent au contraire élargir sensiblement le spectre des genres et des artistes explorés par rapport aux modes de consommation antérieurs (disque, téléchargement) ; l'effet d'enfermement dans une « bulle » musicale touche surtout les auditeurs qui s'en remettent presque exclusivement aux playlists éditoriales et algorithmiques sans démarche exploratoire propre.

Cette double capacité à restreindre ou à élargir la diversité d'écoute selon la manière dont les systèmes sont conçus et utilisés constitue le fondement même de cette section. Il est en effet possible d'agir sur les biais des systèmes de recommandation musicale, mais cela suppose de combiner des solutions techniques, des choix de conception (design) de la part des plateformes et une régulation publique assumée.

Les recommandations qui suivent sont donc organisées en trois temps : les leviers réglementaires et de politique culturelle (7.1), le rôle des différents acteurs de la filière musicale au-delà des seules plateformes et des pouvoirs publics (7.2), puis quatre axes d'action opérationnels et concrets (intégrant les pistes d'action dégagées par le travail de La Percée en matière de métadonnées, de taxonomie, de curation et de parcours de découverte) pour réduire les écarts de découvrabilité observés (7.3), avant de conclure sur les conditions de réussite de ces recommandations (7.4) et sur une synthèse intégrée par type d'acteur (7.5).

7.1 Recommandations en matière de droit et de politiques culturelles

Plusieurs recommandations peuvent être formulées à l'intention des pouvoirs publics et des instances de régulation, qui doivent traiter les algorithmes de recommandation comme de véritables instruments de politique culturelle, et non comme de simples outils techniques neutres :

- **Intégrer explicitement les patrimoines musicaux minoritaires dans les objectifs de découvrabilité définis par les législations nationales et provinciales, en reconnaissant leur contribution à la diversité culturelle et à la mémoire collective.** Au niveau fédéral, la mise en œuvre de la Loi C-11 ouvre la voie à des conditions de mise en valeur des contenus canadiens sur les plateformes, y compris via des mécanismes de recomman-

dation ; il importe que les règlements d'application définissent des catégories incluant explicitement les musiques du monde canadiennes et québécoises, en distinguant les répertoires diasporiques et minoritaires des contenus anglophones dominants. Au niveau québécois, la Loi affirmant la souveraineté culturelle du Québec et instaurant la Loi sur la découvrabilité des contenus culturels francophones dans l'environnement numérique (Loi 109), adoptée à l'unanimité par l'Assemblée nationale le 11 décembre 2025, représente une avancée significative. Elle ajoute le droit à la découvrabilité du contenu francophone à la Charte québécoise et prévoit la création d'un Bureau de la découvrabilité au sein du ministère de la Culture. Ce Bureau pourrait jouer un rôle moteur dans le financement de la production de métadonnées de qualité, l'organisation de campagnes de valorisation des musiques du monde québécoises et le suivi des effets de la réglementation sur la diversité des recommandations, à condition que son mandat inclue explicitement les musiques du monde et les répertoires minoritaires, et non seulement les contenus francophones québécois majoritaires.

- **Développer des mécanismes de transparence algorithmique spécifiques à la diversité culturelle, qui obligent les plateformes à documenter l'impact de leurs systèmes de recommandation sur la visibilité de contenus minoritaires.** Ces obligations peuvent s'appuyer sur des cadres déjà existants ou en émergence : le Digital Services Act (DSA) européen, qui exige déjà des grandes plateformes qu'elles proposent un mode d'écoute non personnalisé (flux non profilé) ; le modèle du « Fairness Score » développé par Fair MusE, qui propose une grille d'évaluation multidimensionnelle applicable aux principales plateformes ; et les travaux du groupe d'experts indépendant de l'UNESCO sur l'intelligence artificielle et la culture (2025), qui souligne les risques de marginalisation des expressions culturelles minoritaires dans les systèmes d'IA générative et formule des recommandations pour des politiques culturelles adaptées. Le Québec et le Canada, représentés au sein de l'UNESCO, sont bien positionnés pour défendre l'inclusion explicite des expressions culturelles minoritaires et marginalisées dans les cadres réglementaires internationaux, aux côtés d'initiatives comparables portées par l'Union européenne.
- **Envisager des quotas de visibilité ou des objectifs de diversité mesurables dans certaines sections éditoriales** (playlists, pages d'accueil, recommandations de découverte), en veillant à ne pas enfermer les musiques minoritaires dans des espaces de niche, et en conditionnant si nécessaire certains avantages réglementaires ou fiscaux à des engagements mesurables en matière de mise en avant de répertoires locaux ou minoritaires.
- **Mettre en place des incitations financières et des programmes de soutien pour la production, la documentation et la diffusion de ces répertoires (enrichissement des métadonnées, captations, archives numériques),** en partenariat avec les communautés concernées, et favoriser l'accès à des données agrégées afin que chercheurs et autorités puissent mesurer dans la durée les effets des algorithmes sur la diversité musicale effectivement proposée aux publics.

7.2 Recommandations relatives au rôle des acteurs de la filière musicale

La réduction des écarts de découvrabilité ne relève pas uniquement des plateformes et des pouvoirs publics : les labels, les institutions culturelles, les associations professionnelles, les communautés et les chercheurs jouent chacun un rôle spécifique et complémentaire.

Les labels et producteurs peuvent investir dans la qualité des métadonnées, dans la formation aux standards techniques et dans des stratégies de catégorisation respectueuses des identités musicales, notamment en s'associant à des campagnes d'enrichissement portées par des sociétés de gestion collective (SODRAC, SOCAN) ou des organismes culturels.

Les institutions (festivals, salles, réseaux de diffusion) peuvent servir de relais de curation, de documentation et de médiation, en documentant systématiquement les artistes et répertoires qu'elles programment (genres, contextes, langues, instruments) et en partageant ces données dans des bases ouvertes et interopérables, tout en développant des collaborations directes avec les plateformes pour co-animer des playlists, des capsules éditoriales et des parcours de découverte.

Les communautés, enfin, sont au cœur de la légitimité de toute démarche de réforme des systèmes de catégorisation : leur participation à la définition des catégories, à l'élaboration des contenus éditoriaux et à la gouvernance des projets de taxonomie est indispensable pour éviter les approches extractivistes ou paternalistes. Cela suppose aussi que les créateurs et communautés se réapproprient activement les catégories et endonymes qui les concernent, en revendiquant des métadonnées respectueuses de leur identité, et qu'ils organisent des réseaux de solidarité pour le partage de compétences numériques (métadonnées, marketing, plaidoyer).

Les chercheur.e.s, quant à eux, occupent un rôle d'observation, de critique et de co-construction d'outils qui ne se limite pas à documenter les effets des plateformes, mais vise également à proposer des modèles alternatifs et à outiller les autres acteurs. Concrètement, cela implique de conduire des études longitudinales sur l'impact des systèmes de recommandation sur les trajectoires d'écoute et de carrière des artistes de musiques minoritaires, en reproduisant sur des échantillons québécois et francophones les designs expérimentaux mobilisés par des travaux de référence tels qu'Anderson et *al.* (2020) et Porcaro et *al.* (2024) ; d'explorer des architectures de recommandation dites « contraintes » (constrained recommendation), capables d'incorporer des critères de diversité culturelle sans dégrader la satisfaction perçue des utilisateurs ; et de co-développer, avec des partenaires technologiques comme Gradiant AI, des outils de mesure de la découvrabilité et de la diversité directement utilisables par les communautés et les institutions, dans la continuité des travaux déjà amorcés par La Percée.

7.3 Axes d'action opérationnels pour réduire les écarts de découvrabilité

Au-delà des principes généraux énoncés ci-dessus, quatre axes d'action concrets, directement actionnables par les différents acteurs de l'écosystème, peuvent être dégagés de la littérature scientifique et des résultats empiriques de cette étude.

AXE 1

Enrichissement et normalisation des métadonnées

La priorité opérationnelle la plus directement actionnable demeure l'enrichissement des profils d'artistes dans les référentiels structurants (ISNI, MusicBrainz, Wikidata) ainsi que dans les bases de données propres aux plateformes. Des campagnes d'enrichissement ciblées, portées par des institutions (SODRAC, SOCAN, organismes culturels, festivals) et des organisations spécialisées, peuvent avoir un impact mesurable sur la découvrabilité. Cet enrichissement doit dépasser les champs de base (nom, album, genre) pour inclure des informations contextuelles telles que la ou les langues des œuvres, la région et le territoire de référence, les filiations culturelles, l'instrumentarium ainsi que les contextes sociaux, rituels ou les collaborations diasporiques ; autant de signaux précieux pour des systèmes de recommandation plus sensibles à la diversité culturelle.

Ces dimensions peuvent nourrir à la fois des outils de recherche avancée et des systèmes de recommandation plus inclusifs. Leur standardisation devrait s'appuyer sur des schémas ouverts (*open metadata*) et interopérables, facilitant leur adoption par l'ensemble des acteurs de la chaîne (plateformes, diffuseurs, institutions patrimoniales).

Plusieurs modèles de référence peuvent être adaptés au contexte québécois : le projet MetaMusic du CNMlab (Centre national de la musique, France), qui propose des bonnes pratiques pour l'enrichissement des métadonnées musicales et leur interopérabilité dans la chaîne de valeur numérique, et le projet européen *ekip* (2025), qui recommande l'établissement d'un cadre européen de standardisation des données permettant l'innovation et la portabilité des informations culturelles. Ces modèles sont transférables au contexte québécois, à condition d'adapter les champs aux spécificités des musiques du monde (endonymes, classifications communautaires, multilinguisme).

L'intelligence artificielle peut par ailleurs être mobilisée de manière contrôlée pour le balisage automatique des métadonnées. Des outils comme *Musiio* ont montré que le balisage automatique des pistes (*AI tagging*) pouvait améliorer significativement la découvrabilité, avec une hausse d'écoutes de l'ordre de 10 % dans des expérimentations menées avec Universal et Amazon. Ces outils doivent néanmoins être entraînés sur des corpus diversifiés et soumis à une validation humaine par des spécialistes, afin d'éviter de reproduire les biais des taxonomies existantes. C'est précisément la piste qu'explorent conjointement La Percée et Gradiant AI à travers des tests d'association de genres appliqués aux musiques du monde québécoises.

AXE 2

Co-construction d'une taxonomie inclusive

L'une des contributions centrales du travail de La Percée consiste à proposer des principes pour la conception d'une nouvelle taxonomie musicale, pensée comme un outil ouvert au service de la découvrabilité des musiques minoritaires plutôt que comme un standard unique se substituant aux taxonomies existantes. Cette taxonomie devrait reposer sur des principes directeurs dégagés par l'étude : une co-construction avec les communautés d'artistes et de porteurs de traditions afin de respecter les endonymes et les catégories issues des pratiques elles-mêmes ; une granularité fine pour les genres actuellement regroupés dans des catégories fourre-tout, permettant de distinguer les scènes, les traditions et les hybridations ; l'évitement des catégories exotisantes ou réductrices, au profit de dénominations situées et validées ; et une interopérabilité avec les taxonomies existantes (Apple Music, Spotify, MusicBrainz), sans chercher à les remplacer, mais en créant des ponts qui permettent la circulation de l'information entre systèmes.

Il importe également de clarifier les usages et les destinataires de cette taxonomie : une taxonomie conçue pour alimenter des algorithmes de recommandation n'est pas identique à une taxonomie de médiation culturelle ou d'archivage patrimonial. L'étude de La Percée recommande à ce titre une approche modulaire, où différentes dimensions (langue, région, instrumentarium, contexte social) peuvent être activées selon les usages, permettant à différents acteurs tels que les plateformes, les diffuseurs, les chercheurs, les artistes et les publics, de s'approprier les outils selon leurs besoins propres. Enfin, les ateliers menés par La Percée ont montré que ni les artistes seuls, ni les publics seuls, ni les outils automatiques seuls ne sont en mesure de produire des classifications fiables et représentatives : la collaboration avec des musicologues, des ethnomusicologues et des spécialistes des traditions musicales concernées demeure indispensable pour interpréter les résultats des modèles et enrichir la taxonomie de manière culturellement juste.

AXE 3

Diversification algorithmique et gouvernance des systèmes de recommandation

Au niveau des systèmes eux-mêmes, l'action peut se déployer à trois niveaux complémentaires. Au niveau des données d'entrée, il s'agit de réduire les biais présents dans les catalogues (sous-représentation d'artistes femmes, francophones ou non occidentaux) et de mieux documenter les métadonnées pertinentes (langue, origine, genre, statut d'artiste émergent), en cohérence directe avec l'Axe 1.

Au niveau des algorithmes eux-mêmes, plusieurs leviers de recherche peuvent être mobilisés. On pourrait notamment introduire des contraintes de diversité dans les listes recommandées, par exemple en limitant la surreprésentation des titres déjà ultra-populaires ou en intégrant un quota minimal de contenus minoritaires ; déployer des mécanismes explicites de re-classement orientés vers la diversité culturelle ou géographique, sur le modèle des travaux de Porcaro et *al.*, sans sacrifier la pertinence perçue par l'utilisateur ; et développer des modes de recommandation alternatifs (par pays, par scène locale, par répertoire minoritaire), plutôt que de s'en tenir au seul modèle de la similarité (« tu aimeras aussi »),

qui reconduit mécaniquement les goûts déjà exprimés. Ces pistes rejoignent les architectures dites « contraintes » évoquées à la section précédente comme direction de recherche prioritaire.

Un troisième niveau d'action concerne le contrôle laissé à l'utilisateur et la transparence du système. Il s'agira d'offrir des options de réglages explicites sur le degré de personnalisation souhaité (davantage ou moins de titres « hors zone de confort », activation d'un mode découverte d'artistes émergents) ; mettre à disposition un mode d'écoute non personnalisé, comme l'exige déjà le Digital Services Act pour les grandes plateformes en Europe ; et rendre les systèmes de recommandation plus transparents quant à leurs logiques de sélection (popularité, langue, pays, statut major ou indépendant), ce qui améliore l'expérience des auditeurs non-mainstream tout en répondant aux obligations de transparence évoquées à la section 7.1.

Enfin, la mesure de la performance des systèmes de recommandation devrait elle-même être élargie. Au-delà des seuls indicateurs de rétention et d'engagement, elle devrait intégrer des indicateurs de diversité et de découverte de contenus minoritaires, afin que les objectifs de diversité culturelle soient suivis avec la même rigueur, et selon les mêmes exigences de mesurabilité que les objectifs commerciaux.

AXE 4

Curation éditoriale, médiation et design d'interface au service de la découverte

La curation éditoriale demeure l'un des leviers les plus directement actionnables à court terme. L'étude comparative de Music Tomorrow et de l'APEM recommande que les plateformes augmentent l'exposition du répertoire local en valorisant des playlists éditoriales dédiées dans des positions visibles de l'interface (pages d'accueil, modules de découverte), plutôt que dans des rubriques secondaires ; une recommandation directement applicable aux musiques du monde québécoises.

Cette mise en valeur gagnerait à s'appuyer sur la curation humaine et sur des partenariats avec des acteurs ancrés dans les communautés concernées. Des playlists dédiées, co-construites avec des spécialistes (programmateurs/programmatrices, chercheurs, producteur.trice.s, festivals) et régulièrement mises à jour, peuvent servir de vitrines structurantes, à condition d'occuper des espaces visibles dans les interfaces et de bénéficier de campagnes promotionnelles ciblées.

Les plateformes pourraient également instaurer des journées ou des mois thématiques, en lien avec des institutions culturelles (UNESCO, organismes nationaux) et des réseaux professionnels, pour mettre à l'honneur des patrimoines musicaux minoritaires et leur offrir une visibilité accrue. L'éditorialisation devrait enfin dépasser la seule sélection musicale pour inclure des contenus contextuels (textes, capsules, entrevues) permettant aux publics de comprendre les histoires, les langues et les enjeux portés par ces musiques.

Au-delà de leur simple existence, la conception même de ces playlists conditionne leur capacité réelle à faire découvrir de nouveaux genres. Plusieurs paramètres de design méritent une attention particulière :

- la proportion de titres familiers et de titres inconnus, un dosage habile augmentant la probabilité qu'un auditeur accepte de sortir légèrement de sa zone de confort, alors qu'une liste trop homogène ou centrée sur les succès du moment ne fait que renforcer les goûts déjà établis ;
- la longueur et l'ordre des morceaux, des playlists plus courtes et mieux éditorialisées offrant une meilleure visibilité à chaque titre, sachant que la position d'un morceau dans la liste influence fortement ses chances d'être réellement écouté ;
- le mode de curation, éditoriale ou algorithmique, les playlists éditoriales jouant un rôle de prescripteur culturel capable de mettre en avant des scènes émergentes ou des répertoires minoritaires par une décision humaine assumée, là où les playlists algorithmiques personnalisées peuvent tout aussi bien élargir progressivement le spectre d'écoute que le restreindre, selon l'équilibre choisi entre familiarité et surprise ;
- et enfin les titres, visuels et descriptions des playlists elles-mêmes, un intitulé orienté vers l'exploration (« découvrir », « nouvelles voix ») attirant davantage les auditeurs en quête de nouveauté qu'un intitulé centré sur le confort ou l'ambiance (« chill », « focus »), étant entendu qu'un classement par humeur ou par activité plutôt que par genre peut favoriser la rencontre avec des styles nouveaux, mais au prix d'une moindre conscience, par l'auditeur, du genre ou de la scène dont provient effectivement ce qu'il découvre.

Ces principes de design peuvent enfin se combiner à des parcours de découvrabilité dédiés, distincts des recommandations personnalisées : modes « exploration de la diversité », filtres par langue, région ou communauté, radios de découvertes minoritaires, cartes géographiques interactives des scènes locales. Les interfaces pourraient encourager une forme de sérendipité guidée, par exemple via des propositions de « détours » depuis des écoutes mainstream vers des répertoires apparentés mais moins visibles, ou des invitations à explorer des univers géographiques ou linguistiques voisins.

En combinant recommandation algorithmique, curation humaine et médiation éditoriale, de tels dispositifs permettent de contourner la logique de personnalisation étroite sans imposer de contenus non sollicités, en laissant à l'auditeur l'initiative d'une exploration volontaire plutôt qu'en la lui imposant.

7.4 Conditions et limites de la mise en œuvre

Ces recommandations ne sauraient être mises en œuvre sans reconnaître certaines limites structurelles. Les plateformes restent fortement incitées à optimiser l'engagement (temps d'écoute, taux de conversion aux abonnements, revenus publicitaires), ce qui les pousse naturellement vers la mise en avant de contenus déjà populaires et perçus comme peu risqués.

La réduction des biais documentés dans cette étude suppose donc un arbitrage assumé entre performance commerciale et objectifs de diversité culturelle ; une pression coordonnée des pouvoirs publics, des organismes de régulation et des partenaires de l'industrie musicale, agissant de concert plutôt qu'isolément ; et une demande minimale, de la part des publics eux-mêmes, pour des expériences de découverte plus ouvertes, sans quoi les dispositifs les plus ambitieux resteront sous-utilisés.

En somme, il est possible de réguler, ou à tout le moins d'atténuer, les biais des systèmes de recommandation musicale, à condition de combiner des techniques de débiaisage et de diversification algorithmique, des obligations de transparence et de choix laissées aux usagers, et des politiques culturelles explicites en matière de découvrabilité et de diversité (les trois registres qui structurent l'ensemble des recommandations précédentes).

7.5 Synthèse des recommandations par acteur

Le tableau suivant synthétise, pour chaque catégorie d'acteur de l'écosystème, les priorités d'action dégagées dans les sections précédentes.

TABLEAU 3 — Synthèse des recommandations par acteur

ACTEURS	EXEMPLES DE PRIORITÉS D'ACTION
Pouvoirs publics, législateurs et organismes de réglementation	Inscrire explicitement les musiques du monde et les répertoires minoritaires dans les objectifs de découvrabilité et dans les règlements d'application des lois sur la diffusion continue en ligne ; imposer aux plateformes des obligations de transparence et des rapports d'impact algorithmique sur la visibilité des contenus minoritaires ; fixer des objectifs de diversité mesurables pour les espaces éditoriaux les plus visibles, en y conditionnant au besoin certains avantages réglementaires ou fiscaux ; défendre l'inclusion des expressions culturelles minoritaires dans les cadres internationaux
Organismes publics de soutien et de mise en œuvre des politiques de découvrabilité	Financer la production, la documentation et l'enrichissement des métadonnées en partenariat avec les communautés concernées ; mandater des audits indépendants des effets des algorithmes sur les musiques du monde ; coordonner des campagnes collectives de valorisation ; assurer le suivi des effets de la réglementation et faciliter l'accès des chercheurs à des données agrégées
Plateformes d'écoute en continu	Enrichir leurs taxonomies de genres à l'aide de catégories co-construites et interopérables ; introduire des contraintes de diversité et des mécanismes de reclassement dans leurs systèmes de recommandation ; placer des playlists éditoriales consacrées aux répertoires locaux et minoritaires dans les espaces visibles de l'interface ; offrir des parcours d'exploration (par langue, région ou scène), un mode d'écoute non personnalisé et des réglages du degré de personnalisation ; publier des audits annuels de diversité et intégrer des indicateurs de découverte à la mesure de leur performance
Sociétés de gestion collective et organismes professionnels du secteur culturel	Piloter des campagnes ciblées d'enrichissement des profils d'artistes dans les référentiels ouverts et les identifiants normalisés ; promouvoir des schémas de métadonnées ouverts, interopérables et adaptés aux musiques du monde (langues, territoires, filiations culturelles, instrumentarium) ; former les artistes, les labels et les producteurs aux bonnes pratiques de métadonnées
Labels et producteurs	Investir dans la qualité et l'exhaustivité des métadonnées dès la mise en marché ; se former aux standards techniques ; adopter des stratégies de catégorisation respectueuses des identités musicales ; s'associer aux campagnes collectives d'enrichissement
Festivals, salles et réseaux de diffusion	Documenter systématiquement les artistes et les répertoires programmés (genres, langues, instruments, contextes) ; verser ces données dans des bases ouvertes et interopérables ; agir comme relais de curation et de médiation en co-animant avec les plateformes des playlists, des capsules éditoriales et des parcours de découverte
Milieu de la recherche (chaires, centres et laboratoires universitaires)	Mener des études longitudinales sur les effets des systèmes de recommandation sur les trajectoires d'écoute et de carrière ; explorer des architectures de recommandation intégrant des critères de diversité culturelle sans dégrader la satisfaction des utilisateurs ; co-développer avec des partenaires technologiques des outils de balisage et de mesure culturellement sensibles, validés par des spécialistes ; produire des indicateurs de diversité et de découvrabilité validés, utilisables par les communautés et les institutions.
Artistes et communautés	Participer à la définition des catégories et à la gouvernance des projets de taxonomie ; se réapproprier les endonymes et exiger des métadonnées respectueuses de leur identité dans les profils de plateformes ; contribuer aux contenus éditoriaux qui contextualisent leurs musiques ; constituer des réseaux de solidarité pour le partage de compétences numériques (métadonnées, mise en marché, plaidoyer)

Conclusion générale

Cette étude montre que les musiques du monde québécoises se heurtent à des obstacles structurels à leur découvrabilité sur les plateformes de streaming, résultant de la combinaison de taxonomies occidentalo-centrées, de déficits de métadonnées, de biais de popularité et de logiques éditoriales façonnées par une économie de l'attention où la rareté ne porte plus sur l'offre, mais sur le temps d'écoute disponible.

Les artistes concernés demeurent sous-représentés dans les bases de métadonnées, mal catégorisés dans les taxonomies existantes, et moins exposés dans les playlists éditoriales, avec un écart de visibilité quantifiable d'environ 50 % (deux fois moins de placements éditoriaux) par rapport à des artistes québécois de notoriété comparable.

Les données de consommation nationales confirment l'ampleur du phénomène à une échelle plus large : à peine 7 % des écoutes en continu au Québec concernent des interprètes québécois, une proportion en recul depuis 2022 et qui chute à moins de 4 % chez les 15-29 ans, tandis que les recommandations personnalisées ne jouent qu'un rôle marginal dans la découverte de ces répertoires comparativement à la recommandation sociale de proximité. Les musiques du monde n'en demeurent pas moins l'une des rares catégories à avoir gagné du terrain récemment, signe d'un appétit des publics que les mécanismes actuels de découvrabilité ne permettent pas de satisfaire pleinement.

Loin d'imputer ces inégalités à un seul acteur, l'étude met en évidence l'interdépendance des plateformes, des diffuseurs, des institutions et des communautés dans la production de ces écarts, et plaide pour la création de ponts et de standards ouverts renforçant l'interopérabilité des métadonnées et des taxonomies.

Les comparaisons entre plateformes montrent d'ailleurs que des choix architecturaux différents produisent des niveaux de diversité mesurablement distincts, ce qui confirme qu'il ne s'agit pas d'une fatalité technique, mais bien de décisions de conception qui peuvent être révisées. La conception d'une taxonomie plus inclusive, co-construite avec les communautés concernées et articulée à des outils d'intelligence artificielle transparents et validés par une expertise humaine, apparaît à ce titre comme un levier central pour améliorer la découvrabilité des musiques du monde québécoises et, plus largement, pour soutenir la diversité des expressions musicales francophones en ligne.

Ces résultats, mis en perspective avec la littérature scientifique, confirment que les systèmes de recommandation, éditoriaux comme algorithmiques, ont des effets réels sur la diversité musicale en ligne et peuvent contribuer à la marginalisation de répertoires minoritaires même en contexte d'abondance apparente de l'offre.

Cette asymétrie touche plus durement les auditeurs aux goûts non-mainstream, diasporiques ou attachés à des répertoires minoritaires, pour lesquels les systèmes de recommandation demeurent structurellement moins performants ; une tension entre optimisation de l'engagement à court terme et diversité à long terme aujourd'hui documentée empiriquement et reconnue comme un problème ouvert par l'industrie elle-même.

Dans le contexte québécois et canadien, ces constats résonnent directement avec les débats entourant la Loi C-11, la Loi 109 sur la découvrabilité des contenus culturels francophones et la mise en œuvre de la Convention de 2005 de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles dans l'environnement numérique et à l'ère de l'IA.

L'essor de l'intelligence artificielle dans la production, la recommandation et désormais la génération musicale pose des questions supplémentaires d'équité culturelle, de mémoire et de transmission. Une IA musicale entraînée sur des jeux de données dominés par les répertoires mainstream, faiblement documentés pour les musiques minoritaires, risque d'accentuer l'effacement de ces patrimoines en les réduisant à des échantillons sous-représentés ou non attribués, tandis que la standardisation sonore induite par l'optimisation algorithmique peut conduire à une homogénéisation croissante des répertoires effectivement proposés aux publics.

Face à ces risques, l'exigence d'une écologie musicale numérique diversifiée s'impose comme un impératif à la fois démocratique et esthétique. Il devient ainsi nécessaire de garantir que les environnements numériques reflètent la diversité des cultures, des langues et des histoires, plutôt que de la comprimer en un répertoire globalisé unique, suppose une action concertée des plateformes, des États, des institutions et des communautés, où la gouvernance des données, la transparence des systèmes, la reconnaissance des droits des communautés et la valorisation des mémoires musicales minoritaires deviennent des leviers à mobiliser conjointement plutôt qu'isolément.

Faire une place réelle aux musiques minoritaires sur les plateformes ne relève donc pas d'une correction cosmétique, mais d'une condition pour que l'ère de l'intelligence artificielle ne se traduise pas par un rétrécissement du monde musical, mais par un élargissement des horizons de l'écoute.

Ces constats, enfin, ouvrent davantage de questions qu'ils n'en referment. Si cette étude a porté sur les musiques du monde québécoises, dans quelle mesure les mécanismes d'invisibilisation documentés ici s'appliquent-ils, selon des modalités propres, à d'autres répertoires minorisés du paysage musical canadien, notamment les musiques autochtones ? Les instruments réglementaires récemment adoptés au Québec et au Canada sauront-ils se traduire, dans leurs règlements d'application et leur mise en œuvre concrète, par une prise en compte explicite de cette diversité, ou risquent-ils de se limiter à une lecture strictement linguistique ou nationale de la découvrabilité ? Comment, surtout, anticiper les effets de l'essor de la musique générée par l'intelligence artificielle sur des catégorisations déjà fragiles, alors que ces technologies pourraient tout autant reproduire les biais taxonomiques

identifiés dans cette étude que contribuer, si elles sont conçues et gouvernées autrement, à une meilleure reconnaissance des répertoires qu'elles risquent aujourd'hui d'invisibiliser davantage ?

Ces interrogations appellent un suivi longitudinal soutenu, seul à même de vérifier si les leviers proposés dans cette étude parviennent, dans la durée, à infléchir des dynamiques structurelles jusqu'ici profondément ancrées dans l'architecture même des plateformes de streaming, des systèmes de recommandation et des IA génératives.

Bibliographie

Aguiar, L. et Waldfogel, J. (2018). *Platforms, promotion, and product discovery : Evidence from Spotify playlists* (NBER Working Paper n° 24713). National Bureau of Economic Research. https://doi.org/10.3386/w24713

Anderson, A., Maystre, L., Anderson, I., Mehrotra, R. et Lalmas, M. (2020). Algorithmic effects on the diversity of consumption on Spotify. Dans *Proceedings of The Web Conference 2020 (WWW '20)* (p. 2155-2165). Association for Computing Machinery. https://doi.org/10.1145/3366423.3380281

Apple. (s. d.-a). *Genre Names* [Documentation technique]. Apple Developer. https://developer.apple.com/documentation/intents/inmediasearch/genrenames

Apple. (s. d.-b). *Music, music video and ringtone genre codes* [Fichier Excel]. iTunes Partner. https://itunespartner.apple.com/music/assets/music-musicvideo-ringtone-genre-codes.xlsx

Aterianus-Owanga, A. (2023). Francophone hip-hop studies and its discontents : A review article. *Journal of World Popular Music*, *10*(1), 119-130, p.128 https://doi.org/10.1558/jwpm.23064

Bauer, C. et Schedl, M. (2019). Global and country-specific mainstreaminess measures : Definitions, analysis, and usage for improving personalized music recommendation systems. *PloS One*, 14(6), e0217389. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0217389

Bello, P. et Garcia, D. (2021). Cultural divergence in popular music : The increasing diversity of music consumption on Spotify across countries. *Humanities and Social Sciences Communications*, *8*, 182. https://doi.org/10.1057/s41599-021-00855-1

Beuscart, J.-S. et Coavoux, S. (2022, 21 mars). « Paranoid android » : algorithmes de recommandation et autonomie des auditeurs. Dans *La musique en mouvements : Horizon 2030*. CNMlab, Centre national de la musique. https://cnmlab.fr/recueil/horizon-la-musique-en-2030/chapitre/10/

Bonini, T. et Gandini, A. (2019). "First week is editorial, second week is algorithmic" : Platform gatekeepers and the platformization of music curation. *Social Media + Society, 5*(4). https://doi.org/10.1177/2056305119880006

Born, G. et Hesmondhalgh, D. (dir.). (2000). *Western music and its others : Difference, representation, and appropriation in music*. University of California Press.

Bouquillion, P. (2020). Les stratégies de visibilité, le rôle des plateformes. *Annales des Mines - Enjeux numériques*, 10(2), 21-26. https://doi.org/10.3917/ennu.010.0021.

Bouquillion, P., Ithurbide, C. et Mattelart, T. (dir.). (2023). *Digital platforms and the Global South : Reconfiguring power relations in the cultural industries*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003391746

Bowker, G. C. et Star, S. L. (1999). *Sorting things out : Classification and its consequences*. MIT Press.

Brennan, T. (2001). World music does not exist. *Discourse*, *23*(1), 44-62.

Carnovalini, F., Rodà, A. et Wiggins, G. A. (2025). Popularity bias in recommender systems : The search for fairness in the long tail. *Information*, *16*(2), Article 151. https://doi.org/10.3390/info16020151

Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Seuil.

Commission européenne. (s. d.-a). *ekip : Policy recommendation engine for European culture* [Projet Horizon Europe n° 101112111]. CORDIS. https://cordis.europa.eu/project/id/101112111

Commission européenne. (s. d.-b). *Promoting fairness of the music ecosystem in a platform-dominated and post-pandemic Europe (Fair MusE)* [Projet Horizon Europe n° 101095088]. CORDIS. https://cordis.europa.eu/project/id/101095088

Couldry, N. et Mejias, U. A. (2019). *The costs of connection : How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford University Press.

Dinnissen, K. et Bauer, C. (2022). Fairness in music recommender systems : A stakeholder-centered mini review. *Frontiers in Big Data*, *5*, Article 913608. https://doi.org/10.3389/fdata.2022.913608

Drott, E. (2024). *Streaming music, streaming capital*. Duke University Press. 360 p. https://doi.org/10.1215/9781478027874

Edung, A. A., Okpene, D. E., Ebingha, B. N. et Dibugo, O. A. (2025). The Afrobeats digital diaspora : TikTok, algorithmic curation, and the remaking of Nigerian cultural identity in the global mainstream. *Advances in Law, Pedagogy, and Multidisciplinary Humanities (ALPAMET)*, *3*(3), 79-91 https://jurnal.fs.umi.ac.id/index.php/alpamet/article/view/1008

Eriksson, M., Fleischer, R., Johansson, A., Snickars, P. et Vonderau, P. (2019). *Spotify teardown : Inside the black box of streaming music*. MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/10932.001.0001

Fair MusE. (2026). *Promoting fairness, transparency and cultural diversity in Europe's digital music ecosystem* [Note d'orientation]. Projet Horizon Europe n° 101095088. https://cordis.europa.eu/project/id/101095088#:~:text=10%2E3030%2F101095088

Feld, S. (2000). A sweet lullaby for world music. *Public Culture*, *12*(1), 145-171. https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-145

Flanagan, A. (2026, 18 mars). Global record revenues grow to $31.7 billion in eleventh year of gains as industry tangles with AI. *Variety*. https://variety.com/2026/music/news/global-record-revenues-grow-to-31-7-billion-ifpi-2025-1236692531/

Gillespie, T. (2018). *Custodians of the Internet : Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press. 288 p. https://doi.org/10.12987/9780300235029https://doi.org/10.12987/9780300235029

Goldhaber, M. H. (1997). The attention economy and the Net. *First Monday*, *2*(4). https://doi.org/10.5210/fm.v2i4.519

Grand View Research. (2024, août). *Generative AI in music market size report, 2024-2030*. 150 p. https://www.grandviewresearch.com/industry-analysis/generative-AI-in-music-market-report

Helberger, N. (2019). On the democratic role of news recommenders. *Digital Journalism*, *7*(8), 993-1012. https://doi.org/10.1080/21670811.2019.1623700

Hesmondhalgh, D. (2021). Is music streaming bad for musicians ? Problems of evidence and argument. *New Media & Society*, *23*(12), 3593-3615. https://doi.org/10.1177/1461444820953541

Hesmondhalgh, D. (2022). Streaming's effects on music culture : Old anxieties and new simplifications. *Cultural Sociology*, *16*(1), 3-24. https://doi.org/10.1177/17499755211019974

Hesmondhalgh, D., Campos Valverde, R., Kaye, D. B. V. et Li, Z. (2023). *The impact of algorithmically driven recommendation systems on music consumption and production : A literature review*. Centre for Data Ethics and Innovation, gouvernement du Royaume-Uni. https://www.gov.uk/government/publications/research-into-the-impact-of-streaming-services-algorithms-on-music-consumption

IFPI. (2026). *Global music report 2026*. International Federation of the Phonographic Industry. https://www.ifpi.org/global-music-report-2026-global-recorded-music-revenues-grow-6-4-as-record-companies-drive-innovation/

Karppinen, K. (2013). *Rethinking media pluralism*. Fordham University Press.

Kowald, D., Schedl, M. et Lex, E. (2020). The unfairness of popularity bias in music recommendation : A reproducibility study. Dans J. M. Jose, E. Yilmaz, J. Magalhães, P. Castells, N. Ferro, M. J. Silva et F. Martins (dir.), *Advances in information retrieval : 42nd European Conference on IR Research, ECIR 2020* (p. 35-42). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-45442-5_5

Krug, S. (2000). *Don't make me think ! A common sense approach to web usability*. New Riders.

Luminate. (2024). *2024 midyear music report*. https://luminatedata.com/reports/midyear-music-industry-report-2024/

Luminate. (2025). *2024 year-end music report*. https://luminatedata.com/reports/yearend-music-industry-report-2024/

Luminate. (2026). *Generative AI in music, film & TV 2026 report : Insights and data for understanding the impact on creative industries and consumers*. https://luminatedata.com/reports/generative-ai-in-music-film-tv/

Maasø, A. et Spilker, H. S. (2022). The streaming paradox : Untangling the hybrid gatekeeping mechanisms of music streaming. *Popular Music and Society, 45*(3), 300-316. https://doi.org/10.1080/03007766.2022.2026923

Malik, M. et Morrow, G. (2026, 17 mars). Is Spotify's AI 'killing' Australian music ? What we found from analysing more than 2 million tracks. *The Conversation*. https://findanexpert.unimelb.edu.au/news/148159

Mars Magazine. (2026, 19 mars). *Spotify's secret bias : How AI quietly locks out new artists*. [by Mohsin Malik & Guy Morrow] https://www.marsmag.com/2026/03/19/spotifys-secret-bias-how-ai-quietly-locks-out-new-artists/

Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity : Global futures, decolonial options*. Duke University Press.

Ministère de la Culture et des Communications du Québec et **Ministère de la Culture de France.** (2020). *Mission franco-québécoise sur la découvrabilité en ligne des contenus culturels francophones* [Rapport]. https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf/277472.pdf

Moreno Cazalla, L. (2024, 24 janvier). Unstoppable reggaeton has got the world listening to Spanish : Here's what the language data tells us. *The Conversation*. https://theconversation.com/unstoppable-reggaeton-has-got-the-world-listening-to-spanish-heres-what-the-language-data-tells-us-221531

Morris, J. W. (2015). *Selling digital music, formatting culture*. University of California Press.

Morris, J. W. (2020). Music platforms and the optimization of culture. *Social Media + Society, 6*(3). https://doi.org/10.1177/2056305120940690

Music Tomorrow. (2026, 14 janvier). *Algorithmic discoverability and cultural fairness on music streaming platforms : A case study*. [par Dmitry Pastukhov] https://music-tomorrow.com/blog/algorithmic-discoverability-cultural-fairness-music-streaming-recommendations

Nieborg, D. B. et Poell, T. (2018). The platformization of cultural production : Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society, 20*(11), 4275-4292. https://doi.org/10.1177/1461444818769694

Perron-Brault, A. et Tchéhouali, D. (2026). *L'effet MUSIQC : Étude de l'impact des listes de lecture éditoriales sur les écoutes de chansons francophones* [Rapport de recherche]. Université du Québec à Montréal. https://archipel.uqam.ca/secure/20497/1/Leffet-MUSIQC-Perron-Brault-et-Tchehouali-2026.pdf

Plantin, J.-C., Lagoze, C., Edwards, P. N. et Sandvig, C. (2018). Infrastructure studies meet platform studies in the age of Google and Facebook. *New Media & Society, 20*(1), 293-310. https://doi.org/10.1177/1461444816661553

Poell, T., Nieborg, D. B. et Duffy, B. E. (2021). *Platforms and cultural production*. Polity Press.

Porcaro, L., Gómez, E. et Castillo, C. (2024). Assessing the impact of music recommendation diversity on listeners : A longitudinal study. *ACM Transactions on Recommender Systems, 2*(1), Article 3. https://doi.org/10.1145/3608487

Prey, R. (2018). Nothing personal : Algorithmic individuation on music streaming platforms. *Media, Culture & Society, 40*(7), 1086-1100. https://doi.org/10.1177/0163443717745147

Prey, R. (2020). Locating power in platformization : Music streaming playlists and curatorial power. *Social Media + Society, 6*(2). https://doi.org/10.1177/2056305120933291

Prey, R., Esteve Del Valle, M. et Zwerwer, L. (2022). Platform pop : Disentangling Spotify's intermediary role in the music industry. *Information, Communication & Society, 25*(1), 74-92. https://doi.org/10.1080/1369118X.2020.1761859

Ricaurte, P. (2019). Data epistemologies, the coloniality of power, and resistance. *Television & New Media, 20*(4), 350-365. https://doi.org/10.1177/1527476419831640

RouteNote. (2024). *Spotify's algorithms drives 3-4 % of industry revenue*. Billet de blog. https://routenote.com/blog/spotifys-algorithms-drives-3-4-of-industry-revenue/

Siles, I., Ross Arguedas, A., Sancho, M., & Solís-Quesada, R. (2022). Playing Spotify's game : artists' approaches to playlisting in Latin America. *Journal of Cultural Economy*, *15*(5), 551–567. https://doi.org/10.1080/17530350.2022.2058061

Simon, H. A. (1971). Designing organizations for an information-rich world. Dans M. Greenberger (dir.), *Computers, communications, and the public interest* (p. 37-72). Johns Hopkins Press.

Spotify. (s. d.-a). *About Spotify* [Page institutionnelle]. Spotify Newsroom. https://newsroom.spotify.com/company-info/

Spotify. (s. d.-b). *Track monetization eligibility* [Page d'aide]. Spotify for Artists. https://support.spotify.com/us/artists/article/track-monetization-eligibility

Spotify. (2025, 29 décembre). *Spotify Wrapped 2025* [Données annuelles d'écoute]. Spotify Newsroom. https://newsroom.spotify.com/tag/2025-wrapped/

Stassen, M. (2026, 29 janvier). 60,000 AI tracks hit Deezer daily as platform moves to license detection tech to wider music industry. *Music Business Worldwide*. https://www.musicbusinessworldwide.com/60000-ai-tracks-hit-deezer-daily-as-platform-moves-to-license-detection-tech-to-wider-music-industry/

Stokes, M. (2020). Migration and music. *Music Research Annual, 1*, 1-29. https://doi.org/10.48336/n2g8-dh09

Taylor, L. (2017). What is data justice ? The case for connecting digital rights and freedoms globally. *Big Data & Society, 4*(2). https://doi.org/10.1177/2053951717736335

Taylor, T. D. (2014). Fields, genres, brands. *Culture, Theory and Critique*, *55*(2), 159-174. https://doi.org/10.1080/14735784.2014.897242

Tchéhouali D. (2023). *Valoriser les musiciens et musiciennes de la diversité et accroître la découvrabilité de leurs musiques à l'ère des plateformes numériques*, Rapport remis au Conseil des arts du Canada. https://unesco.com.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/40/2024/05/LaPercee_rapport_final_ecran_juin2023-1.pdf

UNESCO. (2005). *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. https://www.unesco.org/creativity/fr/2005-convention

UNESCO. (2025). *Report of the Independent Expert Group on Artificial Intelligence and Culture* (CULTAI). UNESCO, 80 p. https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2025/09/CULTAI_Report%20of%20the%20Independent%20Expert%20Group%20on%20Artificial%20Intelligence%20and%20Culture%20%28final%20online%20version%29%201.pdf

Vergès, E. (2025). Vers une politique culturelle de la découvrabilité. *L'Observatoire*, *64*(1), 83-86. https://doi.org/10.3917/lobs.064.0083

Toutes les musiques ont-elles les mêmes chances d'être découvrables et entendues ?

LA PERCÉE

iANF
Chaire de recherche du Québec sur l'intelligence artificielle et le numérique francophones

CHAIRE UNESCO
Communication et technologies pour le développement

gradiant

LES PRODUCTIONS NUITS D'AFRIQUE

AVEC LE SOUTIEN DE

Québec

Canada

