

Table of Contents

CONFERENCE PROGRAM	1
LIST OF PANELS 1 - 11.....	2
LIST OF ABSTRACTS.....	5
KEYNOTE 1: M. CLOONAN, J. WILLIAMSON "MUSICIANS AS WORKERS IN THE GIG ECONOMY"	5
KEYNOTE 2: H. RAVET, "THE CONDUCTOR AND THE BAND. INTERACTIONS AND WORK RELATIONS".....	6
CLOSING KEYNOTE: M. BUSCATTO	7
DEBATE: VIVRE DE LA MUSIQUE ?	8
PANEL 1 INEQUALITIES AND DISCRIMINATION: SEX, RACE, CLASS, AND MUSICAL CAREERS.....	9
PANEL 2 TEACHING, LEARNING, AND TRANSMITTING: THE MUSIC AND THE TRADE	11
PANEL 3 OCCUPATIONAL IDENTITY AND LIFESTYLE: BEING A MUSICIAN	14
PANEL 4 INEQUALITIES AND DISCRIMINATION: SEX, RACE, CLASS, AND MUSICAL CAREERS.....	17
PANEL 5 COLLECTIVE ACTION: UNIONS AND SOCIAL STRUGGLE	20
PANEL 6 SUPPORT PERSONNEL, GATEKEEPERS, AND INTERMEDIARIES.....	22
PANEL 7 OCCUPATIONAL IDENTITY AND LIFESTYLE: BEING A MUSICIAN	25
PANEL 8 TEACHING, LEARNING, AND TRANSMITTING: THE MUSIC AND THE TRADE	28
PANEL 9 SUPPORT PERSONNEL, GATEKEEPERS, AND INTERMEDIARIES.....	31
PANEL 10 NEW TRENDS AND NEW TOPICS	35
PANEL 11 NEW TRENDS AND NEW TOPICS	38
LIST OF PARTICIPANTS.....	40
PRACTICAL INFORMATION.....	41
DIRECTIONS & CAMPUS MAP	41
SUGGESTIONS FOR DINING IN TOWN AT AFFORDABLE PRICES	41

Wifi Access Network: guest-unil
 Password: WIM2018

Twitter: #WIM2018

Conference Program

Thursday 11 January

(Building: Géopolis)

13:00	Welcome , with coffee	1620
13:45	Introduction by Marc Perrenoud & Pierre Bataille	1620
14:00 - 15:00	Keynote: Martin Cloonan & John Williamson , “Musicians as workers in the gig economy”	1620
15:00 - 16:00	Keynote: Hyacinthe Ravet , “The conductor and the band. Interactions and work relations”	1620
	Panel 1: Inequalities and discrimination: sex, race, class, and musical careers	5313
16:15 - 18:30	Panel 2: Teaching, learning, and transmitting: the music and the trade	5799
	Panel 3: Occupational identity and life style: being a musician	5899

Friday 12 January

(Building: Géopolis)

9:00 - 12:00	Panel 4: Inequalities and discrimination: sex, race, class, and musical careers	5313
	Panel 5: Collective action: unions and social struggle	5799
	Panel 6: Support personnel, gatekeepers, and intermediaries	5899
12:00 - 14:00	Lunch	Géopolis Cafeteria
	Panel 7: Occupational identity and lifestyle: being a musician	5313
14:00 - 16:00	Panel 8: Teaching, learning, and transmitting: the music and the trade	5799
	Panel 9: Support personnel, gatekeepers, and intermediaries	5899
16:00 - 16:30	Break	
16:30 - 18:00	Debate (in French): “Vivre de la musique ?” Anne Papilloud (Syndicat suisse romand du spectacle), Leïla Kramis (Syndicat musical suisse, musicienne), Julien Feltin (EJMA – Ecole de jazz et de musique actuelle, musicien), Yann Riou (Service de la culture, Ville de Lausanne) Moderation: Marc Perrenoud et Pierre Bataille	Building: Grange de Dorigny
18h30	Social Event	Grange de Dorigny

Saturday 13 January

(Building: Géopolis)

9:45 - 11:45	Panel 10: New trends and new topics	5799
	Panel 11: New trends and new topics	5899
12:00 – 12:30	Closing Keynote: Marie Buscatto	1620
12:30 – 12:45	Conclusion, Marc Perrenoud & Pierre Bataille	1620

List of Panels 1 - 11

Panel 1 Inequalities and discrimination: sex, race, class, and musical careers

Chair: Soline Blanchard (Université de Lausanne)

Mark Banks	Giving Grace to the Graceful? On Music, Meritocracy and the Social Selection of Talent
Anna Bull	Class, control and classical music: the production of inequalities among young people playing classical music in England
Mojca Piškor	Orchestras, women and aging: reading through the life stories of female orchestral musicians in Croatia
Miki Kaneda	New Music, New Work: How the Creative Labor of Performers Shapes Contemporary Music

Panel 2 Teaching, learning, and transmitting: the music and the trade

Chair: Adrien Pegourdie (Université de Limoges)

Yuiko Asaba	Working as a Tango Musician in Japan: Lineage, Innovation, Institutionalisation
Alice Aterianus-Owanga	« Sabar rek » (le sabar seulement) ! Circulations, transmission et rapports de domination dans l'enseignement du sabar en Europe <i>"Sabar rek!" ("Only sabar!"). Circulations, transmission and domination in the teaching of sabar in Europe</i>
Reguina Hatzipetrou-Andronikou	Learning trajectories, training opportunities and their gendered effects: the process of institutionalisation of Greek traditional music
Dimitra Papastavrou	Building improvisation: Music specialization and professional training in an informal learning group

Panel 3 Occupational identity and lifestyle: being a musician

Chair: Pierre Raboud (Université de Lausanne)

Loïc Riom	« The stupid guy who wants to make music all the time » : Négociation et construction de l'identité de musicien.ne d'indie rock en Suisse <i>"The stupid guy who wants to make music all the time": Negotiation and circulation of the identity of indie rock musician in Switzerland</i>
Lee Marshall	Are musicians entrepreneurs? Reflections on musicians' views
Frédéric Trottier	L'identité professionnelle du musicien de techno à Detroit <i>Being a techno musician in Detroit</i>
Jérémy Sinigaglia	De la bohème à l'organisation scientifique du travail. Le rapport au temps comme révélateur des transformations de l'identité professionnelle des musicien-ne-s <i>From bohemia to scientific organization of work. How relation to time reveals transformations of the musicians professional identity</i>

Panel 4 Inequalities and discrimination: sex, race, class, and musical careers

Chair: Isabel Boni-Le Goff (Université de Lausanne)

Véronique Clette-Gakuba	Migrations postcoloniales et transformation de la rumba congolaise au départ de la Belgique francophone <i>Postcolonial migrations and transformation of Congolese Rumba since Belgium</i>
Paula Guera & Ana Oliveira	Rebel Girl! Punk, gender and difference in Portugal since 1970's
Mohamed Oubenal	Discriminations à l'égard de la musique Amazighe et tentatives d'émancipation <i>From the discrimination against amazigh music to its emancipation</i>
Lucas Preite	Bello Figo and Baba Uslender: musical (online-)reflections on discrimination

Pierre Bataille & Marc Perrenoud	"One for the money"? The digitalization and "disk crisis" impact on the incomes of "ordinary musicians" in French-speaking Switzerland
----------------------------------	--

Panel 5 Collective action: unions and social struggle

Chair: Martin Cloonan (University of Glasgow)

Ananay Aguilar	PPL: the management of performers' rights
Eileen Karmy	Musicians as workers: popular and classical musicians in conflict during the music institutionalisation process of the 1940s in Chile
Martin Lussier	Un conseil d'administration d'association professionnelle des industries musicales comme lieu de travail culturel : le cas de l'ADISQ au Québec <i>A music industries association's board of directors as a cultural workplace: the case of ADISQ in Québec</i>
Henry Stobart & Michelle Bigenho	Heritage politics and indigenous singer-songwriter organizations in Bolivia

Panel 6 Support personnel, gatekeepers, and intermediaries

Chair: Matt Stahl (University of Western Ontario)

Larain Porter	A game of hare and hounds with one small terrier puffing well in the rear' the work of the Musical Director in British Silent Cinema
Joël Girès	La Loudness War : l'incertitude de l'emploi à la source de processus mimétiques et inflationnistes dans le monde du disque <i>The Loudness War: employment precariousness as a source of mimetic and inflationary processes in the record industry</i>
Charles Umney	Online intermediaries in the labour market for function musicians: problems created and possible responses
Jelka Vukobratovic	The Infrastructural Frame of Village Fests in Croatia and Its Role in Providing Work for Local Musicians
Myrtille Picaud	"The biggest rule here is that nobody who is involved earns money": booking in music venues in Paris and Berlin

Panel 7 Occupational identity and lifestyle: being a musician

Chair: Miriam Odoni (Université de Genève)

Olivia Gable	'Emerging' Popular Musicians Working in England and the Value of Public Funding
Sofiane Bouhdiba	Darbouka et surdité : la morbidité des percussionnistes en Tunisie <i>Darbouka and Deafness: the Morbidity of Percussionists in Tunisia</i>
Matt Stahl	Kesha vs. Dr. Luke, Particularism vs. Abstraction: The Atavistic Politics of Occupational Music Making
Richard Sutherland	The Role of Government Programs in Defining Professional Recording Artists

Panel 8 Teaching, learning, and transmitting: the music and the trade

Chair: Najate Zouggar (Université de Lausanne)

Aurélien Poidevin & Sabine Emad	Devenir et être musicien.ne d'orchestre : de l'école aux métiers <i>Becoming and being an orchestral musician: from school to occupation</i>
Andrea Giesch	Être musicien dans un projet social et culturel en contexte scolaire. Étude de cas des Orchestres-en-classe genevois <i>To be a musician in a social and cultural school project. Case study of the Geneva « classroom orchestra »</i>
Rémy Deslyper	Le musicien « professionnel » des écoles de « musiques actuelles » : L'émergence

	d'un nouveau rapport à la musique et à sa pratique <i>The professional musician of the french schools of "musiques actuelles": the emergence of a new attitude to musical practice</i>
Yvon Lamy & Adrien Pegourdie	Se faire à l'enseignement. Inégalités sur le marché du travail musical classique français et requalification de la pratique pédagogique <i>To deal with teaching. Inequalities in french classic musical labor market and requalification of teaching practice</i>

Panel 9 Support personnel, gatekeepers, and intermediaries

Chair: Olivier Moeschler (Université de Lausanne)

Battentier Andy	Technical work in music : towards a new category of actors in musical worlds
Gérôme Guibert, Hyacinthe Chateigné & Vera Bezsonoff	Entre singularité et normalisation. Les salariés des lieux de musiques actuelles en France <i>Between singularity and normalization. Employees of popular music venues in France</i>
Gabrielle Kielich	More Work than Sibilliance? Understanding Representations of Road Crews' Labour
Helen Reddington	Gender Mediation in Popular Music Production: pathways for women producers and engineers in popular music

Panel 10 New trends and new topics

Chair: Gérôme Guibert (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Marta Casals-Balaguer	The jazz collective in Barcelona and Boston. The role of the collaborative circles in the music scenes
Mathieu Feryn	Des temps de l'écoute au partage de nos goûts musicaux. Une mise à l'épreuve du travail musical à Avignon <i>From times of listening to sharing our musical tastes. A test of musical work in Avignon</i>
Sandrine Bubendorff	Le financement participatif, accession à un statut professionnel ou dégradation des conditions de travail ? <i>Crowdfunding: a way to access a professional artist status or a degradation of work conditions?</i>
Nuné Nikoghosyan	Imitate, copy or pay tribute? How conventions shape identities and practices in the world of tribute bands

Panel 11 New trends and new topics

Chair: Hyacinthe Ravet (Université Paris 4 Paris-Sorbonne)

Ana Oliveira, Paula Guera & Costa Pedro	DIWO! The role of networks and collaborative practices in building musical careers in the independent musical scene of Lisbon
Olivier Voirol	Le travail de 'valuation' musicale <i>The work of musical 'valuation'</i>
Philippe Blache	L'émergence et la diffusion des communautés du DIY dans l'édition musicale. L'artiste-entrepreneur, un acteur culturel à part entière à la croisée de plusieurs fonctions <i>Emergence and diffusion of DIY communities. The artist-entrepreneur, a cultural actor at the crossroads</i>

List of Abstracts

Keynote 1

Thursday 11 January

Martin Cloonan (University of Glasgow, UK)

John Williamson (University of Glasgow, UK)

Musicians as workers in the gig economy

In this keynote we follow up some of the ideas presented in our book *Players' Work Time* and relate them to contemporary notions of the “gig economy”. Based on three brief case studies, we argue that such an economy has a longer lineage than is often presented and that perceptions of musical labour are often skewed by a concentration on metropolises – an orientation which tends to occlude important local nuances.

Following this critique of own work (amongst others) we conclude with some thought about musicians' structural location within modern labour markets.

Martin Cloonan is a Convener of Postgraduate Studies in Music within the School of Culture and Creative Arts at the University of Glasgow. His research interests are in the politics of popular music and in issues concerning censorship and freedom of expression. He is the author of the three-volume *The History of Live Music in Britain* (with S. Frith, M. Brenna, E. Webster, in press), *Players' Work Time: A History of the British Musicians' Union, 1893-2013* (with J. Williamson, 2016), *Dark Side of The Tune: Popular Music and Violence* (with B. Johnson, 2008), *Popular Music and the State in the UK* (2007), and *Banned! Censorship of Popular Music in Britain: 1967-92* (1996). He has previously managed bands in Glasgow and is the chair of the anti-censorship group *Freemuse*.

John Williamson is Lord Kelvin Adam Smith Fellow in Popular Music Studies at the University of Glasgow and holds a PhD from the Queen Margaret University, entitled *Intellectual Property, Entrepreneurship and Rent-Seeking in the Music Industries* (2010). A researcher on the project *Musicians' Union: A Social History*, his background combines journalism, scientific research and work in the music industries. His research includes work on the defining and problematising the music industries as well as their relationship with cultural policy, other cultural industries and higher education.

Hyacinthe Ravet (Université Paris 4 Paris-Sorbonne, France)

The conductor and the band. Interactions and work relations

(Presentation in French, with slides in English)

Drawing on fieldwork – a set of observations carried out over several years in the presence of conductors and musicians during rehearsals, concerts, and recording sessions, and in-depth interviews with conductors such as Claudio Abbado, Laurence Equilbey, and Claire Gibault – this paper seeks to answer the following question: How is a musical interpretation constructed within a collective body made up of a conductor and musicians? The sociomusicological perspective of the observation shows that this is indeed a collaborative sort of work in multiple dimensions, in which the participation and role of each player is incessantly renegotiated, and in which *in fine* the meaning given to the musical entity is knit together.

Hyacinthe Ravet is a musicologist and sociologist, Professor of sociology of arts and music at the Université Paris 4 Paris-Sorbonne and a researcher at the Institut de recherche en Musicologie in France. She is the head of the Master's program in music mediation of the Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. She is the author of, among others, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique* (2011) and *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations* (2015). She is also the head of the interdisciplinary research group on female musicians (Cercle interdisciplinaire de recherche sur les musiciennes) and associate director of the journal *Travail, genre et sociétés*.

Marie Buscatto (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, France)

Closing Keynote

Marie Buscatto is Professor of sociology at the University of Paris 1 Panthéon Sorbonne (France). Based on her initial research on the processes limiting women's access to the world of jazz, her current work focuses on social inequalities affecting artists and qualified workers' trajectories. She also studies subjective and objective ambivalencies affecting artistic practices, careers and professions. Finally, she reflects on the epistemological status of qualitative methods. She is the author, among others, of *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations* (2007), *Sociologies du genre* (2014), and *La fabrique de l'ethnographe. Dans les rouages du travail organisé* (2010).

Vivre de la musique ?

Cette table ronde (en français) rassemble différents acteurs de l'espace professionnel musical romand pour débattre de la situation actuelle du travail et de l'emploi pour les musicien.ne.s en Suisse francophone : statut indépendant ou salarié, portage salarial, représentation syndicale, aide à la création, formation, comparaison avec les autres disciplines du spectacle en Suisse ou avec les professions musicales à l'étranger.

Intervenant.e.s :

Anne Papilloud (Syndicat suisse romand du spectacle)

Leïla Kramis (Syndicat musical suisse, musicienne)

Julien Feltin (EJMA – Ecole de jazz et de musique actuelle, musicien)

Yann Riou (Service de la culture, Ville de Lausanne)

Modération : Marc Perrenoud & Pierre Bataille

Followed by an evening with buffet and music.

Concert by Leïla Kramis (piano) and Katarina Knezevic (Fender Rhodes)

Mark Banks (University of Leicester, UK)

mark.banks@leicester.ac.uk

Giving Grace to the Graceful? On Music, Meritocracy and the Social Selection of Talent

What is musical talent – and how is it identified and selected? This paper first suggests that while people may have innate capacities, the gifts of musical ‘talent’ and ‘natural aptitude’ cannot be distinguished from the social contexts in which they are defined and made manifest – there is no such thing as a purely ‘natural talent’, since talent is always (in some part) a social judgment. The paper then argues that even if we accept that ordinary people might possess their own particular creative qualities or musical capacities (whether we believe these to be inborn or socially-ascribed) there is no guarantee that such attributes will be recognised or given opportunities to become cultivated or flourish – because entrenched patterns of social and workplace inequality tend not to permit it. Based on empirical cases, it is shown how in recruitment for music colleges and higher education institutions, in orchestras and professional music contexts, the selection and recruitment of talent is thoroughly socialised, and often discriminatory. The paper reveals how it is precisely the pervasive discourse of ‘talent’ that serves to cast a convenient veil over some exclusive and unequal systems of music industry recruitment and selection – ones based on selections that favour the favoured and so pervasively undermine the very meritocratic and equalitarian structures they claim to support. As will be shown, institutions such as music schools, conservatoires and elite academies are revealed to be much less guilty of elevating and rewarding the naturally ‘gifted and talented’, than reproducing established prejudices and patterns of social advantage.

Anna Bull (University of Portsmouth, UK)

bull.anna@gmail.com

Class, control and classical music: the production of inequalities among young people playing classical music in England

This paper draws on data from an ethnographic study of young people playing in classical music groups in the south of England to explore similarities between white middle-class British identities and practices of classical music production. Against earlier approaches in the sociology of music this paper not only explores the social relations around the music, but asks how these social relations can be heard in the music itself. It therefore contributes to post-Bourdieuian debates on culture and inequality by theorising a way of understanding the aesthetic through the practices that it requires, and examining how these contribute to creating the high levels of class, gender and racial inequality that characterise the classical music industry. In order to do this, I examine four commonalities between classical music and white middle-class British identities. Firstly, classical music has particular modes of sociality which are characterised by a relatively high degree of formality and organisation as well as clear boundaries around participation, in contrast to studies of working-class music-making which describe a more dialogic, informal mode of participation. Secondly, classical music requires modes of embodiment that can be linked, historically and today, with the white middle-classes. Thirdly, an imaginative dimension of bourgeois self-hood can be read through examining this classical music scene which encompasses the imagined futures of the young people in the study, the socially valued identity associated with classical music, as well as fantasies of order and control. Finally, linking these three strands together, the aesthetic of ‘getting it right’ provides the rationale for these processes of sociality, embodiment and imagination.

Orchestras, women and aging: reading through the life stories of female orchestral musicians in Croatia

This paper presents preliminary results of ongoing research on professional and everyday lives, working conditions and labour rights of orchestral musicians in Croatia. By interpreting the life stories of retired female orchestral musicians, most of whom have started their professional careers in socialist Yugoslavia, the author offers an insight into the changing conditions of women's labour in major Croatian orchestras. Drawing on several interviews conducted during the first phase of a larger research, this paper tries to address two central questions: what are the challenges that women face while aging in an orchestra, and in what ways has the transition from socialism to postsocialism (if at all) changed the working lives and labour rights of female orchestral musicians in Croatia.

New Music, New Work: How the Creative Labor of Performers Shapes Contemporary Music

Performers remain largely absent from general narratives of Western classical music, which, despite notable exceptions, continues to focus on composers, works, and stylistic development. In response, my paper joins a growing number of projects on Western classical music that focus instead on performance and its social and political significance. I ask, what can we learn from performers living and working in a musically diverse, and cosmopolitan city like New York? My research focuses on how musicians specializing in contemporary classical music live, work, and continue to do what they do in spite of substantial obstacles of being a self-employed creative worker. One goal of this project is to unravel the monolithic centrality of the “composition.” But my aim is not to dismiss the work of contemporary composers; rather, I seek to critique a monolithic way of thinking. I argue that an ethnographic look at the creative labor of doing contemporary classical music reveals that the work of performers is integral to not only how new music sounds; it can also influence how musical performances and events are conceptualized, and how these events and works receive funding. The work of performers also informs new ways of attaining economic, social, and cultural capital and prestige. Studying the field of new music in New York, I observed how genres and styles do continue to exist and do perform meaningful work in establishing and challenging aesthetic and social categories. And yet, following the creative work of performers reveals how style is but one way to think about classical music as a social practice.

Yuiko Asaba (Royal Holloway, University of London, UK)

yuikoasaba8@gmail.com

Working as a Tango Musician in Japan: Lineage, Innovation, Institutionalisation

In Japan, tango musicians have often consulted Argentine tango recordings for guidance on performance, or have travelled to Buenos Aires to take intensive lessons with Argentine maestros. Recordings have become the critical source of inspiration as musicians imitate the sound of the old tango maestros. Japanese musicians also transcribe tango pieces in order to study the characteristics of vintage tango compositions, with a view to composing new pieces in such styles, or simply to deepening their knowledge of the genre. But throughout tango's development in Japan, various schools of tango music have also come to dominate the Japanese tango scene. Each school is linked to a region and has a *shishō* or master – usually a former dancehall tango musician of Japanese tango's "Golden Era" in the 1960s or a descendant of such a musician. Accordingly, the notion of region becomes critical to the politics of Japanese tango schools. The *shishō* (master) of each orchestra comes to be considered the school head, with other band members – or the subordinates of the leader/*shishō* – arranged according to hierarchy.

This paper will demonstrate how this mechanism has come to resemble the Japanese traditional apprenticeship and performing arts genealogy systems: the *iemoto* (performing arts school) and *totei seido* (apprenticeship system). Through the process of adopting such systems, tango 'schools' have come to highlight the tacit/bodily acquisition of skills and knowledge, whereby learning through performing professionally have come to be considered more important than classroom learning. Furthermore, such 'schools' not only train performance techniques but also help to hone disciples' personal etiquette. The paper will suggest that the uniqueness of Japanese tango culture is found in the ways – without necessarily establishing *institutions* – Japanese musicians have made use of Japan's traditional performing arts system to structure the tango learning and work environments.

Although the structure of lineage may appear rigid, the Japanese tango scene brings to light the rich and colourful dynamics of the system, while problematising the concept of 'school'. How much are the notions of lineage and genealogy relevant to learning and labour? This paper's intention is not to discuss the apprenticeship system in relation to feudalism. *Totei seido* apprenticeship training has been severely criticised in Japan for its relation to exploitation, or at least the conventional idea of the system as such. The purpose of this presentation, however, is neither to criticise nor grant approval to the system, but to unpick the learning and working mechanisms of tango culture in Japan. In doing so, the paper will challenge the conventional idea of 'Japanese' musicians as simply imitative, and suggest that learning tango in Japan typically involves a *structured* system whereby one adapts to a surrounding/community.

Alice Aterianus-Owanga (Université de Lausanne, Switzerland)

aliceaterianus@yahoo.fr

« Sabar rek » (le sabar seulement) ! Circulations, transmission et rapports de domination dans l'enseignement du sabar en Europe

Depuis le milieu des années 1980, une variété de danses et de musiques d'Afrique centrale et occidentale est enseignée dans les villes d'Europe, à l'intérieur de cette catégorie nébuleuse formée autour de l'idée de « danses africaines » (Lassibille, 2004). Parmi ces danses circulant dans le creuset des migrations africaines, le *sabar* est devenu l'une des pratiques de prédilection du public d'amateurs occidentaux. Au Sénégal, le terme *sabar* désigne un instrument, une danse et un moment de festivité dansée. À l'origine pratiqué par des femmes, lors de cérémonies festives et de danses de cercle, il est aujourd'hui dansé dans les villes du Sénégal, par des hommes et des femmes, professionnels ou amateurs, sur les scènes de spectacles ou dans les cérémonies, et enseigné à un public de touristes occidentaux. Dans de nombreuses villes de France et d'Europe, des danseurs.ses de sabar – formés pour la plupart sur le continent africain – partagent leurs techniques chorégraphiques et rythmiques. Portés souvent par des associations, ces enseignements sont dispensés auprès d'un public essentiellement féminin, dans le cadre de cours accompagnés par des musiciens à 90 % masculins. Le réseau transnational du sabar réunit des danseurs, des musiciens, des élèves et des dirigeants d'association, qui circulent entre plusieurs villes européennes pour se réunir autour de ces pratiques musico-chorégraphiques, lors de stages et de festivals.

Cette présentation propose d'examiner les modalités singulières de professionnalisation des artistes danseurs et musiciens de sabar en Europe, confrontés à une difficile reconnaissance de leurs activités par les

institutions culturelles officielles. À partir d'une ethnographie et d'une participation observante des réseaux du sabar de France et de Suisse, je m'intéresserai dans un premier temps aux stratégies développées par les artistes pour se faire une place dans ce marché culturel, en jouant à la fois sur la reconstitution de liens de solidarité ou de parenté avec des danseurs et musiciens de leur pays d'origine, et sur la création de nouveaux liens et modes d'implantation dans les territoires d'accueil, par le biais du mariage, du concubinage ou des relations d'amitié notamment. Puis je montrerai comment dans ce contexte, les dispositifs d'enseignement, de transmission et/ou rétention des savoirs s'articulent avec une reproduction et une négociation des catégorisations raciales et genrées, appliquées aux manières de danser, jouer ou improviser. L'ethnographie des moments de danse et des émotions qu'ils suscitent permettra de réfléchir à la mise en tension dans ces espaces entre une recherche d'universalité et de cosmopolitisme transraciale, et une (re)production de formes intersectionnelles de domination.

Références :

- Bizas, Eleni. 2014. *Learning Senegalese Sabar: Dancers and Embodiment in New York and Dakar*. Berghahn Books.
- Despres, Altaïr. 2016. *Se faire contemporain: les danseurs africains à l'épreuve de la mondialisation culturelle*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Kringelbach, Hélène Neveu. 2013. *Dance Circles: Movement, Morality and Self-Fashioning in Urban Senegal*. Berghahn Books.
- Lassibille, Mahalia. 2004. « "La danse africaine", une catégorie à déconstruire », *Cahiers d'études africaines*, 175(3): 681-90.
- Rastas Anna & Seye Elina. 2016. « Music as a site for Africanness and diaspora cultures: African musicians in the white landscape of Finland », *African and Black Diaspora: An International Journal*, 9(1): 82-95.

Reguina Hatzipetrou-Andronikou (EHESS, France)

reguina.ha@gmail.com

Learning trajectories, training opportunities and their gendered effects: the process of institutionalisation of Greek traditional music

Through the study of the learning trajectories of 30 Greek female traditional instrumentalists the present paper proposes a cartography of training opportunities in the context of institutionalisation of the traditional music revival in Greece. Like other revival movements, such as the early music (François, 2005) or traditional music (Nentwig, 2016) revivals in France, the Greek *paradosiaka* (Kallimopoulou, 2009) has its roots in the 70's revival movements that invented traditions (Hobsbawm, Ranger, 1983) and insisted on the notion of authenticity. The construction of "authenticity" in the late 20th century urban contexts in which music revivals emerged is generally based on repertoire, instrumentarium, performing practices and transmission/learning practices.

Orality is a central notion within the discourse on transmission and/or learning and as a result practices such as apprenticeship by a master, learning by ear, group learning and improvisation (Green, 2002) are promoted. In the Greek context teaching and learning traditional music has been institutionalised during the 90's by the introduction of traditional instruments' classes in Secondary Music Schools, and Higher Education Departments. This paper aims at presenting how the institutionalisation of traditional music learning affects the choices, learning trajectories and professional training of female instrumentalists.

The research is based on 30 interviews with female traditional instrumentalists born between 1955 and 1989, and observation of a summer music seminar. The analysis of the aforementioned material resulted in the construction of two models of gendered access to traditional instrument playing.

The first learning trajectory model's characteristics are an individual choice of instrument and the construction of a personal learning path through listening to rare and few music recordings and looking for, but not always finding, more or less specialized teachers. Being women trying to gain access to a male professional world, the members of this first group/model have an early professional socialisation and are immediately confronted to the strangeness of their gender in this world. In the second model, which concerns mainly younger women during the institutionalisation period (during the late 90's and 2000's), female pupils have access to a more diverse offer of instruments, recordings, teachers and even schools but face other kinds of barriers due to their gender. Their choice of instrument may be oriented by gender-stereotyped factors and individuals and their professional socialisation postponed because of a greater division between the time of learning and the time of performing.

Women's access in male instrumental professional worlds (Buscatto, 2007) has already been studied, and the difference between generations of women instrumentalists in terms of degree of feminisation rate in classical music have been analysed (Ravet, 2011). The present paper focuses on the gendered effects of institutionalisation of learning and the evolution of the nature of barriers that women musicians encounter in their professional training trajectories.

References:

- Buscatto, M. (2007) *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Editions.
- François, P. (2005) *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica.
- Green, L. (2002) *How popular musicians learn. A way ahead for music education*, Aldershot, Ashgate.
- Hobsbawm, E., Range, T. (1983) *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kallimopoulou, E. (2009) *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in modern Greece*, London, Ashgate.
- Nentwig, A.-C. (2016) *Jouer son monde. Sociologie des musiciens traditionnels amateurs*, Paris, L'Harmattan.
- Ravet, Hyacinthe (2011) *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.

Dimitra Papastavrou (Technological Educational Institute of Epirus, Greece)

dimpapasta@gmail.com

Building improvisation: Music specialization and professional training in an informal learning group

In most guitar-based popular genres, the norm is the formation of early bands, where players have minimum or no control over their instruments and often no knowledge of the musical materials (Green: 2002). These musicians do not share a common repertoire, but rather a common geography of sounds represented by musical styles, certain musicians or bands (Christakis: 1999). On the other hand, ordinary musicians have multiple skills, aural knowledge and performing capacity that correspond to the challenges of continuously changing music partners and making music on the spot. Their repertoire is shaped, re-shaped and expanded through their live performing experiences (Faulkner & Becker: 2009).

This study focuses on the learning practices of technically skilled and experienced Greek musicians who created an informal learning group in order to specialize on bluegrass and gypsy swing music. Based on the groups' collective processes of learning how to improvise in these musical styles, this paper aims at presenting how the acquisition of a common repertoire becomes a procedure of identity construction that transforms experienced musicians into specialized ones. Research was conducted within a two-year period in Thessaloniki, and was based on the systematic observation of an informal group of five male adult musicians with no performing background in these genres. The material of the study consists of recorded extracts of what was said and played in their weekly, long-lasting sessions, and the analysis constitutes a reconstruction of this original material.

The musical genres that brought these musicians together are –geographically, at the very least– far from Greece. Thus, the need for authenticity appears from the earliest stages, where the members exchange music material and start listening and performing in the group. Authenticity is then imprinted as an imaginary identification with their role-model musicians. As both bluegrass and gypsy swing are based on improvisation, building a common repertoire goes hand in hand with building group improvisation. Therefore, the initial learning activities, such as copying by ear, listening, observation and imitation, focus extensively on the structure and qualities of the improvised sections. Learning to improvise then becomes a purposeful procedure that goes through certain stages: it originally moves towards patterns of melodic deconstruction, and carries on with reconstructive patterns that create a common performing ground. This procedure is powered by the unique tacit learning theories members create in order to confirm their choices and build their aesthetics. As these members further master on these musical styles and achieve their own improvisation, they gradually become professional bluegrass and gypsy swing musicians.

This research highlights the role of ethnographic study in understanding the nature and characteristics of music specialization in an informal setting. Based on the smaller-scale musical processes of mastering on certain musical styles, it offers a deeper understanding of the construction of professional training and identity.

References:

- Christakis, Nikolas (1999) *Mousikes Taytotites. Afigiseis zois mousikon sygkrotimatou tis ellinikis aneksartitis skinis rok* [Music Identities. Life stories of music groups of the independent Greek rock scene], Athens: Tipothito.
- Faulkner, Robert; Howard Becker (2009) *"Do you know...?" The Jazz Repertoire in Action*, Chicago: University of Chicago Press.
- Green, Lucy (2002) *How popular musicians learn*, Aldershot: Ashgate.

Loïc Riom (Université de Genève, Switzerland)

loic.riom@unige.ch

“The stupid guy who wants to make music all the time”: Négociation et construction de l’identité de musicien.ne d’indie rock en Suisse

Partant du cas particulier de musicien.ne.s d’indie rock se définissant comme tels, mais n’ayant pas la possibilité, ni même parfois la volonté, de vivre de cette activité, cette communication vise à interroger les processus qui façonnent l’identité professionnel des musicien.ne.s. Pour ce faire, elle examinera comment s’articulent prescriptions véhiculées par ce monde musical et conditions du marché de l’emploi musical suisse. En effet, d’une part, les musiciens interviewés s’inscrivent et s’identifient à un monde musical « globalisé », se référant notamment à la figure de l’artiste créateur et à une éthique de production *do-it-yourself* (Riom, 2016). D’autre part, ces musicien.ne.s sont confronté.e.s à un marché de l’emploi musical suisse où il est difficile d’accéder à un statut professionnel et une rémunération en misant uniquement sur ses propres compositions originales (Nikoghosyan, 2017, à paraître; Perrenoud et Bataille, 2017, à paraître). Il s’agira donc de comprendre comment les prescriptions du monde de l’indie rock à la fois agissent comme des freins ou des opportunités aux carrières des musicien.ne.s interviewé.e.s et sont négociées par ces dernier.e.s.

En s’intéressant aux carrières des musicien.ne.s rencontré.e.s et en particulier aux modalités de leur engagement dans celle-ci, je décrirai comment ceux-ci s’approprient des modèles et élaborent des stratégies qui leur permettent de soutenir leur activité tout en maintenant une identité de musicien.ne conforme aux prescription du monde de l’indie rock. Cette analyse prêter une attention particulière à la question du genre. Au delà, des enjeux liés aux conditions différentes dans lesquelles la carrières féminines ou masculines ont lieu – que ce soit vis-à-vis de la sphère familiale ou d’autres mondes professionnels –, je m’interrogerai sur les effets de la circulation d’une identité musicienne encore très masculine (Bannister, 2006).

Cette communication s’appuiera sur les résultats d’un travail de recherche qui avait pour objectif de décrire comment des musiciens se situent et s’identifient à un genre musical globalisé. Pour ceci, quinze entretiens individuels semi-directifs ainsi que cinq séances de restitution ont été menés avec les membres de six groupes suisses. Les entretiens ont été complété par une collecte d’information sur internet, des observations (notamment lors de concert), et des entretiens plus ou moins formalisés avec d’autres acteurs du monde de la musique suisse (agents, programmeurs, journalistes, etc.).

Références :

- Bannister Matthew (2006), ‘Loaded’: indie guitar rock, canonism, white masculinities, *Popular Music*, 25(1), 77–95.
- Nikoghosyan Nuné (2017, à paraître), Les Tribute Bands en Suisse. Un monde d’ambivalences., in: Riom Loïc et Perrenoud Marc (ed.), *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève: Institut de recherches sociologiques, Université de Genève.
- Perrenoud Marc et Bataille Pierre (2017, à paraître), Vies musiciennes. Portrait des musicien.ne.s ordinaires en Suisse romande., In: Riom Loïc et Perrenoud Marc (Ed.), *La musique en Suisse, sous le regard des sciences sociales*, Genève: Institut de recherches sociologiques, Université de Genève.
- Riom Loïc (2016), « *We’re from Switzerland, that’s a chocolate island in Sweden* » : *Comprendre l’indie rock du point de vue de six groupes suisses*, Genève: Institut de recherches sociologiques, Université de Genève.

Lee Marshall (University of Bristol, UK)

L.Marshall@bristol.ac.uk

Are musicians entrepreneurs? Reflections on musicians’ views

It is well-recognised that creative workers have in recent years become celebrated as enacting a particular model of entrepreneurialism to which all workers (indeed, citizens) should aspire. Those working within the creative industries are celebrated by policy-makers, presented as psychologically resilient, flexible, efficient and innovative, prepared to seek out new opportunities and to take risks, creative at finding solutions to problems (though in reality this masks more deep-rooted structural flaws such as increasing job insecurity, portfolio careers and a shortage of economic capital). Trends in creative labour are thus often interpreted as heralding changes to employment relations more broadly.

Given that such conditions have long-defined many musicians’ working practices, the position of musicians’ labour in relation to these trends is unclear, though it is possible that well-documented changes to the music industry brought about by digitisation and disintermediation do perhaps intensify them: much

commentary on the contemporary popular music industry offers a discursive context in which musicians are told that they can be independently successful if they adopt the right (entrepreneurial) strategies.

This paper draws on original qualitative research that investigated the contemporary working practices of musicians signed to small labels in the South-West of England. It explores whether musicians are self-consciously *entrepreneurial* towards their work and audience. Within the contemporary circumstances, we might expect that musicians - particularly those who are managing to sustain themselves independently - may be more open to recognising or celebrating their activities as entrepreneurial. Our results, however, suggest that it is not the case and while the musicians were routinely involved in activities that could be framed as entrepreneurial, there remains strong resistance to notions of entrepreneurialism. In this paper we explore this tension and its implications for understandings of both entrepreneurship and being a musician.

Frédéric Trottier (EHESS, France)

trottier.frederic@gmail.com

L'identité professionnelle du musicien de techno à Detroit

Dans son ouvrage, Morgan Jouvenet (2006) caractérise le rôle du DJ en France en tant qu'un « *musicien entre travail artistique et critique sociale* », et plus généralement celui des « *électronistes* » (DJ et/ou producteurs de musiques électroniques populaires (rap, techno, électro)). Sa terminologie conceptuelle n'est pas issue du vocabulaire du terrain, tout comme la dénomination de « musicien » apparaît rarement dans les médias ou est écartée par les DJ eux-mêmes au travers des éléments discursifs à disposition dans mon enquête sur « *le monde de la techno à Detroit* ».

Fort de ce travail de thèse, je vais revenir brièvement sur la qualification et l'évolution du DJ et du producteur de musiques électroniques via leurs représentations sociales et les techniques de jeu et de création musicale à l'aune de la catégorie mouvante de musicien. Cependant cette étude va rapidement dépasser cette réflexion, le cadre historique des musiques actuelles (Shapiro, 2004) et celui de la hiérarchie culturelle (Grignon et Passeron, 1989), pour questionner l'identité professionnelle de ce « *type* » (Cefaï, 1994) de musicien: qu'est-ce qu'être « *musicien de techno* » ?

Nous interrogerons notamment la vie et le parcours de 3 hommes - Kevin Reynolds, Manuel Gonzalez et Alan Ester - en tant qu'ils sont reconnus comme DJ et/ou producteur attachés à la scène locale (Bennett et Peterson, 2004 ; Gilbert, 2012) de Detroit. Au travers d'une critique du concept de métier et de travail; de professionnel et d'amateur, ainsi que de différents degrés de concepts établis : « *vivre de/la/avec la musique* », ces hommes ont une identité professionnelle complexe, et parfois un « *autre métier* » ou « *un travail quotidien* » éloigné du milieu artistique. Cette analyse veille aussi à préciser certaines particularités culturelles et juridiques, par rapport au cadre de vie et de travail des DJ à Detroit. Ces *Hommes pluriels* (Lahire, 2001) définissent leur identité professionnelle dans le Djing ou la production musicale comme un *engagement passionné* (Loriol, 2015) mais dont le caractère professionnel est équivoque (Zimmerman, 2011). Malgré la reconnaissance locale et/ou internationale, peu de DJ même expérimentés vivent de leur musique. Ce n'est pas uniquement la notoriété ou le talent qui compte. Peut-on alors parler de « *DJ ordinaires* » (Perrenoud, 2007) ? Ces musiciens se positionnent sur cette scène, et se déploient dans un environnement professionnel existant ou le construisent. De multiples variables sont enquêtés : mobilité, labels, collectifs de DJ, milieu professionnel (réseaux et espaces) par type de musiques électroniques, travail de remix. Leur position dans ce réseau et la multiplication des rôles leur assurent d'être aussi une figure d'autorité, à la manière des « *pionniers de la techno de Detroit* » ayant eu accès à une reconnaissance pour leur talent et leur créativité mais aussi grâce à une posture entrepreneuriale au début des années 1980. Sous l'angle de l'identité professionnelle dans le monde de la techno à Detroit, une hiérarchie est aussi établie.

Jérémy Sinigaglia (Université de Strasbourg, France)

sinigaglia@unistra.fr

De la bohème à l'organisation scientifique du travail. Le rapport au temps comme révélateur des transformations de l'identité professionnelle des musicien-ne-s

Cette communication propose de montrer le lien entre la transformation du rapport au temps des musicien-ne-s au cours des dernières décennies, dans ses dimensions objectives et subjectives, et la redéfinition de l'identité professionnelle de ce groupe. Dans un contexte marqué par le durcissement des conditions d'indemnisation du chômage des salarié-e-s intermittent-e-s du spectacle, par les reconfigurations de l'action

publique culturelle et, plus largement, par la diffusion des normes managériales dans la plupart des espaces professionnels, les musicien-ne-s doivent faire face à des injonctions multiples qui se traduisent notamment par une pression importante sur leur temps de travail (recherche d'emploi, activités nécessaires à la production et à la diffusion des spectacles, éventuelles activités annexes, ce à quoi s'ajoutent encore les tâches domestiques et familiales). Il en résulte une expérience relativement partagée d'une forme d'urgence perpétuelle qui pousse à consacrer un temps important à des tâches considérées comme futiles au détriment des plus appréciées ou considérées comme les plus centrales, en particulier les activités de production et de mise en circulation des œuvres.

Face à cette pression temporelle, les musicien-ne-s n'agissent pas de façon uniforme. L'enquête a conduit à faire l'hypothèse de l'existence de deux « générations sociales » (Chauvel, 2003) fondées sur des rapports au temps radicalement opposés. La première, héritière proclamée d'une figure de l'artiste « bohème » qui s'est constituée du 19^{ème} siècle jusque dans les mouvements contestataires des années 1960 et 1970 (et qui peut former en ce sens une véritable « génération historique », consciente des valeurs qu'elle porte), repose sur le culte du temps libre. Les artistes qui en font partie, nés dans les années 50-60 pour ceux que l'on a rencontrés, cherchent à minimiser les contraintes temporelles et à entretenir volontairement un rapport très détaché et « non pressé » au temps. Pour échapper à la pression, la stratégie consiste à éviter de compter le temps et échapper aux situations qui incitent à la course. La seconde, socialisée professionnellement dans le monde « du projet » propre au nouvel esprit du capitalisme triomphant dans les années 1980, valorise plus ou moins malgré elle (formant donc davantage une génération démographique qu'historique) la rapidité et la performance. Une nouvelle figure de l'artiste se constitue alors autour du modèle de l'entrepreneur. Ces artistes, nés à partir des années 70-80, développent dans l'ensemble un rapport au temps beaucoup plus rationalisé, pouvant aller jusqu'à l'utilisation d'outils et de méthodes empruntés au management (le séquençage des activités, le *map minding*...). Pour échapper à la pression, la stratégie consiste ici à chercher à contrôler le temps, à l'organiser afin d'en épargner pour la création.

Ce dont témoigne l'existence de ces deux groupes, ni complètement homogènes ni complètement stabilisés et dont la description renvoie plutôt à deux pôles du champ artistique contemporain, c'est le brouillage des frontières et l'interpénétration croissante des valeurs artistiques et des valeurs managériales formant l'identité de ce groupe professionnel. L'opposition entre artistes et managers, incarnée par deux groupes sociaux aux valeurs culturelles différentes (Chiappello 1998), tend ainsi à devenir de plus en plus, pour la génération qui n'a connu d'autre fonctionnement du champ artistique que la production « par projet », une tension interne (à la fois artistes et managers).

L'analyse repose sur une enquête cherchant à objectiver « les temporalités du travail artistique », réalisée en partie auprès de musicien-ne-s (293 questionnaires et une dizaine d'entretiens semi-directifs/budgets temps), à Paris et dans l'Est de la France (Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia, 2017).

Références :

- Chauvel Louis (2003) *Génération sociale et socialisation transitionnelle*, Mémoire d'HDR, IEP Paris.
Chiappello Eve (1998) *Artistes vs managers*, Paris, Métailié.
Sinigaglia-Amadio Sabrina ; Jérémy Sinigaglia (2017) *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s*, Paris, DEPS Ministère de la Culture.

Véronique Clette-Gakuba (Université Libre de Bruxelles, Belgium)

vclette@ulb.ac.be

Migrations postcoloniales et transformation de la rumba congolaise au départ de la Belgique francophone

Dans plusieurs villes de la Belgique francophone, à partir des années '60 jusqu'au milieu des années '80, une dizaine de groupes de rumba congolaise (Yéyé National, Los Nickelos ou encore l'Afro Négro) se forment à partir d'une émulation qui anime la jeunesse constituant la première vague de migration congolaise postcoloniale. Composés d'étudiants-boursiers destinés à une carrière académique ou politique, ces orchestres estudiantins vont marquer en profondeur l'ensemble du répertoire de la musique congolaise au point, pour certains, d'acquérir dans leur pays d'origine le statut de vedette nationale. Pourtant, en Belgique, ces musiciens de même que ce pan de l'histoire de la rumba belgo-congolaise – parfois dite belgicaine – restent largement méconnus. Ils ne participent pas de la mémoire culturelle belge ni de son patrimoine musical. Sans doute faut-il voir dans cette absence de reconnaissance les traces d'un passé colonial durant lequel des dispositifs juridiques visaient la régulation, le contrôle, parfois même l'interdiction des danses associées à la rumba (Lorau, 2016). Celles-ci étaient jugées obscènes. Mais c'est aussi que la rumba – musique urbaine par excellence – comportait un potentiel contestataire de nature à inquiéter le pouvoir colonial en place (Wheeler, 2005).

Aujourd'hui, si cette histoire reste vivace, c'est uniquement par l'intermédiaire d'une mémoire vivante entretenue par les membres de la diaspora congolaise. Dans le cadre de ma communication, je voudrais proposer une analyse allant à l'encontre de deux idées reçues. La première concerne le rôle social de la rumba congolaise dans le contexte migratoire. Plutôt que de considérer que ces étudiants-musiciens entretenaient un rapport passif à la rumba, uniquement nostalgique visant à reproduire un répertoire prédéfini, je voudrais au contraire montrer l'inventivité des pratiques musicales qu'ils ont mis en place (Suzanne, 2009). Dans un contexte migratoire, je m'intéresserai notamment à la géographie transnationale des réseaux de coordination qu'ils ont contribué à façonner (Becker, 2010 ; Suzanne, 2009). La deuxième consiste à penser et à définir la rumba comme une musique communautaire fonctionnant en vase clos, n'ayant pas joui des mêmes degrés d'ouverture que le courant de la « world music ». Sur ce point, je tenterai à nouveau de montrer l'apport des orchestres étudiants belgo-congolais – qui ont modernisé la rumba par son électrification d'une part et en lui ôtant les sections de cuivre, d'autre part – tout en cherchant à souligner le caractère cosmopolite et hybride qui caractérise la rumba (White, 2013). Des caractéristiques qui ne lui sont pas reconnues vraisemblablement du fait de sa faible inscription dans les filières de la world music élitiste dominées par des réseaux occidentaux. Enfin, tenant compte des tensions postcoloniales précitées, je tenterai de qualifier les liens entre le milieu actuel de la rumba totalement ancré à Bruxelles et les différentes institutions belges du secteur de la musique.

Références :

- Becker, H.S. (2010). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion (Deuxième édition).
- Lauro, A. (2016). « « Notre peuple a perdu le sens de la danse honnête ». Danses africaines, catégories légales et (re)définitions européennes de l'obscénité dans le Congo colonial » in *C@hiers du CRHIDI*, Vol.38
- Samba Wheeler, J (2005). « Rumba Lingala as Colonial Resistance », *Image & Narrative*, March 2005, N° 10.
- Suzanne, G. (2009). « Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme » in *Revue européenne des migrations internationales* [en ligne], vol. 25 - n°2 : <http://remi.revues.org/4945>
- White, B.W (2002). « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 168 : <http://etudesaficaines.revues.org/161>

Paula Guerra (University of Porto, Portugal)

mariadeguerra@gmail.com

Ana Oliveira (University Institute of Lisbon, Portugal)

ana.s.s.oliveira@gmail.com

Rebel Girl! Punk, gender and difference in Portugal since 1970's

With this communication we pretend to contribute to a better understanding of the emergence and consolidation of youth culture in Portugal, by focusing on punk and in particular on women's participation in it. This endeavour — based on a critical analysis of youth (sub)cultures and music scenes in non-Anglo-Saxon contexts — analyses the territorialisation of the egalitarian and interventionist aspects of punk in Southern European countries and its specific socio-history, marked by male domination within the public sphere. This question is significant given that sociological analyses of popular music have focused on mostly

external modalities of this relationship between people and music — such as concerts and record buying — leaving out more subjective/private levels of this relationship in which women are more engaged. By emphasizing these absences and/or invisibilities, is our objective to demonstrate that, despite the presence of women since the beginning of punk, they have been denied a central role in its history - a kind of unfeasibility and feminine invisibility, where few women participants were subjected to symbolic violence. This absence of women in most punk narratives was/is felt as an outrage and a good example of male hegemony in the history of popular culture and youth cultures. In order to explore this space of strong contradictions in punk and youth cultures, this communication reflects the analysis of narratives of women in Portuguese punk: 10 narratives of women who, due to their age, lived the early beginning of punk in Portugal (late 1970s and early 1980s).

Mohamed Oubenal (Institut Royal de la Culture Amazighe, IRCAM, Morocco)

oubenal@ircam.ma

Discriminations à l'égard de la musique Amazighe et tentatives d'émancipation

La langue et la culture amazighe, dans sa diversité, a souvent été discriminée (Boukous, 1999). L'amazighité et ses expressions musicales ont donc été classées au rang de folklore qu'il fallait à tout prix figer, souvent pour les préserver dans leur forme exotique, forgée par l'imaginaire colonial. Par exemple, même si une grande partie des amazighophones habitent aujourd'hui en ville, la musique amazighe, telle qu'elle est souvent représentée dans les institutions de l'école et des médias, reste liée à une campagne folklorisée qui a elle-même connu, dans les faits, des transformations profondes.

Jusqu'à une période très récente, les chercheurs qui se sont intéressés à la musique amazighe ont mobilisé les outils conceptuels de l'ethnomusicologie (Schuyler, 1979 ; Lortat-Jacob, 1980 ; Rovsing Olsen, 1997). Or cette discipline a pour fondement l'idée de spécificité musicale de chaque ethnie (Kunst, 1950), c'est-à-dire que l'essence de la musique ethnique étudiée différerait radicalement de ce à quoi le chercheur occidental est habitué dans sa culture. Plusieurs ethnomusicologues se focalisent donc sur les objets musicaux qu'ils considèrent comme représentant la pureté musicale de l'ethnie étudiée. Dans le cas de la culture amazighe du sud marocain, le regard sera par exemple porté sur la musique *ahwach* tout en éloignant n'importe quel élément pouvant remettre en cause l'idée que le chercheur se fait de l'authenticité de son objet. Or même s'ils ont souffert de discrimination pendant la période coloniale et postcoloniale, les *amazighen* ont toujours innové en matière d'expression musicale au gré des transformations que connaît leur société et des objets techniques qui s'introduisent dans leur milieu. La sociologie de la musique semble donc plus appropriée pour étudier cette production artistique interprétée par des musiciens mais qui se réalise en interaction avec une multitude d'acteurs, d'institutions, de technologies et de dispositifs matériels (Ravet, 2010 ; Roy & Dowd, 2010).

Par ailleurs, depuis au moins deux décennies de plus en plus de groupes, s'inspirant de paroles et de mélodies amazighes, pratiquent la musique fusion, le rap, le Hard-Rock et d'autres styles nouveaux. Or contrairement aux expressions musicales urbaines qui utilisent l'arabe dialectal (Caubet, 2005), la musique urbaine amazighe contemporaine et ses implications sociales ne sont pas suffisamment étudiées. Nous nous attachons dans notre communication à combler ce gap en étudiant la musique amazighe contemporaine dans la ville d'Agadir au sud du Maroc. La première partie sera consacrée au processus de rationalisation qu'a connu la tradition musicale amazighe avec son désencastrement du cadre communautaire grâce au patronage, à l'enregistrement sonore puis à l'émergence d'un circuit marchand. La deuxième partie sera, quant à elle, consacrée au rapport ambivalent qu'entretiennent les artistes amazighes avec l'héritage musical des anciens. La troisième partie sera consacrée au développement de modèles économiques alternatifs en lien avec les transformations que connaît la société marocaine.

Références :

- Boukous, A. (1999), *Dominance et différence. Essais sur les enjeux symboliques au Maroc*, Casablanca, Le Fennec.
 Caubet, D. (2005), « Génération darija ! », *Estudios de dialectología norteafricana y andalusi*, N° 9, p. 233-243.
 Kunst, J. (1950), *Ethno-Musicology*, The Hague, Martin Nijhoff.
 Lortat-Jacob, B. (1980), *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, EHESS/Mouton et Société française de musicologie.
 Ravet, M. (2010), « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique*, Vol. 60, N° 2, p. 271-303.
 Rovsing Olsen, M. (1997), *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.
 Roy, W. G. & Dowd, T. J. (2010), « What Is Sociological about Music? », *Annual Review of Sociology*, Vol. 36, p. 183-203.
 Schuyler, P. D. (1979), *Repertory of Ideas : the music of the Rwaïs : Berber Professional Musicians from Southwestern Morocco*, Thèse de doctorat, Seattle, Université de Washington.

Bello Figo and Baba Uslender: musical (online) reflections on discrimination

In his viral song «non pago affitto», which collected more than 11 million clicks on YouTube in less than three months, the Italian- Ghanaian rapper «Bello FiGo» describes himself as following: «I don't pay any rent, 'cause I am nigger», «I don't get my hands dirty, 'cause I am already black» «all my friends came with boats to Italy; as soon as we arrive, we have houses, cars and bitches». Likewise, the Swiss-Albanian rapper «Baba Uslender» («I know: I am not integrated, I am discriminated; but guess what? I am still texting as if I studied German philology») both artists as a matter of principle refuse to label their musical statement as unambiguously ironic or straightforward. In doing so they lead the audience onto a slippery slope with elaborate mirrors, spotlights and stages (Preite, 2016). Not surprisingly both «prise de position» caused an uproar inside and outside of the «marché des biens symboliques» and were discussed in nationwide televisions and even politics. There for example, Bello FiGo was deliberately called a «nigger» and a «refugee» who is nothing but problem for Italy and all the so called «real refugees».

Based on «naturally occurring data» (Silverman, 2009) such as YouTube videos, Facebook comments and newspaper articles, and referring to Pierre Bourdieu's, Joseph Jurt's and Paul Willis's works on art, literature and youth-culture, the paper argues, that both musical statements *heretically* reflect the dominated and marginalized social conditions in which they were produced, distributed and discussed. Therefore, the do-it-yourself production (home-recording) and distribution (social medias) on the one side and the ambiguous humour on the other side could be conceived as *mediations of the possibilities offered by the current and unequal structure of the field* (Jurt, 1995: 94). But while the origins of both artists fall within the scope of a *reclaiming agency*, its further reception is indicative of what referred to Dyndahl et al (2016) could be theorized as *musical gentrification*, e.g. as an symbolic extrusion and disappropriation of the artists and their music.

References:

- Dyndahl, Petter; Karlsen, Sidsel; Nielsen, Siw Graabræk & Skårberg, Odd. (2016). The academisation of popular music in higher music education: the case of Norway. *Music Education Research*: 1-17.
- Jurt, Joseph. (1995). *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Preite, Luca. (2016). «Mir sagt man, ich sei diskriminiert, nicht integriert; und dennoch spreche ich so, als hätte ich Germanistik studiert.» «Uslender Production» als Kulturerzeugnis von Jugendlichen mit Migrationshintergrund. *Swiss Journal of Sociology* 42 (2): 381-395.
- Silverman, David. (2009). *A very short, fairly interesting and reasonably cheap book about qualitative research*. Los Angeles: Sage.

Pierre Bataille (Université libre de Bruxelles, Belgium)

pierre.bataille@ulb.ac.be

Marc Perrenoud (Université de Lausanne, Switzerland)

marc.perrenoud@unil.ch

“One for the money”? The digitalization and "disk crisis" impact on the incomes of “ordinary musicians” in French-speaking Switzerland

These past two decades, the so-called “disk crisis” and the rise of music digitalization and/or music piracy did often make the headlines of general and specialized newspapers. The impacts of these metamorphoses on the more visible actors of the musical industries (major companies and internationally renowned artists) are relatively well documented. Nevertheless, little is known on the impact of these changes on the “ordinary musicians” (i.e. neither rich nor famous) incomes. Based on a survey on musicians in French-speaking Switzerland at the beginning of the 2010's, our paper will shed light on the ways of making a living through music for musicians located at the intermediary and the bottom stages of the professional hierarchy in the so-called era of “digitalization”.

It has become a commonplace to say that the digitalization of music is an opportunity for independent and less renowned musicians to free themselves from the monopoly of major companies and create their own music when, where and how they want to. From this point of view, the digitalization might have augured a redistribution of symbolico-economic resources in favor of less famous musicians. From a more critical perspective, we use longitudinal data and sequence analysis to show that the digitization process did rather increase the unequal allocation of resources amongst the ordinary musicians.

Ananay Aguilar (University of Cambridge, UK)

aa752@cam.ac.uk

PPL: the management of performers' rights

The paper will draw on a recently completed four-year research project that focussed on music performers' legal rights. The study responded to criticisms to copyright law for privileging Romantic ideals of classical music that pay excessive tribute to the author. To overcome this asymmetry, the research placed performers' rights at the centre of the discussion. Drawing on interviews with performing musicians and record industry and government representatives, I examined these rights from a wide perspective: I took into account 1) the history of these rights, 2) how performers make use of the law in everyday practice and through case law, 3) how the rights are managed, and 4) the processes involved in copyright reform. I have found a systematic under-privileging of performers in aesthetic and legal discourse and practice. This paper engages with the third point by examining PPL's operations against the historical and legislative background of collective management organisations (CMOs). Set up by record labels to collect and distribute copyrights in sound recordings, performers are not PPL's central focus. My research shows that attendance at seminars and training sessions by PPL officials offers a clear picture of the CMO's transparency and efficiency in their operations that, however, contrast starkly with the musicians' experience. Their accounts, together with the analysis of hundreds of emails written by a single musician to an email list complaining about PPL, give clear indication of the strategies employed by PPL to favour record companies, whilst making every effort to comply with relevant regulation.

Eileen Karmy (University of Glasgow, UK)

e.karmy-bolton.1@research.gla.ac.uk

Musicians as workers: popular and classical musicians in conflict during the music institutionalisation process of the 1940s in Chile

In 1931 the first Musicians' Union of the country was founded by a group of mainly, but not exclusively, popular musicians. One of the founders was the orchestral conductor, composer, and jazz promoter, Pablo Garrido (1905-1982), who acted as a "bridge" between classical and popular musicians, looking to establish a pluralistic organisation of musicians of all kinds that could better their working conditions and enhance the status of music in the country. This paper will report relevant findings of my PhD research, based on archive material and press accounts. I argue that the musicians' union played a crucial but unexplored role in the improvement and protection of the musical work and also in the development of music institutions that took place in Chile from 1941. Through the prism of musicians as workers, this paper will consider the particularities of musicians as a special kind of workers, addressing how these musicians organised themselves in a trade union. It will argue that the role undertaken by Garrido is key to understand the conflicts inside the music industries, shedding light on the uneasy relationship between popular and classical musicians in the context of the establishment of music institutions in the country.

Martin Lussier (Université de Québec à Montréal, Canada)

lussier.martin@uqam.ca

Un conseil d'administration d'association professionnelle des industries musicales comme lieu de travail culturel : le cas de l'ADISQ au Québec

Il est de bon ton de présenter les transformations dont les industries musicales ont récemment fait l'objet comme l'exemple parfait de l'impact de l'internet sur la culture. Pour certains, la suggestion qu'une « crise » du numérique réorganise en profondeur les industries musicales est devenue centrale dans l'organisation du secteur lui-même. Évidemment, cette tendance au déterminisme technologique a été nuancée par d'autres chercheurs qui ont démontré que ces transformations ne sont pas les effets des technologies numériques uniquement, mais plutôt d'une conjoncture particulière articulant des enjeux légaux et politiques, notamment. Dans cette contribution, je propose de m'attarder aux transformations des industries musicales - au Québec (Canada) plus particulièrement - d'un autre point de vue : celui du mouvement et de la circulation des travailleurs au sein des industries musicales locales. Partant de l'*Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo* (ADISQ), une association regroupant les producteurs et entreprises

indépendantes du Québec et devenue en quelques décennies le principal représentant et porte-parole des industries musicales locales, cette contribution s'intéresse plus particulièrement aux mouvements de travailleurs qui forment son conseil d'administration (CA). Quels travailleurs participent aux décisions qui orientent non seulement le devenir de l'ADSIQ, mais aussi celui du champ musical québécois dans son ensemble ? Partant de l'accès privilégié que nous avons obtenu aux archives de l'ADISQ, nous proposons de porter notre attention plus particulièrement sur les rapports annuels, les ordres du jour, les programmes souvenirs des galas organisés par l'association ainsi que la couverture médiatique des activités du CA, notamment. Fondée sur les mouvements de travailleurs siégeant sur le CA de l'ADISQ ainsi que sur les enjeux qui les accompagnent, cette analyse propose d'interroger ces documents à l'aune d'une série de questions : qui contrôlent les industries musicales locales, quels sont les mouvements de travailleurs qui les organisent et comment ces mouvements sont régulés et canalisés ? Elle propose ainsi, dans un premier temps, de cartographier les mouvements de travailleurs, artisans et entrepreneurs de la musique populaire et suggère que la réorganisation des industries musicales au Québec est tout autant une réorganisation des travailleurs qui les font exister. Dans un deuxième temps, elle propose de s'attarder aux mécanismes – par exemple, l'éducation, les répertoires, l'effectif, la réglementation, etc. – qui produisent ou limitent les possibilités pour l'arrivée ou la rétention de (bons) travailleurs au sein des industries musicales. Par cette analyse, nous proposons un regard différent aux transformations non seulement des industries musicales au Québec, mais aussi, et surtout du travail culturel plus généralement dont elles sont des témoins privilégiés.

Henry Stobart (Royal Holloway University of London, UK)

h.stobart@rhul.ac.uk

Michelle Bigenho (Colgate University, USA)

mbigenho@colgate.edu

Heritage politics and indigenous singer-songwriter organizations in Bolivia

When Evo Morales became Bolivia's "first indigenous president" in 2006, people from provincial and indigenous backgrounds began to shed some of the shame so long associated with such identities and to develop a new sense of aspiration. Although this moment by no means marked the end of race and class-based discrimination, people increasingly began to express pride in their indigenous or regional musical heritage, a situation further heightened by new levels of visibility and market opportunities enabled by low cost digital technologies. It was in this context that indigenous singer songwriters, who accompanied themselves on the mandolin-like *charango*, began to organize themselves into professional organizations, such as ASCARIOBOL - The Cultural Association of Native Indigenous Artists.

Such organizations have acted as mutual support networks, where artists club together to help others with, for example, medical or funeral expenses, or in efforts to protect their work from media piracy. These organizations have also worked to assert indigenous musicians' rights and challenge the discriminatory practices of the mestizo-dominated national music royalties association SOBODAYCOM, which had excluded artists from humble indigenous backgrounds – despite the frequent requirement for venues in which such artists perform to pay for music rights.

Over this same decade, the country has been experiencing a veritable fever of cultural politics around heritage-making; processes characterized by on-going racialized social divides. For example, national level heritage-making around the *charango* led by mestizo artists has often overlooked the perspectives and practices of indigenous artists now organized into such groups as ASCARIOBOL. While mestizo *charango* player associations focus on national heritage politics against perceived threats from international neighbours, indigenous musicians' organizations - underscoring the continuing internal colonialism of the country - have engaged in an alternative set of cultural politics anchored in *work*.

In this paper we chart the development of these *charango* singer-songwriter organizations and explore how in recent years they have: allied themselves with trade unions to acquire workers' rights; organized *charango* festivals which stress and celebrate aspects of indigenous performance practice (for example, the use of multiple tunings); created dedicated recording facilities for their members; and, in one case, purchased land to construct homes for a native-indigenous music artist community.

Laraine Porter (De Montfort University, UK)

lporter@dmu.ac.uk

‘A game of hare and hounds with one small terrier puffing well in the rear’ the work of the Musical Director in British Silent Cinema

Until the coming of sound at the end of the 1920s, silent cinema delivered live music to millions of ordinary cinema goers every week. Often ignored by the highbrow, classical music press and derided by concert musicians, silent cinema music nevertheless employed thousands of musicians in Britain and generated substantial opportunities for composers and business for music publishers. The rapid churn of the film programme also meant that new music scores needed to be composed on a twice or thrice weekly basis for hundreds of individual cinemas by local music directors using a combination of cinema library music and improvisation. This task was usually completed with short notice of the film title and genre and with little rehearsal time for the cinema orchestra. Cinema library music, often with very specific generic descriptions for its use in particular scenes, helped with this process. But the music director needed to work quickly and efficiently in compositing this music, often in fragments of a couple of minutes, into a complete feature film score, and often for around sixteen musical parts. The title of this presentation comes from composer William Alwyn (1905-1985), describing his experience working with a music director as an eleven-year old cinema musician in 1916 in which he refers to the process as a ‘game of hare and hounds’, trying to follow the musical director leading the orchestra from the piano, which many did.

The cinema trade press carried sections on cinema music as soon as this became a significant art form around WWI and by the mid-1920s, music publications like *Melody Maker* also published regular features. By the end of the silent period, cinema music directors like Louis Levy attained the status that they deserved, but many of these highly skilled men and women remain anonymous and forgotten.

Using a range of extant evidence including a massive cache of silent cinema music donated to the Birmingham Public Library, personal testimonies from cinema musicians and musical directors, articles and columns from the music press and the work of the short-lived Cinema Music Directors Association, this presentation will examine the process by which music was sourced, composed and performed to massive popular audiences in Britain during the 1920s. These unique performances were rarely recorded and have largely vanished from record, despite the amount of music performed and enjoyed by audiences during the silent cinema period. As such with the arrival of sound cinema, it was the loss of live music that was most lamented by critics and popular audiences alike.

Joël Girès (Université Libre de Bruxelles, Belgium)

joel.gires@ulb.ac.be

La Loudness War : l'incertitude de l'emploi à la source de processus mimétiques et inflationnistes dans le monde du disque

Le monde du disque vit un phénomène étonnant : le volume sonore des CD de musique populaire augmente continuellement depuis plusieurs dizaines d'années. On découvre dans la presse spécialisée que cette élévation du volume est le produit de la concurrence sur le marché du disque : pour être compétitifs, les artistes ou maisons de disques désirent que le volume de leur musique soit aussi élevé que celui de leurs concurrents. Les ingénieurs du son ont ironiquement appelé ce phénomène la « loudness war », c'est-à-dire la guerre du volume. Cette guerre a l'intérêt pour le sociologue de révéler les caractéristiques de l'emploi et du travail dans l'industrie du disque.

La loudness war est le produit de l'instabilité de l'emploi dans le monde de la musique populaire. En effet, la viabilité des projets étant dépendante d'un succès immédiat sur le marché, les carrières dans l'industrie du disque se déroulent comme d'incessantes séquences de compétition pour attirer la demande (Menger, 2009). La loudness war est une porte d'entrée originale pour décrire les processus concurrentiels du secteur, l'augmentation du volume sonore étant la conséquence des stratégies des producteurs de musique pour diminuer l'incertitude du succès. Elle révèle aussi la domination des multinationales du disque : pour diminuer cette incertitude, les petits producteurs entrent dans de véritables pratiques d'imitation du volume des œuvres mondialisées des majors afin de pouvoir les concurrencer, montrant que ce sont ces dernières qui établissent un étalon technique.

La schématisation qualitative de la tendance à l'augmentation du volume sera l'objet de ma communication, la loudness war n'ayant à ce jour fait l'objet que de mesures quantitatives dans la littérature

technique (Deruty et Pachet, 2015 ; Serra et al., 2012). La loudness war permet de voir comment la configuration sociale de concurrence et d'incertitude a un impact sur les contenus produits par le biais du volume sonore des disques. Cette étrange guerre donne ainsi l'opportunité de suivre pas à pas une transformation sociale, phénomène qu'il n'est pas toujours évident de traiter en sociologie.

Références :

- Deruty E., Pachet F., 2015, « The MIR Perspective on the Evolution of Dynamics in Mainstream Music », *16th ISMIR Conference*, Málaga, 26-30 octobre : http://emmanuelderuty.com/pages/publications/2015_DerutyPachet_ISMIR.pdf (29.07.2016).
Menger P.-M., 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil.
Serra J., Corral A., Boguna M., Haro M., Arcos J. L., 2012, « Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music », *Scientific Reports*, 2 : <http://dx.doi.org/10.1038/srep00521> (29.07.2016).

Charles Umney (University of Essex, UK)

C.R.Umney@leeds.ac.uk

Online intermediaries in the labour market for function musicians: problems created and possible responses

This presentation will examine the kinds of internet platforms that influence the labour market for live 'function' music in England and Germany. By function music, we mean work where music performance blurs the lines with service industry work: performances at private parties, corporate events, hotel work, and similar kinds of employment. Based on our previous work, we argue that internet platforms are changing the role of intermediaries in this industry, moving from a more 'elite' agent model based on insider networks, to a more mass-production-type model based on large web platforms which act essentially as price comparison sites. We see this as having likely negative consequences for conditions in musicians' labour markets.

In our research, we try to establish the extent and function of these organisations in our two countries. The research is based on an online survey of organisations supplemented by key informant interviews with managers at these platforms. This research is still in-process and findings will be presented for the first time at this talk, should the abstract be accepted. Our objective is to estimate how many online intermediary organisations exist, how many musicians they impact, and how their business model affects prices and working conditions in function music. We also raise the question of cooperative models, where musicians seek to establish their own labour agencies online, either independently or with union backing. We consider to what extent these kinds of activities exist in England and Germany, and what potential there may be for more of them.

Jelka Vukobratović (University of Zagreb, Croatia & Kunstuniversität Graz, Austria)

jelka.vukobratovic@gmail.com

The Infrastructural Frame of Village Fests in Croatia and Its Role in Providing Work for Local Musicians

During the 1970s and 1980s, the villages in North-western Croatia were thriving with activities. Socialist organisations such as youth associations, voluntary fire brigades or women's organisations were the most common motors of these activities. In this period, the construction of community halls was also encouraged as a sign of social progress. These halls quickly replaced previous gathering points such as private homes, open spaces or plateaus in front of the churches. Once the halls were built, they were not just used for weddings or annual events but also seen as opportunities for organisation of regular weekly fests [*zabave*]. These fests served a function of village socializing and were additionally used as economic vessels through which the organizers could collect money for a future activity.

As for this socialist infrastructure's influence on local music activities, ethnographic fieldwork in North-western Croatia showed that the usage of community halls partially discouraged local village musicians who used traditional instruments, since professional musicians and bands with electric instruments were favoured and predominantly hired to play. On the other hand, some of the local musicians used the increase in gig opportunities and invested in new instrumental setup. The frequency of the fests made more than ample amount of opportunities for gig-oriented musicians and proved to be a successful mode of employment (whether part-time or full-time) for local musicians. It also provided an incentive towards professionalization of local musicians who no longer played for free (or for food) as previously, but were expected to be paid a respectable fee. In the 1990s, some of the village cultural activities continued, but the multiple socio-political factors influenced their eventual decline causing changes in economic conditions for

local musicians as well. This paper will present some of the results of ethnographic research on socialist and post-socialist village music infrastructure in the North-western Croatia through a case study on three villages, and the repercussions of the changes in this infrastructure on work opportunities for local musicians. The paper is a part of a PhD research as well as one of the aspects of a research project proposal on music and labour in Croatia. The future project is conceived with a desire to eventually provide a deeper insight into working conditions of Croatian musicians and enable an international comparison, especially to other post-socialist countries.

Myrtille Picaud (EHESS, France)

myrtille.picaud@hotmail.fr

“The biggest rule here is that nobody who is involved earns money”: booking in music venues in Paris and Berlin

This paper addresses the work of bookers in music venues of all musical styles in Paris and Berlin, comparing the different ways in which professional territories are defined in both music scenes. Thus, musical work will be analysed by focusing on cultural intermediaries, whose role in the definition and evaluation of musical value is central. The paper is based on 60 interviews with bookers in both cities (30 each) and five weeks of ethnographic fieldwork in a small rock music venue in Paris in 2014, where I followed the booker, sound engineer and public relations (PR)-production manager in order to see what their work consisted of and how they interacted with both artists and audiences.

In Paris, selecting artists for a music venue is quite a professionalised activity: although some bookers remain undeclared workers, a great number of them live off of booking as their main job. In smaller or less official venues, PR, production or technical work is sometimes added to the task of selecting gigs, as well as managing a band in one's time off. For some bookers, multitasking allows economic survival. It also enables the development of networks within the music scene and asserts the booker's centrality in networks partaking in the collective construction of musical value.

In Berlin, the music scene is much less professionalised than in Paris. Different elements explain this situation: the city's recent reunification, its more fragile work market and poorer population, as well as the lack of any status equivalent to the French *intermittence*. Many persons in charge of booking are not paid for their work and do it alongside other activities or paid jobs (sometimes outside of the art field). Further, some bookers in alternative venues absolutely refuse being paid in order to protect the disinterested character of their project: “The biggest rule here is that nobody who is involved earns money, so you keep your mind free to really do the things that are important, and you really put your heart to... because if you start to pay yourselves out, then you become corrupt. You say, ‘Ok I take on another party just so I can earn a few hundred euros’.” (interview with booker in Berlin, 2013).

In order for the venues to be able to run, many are operated by collectives, each member booking a few gigs each month and catering to the whole event (including PR work, production, bartending, ticket office, etc.). This divides the workload between members, all the while allowing them to work elsewhere. Collective booking also has a political aspect to it: it is mostly practiced in alternative venues and originates in political organisational models characteristic of far left or socialist groups.

After having described the differences in the organisation of booking in Paris and Berlin and the political implications of work practices, the paper will conclude by assessing the consequences that the varying definitions of professional territories have on the artists that are broadcast in the music venues. Indeed, the way cultural intermediaries work influences the musical diversity and artistic hierarchies within both scenes.

Olivia Gable (Open University, UK)

olivia.gable@open.ac.uk

‘Emerging’ Popular Musicians Working in England and the Value of Public Funding

Right now, across England, there are popular musicians playing gigs, rehearsing, writing music, using social media and even working other jobs – all with the aim of building successful careers in music. While these musicians may have different ideas about what they want to achieve and what it means to be ‘successful’, some of them have sought public funding to help them accomplish their goals. Since 2013, over 170 artists have received publicly funded grants of £5-15k from the Momentum music fund, which helps them with recording, touring, marketing and other costs. The Momentum fund, set up by the Arts Council England and run by PRS for Music Foundation, currently in partnership with Spotify, targets ‘emerging’ popular musicians in England and aims to help them move up to the next level. This paper draws from interviews with funded musicians and seeks to explore how popular musicians might ‘move up’. The transitional process where musicians ‘emerge’ from little-known artists to become successful ones with sustained careers has not received much scholarly attention. This paper therefore seeks to develop a clearer understanding of this process by outlining what it means to be an ‘emerging’ popular musician in the English context and examining the different ways musicians value the funding they receive.

Sofiane Bouhdiba (Université de Tunis, Tunisia)

sobouhdiba@gmail.com

***Darbouka* et surdité : la morbidité des percussionnistes en Tunisie**

En Tunisie, les joueurs de *darbouka* (instrument populaire de percussion) souffrent souvent de surdité, de pertes d’équilibre, de pathologies de l’oreille interne, et autres maladies liées à une surexposition aux coups sourds de leur instrument. L’usage du micro et les   v  nements festifs durant l’été (mariages, soirées du bac) entraînent d’ailleurs des pics de morbidité des joueurs de *darbouka* durant la période estivale.

C’est dans ce cadre que s’inscrit ma proposition de recherche, qui a pour thème l’étude de la morbidité des joueurs professionnels de *darbouka* en Tunisie. L’article est organisé autour de trois grandes parties. Je commencerai par présenter les principales pathologies liées à l’usage intensif de la *darbouka*, et particulier les atteintes du système auriculaire. Je montrerai ensuite ce que font les joueurs pour se protéger. La dernière partie de la communication s’attachera à montrer que certains syndromes ne sont pas spécifiques à la *darbouka*, puisqu’on les retrouve chez d’autres professionnels de la musique, dans d’autres sociétés.

Pour réaliser ce travail de recherche, j’aurai recours à deux séries de données : la première est constituée des statistiques conservées au ministère de la Santé Publique, et qui comportent des dossiers relatifs au corps de métier des joueurs de *darbouka*. J’ai également l’intention de réaliser une trentaine d’interviews auprès de professionnels de la *darbouka*.

Matt Stahl (University of Western Ontario, Canada)

mstahl@uwo.ca

Kesha vs. Dr. Luke, Particularism vs. Abstraction: The Atavistic Politics of Occupational Music Making

Contracts that formalize relations of occupational music making transfer control of musical labor from music-makers to entrepreneurs and employers. Yet centuries before the emergence of contract, musical labor had been subject to forms of control that can appear quite familiar in retrospect. Contemporary musical labor frequently appears atavistic, integrating pre-capitalist with utterly capitalist modes of control. While this is also true of other forms of labor, this paper aims to show the specific and heightened significance of music-making’s atavism, to ground this argument historically, and to develop analytical tools that I hope will be of use to others. In short, the aim is to link a conception of what Sayer called “the violence of abstraction” (characteristic of liberal market society) with Drahos’ understanding of intellectual property as turning on “the power abstract objects” (objects that mediate the control of creators by entrepreneurs and employers), and to bring these insights to bear on persistent themes and problems of occupational music-making through engagement with the contemporary example of Kesha and Dr. Luke.

Stories about music-makers (in the news, in documentary and fictional film and television, in courtrooms and legislatures) that involve a contract as a central element often argue explicitly or implicitly that the contract subordinates music-makers (and/or their music) to their paymasters. Public opinion generally accepts this power relation as a fact, differing mainly on the fairness of the apparent degree of subordination. The singer Kesha's ongoing struggle with her producer/employer Dr. Luke is exemplary. Many observers characterize Dr. Luke's contractual power to prevent Kesha from making records for other producers or companies as an unfair exercise of financial, legal, and gender domination. Others argue that "she signed the contract" (as an adult, with adequate representation), and this fact obliterates the significance of other factors: she is bound to its terms. Emerging here, as in so many other such narratives, is a collision and fusion of the specific and the general, the concrete and the abstract, the particular and the universal: the ability of one person to dominate another through the impersonal instrument of contract. Generally, Kesha's supporters focus on the particular relation (this particular singer with her specific strengths and weaknesses under the control of this particular producer/employer with his); Dr. Luke's on the abstract one (abstract adult individuals voluntarily contracting to undertake a legal economic project in civil society).

Curiously, a preponderance of historical research into the social relations pre-modern and early-modern music-making emphasizes particularistic relations of control that are strikingly familiar in their objective effects and subjective dimensions to those observed in cases like Kesha's. Even as the formal, "abstract" characteristics of these distant historical regimes are extremely different—pre-capitalist relations of personal dependence and protection vs. market-based freedom of contract, chartered guilds with deep jurisdictions vs. highly constrained unions, and so forth—contemporary consumers of musical labor-power occupy positions of power that strike many observers as outrageous, even against the backdrop of increasing (and increasingly naked) employer power on a global scale.

This paper proposes that pursuing the specificity of the contract for musical labor through an analytical frame attuned to "the violence of abstraction" and "the power of abstract objects" will help further historicize the operations of contract and patterns in contract narrative and public opinion in popular music, will help explain the specific atavism of occupational music-making, and will help introduce useful analytical tools to social research about music and power.

Richard Sutherland (Mount Royal University, Canada)

rfsutherland@mtroyal.ca

The Role of Government Programs in Defining Professional Recording Artists

This paper examines the response of FACTOR (the Foundation to Assist Canadian Talent on Record) and MusicAction, Canada's main funding programs for the music industry) to shifts in the division of labour between musicians and non-musicians in sound recording. Achieving status as a 'professional' musician can range from simply earning a living from making music, to other more formal, institutional means of designation. For recording artists the validation as professional is generally conferred, at least informally, by the involvement of a record label or production company, exercising a gatekeeper function by providing the necessary funding for production, manufacturing, distribution and marketing.

Canada's government programs for sound recording have relied on the status conferred by record labels as a means of determining eligibility for almost all of their programs. However, technological innovations on many fronts has greatly lowered the expense of record label functions, creating, if not a level playing field, then at least a situation in which the intervention of such gatekeepers is less decisive, particularly since the rise of digital networks in the late 1990s. Although many recording artists in Canada still utilize record labels (CIMA), a growing number of artists self-release their recordings, bypassing labels altogether, or at least for a significant portions of their careers, while still achieving some measure of commercial viability. This has created some challenges for government programs as they adjust to a changing context for independent music production. FACTOR, which was founded in 1982 as a joint initiative of radio broadcasters and a group of independent labels and its French-language counterpart MusicAction (formed in 1986) are responsible for administering government mandated contributions from broadcasters to the record industry, as well as the bulk of public funding for Canadian music industry programs. This amounted to over \$15 million in 2015-2016 (FACTOR).

With their importance to Canada's domestic recording sector, these programs have considerable consequences for developing artists' careers. How have FACTOR and MusicAction responded to the changing context of independent record production in Canada? This might include revised eligibility criteria for programs, the creation of more and more narrowly defined funding programs capturing different

configurations of recording activity. Program innovation could also include education or consulting to enhance or supplement artists' business skills.

The study consists of a detailed policy analysis, charting the responses of FACTOR and MusicAction since 2001, the point at which FACTOR MusicAction were incorporated into a reconfigured federal music industry policy. It evaluates the specific changes to programs and policies relevant to self-released recordings, as well as tracking the number and kinds applications these organizations receive for such projects. In doing so the study hopes to establish how and to what extent criteria of professionalism for recording artists may be understood in the absence of record label involvement.

References:

Canadian Independent Music Association (CIMA). 2013. *Sound Analysis*. Toronto: Nordicity Group.

Foundation to Assist Canadian Talent on Record (FACTOR). 2017. *Annual Reports*. www.factor.ca/about-the-foundation/annual-reports

Aurélien Poidevin (Haute école de musique de Genève HES-SO, Switzerland) aurelien.poidevin@hesge.ch
Sabine Emad (Haute école de gestion de Genève HES-SO, Switzerland) sabine.emad@hesge.ch

Devenir et être musicien.ne d'orchestre : de l'école aux métiers

Jusqu'à présent, la sociologie de l'art et du travail, quand elle choisit le métier de musicien.ne d'orchestre comme objet d'étude, a plutôt privilégié pour terrain d'enquête l'observation de formations musicales pérennes ou d'institutions constituées [Dupuis, 1993 ; Lehmann, 2002 ; Perrenoud, 2006 ; Adenot, 2008 ; Menger, 2010 ; Ravet, 2015]. À notre connaissance, la trajectoire des musicien.nes n'a jamais été appréhendée de façon continue, depuis le Conservatoire jusqu'à la retraite, en passant par l'entrée dans la carrière et son évolution au fil du temps.

C'est avec cette ambition et dans le cadre d'une réflexion sur le devenir professionnel de ses anciens étudiants du département des instruments de l'orchestre, ainsi que dans la perspective d'une adaptation de ses cursus d'enseignement, que la Haute école de musique de Genève (HEM) a lancé une vaste enquête auprès des Alumni des vingt dernières années. Un questionnaire quantitatif a d'abord été adressé à l'ensemble de la population, soit 1 398 anciens étudiants de la HEM : 453 personnes principalement localisées dans l'espace européen y ont répondu, ce qui correspond à un taux de réponse de 32,4 %. Ensuite, un sous-groupe de 26 volontaires a participé à une série d'entretiens individuels qualitatifs approfondis.

L'étude avait pour objet d'analyser trois aspects principaux du métier de musicien.ne d'orchestre : comprendre les différentes stratégies d'entrée dans la carrière en insistant, entre autres, sur le moment des concours d'orchestre, sans toutefois négliger les métiers de l'enseignement ; mieux appréhender la perception qu'ont les musicien.nes de leur activité, de leur statut et de leur carrière ainsi que la satisfaction qu'ils en retirent ; évaluer l'efficacité des cursus de formation initiale et continue proposés dans les Conservatoires et Hautes écoles.

Ces trois axes de réflexion avaient pour principal objectif de montrer comment se structurent et se développent les carrières de musicien.nes d'orchestre, de la formation au sein des écoles professionnelles à la vie quotidienne de l'artiste-interprète-salarié [Pessina-Dassonville, 2006] au sein de formations orchestrales de différentes natures.

Les résultats, encore inédits, ont permis de comprendre comment les musicien.nes se représentent leur avenir durant leur scolarité et comment – et dans quelles circonstances – cette représentation évolue durant leur carrière. L'étude a mis en avant une typologie clairement différenciée de 5 profils de carrière – plus spécifiquement les « musicien.nes d'orchestres », les « enseignants », les « nomades », les « opportunistes » et enfin les « partagés » – qui permet de mieux comprendre comment se structure le cumul d'activité indispensable à assurer un équilibre entre la nécessité d'un revenu décent et la garantie d'un épanouissement artistique. L'enquête a montré à quel point la pluriactivité était nécessaire à l'accomplissement professionnel et personnel des musicien.nes d'orchestre.

En outre, il ressort des résultats de cette enquête que l'évolution des trajectoires est de plus en plus conditionnée par la capacité qu'ont les musicien.nes de développer des logiques d'entrepreneuriat en faisant notamment appel aux nouvelles technologies de la communication (réseaux sociaux, crowdfunding, etc.). Dès lors, le marketing personnel et la communication ne doivent-ils pas être inscrits dans la formation professionnelle des musicien.nes d'orchestre ?

Références :

- Adenot, Pauline (2008) *Les Musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au désenchantement*, Paris, L'Harmattan.
Dupuis, Xavier (1996) *Les Musiciens professionnels d'orchestre : étude d'une profession artistique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Département des études et de la prospective.
Lehmann, Bernard (2002) *L'Orchestre dans tous ses éclats : ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte.
Menger, Pierre-Michel (2010) « Les artistes en quantités : ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, janvier-février, vol. CXX, p. 205-236.
Perrenoud, Marc, ed. (2006) *Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris, L'Harmattan.
Pessina-Dassonville, Stéphane (2006) *L'artiste-interprète salarié : entre création intellectuelle et protection sociale*, Presses universitaires d'Aix-Marseille.
Ravet, Hyacinthe (2015) *L'Orchestre au travail : interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin.

Être musicien dans un projet social et culturel en contexte scolaire. Étude de cas des Orchestres-en-classe genevois

Le domaine de l'éducation en crise se tourne depuis une trentaine d'années vers les *pratiques artistiques et culturelles* pour répondre aux objectifs de démocratisation et d'égalisation des chances de réussite des élèves. Régi par le rationnel, le monde scolaire s'est peu à peu tourné vers une célébration du sensible (Kerlan 2004) par la découverte et la promotion d'un ensemble d'attitudes liées aux arts et à la culture : la sensibilité, le senti et le vécu, l'imagination, le corps vécu, l'émotion, l'apparence. Le phénomène du sensible s'exprime dans les contextes éducatifs à travers l'intervention d'artistes dans le domaine de l'éducation prioritaire. L'éducation artistique favorise des paramètres du développement de l'enfant dans les apprentissages autres que celles mises en avant par les apprentissages scolaires, souvent inspirés des pédagogies actives. L'étude de cas des OEC à Genève nous a permis d'interroger les perspectives (Becker, Geer, Hugues, Strauss 1961) qui émanent de cette association entre les institutions scolaires et celles de la formation musicale, de l'ambivalence de l'activité du musicien entre travail créateur et travail socio-éducatif (Lebon 2013).

A Genève, le Département de l'instruction publique est associé depuis 2010 au Conservatoire de musique populaire dans un projet de dispositif d'Orchestre-en-classe. Celui-ci propose une initiation à la pratique instrumentale qui se décline par le jeu d'ensemble. Pas de connaissances préalables de solfège, tel que l'exige la formation au Conservatoire, ni de cours individuel. Les objectifs de la formation musicale en sont inversés. L'apprentissage débute non par la maîtrise personnelle de l'instrument mais met l'accent sur des facteurs tels que l'apprentissage de l'écoute, de l'apprentissage collectif et d'un résultat immédiat, d'une part et d'enjeux pédagogiques autour des notions d'entraide et de cohésion du groupe-classe. Une minorité d'enseignants de musique aujourd'hui sont attirés par les « nouvelles » tendances pédagogiques *et sociales* de l'initiation de la pratique instrumentale en groupe-orchestre. Ce type d'engagement professionnel remet en cause la forme mise en œuvre dans les conservatoires de musique dans lesquelles la pratique collective apparaît après plusieurs années d'initiation à l'instrument en cours individuel et d'une formation musicale parallèle. Le musicien intervenant dans les orchestres-en-classe ne peut donc envisager les mêmes objectifs que ceux de l'enseignement dispensé au conservatoire ou dans les écoles de musique. C'est plus particulièrement à travers les entretiens auprès de musiciens travaillant dans le dispositif des orchestres-en-classe que nous souhaitons éclairer les perspectives pédagogiques, musicales et sociales du musicien intervenant dans ce type spécifique de projet.

Références :

- Becker, H.S., Geer, B., Hugues, E., Strauss, A. 1961. *Boys in white. Students Culture in Medical School*. Transactions Publishers.
 Kerlan, A. 2004. *L'art pour éduquer ? La tentation esthétique. Contribution philosophique à l'étude d'un paradigme*. Québec : PUL.
 Lebon, F. 2013. La musique autrement ? Les « musiciens intervenants » entre travail social et création artistique ». *Education et sociétés* 1(31), 171-186.

Rémi Deslyper (Université Lyon 2, France)

remi.deslyper@gmail.com

Le musicien « professionnel » des écoles de « musiques actuelles » : l'émergence d'un nouveau rapport à la musique et à sa pratique

Depuis maintenant un peu de 30 ans, on assiste, en France, à la multiplication des formations musicales « professionnelles » dans le secteur des « musiques actuelles ». Si leur rôle effectif dans l'accès à l'emploi et au métier reste difficile à établir précisément, leur impact sur la manière de faire et de penser la musique de leurs élèves apparaît en revanche beaucoup plus certain. Sans en proposer une analyse spécifique, différents travaux ont en effet déjà souligné la modification de la pratique musicale, sur un plan ou sur un autre, introduite par ces formations « professionnelles » (Coulangeon, 1999 ; Perrenoud, 2007). Dans le prolongement de ces réflexions, et en s'appuyant sur une sociologie de l'éducation attentive à la nature du savoir scolaire (Bourdieu et Passeron, 1964 ; Lahire, 1993), cette communication se propose de mettre au jour la spécificité du rapport à la pratique musicale développé par ces formations « professionnelles ».

Les résultats présentés ici sont issus d'une thèse de doctorat de sociologie soutenue en 2013 et reposent sur l'analyse de 35 entretiens avec des élèves guitaristes inscrits dans le cursus « professionnel » des départements « musiques actuelles » de deux écoles de musique Rhône-Alpine et de 5 entretiens réalisés avec leurs enseignants. A cela s'ajoute 10 entretiens réalisés auprès de musiciens, vivant de leur activité musicale ou non, n'étant passés par aucune institution d'enseignement musical. Enfin 65 heures

d'observation de différents enseignements dispensés (cours d'instrument, de formation musical et de pratique collective essentiellement) au sein des structures retenues ont aussi été réalisées.

Il apparaît alors que ces formations « professionnelles » amènent les musiciens à adopter un rapport formel, distancié à la musique et sa pratique, en rupture complète avec le rapport fonctionnel et pratique que mobilisent les musiciens qui se sont formés en dehors du circuit de l'enseignement institutionnel. Pour mettre en évidence ce rapport distancié à la pratique des élèves des cursus « professionnel », cette communication abordera 5 aspects de la pratique : ce qu'ils jouent, où et quand ils jouent, avec qui ils jouent, comment (d'un point de vue corporel) ils jouent ainsi que la manière dont ils pensent/évaluent la musique.

Références :

Bourdieu, Pierre et Passeron, Jean-Claude (1964), *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris : Editions de Minuit.
Coulangeon, Philippe (1999), *Les musiciens de jazz en France*, Paris : L'Harmattan.
Lahire Bernard (1993), *Culture écrite et inégalités scolaires. Sociologie de l'échec scolaire à l'école primaire*, Lyon : PUL.
Perrenoud Marc (2007), *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte.

Yvon Lamy (Université de Limoges, France)

yvon.lamy@unilim.fr

Adrien Pegourdie (Université de Limoges, France)

a.pegourdie@numericable.com

Se faire à l'enseignement. Inégalités sur le marché du travail musical classique français et requalification de la pratique pédagogique.

La division sociale du travail instrumental est un élément central de toutes les recherches consacrées aux musiciens classiques français. Qu'ils se penchent principalement sur la division sexuelle (Coulangeon et Ravet, 2003 ; Monnot, 2012) ou qu'ils prennent en compte une division autant sociale que sexuelle (Coulangeon, 2004 ; Lehmann, 2005), les travaux concordent au sujet d'une différenciation sociale et sexuelle entre les interprètes professionnels des différentes familles instrumentales. Se dégagent ainsi trois groupes de musiciens qui se différencient autant par l'instrument pratiqué que par les propriétés sociales et le sexe de leurs membres. Les instruments à cordes sont parés d'une forte légitimité musicale et constituent un pôle féminisé au recrutement social élevé, surtout pour le violon et le piano. Les bois occupent une position intermédiaire autant dans la répartition sexuelle des instrumentistes que par la proportion prépondérante des enfants des classes moyennes. Et enfin les cuivres sont pratiquement exclusivement masculins et fortement investis par des interprètes d'origine populaire.

Cette communication s'inscrit dans le prolongement de ces analyses en déplaçant le regard sociologique vers une nouvelle perspective : l'étude des effets de la division sociale du travail instrumental sur le marché français de l'emploi en musique classique. Il s'agit dans un premier temps de montrer les inégalités d'accès au marché du travail musical français en pointant l'homologie entre la légitimité sociale d'un instrument et le volume des postes disponibles. Cette analyse souligne combien les débouchés professionnels des instrumentistes à cordes sont tendanciellement supérieurs en musique classique, tant dans le secteur de l'interprétation, abordé à partir de l'étude des statuts professionnels de musicien indépendant, de permanent d'orchestre symphonique et d'intermittent du spectacle, que dans le secteur de l'enseignement. Ces inégalités sur le marché du travail instrumental français poussent vers les emplois d'enseignants, des interprètes à la formation d'excellence mais pratiquant des instruments aux faibles débouchés.

C'est à ce type d'enseignant et à leur rapport à la pédagogie qu'est consacrée la seconde partie de cette communication. Il s'agit d'analyser comment ces derniers parviennent à « se faire à leur position » et notamment comment ils investissent la pratique pédagogique. Après une appréhension générale des modalités de cet investissement, l'analyse se penchera précisément sur l'étude d'un cas spécifique : un enseignant d'orgue en conservatoire.

Références :

Coulangeon P. Ravet H. (2003), « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, 45(3), 361-384.
Coulangeon P. (2004), *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation Française.
Lehmann B. (2005), *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte.
Monnot C. (2012), *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*, Rennes, PUR.

Andy Battentier (University of Milan, Italy)

andy.battentier@unimi.it

Technical work in music : towards a new category of actors in musical worlds

« Roadies », « Sound engineers », « Sound designers », « Sound technicians » are common actors of musical art worlds. They are systematically present wherever sound-reproducing technologies are used. Wherever musicians play in a microphone, the sound is caught, mixed, recorded and/or amplified in order to be listened on speakers, either in the same time and place in the case of a live show, either in another time and place in the case of recorded music, either in the same time and in another place in the case of a live broadcast. In each case, technicians are employed in order to ensure the good transmission of the sound from the musician to the ears of the audience.

Despite this systematic presence, the role of these actors in musical production, as well as their social trajectories, are clearly understudied in sociology. In his classical book, Howard Becker classifies technicians as « support personnel », a form of miscellaneous category « designed to hold whatever the other categories do not make an easy place for » (Becker, 1984 :2). The more recent stream of research around cultural intermediaries (Negus, 2002 ; Wright, 2005 ; Hesmondalgh, 2006 ; Maguire & Matthews, 2010) could have paved the way towards their study, but empirical works (Cronin, 2004 ; Entwistle, 2006 ; Moor, 2008 ; Maguire, 2008 ; Molloy & Lerner, 2010 ; Brennan & Webster, 2011 ; Foster and al., 2011 ; Scott, 2012 ; Friedman, 2014 ; Griswold & Wohl, 2015 ; Lizé, 2016) consist mainly in the study of people funding artistic activities, « gatekeepers », distributors, and all kind of actors that do not directly act on the material form of the artistic object, whereas it is the case of technicians.

Nonetheless, isolated works suggest that technician's roles in musical works is anything but secondary. Edward Kealy (1979) showed how the restructuration of the profession in the US in the sixties heavily contributed to the emergence of the rock aesthetic, in which, among other things, music started to be played live according to what have been recorded in studio, in opposition with the convention of « fidelity » in effect before world war 2 (Maisonneuve, 2009). Ethnographic works focusing on musicians (Perrenoud, 2007 ; Rudent, 2008) also mention the leeway of technicians in recording sessions, and suggest a role that is both artistic, social, and technical (see also Horning, 2004 ; Leyshon, 2009).

We are currently conducting, as a PhD thesis, a study of sound engineers in musical production in order to define more precisely in what consists technical work in musical worlds. Driving on a series of individual interviews and participant observations, we will present the figure of live sound engineers, technicians that handle the process of amplification during live performances. We will show that their role, like the one of recording sound engineers, is divided between social and technical work. We will also see that a distinction between classical music and popular music clearly exists in the approach of the amplification process. Finally, we will propose to extend the analysis of technical work in art worlds beyond the specific case of music, and we will look for common properties between our sound engineers and other kind of technical positions such as films editors (Le Guern, 2004) or translators (Kuipers, 2015). We will propose the notion of « technical intermediaries » to define a larger category of analysis that could describe technical work in art worlds.

Références :

- Becker, H. 1984. Art worlds, Univ of California Press.
- Brennan, M., Webster, E. 2011. Why concert promoters matter. *Scottish music review*, 2(1).
- Cronin, A. M. 2004. Regimes of mediation: advertising practitioners as cultural intermediaries? *Consumption Markets & Culture*, 7(4), 349-369.
- Entwistle, J. 2006. The cultural economy of fashion buying. *Current Sociology*, 54(5), 704-724.
- Foster, P., Borgatti, S. P., Jones, C. (2011). Gatekeeper search and selection strategies: Relational and network governance in a cultural market. *Poetics*, 39(4), 247-265.
- Griswold, W., Wohl, H. 2015. Evangelists of culture: One Book programs and the agents who define literature, shape tastes, and reproduce regionalism. *Poetics*, 50, 96-109
- Kealy, E. R. 1979. From craft to art: The case of sound mixers and popular music. *Sociology of Work and Occupations*, 6(1), 3-29.
- Kuipers, G. 2015. How National Institutions Mediate the Global Screen Translation, Institutional Interdependencies, and the Production of National Difference in Four European Countries. *American Sociological Review*, 80(5), 985-1013.
- Hesmondalgh, D. 2006. Bourdieu, the media and cultural production. *Media, culture & society*, 28(2), 211-231.
- Horning, S. S. 2004. Engineering the Performance Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound. *Social Studies of Science*, 34(5), 703-731.
- Le Guern, P. 2004. Mutations techniques et division du travail: le cas des monteurs sons. *Volume!*, 3.
- Leyshon, A. 2009. The Software Slump?: digital music, the democratisation of technology, and the decline of the recording studio sector within the musical economy. *Environment and Planning*, 41(6), 1309-1331.

- Lizé, W. 2016. Artistic work intermediaries as value producers. Agents, managers, tourneurs and the acquisition of symbolic capital in popular music. *Poetics*, 59, 35–49.
- Maguire, J. S. 2008. The personal is professional Personal trainers as a case study of cultural intermediaries. *International Journal of Cultural Studies*, 11(2), 211-229.
- Maguire, J. S., & Matthews, J. 2010. Cultural intermediaries and the media. *Sociology Compass*, 4(7), 405-416.
- Maisonneuve, S. 2009. L'invention du disque 1877-1949: Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains. *Archives contemporaines*.
- Molloy, M., & Lerner, W. 2010. Who needs cultural intermediaries indeed? Gendered networks in the designer fashion industry. *Journal of Cultural Economy*, 3(3), 361-377.
- Moor, L. 2008. Branding consultants as cultural intermediaries. *The Sociological Review*, 56(3), 408-428.
- Negus, K. 2002. The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. *Cultural studies*, 16(4), 501-515.
- Perrenoud, M. 2007. Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires. La Découverte.
- Rudent, C. 2008. Le premier album de Mademoiselle K: entre création individuelle et coopérations négociées. *Ethnologie française*, 69-78.
- Scott, M. 2012. Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals. *Poetics*, 40(3), 237-255.
- Wright, D. 2005. Mediating production and consumption: Cultural capital and 'cultural workers'. *British Journal of Sociology*, 56(1), 105-121.

Gérôme Guibert (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, France)

gerome.guibert@wanadoo.fr

Hyacinthe Chataigné (Fédération des lieux de musiques actuelles, France)

hyacinthe.chataigne@fedelima.org

Vera Bezsonoff (Fédération des lieux de musiques actuelles, France)

vera.bezsonoff@fedelima.org

Entre singularité et normalisation. Les salariés des lieux de musiques actuelles en France

Avec une labellisation spécifique du ministère de la culture (SMAC), le milieu des années 1990 voit l'apparition de structures dédiées aux musiques actuelles en France. Ces structures fonctionnent de manière spécifique, selon un principe d'économie plurielle (Guibert, 2006). Souvent sous statut associatif, bénéficiant de subventions de l'Etat et des collectivités territoriales, mais avec une part d'activité marchande (production de spectacle et vente de billets de spectacle), elles sont issues au départ d'initiatives privées portées par des organisateurs de concerts contre-culturels ou provenant de l'éducation populaire (maisons des jeunes et de la culture). Implantées pour beaucoup d'entre elles dans des lieux mis à disposition par les mairies, elles sont focalisées sur la diffusion, mais louent aussi des locaux de répétition et accompagnent la pratique amateur. Elles représentent alors une centaine de lieux répartis sur le territoire français, la majeure d'entre elles sont membres d'une fédération (la Fédurok), puis adhèrent à un syndicat, le SMA (syndicat des petites et moyennes structures de musiques actuelles), qui se veut à la fois distinct du Prodis (qui représente les producteurs privés) et du Syndecac (plus proche du théâtre public). Vingt ans plus tard, leur intégration dans le catalogue des équipements artistiques disponibles pour les « pratiques culturelles des français » ont transformé leur logiques de fonctionnement en les normalisant (Teillet, 2007 ; Guibert et Eynaud, 2012).

Qu'en est-il alors de l'emploi dans ces lieux, et de sa transformation ? Outre l'emploi artistique proposé via les cachets de concerts, et l'emploi technique nécessaire aux prestations, ces lieux sont porteurs d'emplois « administratifs ». On y trouve ainsi des emplois de direction, de programmation, d'administration et de communication. Les équipes sont proches d'un projet à l'autre ce qu'on peut expliquer par une logique d'isomorphisme (Di Maggio et Powell, 1983). Cependant, plusieurs éléments distinguent ces structures focalisées sur les musiques actuelles des autres disciplines artistiques. Des raisons historiques d'abord. Le fait que la plupart d'entre elles soient apparues sur une courte période (la seconde partie des années 1990) font qu'une génération, celle qui avait vingt ans dans les années 1980 est surreprésentée, avec un fort taux d'hommes ayant un niveau de diplôme faible (enquête emploi Fédurok 2003) et une forte part d'emploi aidés par des dispositifs publics ou précaires, ceci étant plutôt expliqué par des raisons symboliques (l'appartenance aux « cultures populaires »).

Après avoir exposé le contexte de développement des lieux de musiques actuelles, cette communication se focalisera sur les données d'une nouvelle enquête emploi sur les lieux réalisée en 2016 par la Fédélina afin de caractériser le profil des « permanents » de ces lieux (la précédente et première étude sur les salariés datant de 2003). La méthode a associé la collecte des DADS (Déclaration Annuelle de Données Sociales) et des questionnaires complémentaires à destinations des salariés pour obtenir des données non renseignées via les DADS, (notamment âge, sexe, niveau de diplôme, famille métier, emploi aidé ou pas, nombre d'années d'expérience dans le secteur...). Elle montre la transformation des équipes (augmentation des effectifs) et des modes de fonctionnement des lieux de musiques actuelles (dans les profils de poste) ainsi qu'une évolution des profils des salariés, notamment une hausse du niveau moyen de diplômes (avec le

développement des cursus de formation initiale spécialisés dans la culture), de la féminisation des équipes et de la moyenne d'âge des salariés. Quelles spécificités ces lieux gardent-ils alors en termes d'emplois permanents par rapport aux équipements culturels centrés sur la diffusion ? Le fait que les activités soient liées au domaine des musiques actuelles joue-t-il toujours dans leur mode de fonctionnement ? Enfin, quelles différences dans les équipes par rapport à d'autres maillons de la filière comme les entreprises privées œuvrant comme producteurs de spectacle ?

Références :

- DiMaggio P., Powell W. (1983). "The Iron-Cage Revisited : Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Field", *American Sociological Review*, 48, April, 147-160
- Guibert G. (2006). « culture », in Laville J.L., Cattani A., *Dictionnaire de l'autre économie*, Paris, Seuil
- Guibert G., Eynaud P. (2012). « La course à la taille dans le secteur associatif des musiques actuelles. De la crise de sens à la proposition alternative d'une plateforme collaborative. » *RECMA. Revue internationale de l'économie sociale*, n°326, 71-89.
- Teillet P. (2007). « Le « secteur » des musiques actuelles De l'innovation à la normalisation... et retour ? », *Réseaux*, vol. 25, n°141-142, 269-296

Gabrielle Kielich (McGill University, Canada)

gabrielle.kielich@mail.mcgill.ca

More Work than Sibilliance? Understanding Representations of Road Crews' Labour

The opening sequence of Cameron Crowe's 2016 US television series *Roadies* began with a quote from musician Tom Petty: "I think the general public has no idea what roadies do ... I just play the songs. They make the show happen." Petty's quote makes two significant points. First, that road crew, despite being key employees on concert tours, are little understood. Second, in minimizing his own work in favour of his crew, he suggests that their role is essential to the labours of the more commonly discussed musicians. As the latter's careers are primarily supported by revenue from concert tours, the labour of road crew is a vital component to successful live performance. Road crew are primarily non-unionized, freelance workers whose labour conditions involve troubleshooting issues that arise within a tightly scheduled series of events, lengthy periods away from home, and living and working in close quarters with others while negotiating those relations. In addition, these working conditions can have real effects on road crews' physical health and mental well-being. Their image and reputations have at times been uncritically reduced to popular music lore and rock and roll cliché. At a time when live music has become more profitable and academic focus has turned to issues of employment, precarity and well-being in the creative industries, the oversight of scholarly focus on the realities and practices of road crews' work becomes noticeably visible. As Howard Becker (1982) explains, support personnel are significant to artists' working lives because they can influence production, must consider their own career trajectories and depend on their reputations for continued employment. Yet, in addition to their roles in relation to musicians, road crews' own work positions them as the infrastructure of the most lucrative popular music workplace.

This paper is situated from the viewpoint that a labour perspective on musical work and a deeper awareness of support personnel will expand and nuance the existent scholarly explanations and understandings of creative work. This paper is a point of entry: it offers foundation to understanding the work of road crew by examining a selection of their existent mediated representations in television and film. In approaching this study from a media and communications perspective, part of understanding work in the creative industries means critically investigating its representation. The recent depiction of road crew in *Roadies* was met with mixed reaction from real-life crewmembers according to features in *The Guardian* (Simpson 2016) and *Esquire* (Zemler 2016) among others. Interpretations of these workers on *Saturday Night Live* and films including *Almost Famous* offer a longer history of comparison. This paper will first summarize and synthesize these representations, offering analysis of how these workers are perceived. It will then situate these findings within a critical framework that will highlight key issues and areas for inquiry. In doing so, it will demonstrate how studying support personnel in the creative industries can expand and problematize understandings of labour and its attendant working relations.

References:

- Becker, H.S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Simpson, D. 2016. "Real-life Roadies Review Roadies: 'I felt like a nurse watching an hour of ER'." *The Guardian* (24 June)
- Zemler, E. 2016. "Four Real-Life Roadies Fact-Check Showtime's Roadies." *Esquire.com* (27 June)

Gender Mediation in Popular Music Production: pathways for women producers and engineers in popular music

It has long been taken for granted that gatekeeping careers in popular music have fallen predominantly to men, whether these are technological (sound engineering, remixing, arranging, production) or aesthetic (A&R, live music promotion, and radio play-listing, for instance). This paper presents, through interviews with women producers and engineers predominantly conducted in Britain between 2010 and 2016, an overview of professional survival strategies put into practice by women mediators of popular music from 'mainstream' music, through educators, the underground and niche and emerging genres of music.

Although still very much in a minority (the UK professional organization the Music Producer's Guild had only 4% female members in 2013, m-magazine.co.uk) there has been increased visibility of women audio practitioners in recent years, represented not only by formal organizations such as the San Francisco based Women's Audio Mission and the UK's Sound Women (now defunct due to lack of funding) but also by less formal networks such as female:pressure.org. Audio engineers such as the mastering engineer Mandy Parnell have achieved high profiles and respect within the industry, yet they are still in a minority.

Given that the popular music industry thrives on novelty, the author is concerned that these changes are reversible and that women's roles as producers and engineers of their own and others' music form part of a trend that may be abandoned; the music industry has always thrived on novelty. The author's previous research into women instrumentalists in British punk bands in the 1970s has shown how quickly the recuperation process can come into play when financial stresses and 'national moods' change roles back to more conservative precedents.

The interviews span genres and demographics (the youngest interviewee was in the 20s, and the oldest in her 70s) and the author will construct a narrative that argues that the deconstruction of traditional engineering and production roles and practices can be facilitated by 21st century technologies (Woolfe, 2012) but is often stymied by the invisible nature of professional practice and a lack of not only positive role models, but a clearly delineated career path in an industry that thrives on unexpected developments in technology and unusual working practices, often relying on informal networking with a high level of risk (Leonard, 2016). The roles of enlightened male and female facilitators and mentors will be considered following a short discussion on training and education (Armstrong, 2011; Born and Devine, 2016) before focusing on the ways that the interviewees create work for themselves through awareness of gaps in the skills market, marginal genres, and building on and developing their expertise. This paper further develops issues originally presented at the Working in Music Conference in Glasgow, and The Art of Record Production Conference in Aalborg in 2016, and will form part of a future book to be published by the author in 2018.

PANEL 10 New trends and new topics

Marta Casals Balaguer (University of Barcelona, Spain)

martacasalsbalaguer@gmail.com

The jazz collective in Barcelona and Boston. The role of the collaborative circles in the music scenes

The presentation aims to analyze the role that networks of contacts and circles of musicians have in generating work opportunities within the musical field of jazz. The study case, which is part of the doctoral research in Sociology (University of Barcelona) currently being developed by the author, focuses on jazz musicians that conform the art scenes of Barcelona and Boston. The methodology used is qualitative and is based on different focus group and 50 interviews conducted between 2015 and 2016 on both mentioned cities. The characteristics of the artistic field of jazz condition an environment where live performance and improvisation play a leading role in shaping the music scene and, in turn, influence the processes of professionalization and artistic-creative practice of their members. The interaction and cooperation between musicians will affect on the conformation of different collaborative circles, and will crystalize in the exchange of proposals that will facilitate the emergence of job opportunities. From the field work done, we will analyze the current conditions of construction of the artistic trajectories in the field of jazz and the main contributions that circles and contact networks offer to musicians, in terms of work opportunities and processes of professionalization.

Mathieu Feryn (Université d'Avignon, France)

mathieu.feryn@univ-avignon.fr

Des temps de l'écoute au partage de nos goûts musicaux. Une mise à l'épreuve du travail musical à Avignon

Qu'il soit musicien.ne.s, programmateur.rice.s ou spectateur.rice.s ; tous sont amené.e.s le temps du fait musical à mettre à l'épreuve leurs écoutes, leurs pratiques et leurs goûts musicaux. Cela va s'en dire en corolaire de cette « pratique collective », le temps du fait musical varie selon l'espace où il se produit. Dans ce contexte, il impose une analyse profonde des dynamiques à l'épreuve du temps et de l'espace de ces faits musicaux. A travers les apports des travaux fondateurs de Howard S. Becker ou de Marc Perrenoud sur la notion de carrière, nous souhaitons interroger comment et avec qui les musicien.ne.s évoluent à Avignon et au delà au cours des années 2000.

Effectivement, au sein de cette ville, la culture musicale s'organise autour d'une saison culturelle, de festivités hors saison et d'une série d'événements ponctuels dans des espaces tels que des salles de concerts, des théâtres, des festivals, des bars, l'espace public, des cinémas, des soirées privées, etc. En s'appuyant sur la communication des diffuseurs annonçant la production de musiques improvisées et de jazz à Avignon et à proximité, nous souhaitons voir jusqu'où peut s'analyser l'homologie entre les propriétés sociales des musicien.ne.s et des publics. En d'autres termes, nous analyserons une série de parcours d'acteurs pour relever les propriétés de leurs écoutes, de leurs sorties et du partage de leurs goûts musicaux au cours de cette période. C'est-à-dire que nous étudierons les supports techniques, leurs pratiques de loisirs et les sociabilités qu'ils associent à leurs écoutes. Puis, à travers leurs sorties, nous étudierons les raisons qui les amènent à fréquenter des espaces où le jazz est susceptible d'être diffusé. Enfin, nous tacherons de comprendre comment et avec ces acteurs se représentent la transmission du jazz et des musiques improvisées au cours des années 2000 et les raisons de leurs circulations.

En choisissant de prendre comme entrée les enjeux de carrière afin de cerner la question de la légitimité culturelle, nous relevons qu'au-delà des disputes artistiques et des conflits de légitimité, c'est la persistance des opérations de classements et leurs appropriations par les acteurs qui demeure. La persistance des conflits de légitimité, pourtant anciens, entre un jazz « authentique » et un davantage globalisé et commercial dit « glocal » peuvent être aujourd'hui observés de même que la constitution de réseaux de salles spécialisées constituent des organisations incarnant, tout comme dans le domaine du cinéma d'art-et-essai, une forme de « résistance » aux contraintes de la mondialisation esthétique dont la conséquence serait la diffusion d'un jazz « mainstream ». En ouverture à cette communication, il conviendra donc de s'interroger sur les modalités de reconnaissance de ces acteurs musicaux afin de comprendre comment ces carrières sont-elles « traduites » des experts patentés vers les musiciens, diffuseurs, radios spécialisées, programmeurs, agents d'artistes, etc. constituant les mondes du jazz à Avignon et au delà ?

Le financement participatif, accession à un statut professionnel ou dégradation des conditions de travail ?

Dès son apparition sur le web francophone, le financement participatif est centré autour de la création musicale. En 2007, « My Major Company » lance sa première version, alors label participatif. Aujourd'hui, des plateformes comme Ulule ou Kiss Kiss Bank Bank permettent aux internautes de financer des projets artistiques, solidaires ou innovants directement aux « porteurs de projets » proposant leurs œuvres sur le site. L'objet de cette communication sera de montrer comment les campagnes de financement participatif menées par certains musiciens contribuent à problématiser pour eux la construction de leur identité professionnelle. Si ce dispositif permet de subventionner la réalisation de différents projets (enregistrements, tournées, collaborations), l'enquête menée dans le cadre d'une recherche doctorale auprès des différents acteurs¹ du dispositif montre que les campagnes de financement participatif s'accompagnent également de tensions et de paradoxes.

La première tension qui traverse ces campagnes est celle de la définition du statut de musicien professionnel. Cette communication sera l'occasion d'interroger les questions de légitimité qui se posent aux artistes et qui traversent leurs discours lorsqu'ils reviennent sur ces expériences. Si certains acteurs professionnels sont présents sur ces sites, les campagnes de financement participatif s'adressent aujourd'hui majoritairement aux financements des particuliers. La réussite de celles-ci permet la constitution d'un primo-public ou, selon la carrière du musicien, l'affirmation d'une fan base déjà établie. Nous verrons dans quelle mesure cette forme particulière de reconnaissance, issue de l'audience, tend à exacerber les interrogations des artistes autour de l'amateurisme et du statut de professionnel. De plus, les contributions émanent fréquemment des cercles proches de l'artiste. Ce soutien financier de sa propre famille contribue par exemple à questionner la légitimité des musiciens.

Enfin, nous montrerons que si ce dispositif permet souvent d'accéder à l'autoproduction, il semble simultanément accentuer le processus « d'hyperadaptabilité » que soulignait déjà P-M Menger à propos du travail des artistes. Ainsi, le bon déroulement d'une collecte dépend de la capacité de son porteur à multiplier les compétences et à celle de devenir entrepreneur « de lui-même » (Honneth). Comme le rappellent fréquemment les équipes salariées des plateformes, leur investissement et leur motivation permettront aux artistes de récolter la somme demandée. Ainsi, l'analyse des discours montre que l'expérience d'une campagne est souvent décrite à l'aide d'un vocabulaire entrepreneurial qui se heurte à un idéal romantique mis par ailleurs en avant par les artistes rencontrés dans le cadre de cette recherche. Paradoxalement, cet idéal trouve alors souvent sa réalisation dans l'absence de rémunération pour le porteur de la campagne ; ce dernier préférant sacrifier son salaire au profit de la possibilité d'offrir à son projet des conditions de réalisation professionnelle. En portant notre attention sur les paradoxes qu'il génère, on montrera dans cette communication que le financement participatif est saisi par les musiciens comme l'un des outils pouvant permettre leur professionnalisation.

Imitate, copy or pay tribute? How conventions shape identities and practices in the world of tribute bands

In recent years, the popular music scene has been witnessing the growing phenomenon of tribute bands – musicians who exclusively play the repertoire of a single artist or group during the entire concert, hence paying tribute to them. Sometimes, this extends to covering non-musical features, such as the artist's look, manners of speech or dance, as well as visual elements and decorations on stage. Tributes are paid in more or less all musical genres, and artistic fields more generally, but the term “tribute band” seems to be employed in pop/rock only. This study applied the interactionist approach, as it appears expressly in Howard S. Becker's *Art Worlds* (1982), in analysing tribute bands as a musical world that relies on its own networks of cooperation and conventions which, taken together, can explain the rise of this phenomenon - how and why it is growing in success. The methodology used was largely qualitative, leaning on *in situ* observations of concerts and semi-structured interviews with tribute band musicians, intermediaries and audience members.

Analyses show that the main motivation behind playing in a tribute band is that it provides advantages that other types of musical formations, such as cover bands playing a mixed set-list, do not. Mainly, the famous repertoire of a star has the power to attract attention and bring in an audience. And yet, the tribute band's focus on one artist, sometimes including visual elements, can easily create confusion and

let the audience think of these musicians as imitators or impersonators. The latter not necessarily being musicians, and more people that show a visual resemblance with a star who might sing to playback, such an association can be damaging for the musicians' identities and careers as artists. On the other hand, not being (musically and visually) close enough to the original artist would mean being related to karaoke singers – anyone on the street. Thus, while there is a range of possibilities between “amateur” and “professional” tribute bands – those for whom it is merely a hobby and those who make a living out of it – all look for ways to distance themselves from both impersonators and karaoke singers. Artistic conventions, then, in Howard S. Becker's sense (1982), come into play to clarify these distinctions and serve the shaping and maintenance of musical and artistic identities. Namely, four elements are used by tribute bands to both draw closer to and distance themselves from the original artist: 1) the name and the logo of the band, 2) the repertoire and performance style, 3) the visual side, and 4) verbal expression on stage. These four elements are used in varying degrees according to the musicians' incentives, classified in a four-fold typology crossing two axes: whether the tribute band is the main source of income or not, and whether it is a goal in itself or a strategic move to advance as a singer-songwriter.

References:

Becker, Howard S (1982) *Art Worlds*, University of California Press.

PANEL 11 New trends and new topics

Ana Oliveira (University Institute of Lisbon, Portugal)

ana.s.s.oliveira@gmail.com

Paula Guerra (University of Porto, Portugal)

mariadeguerra@gmail.com

Pedro Costa (University Institute of Lisbon, Portugal)

pedro.costa@iscte.pt

DIWO! The role of networks and collaborative practices in building musical careers in the independent musical scene of Lisbon

Within a relational approach to music, in this communication, we propose an analysis of the importance of networks and mechanisms of collaboration in the musical production of Lisbon alternative scene. Based on concrete case studies, we will try to understand how the musical careers can be framed in networks or scenes, composed by different actors, exploring the relations established between the musicians and between them and the most diverse agents related to the musical field. Adopting a do-it-yourself (D.I.Y.) approach to the analysis of the construction and management of these careers, in this communication we aim to uncover the relevance of different forms of collaboration among agents, looking at musical production as a collective creation - do-it-with-others. If in punk the D.I.Y. implied to belong to a network and to be connected with different elements, also the indie musical trajectories emerge from a creative community. They are developed under the sign of an economy of reciprocity and trust, in a constant limbo between independence and interdependence, competitiveness and reciprocity, in which social capital acquires extreme relevance. It is precisely the role of this creative community to create the musical careers that we intend to analyse regarding the city of Lisbon, exploring the ways and channels of communication used to promote these careers (cultural agendas, media coverage...). What conclusions does this analysis allow us to withdraw? Is there a certain institutionalization of these dynamics, of these practices? Are we facing new ways of being alternative?

Olivier Voirol (University of Lausanne, Switzerland)

Olivier.voirol@unil.ch

Le travail de ‘valuation’ musicale

Le domaine de l’art est rarement abordé sous l’angle du travail. Pourtant, l’art est travail, une part essentielle de ce dernier étant de travailler à dissimuler le travail nécessaire à son effectuation. On le trouve à l’œuvre, d’une part, dans l’activité des artistes, leurs « performances » mobilisant des corps, des techniques (instruments) et des matériaux ; on le trouve d’autre part, sous la forme de statuts relatifs aux structures professionnelles et aux conditions d’exercice de l’activité (contrats, rémunération, temps de travail, organisation, etc.). Si l’*activité* et le *statut* sont deux aspects du travail de l’art, un troisième mérite d’être envisagé, à savoir le travail de *valuation* relatif à l’appréciation des performances et au jugement de la critique musicale. Autrement dit, le travail musical concerne autant la performance que l’appréciation et le jugement. Il est donc possible de parler de « travail » artistique pour ces activités évaluatives contribuant à la configuration de l’activité artistique, à la valuation, dans la constitution relationnelle de ce qu’est l’art.

Plus précisément, le travail de l’art renvoie ici à l’effort d’ajustement à un réel qui « résiste » et auquel l’activité doit s’agencer pour être effective. Il y a « travail » lorsqu’il y a écart entre l’objet réel et l’activité et que cette dernière doit s’ajuster au réel. La valuation de l’objet musical suppose un ajustement sensible à « ce qui se passe » et elle doit être à même d’élaborer des arguments appréciatifs « rationnels », au plus près de l’objet soumis au jugement évaluatif. Le travail de valuation procède par tâtonnements en tentant d’explorer l’objet apprécié pour en épouser les contours – cherchant à rationaliser sur le plan argumentatif l’expérience sensible dont il procède. Il s’agira de décrire ce travail d’ajustement à l’objet musical et de comprendre ce en quoi tient l’activité critique. Pour se faire, je me baserai sur une recherche en cours sur les pratiques d’appréciation et de jugement dans le cadre d’un concours international de piano.

L' émergence et la diffusion des communautés du DIY dans l'édition musicale. L'artiste-entrepreneur, un acteur culturel à part entière à la croisée de plusieurs fonctions

Les cellules entrepreneuriales autogérées qu'il s'agisse du domaine de l'art, des biens culturels ou d'autres activités ont une place légitime dans la nouvelle pluralité des lieux d'investigation anthropologique. En effet celles-ci s'inscrivent à l'intérieur d'une évolution sociétale notable qui correspond à la montée en puissance du phénomène du travail indépendant, répudiant l'économie salariale voire exaltant l'image d'une société post-salariale. De ce foisonnement d'initiatives novatrices (ouvertes à la logique spécifique de réseaux collaboratifs globaux) témoignent d'une façon de concevoir la pratique artistique à l'intérieur d'un prisme identitaire particulier qu'il serait intéressant de décrire ethnographiquement. La question qui nous est également posée est de savoir si les artistes-artisans (entendus comme « gens de métier ») sont traversés par cette nouvelle réalité entrepreneuriale et si ces derniers sont en mesure ou pas de l'intégrer à leur manière d'appréhender leur profession, ceci dans une optique évolutive, dynamique et discursive dans la société informationnelle d'aujourd'hui. En me limitant à mes compétences propres au champ d'études anthropologiques cette question restera ouverte à la discussion, à la multiplicité des expériences et à la mise en résonance des opinions. Celle-ci pourra néanmoins resurgir implicitement dans l'exposé empirique que je me propose d'établir pour comprendre les règles et les schémas culturels qui président à la construction de ces mouvements artistiques à la fois créatifs, entrepreneuriaux, globalement connectés et mués en « identités-projets ».

En me revendiquant à la fois d'une tradition anthropologique rénovée dans l'observation de la quotidienneté liée au fait entrepreneurial et d'une expérience valable dans le domaine de la création musicale, aborder la question des transformations liées à l'identité de l'artiste au travail sous l'étiquette d'entrepreneuriat culturel m'intéresse activement. La communauté des créateurs de musique et des entrepreneurs autour du DIY (« Do it yourself ») m'apparaît être un exemple porteur pour une approche anthropologique sur la recomposition de petits mondes musicaux présentant une sorte d'authenticité nouvelle, de convivialité créatrice à l'heure des technologies modernes de l'information et de l'internationalisation des sensibilités.

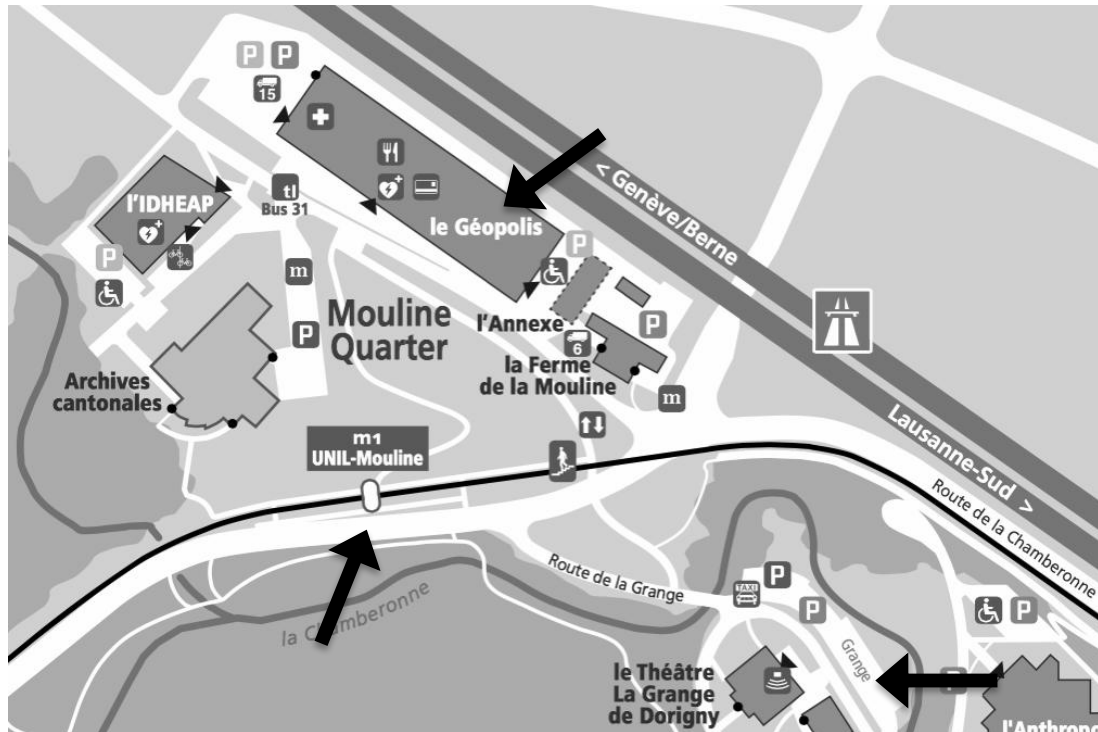
La problématique qui accompagne cette étude peut être explicitée comme suit: avec la crise de l'industrie musicale et de son cadre institutionnel, la diversification du champ informationnel (réseaux globaux) émerge de nouvelles légitimations dans l'acte de créer auquel se joint une vocation entrepreneuriale. Dans ce contexte comment se situent les communautés du DIY ? Sur quels codes culturels nouveaux s'appuient-elles ? Quels sont les enjeux symboliques en matière de mode de pensée et d'autonomie de ce mouvement culturel et créatif ? La population d'étude sera centrée sur deux communautés du DIY dans le domaine de l'édition et de la création musicale: l'une basée à Londres, l'autre à Amsterdam. Je conduirais une ethnographie comparative du quotidien à partir de laquelle je m'intéresserai principalement aux acteurs-artistes locaux, à leurs motivations et à leur pratiques innovatrices, leur rapport visible ou pas au territoire et leur inscription dans des réseaux sociaux élargis auxquels correspondent de nouvelles formes d'appartenance et de reconnaissance.

List of Participants

Aguilar Ananay	Panel 5	Karmy Eileen	Panel 5
Asaba Yuiko	Panel 2	Kielich Gabrielle	Panel 9
Aterianus-Owanga Alice	Panel 2	Lamy Yvon	Panel 8
Banks Mark	Panel 1	Lussier Martin	Panel 5
Bataille Pierre	Panel 4	Marshall Lee	Panel 3
Battentier Andy	Panel 9	Nikoghosyan Nuné	Panel 10
Bezsonoff Vera	Panel 9	Oliviera Ana	Panels 4 / 11
Bigenho Michelle	Panel 5	Oubenal Mohamed	Panel 4
Blache Philippe	Panel 11	Papastavrou Dimitra	Panel 2
Bouhdiba Sofiane	Panel 7	Pegourdie Adrien	Panel 8
Bubendorff Sandrine	Panel 10	Perrenoud Marc	Panel 4
Bull Anna	Panel 1	Picaud Myrtille	Panel 6
Casals Balaguer Marta	Panel 10	Piškor Mojca	Panel 1
Chateigné Hyacinthe	Panel 9	Poidevin Aurélien	Panel 8
Clette-Gakuba Véronique	Panel 4	Porter Larain	Panel 6
Costa Pedro	Panel 11	Preite Lucas	Panel 4
Deslyper Rémy	Panel 8	Reddington Helen	Panel 9
Emad Sabine	Panel 8	Riom Loïc	Panel 3
Feryn Mathieu	Panel 10	Sinigaglia Jérémy	Panel 3
Gable Olivia	Panel 7	Stahl Matt	Panel 7
Giesch Andrea	Panel 8	Stobart Henry	Panel 5
Girès Joël	Panel 6	Sutherland Richard	Panel 7
Guera Paula	Panel 4 / 11	Trottier Frédéric	Panel 3
Guibert Gérôme	Panels 9	Umney Charles	Panel 6
Hatzipetrou-Andronikou Reguina	Panel 2	Voirol Olivier	Panel 11
Kaneda Miki	Panel 1	Vukobratovic Jelka	Panel 6

Practical Information

Directions & Campus Map



The easiest way to access the university campus is by public transport: take the **metro** line **M1**, direction “Renens-Gare”, get off at the stop “**UNIL-Mouline**”. The conference venue, Géopolis, is right in front.



Suggestions for dining in town at affordable prices

Café de Grancy – French/Swiss cuisine, Avenue du Rond-Point 1

Café du Simplon – Mediterranean cuisine, Rue du Simplon 17

Le Milan – Italian cuisine, Boulevard de Grancy 54

Chez Xu – Chinese cuisine, Rue du Tunnel 10

And many pizzerias, kebab and burger places around the station (Lausanne Gare) and the Flon area.

WORKING IN MUSIC 2018

International Conference in Social Sciences
Université de Lausanne
11-12-13 Jan 2018

Organising Committee

Pierre Bataille (Université Libre de Bruxelles – Centre METICES)
Fabiana Carrer-Joliat (Université de Lausanne – LACCUS)
Nuné Nikoghosyan (Université de Genève – IRS)
Marc Perrenoud (Université de Lausanne – LACCUS)
Loïc Riom (Mines Paris Tech - CSI)

Scientific Committee

Pierre Bataille (Université Libre de Bruxelles – Centre METICES)
Howard S. Becker (Independent researcher)
Marie Buscatto (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne - IDHE)
Martin Cloonan (University of Glasgow – Coll. of Arts)
Marc Perrenoud (Université de Lausanne – LACCUS)
Hyacinthe Ravet (Université Paris 4 Paris-Sorbonne – IREMUS)
Jérémy Sinigaglia (Institut d'études politiques de Strasbourg - SAGE)
John Williamson (University of Glasgow – Coll. of Arts)

LACCUS
laboratoire capitalisme, culture, société

Unil
UNIL | Université de Lausanne
Institut des sciences sociales

FNSNF
FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

With the support of


Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e sociais
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

 **soziologie**
Schweizerische Gesellschaft für
Soziologie
Swiss Sociological Association

 **FONDATION
POUR L'UNIVERSITÉ
DE LAUSANNE**

 **UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**
FACULTÉ DES SCIENCES
DE LA SOCIÉTÉ
Institut de recherches sociologiques