

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

18 : 1 | 2021

Back to work !

“Musiciens fonctionnels”, technologie et rapport de classe

‘Function’ Musicians, Technology and Class Relationships

Charles Umney

Traducteur : Pierre Bataille et Marc Perrenoud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/9021>

DOI : [10.4000/volume.9021](https://doi.org/10.4000/volume.9021)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2021

Pagination : 81-94

ISBN : 9782913169661

ISSN : 2117-4148

Référence électronique

Charles Umney, « “Musiciens fonctionnels”, technologie et rapport de classe », *Volume !* [En ligne], 18 : 1 | 2021, mis en ligne le 01 avril 2024, consulté le 14 septembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/9021> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.9021>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Article

« Musiciens fonctionnels », technologie et rapport de classe

Par Charles Umney (Université de Leeds)

Traduit de l'anglais au français par Pierre Bataille, révision par Marc Perrenoud

18
1

Résumé : Cet article part de l'expérience de l'auteur en matière de recherche et d'écriture sur le travail musical, en particulier au sujet des « musiciens fonctionnels ». Il s'attache à pointer comment une lecture marxiste en termes de « classes » a influencé les choix pris dans le cadre de ce parcours de recherche et opère une comparaison quant aux autres façons de concevoir les classes sociales. Il aborde ensuite les thèmes de la numérisation, en se demandant comment l'évolution du marché du travail musical vers l'économie de « plateforme » a affecté la façon dont les musiciens fonctionnels travaillent et les types de rapports de classe qu'ils expérimentent. Il conclut sur le fait que les travaux qui font un parallèle strict entre travail musical et « gig economy » produisent des analyses trop générales pour être heuristiques, et que l'on peut tirer beaucoup de profit d'une approche marxiste de la relation dialectique entre acheteurs et vendeurs de la force de travail.

Mots-clé : carrière/profession/professionnalisation / capitalisme / classe sociale / numérique / intermédiaires/médiateurs / musiciens / théorie / travail/emploi/ salariat

Abstract: This article reflects on the author's experience researching and writing about music work, particularly among "function" musicians. It outlines how a Marxian reading of class has influenced this research, and compares it to other ways of conceiving class. Then, it engages with themes of digitalization, asking how moves towards quasi-"platform" technologies has affected the way function musicians work, and the kinds of class relationships they encounter. It concludes that there are often too many overly-general arguments made about the relationship between music work and the "gig economy", and that much can be gained from a Marxian focus on the dialectical relationship between the buyers and sellers of labour power.

Keywords: association/organization / capitalism / class / digitality / Intermediaries/mediators / musicians / theory / workers

En tant que sociologue anglais du travail et de l'emploi intéressé par les conditions de travail dans le secteur culturel, il a été important et instructif pour moi de me familiariser ces dernières années avec les travaux francophones sur le travail musical. Cette dynamique a été renforcée par la rencontre avec des chercheurs tels que Marc Perrenoud et Pierre Bataille, qui m'ont invité à contribuer à ce numéro. Le point commun de nos approches était de s'intéresser à la vie matérielle des musiciens : les processus d'accès au travail, les conditions dans lesquelles il est mené, les relations de pouvoir qui façonnent ces conditions, et la manière dont les gens contestent la « précarité » des carrières musicales.

Perrenoud a en particulier apporté une contribution importante à ce domaine de la sociologie grâce à son concept de « musicien ordinaire » (Perrenoud, 2006; Perrenoud & Bois, 2017). L'« artiste ordinaire » se définit par sa position dans la hiérarchie matérielle

de son domaine de spécialité. Ainsi, un musicien ordinaire peut vivre de sa musique, mais à un niveau relativement humble, en jouant un répertoire varié dans diverses circonstances afin de gagner sa vie, sans pour autant obtenir une reconnaissance ou une renommée importantes. La majorité des musiciens professionnels entrent dans cette catégorie et il est probable que leur survie professionnelle dépende surtout du développement de compétences « ordinaires », professionnelles ou entrepreneuriales. Ce concept est très utile à ceux d'entre nous qui cherchent à étudier les dimensions matérielles des luttes des travailleurs du secteur artistique. J'aurais aimé en être plus conscient en 2014, lorsque j'ai commencé à publier sur ce sujet, mais malheureusement, à l'époque, ma connaissance de la sociologie française (et ma maîtrise du français) était insuffisante.

Mes recherches ont également porté sur les personnes appartenant à cette catégorie, et j'ai publié (avec divers collègues basés en Slovénie, en Grèce et aux États-Unis) une série d'articles basés sur des entretiens avec des musiciens que Perrenoud qualifierait d'« ordinaires », et ce dans divers pays (par exemple, Umney & Kretsos, 2014 ; Umney, 2016 ; Greer *et al.*, 2018). Les musiciens que j'ai rencontrés avaient généralement une formation d'interprètes de jazz, mais dans leur grande majorité, ils travaillaient aussi par nécessité dans des contextes très divers, y compris dans ce que mes enquêtés britanniques appelaient la musique « fonctionnelle ». Il s'agit d'un travail musical assimilable à une offre de service, dans lequel les artistes deviennent relativement interchangeables et travaillent non pas en fonction de leurs propres objectifs artistiques, mais d'un cahier des charges défini par l'employeur :

par exemple, jouer des reprises ou une sélection de standards lors d'une fête privée, d'un événement organisé par une entreprise ou une chaîne hôtelière. C'est ce que Perrenoud (2006) appelle le travail d'animation musicale. C'est cette catégorie qui m'a particulièrement intéressé.

Dans la musique fonctionnelle, les musiciens sont intégrés à l'industrie des services. Ils conservent certains attributs immatériels de prestige et de statut culturels associés à leur capacité créative, mais ceux-ci se trouvent ici à leur niveau le plus réduit. L'artiste suit les exigences d'un donneur d'ordre dans un relatif anonymat. Dans des travaux récents (Umney, 2017 ; Azzellini *et al.*, 2018), nous avons cherché à proposer une analyse détaillée de la musique fonctionnelle en tant que processus de travail spécifique avec un type particulier de relations d'échange entre acheteurs et vendeurs de force de travail (et des mécanismes particuliers d'extraction de bénéfices, spécialement chez ceux qui interviennent sur les marchés du travail de la musique fonctionnelle).

En ce sens, il est très utile d'étudier les musiciens engagés dans cette pratique « fonctionnelle » pour donner un aperçu des caractéristiques socio-économiques plus large des formes de travail créatif et indépendant (en particulier dans le contexte de la *gig economy*, ou de « l'économie de plateforme », sur lesquels je reviens ci-dessous). Par exemple, j'ai analysé comment les groupes de musique « fonctionnelle », tout en apparaissant comme un appariement opportuniste d'individus indépendants, développent des formes d'économie morale qui conduisent généralement à une approche égalitaire de la répartition des cachets, et à un ensemble structurant de normes informelles quant à ce qui constitue

une rémunération correcte (Umney, 2017). Cependant, j'ai également montré que, sous la pression du marché entraînée par la numérisation, ces économies morales étaient mises sous tension. Dans des travaux postérieurs, avec des collègues des États-Unis, j'ai essayé de présenter un cadre d'analyse plus large sur les conséquences de la numérisation sur l'intensification de la concurrence dans le travail créatif indépendant (Azzellini *et al.*, 2019).

Par conséquent, l'étude de ce type de travailleurs présente un potentiel inexploité qui nous permet de nous connecter à des débats beaucoup plus vastes sur l'économie contemporaine. Ces musiciens sont assimilables à des travailleurs créatifs indépendants, dans un contexte où le travail indépendant et le travail créatif sont de plus en plus étudiés et controversés. Leur situation nécessite la mise en place de stratégies complexes qui méritent d'être étudiées, pour faire face à l'exploitation et à la précarité. Mais pour en saisir toute la pertinence, il faut se pencher plus attentivement sur la manière dont les problématiques et contradictions propres à des dynamiques économiques plus larges se manifestent dans ce domaine.

Dans les pages qui suivent, je proposerai quelques réflexions sur la façon de procéder. Je commencerai par discuter de la manière dont j'ai cherché à décomposer les activités et les parcours professionnels des « musiciens ordinaires » dans mes recherches précédentes, et j'examinerai comment ces idées se recourent avec l'approche de Perrenoud. Je souhaite en particulier souligner une idée qui ne m'est pas apparue immédiatement lorsque j'ai formulé ces contributions pour la première fois : les types d'activités hétérogènes que les

musiciens exercent au cours de leur carrière peuvent être compris non seulement comme des types de positions professionnelles ou de statuts différents, mais aussi comme autant de modalités de rapports de classe. Deuxièmement, je développerai cette idée en discutant des outils marxistes nécessaires pour mener ce type d'analyse. Enfin, je vais tenter de démontrer concrètement la pertinence de cette approche en présentant un projet de recherche récent – ayant fait l'objet d'un rapport plus approfondi par ailleurs (Azzellini *et al.*, 2019) – qui cherche à analyser les effets du développement technologique sur le marché du travail des musiciens *live*, en les situant dans le contexte de ce que l'on appelle « l'économie de plateforme ».

Les parcours des « musiciens ordinaires »

Un article que j'ai publié dans la revue *Work, Employment and Society* en 2014 (Umney & Kretsos, 2014) présente des points de comparaison frappants avec la conception des musiciens ordinaires défendue par Perrenoud (2006), et cela constituera une première étape de ma réflexion. Pour Perrenoud, il est important d'identifier les différentes situations de travail que rencontrent ces musiciens. Il propose une typologie de ces dispositifs de jeu sur la base de son étude ethnographique : les concerts, les bars/clubs et l'animation (qui correspond à ce que j'appellerais le travail musical « fonctionnel »). Perrenoud associe également ces trois types de dispositifs à des rôles différents pour le

musicien : en concert, il est souverain ; dans les bars, il est partenaire ; et en animation, il est auxiliaire. Il y a donc des différences de statut importantes attribuées aux musiciens suivant ces modalités. Mais bien sûr, pour Perrenoud, cela ne correspond pas à une stratification stricte de l'espace musical professionnel, car un musicien donné est susceptible d'alterner entre ces dispositifs au cours de sa carrière – ou, même, au cours d'une semaine de travail normale.

Dans mon article, j'ai divisé les expériences professionnelles des musiciens ordinaires en quatre catégories, qui peuvent être représentées sur une matrice 2 x 2 structurée par deux dimensions : le degré d'autonomie du processus de travail et le niveau d'exécution du travail en mode collectif plutôt qu'individuel (voir la figure 1).

Ces catégories ne font pas référence à des types de tâches spécifiques pour les musiciens. Il s'agit plutôt de modes de pratique impliquant différents types de relations avec leurs pairs, leurs « employeurs » et leur conception de leur propre travail. À l'époque, ce langage ne m'est pas venu à l'esprit, mais rétrospectivement, je considère que ces catégories se rapportent aux différents types de dispositifs de jeu pratiqués par les musiciens ordinaires. En ce sens, et contre-intuitivement, cette recherche a eu une influence importante mais cachée sur mes travaux ultérieurs portant sur des secteurs non-liés à la production musicale, qui se sont concentrés explicitement sur la théorie marxiste des classes (par exemple, Umney, 2018).

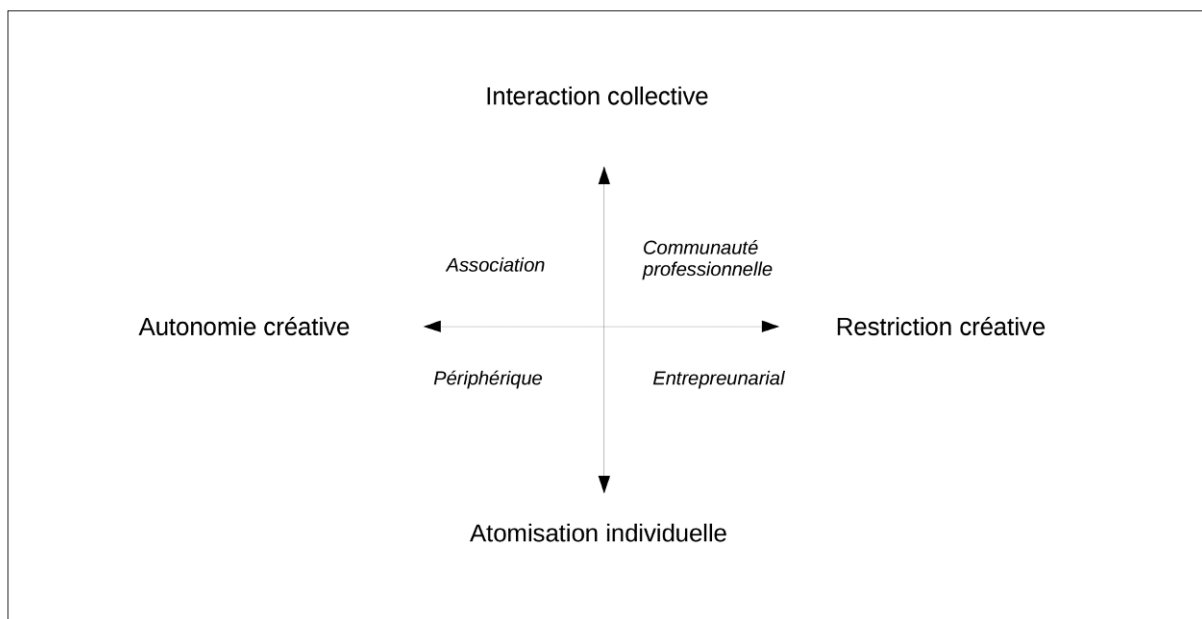


Figure 1 : Typologie de l'activité musicale (Umney & Kretsos, 2014)

Il est indéniable en effet que ces différents modes de pratique musicale dans un cadre professionnel étaient, empiriquement, associés à différents types de travail :

1. L'activité « périphérique » se retrouve le plus souvent dans les emplois où les musiciens exécutent leur propre musique à petite échelle, souvent dans des bars, des clubs ou des restaurants, jouant généralement le rôle de musique de fond en échange d'honoraires très bas (voire simplement en échange de boissons). Ils jouissent d'une autonomie relativement importante dans ce type de contexte, puisque les clients (le gérant du restaurant qui paie pour la prestation de service par exemple) ne s'intéressent guère à leur travail, si ce n'est à l'« atmosphère » générale qu'il crée. Ces musiciens sont « périphériques » car ils sont souvent de nouveaux venus sur la scène. Ils ne sont pas encore intégrés dans les réseaux établis pour accéder à des emplois de meilleure qualité. Ils travaillent souvent en petits groupes sans être encore bien établis dans une « scène » plus large. Ils sont donc souvent peu regardants quant aux conditions de travail, considérant ce genre d'activité comme un moyen de jouer avec d'autres personnes pour développer des contacts.

2. L'activité de type « entrepreneuriale » est celle où les musiciens se positionnent en tant que prestataires de services, en considérant leur travail comme une prestation commerciale et en se considérant comme leurs propres employeurs. Ce type de modalité de travail est donc le plus souvent associé au travail musical « fonctionnel » (ou d'animation). C'est dans ce type de situations que les musiciens doivent le plus réfléchir à des décisions stratégiques telles que leurs tarifs, la publicité et plus largement aux modalités concrètes de

commercialisation de leur travail. Cela peut provoquer des tensions, car de nouvelles formes de hiérarchie peuvent apparaître au sein des groupes (par exemple les leaders, qui sélectionnent les membres de l'orchestre pour les engagements ponctuels, sont considérés dans ces cas comme des patrons, même s'ils sont souvent eux-mêmes réticents à cette idée).

3. L'activité sur le mode de l'« association » fait référence à l'auto-organisation des musiciens au niveau collectif, lorsqu'ils cherchent des espaces non-marchands, en dehors des logiques commerciales ou lucratives. Par exemple, lorsqu'ils réquisitionnent un lieu (comme un pub dont le propriétaire est sympathique) pour organiser eux-mêmes des concerts. Mes observations me portent à penser que cette modalité collective d'organisation du travail s'est largement diffusée chez les musiciens londoniens. Mais en règle générale, ces activités étaient entreprises pour promouvoir une « scène » musicale particulière, dans le but de servir des ambitions artistiques, et ne donnaient que rarement lieu à des bénéfices importants sur le plan matériel.

4. Enfin, l'activité de type « communauté professionnelle » se réfère aux cas où les musiciens font l'expérience d'une identité collective en tant que travailleurs subordonnés dans le cadre d'une relation de travail. Ce cas peut être fréquent dans le domaine théâtral par exemple, où un groupe de musiciens peut avoir un contrat permanent avec une société de production pour se produire durant un spectacle. Ce genre de cas est le seul où les syndicats de musiciens ont une présence très visible et où l'on peut clairement identifier des cadres de négociation collective et des modes de relations industrielles « traditionnels ».

Dans ma typologie, la question principale n'était pas le statut des musiciens, mais les relations matérielles de pouvoir, de conflit et de solidarité (ou leur absence) entre eux, leurs pairs et les différents acteurs qui les engagent. Par exemple, dans les activités de type entrepreneurial, la plus identifiable au travail musical « fonctionnel », le musicien est mis dans le rôle d'un acteur commercial. Cette situation ne va bien sûr pas sans activer des contradictions quant au type d'économie morale « égalitaire » à laquelle les musiciens s'identifient généralement (Umney, 2017). En revanche, dans l'activité de type « communautaire », il peut être amené à intégrer une « conscience syndicale » plus traditionnelle. Dans le travail « associatif », il peut y avoir une éthique anticapitaliste déclarée, mais peu structurée, se développant « par la base », et ne contestant guère le travail précaire et l'exploitation.

Un élément particulièrement intéressant à propos des musiciens ordinaires est que dans une semaine de travail donnée, ils peuvent connaître des modalités d'activité entièrement différentes, non seulement au regard de leur statut ou du contenu de leur travail, mais aussi au niveau des relations de classe qu'ils expérimentent. Ici, bien sûr, je veux parler de la position de classe au sens marxiste du terme, centrée non pas sur leurs ressources en capital culturel, social ou symbolique, mais sur les relations dynamiques et les pressions qu'ils subissent du fait de leur positionnement dans un système économique. Je n'ai pas réfléchi en profondeur à ce sujet à l'époque et je voudrais y revenir ici.

Les « musiciens ordinaires » dans les rapports de classe

Comment les travailleurs de la musique peuvent-ils s'intégrer dans un schéma de classe marxiste ? Quelles sont les dynamiques d'extraction et d'accumulation de valeur dans lesquels ils sont pris ?

Sans surprise, dans la littérature sur le travail créatif et le travail artistique, la discussion sur les rapports de classe tend dans la plupart des cas à venir d'une perspective bourdieusienne – ce que j'appellerais une problématisation en termes de « distinction sociale » pour faire court. Ici, l'accent est le plus souvent mis sur les attributs du « capital » – social, symbolique, culturel, économique – dont sont porteurs les individus et qui perpétuent les inégalités entre eux. Le travail créatif est évidemment le « domaine privilégié » des bourdieusiens, puisque les formes plus intangibles d'attribution de valeur et de prestige qui font partie intégrante de cette tradition théorique peuvent être analysées de manière riche et efficace dans le travail créatif.

Dans la sociologie anglophone du travail créatif, c'est plus ou moins la seule perspective mobilisée actuellement quand il s'agit de parler de classes sociales. En particulier, l'accent a été de plus en plus mis sur la question de l'égalité d'accès au travail artistique (par exemple, O'Brien *et al.*, 2016). Dans les débats sur la politique culturelle, cette question est devenue de plus en plus saillante.

Le cas du Royaume-Uni en est un bon exemple. Ce pays a depuis longtemps

favorisé les « industries créatives » comme une priorité stratégique, en particulier pour les zones urbaines qui luttent contre le déclin post-industriel (Hewison, 2014). À ce titre, dans le domaine de la politique culturelle, un grand intérêt a été porté à des initiatives telles que les « quartiers culturels » ou encore les effets du label « Capitale de la Culture » (par exemple Garcia, 2005 ; Mooney, 2004 ; Montgomery, 2004). Le bilan de ces stratégies est mitigé. Elles peuvent parfois (bien que de manière peu fiable) parvenir à générer un nouveau « buzz » autour d'une ville donnée, ce qui contribue à réhabiliter son image en tant que bénéficiaire d'investissements. Mais les études tendent à montrer que cette impulsion est générée sur le dos des travailleurs culturels dont les conditions restent très précaires du fait de ces programmes. L'un des moteurs de cette politique de relance stratégique était l'idée que le travail créatif et culturel devait être plus ouvert et méritocratique, offrant de nouvelles formes de participation et d'engagement dans les zones défavorisées (Hewison, 2014). Cette dernière hypothèse, en particulier, semble aujourd'hui très naïve.

Il a souvent été observé, à juste titre, que pour réussir dans le cadre d'un travail créatif, il faut être capable de supporter la précarité et des conditions de vie incertaines, ce qui nécessite également un important apport initial de capital économique. En outre, l'importance de la mise en réseau et de l'auto-marketing est également vitale en ce qui concerne les stratégies de réussite, ce qui constitue un autre moyen par lequel les logiques de distinctions sociales conduisent à la reproduction des inégalités dans le travail créatif.

Ce point doit être clarifié, car dans les analyses bourdieusiennes du travail créatif,

l'accent est mis sur le rôle des intermédiaires culturels. Ce terme désigne les différents acteurs qui interviennent dans le « champ » du travail culturel, en façonnant l'attribution de la valeur. Par exemple, les diffuseurs, les annonceurs, les critiques, ainsi que ceux qui interviennent pratiquement dans le processus d'échange à ce niveau comme les tourneurs ou les managers (Lizé *et al.*, 2011). Certes, ces acteurs sont importants, car en agissant comme des *gatekeepers* et en consacrant certaines formes de valeur, ils contribuent sans doute à la reproduction des inégalités dans le secteur.

Bien sûr, les musiciens ordinaires peuvent être analysés sous cet angle : ils sont susceptibles d'être exclus des élites de la scène en raison de leur manque de ressources en capitaux et, à ce titre, ils se situent dans un système de stratification sociale. De ce point de vue, un musicien « fonctionnel » (en tant que type spécifique de musicien ordinaire) peut également se situer dans un système de stratification sociale au sein de la musique (souvent à un niveau relativement peu prestigieux, par exemple en tant qu'élément auxiliaire dont l'action artistique n'est pas valorisée).

Mon argument est que cette approche, bien qu'ancrée dans les lectures actuellement prédominantes de la théorie des classes, peut tendre vers une analyse exagérément « statique ». Elle privilégie la catégorisation, en cherchant à montrer comment certaines catégories sont délimitées et reproduites en fonction de la composition et du volume du capital des individus, plutôt que de se concentrer sur la classe entendue comme relation dynamique entraînant une perturbation et un changement plus importants dans les macro-structures sociales et économiques.

Ce dernier point est toutefois important, tant pour une analyse de la société au sens large que dans le cas spécifique des musiciens, car il permet de penser comment le monde de la musique *live* et de l'intermédiation culturelle peut être rapidement perturbé. Prenons, par exemple, les nouveaux intermédiaires numérisés comme Gigmit, qui démarchent directement les musiciens en leur proposant de trouver de nouveaux engagements et d'entrer en contact avec de nouveaux publics. Grâce à ce type de sites, les musiciens peuvent accéder à une vitrine en ligne au moyen d'une simple inscription et peuvent ensuite parcourir les profils de clients ou de membres de groupes potentiels, et recevoir un retour d'information généré par les utilisateurs sur leur travail. Jusqu'à présent, la littérature sur l'intermédiation culturelle n'a pas vraiment pris en compte ce genre d'évolution : à la fois le dépassement des limites apparemment « démocratiques » et égalitaires de l'accès au marché, ainsi que les pressions concurrentielles féroces que cela implique également. J'y reviendrai plus loin.

En ce sens, je m'inscris dans la lignée d'autres critiques marxistes de la sociologie bourdieusienne, qui soutiennent qu'il conviendrait de se concentrer davantage sur la relation entre la personne qui vend sa force de travail et celle qui l'achète au motif qu'elle constitue une source de changement et d'instabilité (par exemple, Riley, 2017). De ce point de vue, qu'est-ce qu'il en est des musiciens « fonctionnels » ? Quels concepts marxistes nous aident à analyser ce type de travail ?

Un concept marxiste essentiel pour saisir le travail musical fonctionnel est celui d'« armée de réserve de travailleurs ». Il est clair que, dans de nombreux cas, l'offre

excédentaire de main-d'œuvre crée des pressions concurrentielles sur les musiciens, les obligeant à réduire leurs attentes en matière d'honoraires et à tolérer des conditions de travail plus dégradées – en fait, c'est maintenant presque une évidence amplement documentée dans la recherche universitaire. Cependant, ce qui est négligé, et ce qui devrait intéresser les marxistes, c'est la manière dont les employeurs utilisent les outils à leur disposition pour manipuler cette armée de réserve. Cela est nettement moins bien compris dans la recherche actuelle.

Nous savons que ce type d'activité est de plus en plus nécessaire dans l'économie au sens large, où le contrôle des moyens d'échange et des moyens d'évaluation est une stratégie commerciale importante. Cela est particulièrement évident dans l'économie dite de plateforme. Les entreprises de ce secteur ont tout intérêt à se proposer comme un espace de mise en relation où les clients peuvent sélectionner leurs employés parmi des milliers de travailleurs potentiels dans le monde entier. Ainsi, la présence de ces personnes sur la plateforme, qu'elles obtiennent ou non du travail par son intermédiaire, agit comme une pression disciplinaire poussant les autres à accepter des honoraires moins élevés (par exemple, Ticona & Mateescu, 2018; De Groen & Maseli, 2016). Pourrait-on commencer à voir la même dynamique chez les musiciens ordinaires ?

Un deuxième concept marxiste intéressant ici est celui de la concentration des connaissances entre les mains du capital. Dans la pensée marxiste, on suppose souvent que, dans les sociétés capitalistes, les compétences spécifiques des travailleurs ont tendance à être usurpées par la technologie qui rend leur expertise – jusqu'alors

tacite et individuelle – calculable et, surtout, contrôlable par le capitaliste. Une fois encore, on peut facilement transposer cette situation à l'économie de plateforme, où les sites peuvent chercher à utiliser des outils comme les systèmes de *feedback* générés par les usagers pour attribuer des mesures quantifiables de « qualité » qui seront conservées par l'entreprise et utilisées à son profit – par exemple comme moyen de discipliner les travailleurs qui n'obtiennent pas de bons résultats (Rosenblat & Stark, 2016).

Dans ce cas, il est peut-être intuitivement plus difficile de se représenter cette situation au sein de l'espace professionnel musical. Les musiciens et les autres artistes sont souvent considérés comme étant indépendants de ce processus – comme autant de romantiques irréductibles à la subordination du travail au capital. Cependant, l'avantage de se concentrer sur les « musiciens fonctionnels » est que, de par leur moindre inscription dans des logiques de prestige artistique, la pression exercée par les mécanismes technologiques capables d'évaluer le travail de différents artistes comme des marchandises de valeur calculable et équivalente est d'autant plus évidente. La mesurabilité (ou l'absence de mesurabilité) du travail créatif est un enjeu de lutte. Dans des études sur d'autres types de travail créatif, les chercheurs ont fait apparaître des processus contestés par lesquels les systèmes d'évaluation sont placés sous le contrôle de l'employeur. L'étude de Pitts (2016) sur les graphistes, par exemple, a identifié les façons dont des concepts tels que les « heures facturables » sont devenus un terrain de contestation et sont apparus comme une tentative d'imposer une certaine forme de mesurabilité sur un processus qui est intrinsèquement non mesurable. De

même, les recherches menées auprès des journalistes révèlent les pressions importantes qui s'exercent sur eux pour qu'ils adaptent leurs processus de travail en fonction de paramètres tels que les commentaires ou les lectures sur un article en ligne (par exemple, Tandoc Jr., 2015 ; Hanusch, 2017).

Peut-on envisager cela en musique ? Dans la prochaine et dernière section, j'examinerai cette question plus en détail, notamment en me concentrant sur les nouvelles technologies et la façon dont elles peuvent menacer (de façon très inégale) de resserrer les liens entre les musiciens ordinaires et la *gig economy*.

Les travailleurs fonctionnels et l'économie du *gig*

Les universitaires spécialistes de la musique ont parfois fait remarquer que la musique est sûrement le lieu originel de la *gig economy*. Les musiciens ont toujours fait des *gigs*, après tout ¹. Cela soulève alors la question de savoir si d'autres types de travail sont susceptibles de converger vers un modèle que les musiciens, et les chercheurs en musique, connaissent déjà. Et si c'est le cas, les chercheurs ne devraient-ils pas en récolter les fruits en termes de prestige et de nombre de citations ? Hélas, à en juger par

1 NDT : le terme *gig* renvoie à un engagement ponctuel et il est utilisé traditionnellement dans l'argot des musiciens. Son équivalent dans l'argot des musiciens français est « date » (un musicien « a une date » vendredi soir, par exemple).

ma propre expérience, nous n'en sommes pas encore tout à fait à ce stade. Les travaux de Perrenoud ou les miens ne semblent malheureusement pas être des citations essentielles pour quiconque veut écrire sur la *gig economy*. Cependant, ces travaux pourraient être instructifs. Même si l'hypothèse générale voulant que le capitalisme de plateforme soit susceptible de s'étendre à l'ensemble des systèmes productifs est répandue, il existe de nombreuses raisons pour lesquelles les caractéristiques inhérentes à de nombreux marchés résistent au modèle de la plateforme. La musique *live* – une sorte de marché sur lequel on fait souvent des suppositions, mais qui est rarement étudié en profondeur sur le plan sociologique – en est un très bon exemple. Les jugements qualitatifs, les délicates hiérarchies de statut et les réseaux de contacts étroits constituent-ils un obstacle insurmontable à la « platformisation » ? D'un point de vue marxiste, le but n'est pas simplement d'affirmer que la musique peut ou ne peut pas être platformisée. Il s'agit plutôt de montrer comment ces technologies sont contestées. Et pour les comprendre, nous devons examiner comment elles reflètent et façonnent la relation conflictuelle entre les personnes qui vendent leur force de travail et celles qui l'achètent. Je développerai ce point dans le reste de cette partie.

Nous devons être plus attentifs aux différences entre le monde dans lequel évoluent les musiciens « fonctionnels » et les conceptions que charrient les nouveaux concepts tels que « capitalisme de plateforme ». L'argument général – à savoir que les deux sont susceptibles de converger – l'emporte sur les spécificités des deux et les logiques des différentes situations.

Dans la littérature existante sur les plateformes, leur nouveauté est souvent prise comme point de départ : un processus de production fortement platformisé (comme ceux de Uber ou Amazon Mechanical Turk) est souvent pris comme étude de cas et implicitement ou explicitement comparé à des types de travail plus traditionnels. Cela permet d'obtenir des informations importantes, notamment sur les nouvelles formes d'insécurité pour les travailleurs des plateformes. Cependant, cela masque également les inégalités et les hybridations dans lesquelles la technologie numérique prend racine sur les marchés du travail concrets – et en particulier la manière dont cela pourrait affecter les types de rapport social de classe vécus par les musiciens « fonctionnels ».

Dans des recherches récentes, avec mes collègues, nous avons essayé de montrer que la musique « fonctionnelle » est un cas idéal pour examiner à la fois les conséquences et les limites de la « platformisation » (Azzellini *et al.*, 2019). D'importants changements ont lieu dans la musique « fonctionnelle », et ils sont généralement passés sous silence. Des intermédiaires plus « traditionnels », tels que les agents, doivent désormais concurrencer les agences en ligne, qui se décrivent elles-mêmes (souvent de manière fantaisiste) comme des « plateformes ». Cela précipite un changement dans les rapports sociaux de classe dans lesquels les musiciens « fonctionnels » sont partie-prenante.

Dans le cadre de ces projets de recherche, nous avons construit une base de données des intermédiaires actifs dans le domaine de la musique *live* au Royaume-Uni et en Allemagne les plus présents sur le web, que nous avons complétée par des entretiens avec des informateurs clés. Nos résultats

ont montré que la « plateformes » était relativement faible dans ce secteur. La grande majorité des sites étaient simplement les sites web d'agents de musique *live* beaucoup plus traditionnels, qui dirigeaient le client vers un contact hors ligne.

Cependant, nous avons également identifié une catégorie d'« agence numérisée », qui présentait un plus petit catalogue, mais où chaque entrée abritait une sélection beaucoup plus large de prestations – presque toujours spécifiquement dans le travail musical « fonctionnel ». Ici, les utilisateurs étaient encouragés à utiliser des menus déroulants et des outils de recherche pour comparer (principalement en fonction du prix, mais aussi parfois en fonction d'une certaine mesure de « qualité ») des milliers de groupes potentiels. Toutefois, si ces sites comportaient des éléments de type « plateforme » pour la mise en relation initiale des acheteurs et des vendeurs, une fois la prestation adéquate trouvée, les derniers détails de la transaction – prix, répertoire, autres dispositions telles que les frais de voyage – n'étaient jamais automatisés et étaient toujours négociés par le biais de discussions interpersonnelles. Ces sites n'ont donc rien de comparable à une « automatisation complète ».

Nous avons aussi trouvé quelques sites qui pouvaient être considérés comme d'authentiques « plateformes », tels que Gigmit ou des entreprises similaires. Dans certains de ces cas, les transactions peuvent être entièrement réglées en ligne sans aucun interlocuteur humain du côté de l'intermédiaire. Mais il est à noter que ces outils étaient très rarement utilisés par des musiciens de fonction – au contraire, ils sont plutôt utilisés par des musiciens essayant de se faire un nom en

tant qu'artiste créatif. Et même là, ces sites semblent généralement être relativement peu utilisés. Pourquoi la musique *live*, et en particulier la musique « fonctionnelle », n'est-elle pas plus plateformisée ?

Dans nos recherches, nous proposons trois explications. Premièrement, parce que même dans la musique de fonction, les jugements de qualité restent subjectifs et difficiles à convertir en indicateurs de « qualité » générés par les utilisateurs. Bien que de nombreux sites aient commencé à inclure des innovations telles que les évaluations par étoiles, nous avons constaté que celles-ci ont tendance à être faiblement utilisées. Même les prestations les plus appréciées sur ces sites n'ont souvent qu'une poignée de notes ; et il s'agit presque toujours de la note maximale (cinq étoiles). Au contraire, pour évaluer la qualité des spectacles de manière plus fiable, l'acheteur est invité à cliquer sur une sélection plus longue de clips audio et vidéo attachés à chaque profil. En ce sens, si ces sites font office de référentiels pour la consultation d'une série de prestations, le processus reste complexe et repose sur des évaluations très personnelles du matériel audiovisuel : il n'existe guère de méthode fiable pour effectuer des comparaisons rapides.

Ensuite, parce que la carrière typique des musiciens ordinaires, et les marchés du travail qu'ils fréquentent, sont très fragmentés. Le travail « fonctionnel » et le travail plus « créatif » s'inscrivent dans des réseaux et des formes de création de valeur totalement différents, et il semble donc qu'il n'y ait pratiquement aucun exemple de site web qui chercherait à couvrir ces deux marchés. Un musicien ordinaire peut effectuer divers types de prestations, mais, s'il devait faire appel à des intermédiaires du web, il aurait

des profils sur différents sites desservant différents marchés plutôt que de chercher un guichet unique pour toutes ses prestations musicales. Par exemple, un musicien peut passer une partie de son temps à faire de la musique « créative » sous son propre nom, et une autre partie à faire du travail « fonctionnel » avec un groupe différent. Mais il est peu probable qu'il utilise les mêmes intermédiaires et les mêmes réseaux pour développer son activité dans les deux cas. L'utilisation d'une seule et unique plateforme pour trouver des engagements serait au mieux d'une utilité limitée, et au pire considérée comme une atteinte au statut de ses différentes productions (par exemple, s'il fait de la publicité pour un projet « créatif » sur un site de fonction numérisé).

Enfin, en raison de la complexité et des contingences dans la nature de la transaction. Pour une prestation de musique « fonctionnelle », il existe une multitude d'éléments – voyage, hébergement éventuel, demande au niveau du répertoire, arrangements concernant le catering – qui nécessitent une négociation au cas par cas. Ces éléments, combinés à la rémunération d'un groupe de musique « fonctionnelle », font que toutes les parties ne voudront pas perdre un quelconque contrôle personnel sur la finalisation de la transaction.

Le but de cette discussion est en partie de montrer comment une focalisation sur la matérialité des rouages de l'organisation de la musique « fonctionnelle » peut nous donner un aperçu plus large de nouveaux phénomènes importants : dans ce cas, le concept de « capitalisme de plateforme » et ses limites. Elle peut nous permettre de penser que la croissance des plateformes a peut-être été exagérée, notamment en ce qui concerne

les emplois impliquant des prestations ayant une dimension créative.

Même si les formes organisationnelles spécifiques de type « plateforme » n'ont pas réussi à gagner du terrain, notre étude nous montre également comment la (quasi-)numérisation est susceptible d'avoir des effets importants. En particulier dans le domaine de la concurrence des prix, nous avons trouvé des groupes à Londres qui proposent par exemple d'effectuer des prestations à un tarif de départ de 100 livres sterling pour un quartet entier par concert – alors que le minimum recommandé par le syndicat majoritaire (Musician's Union) est de plus de 150 livres sterling par membre par concert. Il est important de noter que ce genre d'offre à un prix au rabais n'est en aucun cas un produit de la numérisation ; c'est une pratique très courante dans la musique depuis de nombreuses années. Ce qui est différent, c'est le fait qu'ils peuvent maintenant être consultés et comparés de cette manière. À ce stade, les discussions sur les conséquences de cette évolution sont forcément spéculatives. Mais il existe un danger que ce type de stratégie d'affichage des prix devienne un outil favorisant le « benchmarking » entre musiciens. En ce sens, cet exemple nous donne à voir comment une innovation technologique peut permettre à des intermédiaires soucieux de rentabilité de façonner et d'activer l'« armée de réserve » du travail musical « fonctionnel », en créant un lieu où la concurrence peut être intensifiée sous l'égide du capitaliste. La fonction de représentation que remplissait l'agent « traditionnel » serait ainsi remplacée par un outil de facilitation de la comparaison.

Cette courte analyse nous donne également une idée des mécanismes de socialisation des connaissances dans le

cas de la musique « fonctionnelle », bien que de manière très inégale et imparfaite. Les agences numérisées que nous avons découvertes cherchent à servir de forums pour classer les musiciens en fonction de leur « qualité », à l'aide d'indicateurs souvent générés par les évaluations des utilisateurs. En principe, on peut y voir un système tentant de transformer en algorithme l'activité complexe et subjective consistant à porter des jugements qualitatifs sur la valeur de différents musiciens. Algorithme dont les données sont, en outre, directement détenuées et affichées par un intermédiaire qui en tire profit.

Enfin, nous avons montré que les spécificités du travail musical « fonctionnel » ont entravé ce processus à bien des égards, et qu'il est donc peu probable que nous puissions – aujourd'hui voire demain – considérer les musiciens « fonctionnels » comme des idéaux-types des travailleurs du « capitalisme de plateforme ». Néanmoins, il s'agit d'un cas d'école important pour étudier les musiciens pratiquant essentiellement la musique « fonctionnelle » non pas comme une catégorie à classer en fonction de son statut aux côtés d'autres formes de pratique musicale, mais comme des travailleurs artistiques occupant une situation particulière dans une confrontation plus large entre le travail et le capital dans des conditions de numérisation.

Conclusion

Dans ce texte, j'ai fait trois observations principales qui résument ce que mon travail de recherche sur la musique m'a appris, et comment il recoupe les problématiques de l'analyse des classes sociales dans une

perspective marxiste – qui structurent désormais de plus en plus mes autres travaux (par exemple Alberti *et al.*, 2018; Umney *et al.*, 2018). Tout d'abord, comme Perrenoud, je me suis concentré sur les différentes modalités d'activité professionnelle auxquelles sont confrontés les musiciens. J'ai développé une typologie en deux dimensions axée sur les modes d'interaction matérielle entre les musiciens et les autres acteurs du marché avec qui ils traitent plutôt que sur la différenciation faite par Perrenoud entre le statut attribué au musicien dans les différents types de travail. Deuxièmement, j'ai suggéré que ces modalités peuvent être considérées comme différents types de rapports sociaux. La « position de classe » du musicien est donc floue et changeante. Suivant les types de travail, la dynamique de conflit et de coopération entre le musicien, le pair et l'acheteur prend des formes distinctes. Troisièmement, j'ai cherché à montrer comment les changements technologiques peuvent entraîner des changements dans ces dynamiques relatifs à la classe sociale.

J'espère que ce travail aidera à orienter les futures recherches sur le travail musical. Il me semble qu'il y a aujourd'hui beaucoup et peut-être trop de remarques assez générales sur les filiations entre le travail musical et des catégories comme la *gig economy* ou le « capitalisme de plateforme ». Dès que nous pourrions reconnaître de manière précise les différences entre ces objets, nous pourrions commencer à comprendre les liens cachés entre eux : la musique ne peut pas être confondue avec la *gig economy*, mais toutes deux sont façonnées par des dynamiques conflictuelles entre les personnes poussées à vendre leur force de travail et celles qui ont les moyens de l'acheter.

Bibliographie

- Alberti Gabriella, Bessa Ioula, Hardy Kate, Trappmann Vera & Umney Charles (2018), « In, against and beyond precarity : work in insecure times », *Work, Employment and Society*, vol. 32, n° 3, p. 447-457.
- Azzellini Dario, Greer Ian & Umney Charles (2019), *Limits of the platform economy : Digitalization and marketization in live music*, Hans Boeckler Foundation working paper, n° 154.
- De Groen Willem & Maselli Iliaria (2016), « The impact of the collaborative economy on the labour market », *CEPS Special Report*, n° 138.
- Garcia Beatriz (2005), « Deconstructing the city of culture : The long-term cultural legacies of Glasgow 1990 », *Urban studies*, vol. 42, n° 5-6, p. 841-868.
- Greer Ian, Samaluk Barbara & Umney Charles (2018), « Better strategies for herding cats », in Doellgast Virginia, Lillie Nathan & Puglinano Valeria (eds.), *Reconstructing Solidarity : Labour Unions, Precarious Work, and the Politics of Institutional Change in Europe*, Oxford, Oxford University Press, p. 166-187.
- Hanusch Folker (2017), « Web analytics and the functional differentiation of journalism cultures : Individual, organizational and platform-specific influences on newswork », *Information, Communication & Society*, vol. 20, n° 10, p. 1571-1586.
- Hewison Robert (2014), *Cultural capital : The rise and fall of creative Britain*, Londres, Verso Books.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine & Roueff Olivier (2011), *Intermédiaires du travail artistique : à la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS).
- Montgomery John (2004), « Cultural quarters as mechanisms for urban regeneration. Part 2 : A review of four cultural quarters in the UK, Ireland and Australia », *Planning, Practice & Research*, vol. 19, n° 1, p. 3-31.
- Mooney Gerry (2004), « Cultural policy as urban transformation? Critical reflections on Glasgow, European City of Culture 1990 », *Local economy*, vol. 19, n° 4, p. 327-340.
- O'Brien Dave, Laurison Daniel, Miles Andrew & Friedman Sam (2016), « Are the creative industries meritocratic? An analysis of the 2014 British Labour Force Survey », *Cultural Trends*, vol. 25, n° 2, p. 116-131.
- Perrenoud Marc (2006), « Jouer "le jazz" : où, comment? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'Art*, n° 8, p. 25-42.
- Perrenoud Marc & Bois Géraldine (2017), « Ordinary Artists : From Paradox to Paradigm? Variations on a Concept and its Outcomes », *Biens Symboliques*, n° 1, p. 1-36.
- Pitts Frederick (2016), « Rhythms of creativity and power in freelance creative work », in Webster Juliet & Randle Keith (eds.), *Virtual workers and the global labour market*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 139-159.
- Riley Dylan (2017), « Bourdieu's class theory », *Catalyst*, vol. 1, n° 2, p. 107-136.
- Rosenblat Alex & Stark Luke (2016), « Algorithmic labor and information asymmetries : A case study of Uber's drivers », *International journal of communication*, vol. 10, p. 3758-3784.
- Tandoc Edson Jr. (2015), « Why web analytics click : Factors affecting the ways journalists use audience metrics », *Journalism Studies*, vol. 16, n° 6, p. 782-799.
- Ticona Julia & Mateesu Alexandra (2018), « Trusted strangers : Carework platforms' cultural entrepreneurship in the on-demand economy », *New Media & Society*, vol. 20, n° 11, p. 4384-4404.
- Umney Charles & Kretsos Lefteris (2014), « Creative labour and collective interaction : the working lives of young jazz musicians in London », *Work, employment and society*, vol. 28, n° 4, p. 571-588.
- Umney Charles (2016), « The labour market for jazz musicians in Paris and London : Formal regulation and informal norms », *Human Relations*, vol. 69, n° 3, p. 711-729.
- (2017), « Moral economy, intermediaries and intensified competition in the labour market for function musicians », *Work, employment and society*, vol. 31, n° 5, p. 834-850.
- (2018), *Class Matters : Inequality and Exploitation in 21st Century Britain*, Londres, Pluto Press.
- Umney Charles, Greer Ian, Onaran Ozlem & Symon Graham (2018), « The state and class discipline : European labour market policy after the financial crisis », *Capital & Class*, vol. 42, n° 2, p. 333-351.