

LA « TABLATURE » DES GOÛTS MUSICAUX : UN MODÈLE DE STRUCTURATION DES PRÉFÉRENCES ET DES JUGEMENTS

Hervé Glevarec, Michel Pinet

Editions Technip & Ophrys | « *Revue française de sociologie* »

2009/3 Vol. 50 | pages 599 à 640

ISSN 0035-2969

ISBN 9782708012356

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2009-3-page-599.htm>

Pour citer cet article :

Hervé Glevarec, Michel Pinet « La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie* 2009/3 (Vol. 50), p. 599-640.
DOI 10.3917/rfs.503.0599

Distribution électronique Cairn.info pour Editions Technip & Ophrys.

© Editions Technip & Ophrys. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Hervé GLEVAREC
Michel PINET

La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements

« Moi je reste fidèle à la bonne musique. Il n'y a pas de grande musique, il n'y a pas de petite musique, il y a de la bonne musique. Mozart, Beatles, Jacques Brel, Les Doors, Dylan, Louis Armstrong, Django Reinhardt. » (François, 53 ans, artisan, ancien barman, Lille, juin 2007) (1).

RÉSUMÉ

Le modèle dominant d'analyse des goûts culturels demeure, au moins en France, celui de la stratification sociale. Récemment, l'éclectisme musical tel que décrit par Peterson a substitué à la distinction sociale appuyée sur des goûts classiques (opéra, musique classique et jazz) une distinction appuyée sur la pluralité des genres à travers la figure du mélomane « omnivore » qui écoute des genres classiques et populaires. L'éclectisme conserve la fonction homologique des goûts. Cette situation semble dorénavant révolue : la structuration contemporaine des goûts des catégories supérieures jeunes et des jeunes générations passées par l'enseignement supérieur se caractérise par la prédominance radicale d'un exclusivisme concentré sur les genres populaires (chanson et variétés, rock, musiques électroniques et rap), et donc par l'effacement du mélange entre les genres classiques et populaires comme modèle dominant pour ces catégories. Le recours à la dernière enquête sur les pratiques culturelles de 2003 et sa comparaison avec les enquêtes 1973 et 1988 permettent de poser des questions relatives à l'évolution de la distribution sociale des genres musicaux. D'un point de vue sociologique et théorique, le modèle de la « pyramide inversée » des goûts éclectiques proposé par Peterson, qui faisait suite à la « colonne » linéaire du goût classique vs le goût populaire que l'on trouve chez Bourdieu, nécessite d'être remplacé par une description nouvelle de l'articulation des goûts et des catégories sociales : une « tablature ». C'est pourquoi nous défendons une cartographie des goûts musicaux qui est une « mise en genre » des styles musicaux, devenus dorénavant « inclassables », et une articulation entre des genres qui n'est plus de rejet/dégoût, mais d'ouverture/tolérance. C'est le modèle même de compréhension des pratiques culturelles qu'il faudrait profondément modifier trente ans après *La distinction*, de même que notre appréhension de la valeur sociale de la culture.

(1) Extrait d'un entretien mené en juin 2007 en compagnie d'Andy Bennett, professeur à l'université de Griffith (Australie), dans le cadre d'une recherche sur « Âges, générations et goûts musicaux ».

La sociologie des goûts culturels, notamment musicaux, est fortement structurée par un paradigme à double entrée qui fait coexister des interrogations sur la stratification sociale et des enjeux axiologiques relatifs à ce que l'on appelle la légitimité. La sociologie de Bourdieu demeure ici un point de référence pour nombre d'auteurs, en ce qu'elle prétend rendre compte dans un double mouvement et d'une distribution sociale et d'une signification indexée à cette distribution, à savoir la « distinction » et la « légitimité ». On nomme aussi ce dernier enjeu le « jugement social » sur les goûts des autres (et sur les siens propres).

Ce modèle a été amendé par certains auteurs pour la période contemporaine (Van Rees et Van Eijck, 1999 ; Coulangeon, 2005 ; Van Eijck et Knulst, 2005 ; Warde, Wright et Gayo-Cal, 2007 ; Sullivan et Katz-Gerro, 2007). Les figures alternatives de l'« omnivore » (ou thèse de l'éclectisme) (Peterson, 2004) et de l'« amateur » (Hennion, 2007) tendent à dominer les discussions scientifiques actuelles, aux côtés de modèles typologiques en termes d'« univers culturels » (Donnat, 2004 ; Octobre, 2004 ; Gire, Pasquier et Granjon, 2007) ou, dans un paradigme plus individualiste, en termes de « styles de vie » (Chaney, 1996 ; Van Eijck, 1999).

Dans ce contexte, les chiffres de l'enquête sur les pratiques culturelles de 2003 (Muller, 2005a) objectivent une transformation majeure de la configuration sociale des préférences musicales ; à savoir un déplacement manifeste des goûts vers les genres dits « populaires », notamment parmi les catégories diplômées et supérieures (2). Au premier abord, on pourrait interpréter ce mouvement comme celui de l'éclectisme décrit par Peterson ou Donnat (Donnat et Cogneau, 1990 ; Peterson et Simkus, 1992 ; Donnat, 1994). Or, il s'en éloigne de façon très manifeste puisque dorénavant il n'y a quasiment plus – en matière musicale au moins –, parmi les jeunes générations, d'éclectisme au sens de Peterson, à savoir d'ajout à des goûts classiques de goûts pour des genres dits « populaires ». Désormais, on le verra, les goûts musicaux sont très massivement « populaires », y compris dans les catégories diplômées jeunes.

Cette évolution pour laquelle des explications sociohistoriques ont été avancées (Donnat, 2004 ; Peterson, 2004), notamment l'hétérogénéité croissante de la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures comme cause de la montée des goûts « populaires » (Van Eijck, 1999 ; Emmison, 2003), nécessite, selon nous, de proposer un modèle d'analyse plus exact que celui des travaux actuels pour décrire la distribution contemporaine des goûts culturels. La distribution sociale et le jugement social contemporains appellent la fin d'une conception traditionnelle de la légitimité culturelle, dans le secteur de la musique au moins (Glevarec, 2005). Afin d'interpréter plus justement la situation présente, nous mettons en avant un autre modèle que ceux de la « colonne » et de la « pyramide », qui font respectivement référence à la théorisation bourdieusienne et petersonienne :

(2) Nous revenons plus bas sur le qualificatif « populaire », que nous conservons dans un premier temps pour la simplicité de la lecture.

un modèle de la « tablature ». Ce modèle permet de tirer les conséquences d'un certain nombre de transformations des goûts contemporains et des rapports sociaux qui les sous-tendent. La « tablature » des goûts musicaux est un modèle théorique et une représentation graphique, visant à rendre compte de la distribution contemporaine des préférences musicales en archipels de goûts, de la structuration du champ culturel en genres, de l'intension du goût et des connaissances à l'intérieur d'un genre, incarnée par la figure de l'amatuer et du mélomane, et, enfin, des jugements sociaux de tolérance entre les univers de goûts. Elle prend acte de la fin du holisme de la légitimité culturelle à l'œuvre dans le champ musical actuel, champ diversifié, ainsi que de la place prise par les goûts « populaires » au sein des catégories diplômées.

Notre analyse s'appuiera sur les données statistiques de déclarations de musiques écoutées de l'Enquête permanente des conditions de vie des ménages (EPCV) de 2003 (3). Elle portera sur les ruptures générationnelles en matière de goûts musicaux, mais aussi sur le nécessaire amendement de la thèse de l'éclectisme au profit d'un modèle de l'exclusivisme des catégories diplômées *pour* les genres désignés jusqu'à peu comme « populaires ». La comparaison avec les données des pratiques culturelles de 1973 et 1988 nous permettra d'argumenter dans le sens d'une transformation des hiérarchies musicales. La question de la légitimité entraînant celle des instances de légitimation, nous considérerons ce point à travers l'évolution des programmes du baccalauréat français durant la décennie 2000. Enfin, nous avancerons un modèle de la « tablature » qui vise à rendre compte d'une nouvelle distribution sociale des goûts et d'un nouveau rapport (ou jugement) social entre les « amateurs », en prenant au sérieux la posture contemporaine de tolérance et d'ouverture aux goûts des autres. Il sera alors possible de tester l'hypothèse d'archipels privilégiés de goûts musicaux et de positions sociales associées dans la France contemporaine.

Histoire et sociologie des goûts musicaux

L'évolution des préférences musicales et leur structuration selon l'âge

L'âge et la génération, que la discipline sociologique n'a guère l'habitude de placer en avant, apparaissent dorénavant au premier plan des variables structurantes de l'analyse statistique des préférences en matière de musique (Van Rees et Van Eijck, 1999 ; Coulangeon, 2003 ; Van Eijck et Knulst, 2005 ; Gayo-Cal, Savage et Warde, 2006 ; *Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques*, 2007 ; Chan et Goldthorpe, 2007). Coulangeon écrit ainsi que « la hiérarchisation des variables issues de la comparaison des modèles [logit multinomial] contraints et du modèle complet fait principalement ressortir l'effet de l'âge dans la distribution des préférences

(3) Ces données, disponibles publiquement, sont issues du volet Participation culturelle et sportive de l'EPCV réalisée en 2003 par l'Insee (Muller, 2005b, 2005a).

musicales enregistrées dans l'enquête sur les pratiques culturelles [des Français en 1997]. C'est en effet au retrait [du modèle] de cette variable qu'est associée la plus forte dégradation par degré de liberté de la qualité de l'ajustement du modèle aux données. La composante générationnelle de la stratification sociale des goûts, que suggérait déjà l'analyse factorielle, se trouve ainsi validée par l'analyse, toutes choses égales par ailleurs, qui souligne aussi la primauté de l'effet de cette variable sur celui des autres variables sociodémographiques généralement mises en avant dans la littérature consacrée à la sociologie des goûts » (2003, p. 21). De même, les travaux les plus récents sur la musique en Angleterre montrent la bipartition qui s'opère dans les goûts musicaux entre deux univers de goûts, sinon de légitimités, entre les amateurs de musique rock, électronique et urbaine et les amateurs de jazz et de musique classique (Savage, 2006).

Eu égard à la valeur prise par la variable de l'âge dans les goûts musicaux, il convient de revenir dans un premier temps sur le détail de l'évolution des différents genres musicaux au cours des trente dernières années. La comparaison du volet culturel de l'enquête EPCV 2003 avec les données de l'enquête sur les pratiques culturelles des français de 1973 et 1988 nous servira pour évaluer les transformations dans le temps des préférences musicales (4). D'un point de vue général, il faut noter une diminution globale de l'écoute de musique avec l'âge mais une augmentation du nombre d'auditeurs dans le temps.

L'évolution la plus notable est celle qui voit, dans toutes les classes d'âge à l'exception des 60 ans et plus, diminuer, d'enquête en enquête, la part des auditeurs de musique qui écoutent les genres « classiques ». Cette tendance, véritable marginalisation du genre chez les 15-19 ans et les 20-24 ans (division par cinq à six de la pratique de 1973 à 2003), reflux majeur chez les 25-39 ans (division par trois), reste significative même si elle est moins marquée pour les 40-59 ans. Il n'y a que chez les 60 ans et plus que les genres classiques maintiennent leur score (autour d'un auditeur de musique sur deux). Mais cette apparente stabilité doit immédiatement être tempérée du constat d'une perte de position dominante : c'est désormais la chanson, et non plus les genres classiques, qui apparaît comme la pratique d'écoute majeure dans ces classes d'âge. Le jazz montre une évolution assez différente : s'il reste, sans changements radicaux, une musique peu ou moyennement fréquentée par les tranches d'âge jeunes ou moyennes, il apparaît comme un genre que pratiquent désormais significativement les catégories plus âgées : multiplication par cinq chez les 40-59 ans de 1973 à 2003, émergence comme genre important pour les 60 ans et plus, à partir d'un taux proche de zéro en 1973.

(4) Le Tableau I a été construit avec comme base la population des « auditeurs de musique », c'est-à-dire ceux qui (avec des formulations un peu différentes d'une enquête à l'autre) déclarent écouter de la musique enregistrée d'un ou plusieurs genres. Si cette manière est la seule qui permette une certaine

comparabilité de la gamme de l'écoute musicale, d'une génération à une autre, d'un âge à un autre et d'une enquête à une autre, elle implique aussi que la base « 100 % » implicite derrière chaque chiffre puisse être une part plus ou moins forte de la population totale.

TABLEAU I. – *Évolution de l'écoute des genres musicaux selon l'âge en 1973, 1988 et 2003*

Sur 100 auditeurs déclarent comme musique préférée...	Enquête	15-19 ans	20-24 ans	25-39 ans	40-59 ans	60 ans et plus	Total
Chansons	1973	53,6	52,0	52,3	53,9	45,3	52,2
	1988	52,2	55,1	60,9	52,9	49,2	55,2
	2003	71,1	74,8	86,3	83,0	69,0	79,9
Rock*	1973	46,9	30,2	6,1	5,1	1,2	14,7
	1988	54,7	46,2	31,2	10,1	2,4	25,3
	2003	82,3	71,9	56,7	38,4	15,7	48,8
Jazz	1973	4,6	14,1	12,2	4,0	0,5	7,4
	1988	11,7	19,1	17,3	14,0	5,4	14,2
	2003	4,0	7,5	10,4	18,3	17,5	13,1
Musiques classiques	1973	14,8	25,0	34,9	40,2	51,6	34,0
	1988	10,5	20,8	29,3	44,6	50,6	33,7
	2003	2,8	4,4	13,0	31,0	51,7	22,8
Autres musiques	1973	7,9	17,8	18,3	19,9	10,4	16,3
	1988	15,1	12,7	17,5	32,0	37,6	23,8
	2003	13,1	9,7	6,9	7,8	8,7	8,4
N'écoutent aucune musique	1973	14,2	17,7	24,2	33,5	72,4	37,1
	1988	1,8	7,8	10,0	20,3	50,4	21,1
	2003	6,0	5,7	14,3	29,3	60,0	29,7

Champ : Ensemble des auditeurs de musique âgés de 15 ans et plus.

Source : Enquêtes Pratiques culturelles 1973 et 1988 (ministère de la Culture) ; Enquête Participation culturelle et sportive de l'EPCV de mai 2003 (Insee)/Clerse-MESHS/LCP-Cnrs.

n = 1 312 pour 1973, n = 3 963 pour 1988, n = 3 916 pour 2003. Tous les croisements par âge sont significatifs pour toutes les années (Test du chi-2 : p toujours < 0.05).

* La catégorie « Rock », en 2003, comporte ce qui pourrait s'y rattacher dans les enquêtes précédentes : Rap, Musiques électroniques, *World*.

Les enquêtes pouvaient citer autant de « genres écoutés le plus souvent » qu'ils le souhaitent sur la liste proposée.

Le rock (5) subit un sort inverse à celui du classique. Genre quasi marginal dans les choix au-dessus de 24 ans en 1973, il devient une pratique majeure chez des catégories de plus en plus âgées (il tient plus de place chez les 40-59 ans en 2003 que chez les 20-24 ans en 1973). Et exception faite des plus âgés (60 ans et plus), il occupe désormais une position toujours supérieure à celle du classique (mais il n'y a que chez les très jeunes qu'il dépasse le plébiscite accordé par tous à la chanson). Le rock n'est pas l'objet d'un abandon progressif avec l'âge, puisqu'au contraire il occupe toujours plus de

(5) Rappelons que nous avons placé sous cette étiquette, par nécessité de construire le mieux possible des agrégats musicaux communs aux trois enquêtes, les genres apparus

depuis la première enquête que l'on peut en première approximation lui associer pour comparer entre elles les enquêtes : musiques électroniques et rap notamment.

place au fil des enquêtes pour toutes les classes d'âge et participe, en complément de la chanson, à la marginalisation progressive des musiques classiques.

À cette étape de la démonstration, il convient de s'arrêter sur le syntagme « musique populaire » qui tend à être contre intuitif et illégitime. Les genres musicaux désignés comme « populaires » l'ont été du fait d'une provenance sociale et de hiérarchies musicales ; ils seraient plus justement désignés comme « contemporains ». Pour autant, nous ne pourrions résoudre ici la question de la nomination générique de genres que la sociologie, même non légitimiste, continue, faute de mieux, de désigner encore comme « musiques populaires » (Frith et Le Guern, 2007). Le terme « musiques amplifiées », appuyé sur la dimension d'électrification, ne peut convenir à notre démonstration puisqu'il est susceptible d'englober le jazz (Guibert, 2006, pp. 23-29 ; Touché, 2007). Nous avons opté pour le terme insatisfaisant de genres « contemporains-populaires » pour désigner tous les genres musicaux qualifiés jusqu'à peu de « populaires » (rock, musique électronique, chanson, rap, etc.) par opposition à « classique » (y incluant le jazz).

La montée des genres « populaires » dans le goût des jeunes générations passées par l'enseignement supérieur

La comparaison des tableaux de distribution des préférences musicales selon les variables sociodémographiques en 1973 (Tableau II) et en 2003 (Tableau III) permet de préciser l'évolution de la configuration sociale et musicale des goûts.

La « musicalisation » des vies quotidiennes s'est accrue en trente ans, en témoignent les données longitudinales citées par Donnat de l'écoute quasi quotidienne en augmentation (1994, p. 215). La musique classique est un genre qui a vieilli et s'est féminisé. Le jazz a lui aussi vieilli et s'est élevé socialement. Comparé à la musique pop, le rock a lui aussi vieilli ; les différences entre PCS se sont resserrées à son propos, il suit dorénavant le niveau d'études. La chanson a connu la plus forte progression des genres musicaux dans toutes les catégories. Elle semble s'être rajeunie, sa dispersion sociale s'est resserrée entre les PCS et les niveaux d'études. Les genres récents des musiques électroniques et du rap se caractérisent comme musiques jeunes et masculines, populaires.

Quels sont les genres musicaux écoutés par les individus passés par des études supérieures dans l'enquête de 2003 ? On peut noter tout d'abord que la part de ceux qui n'écoutent pas de musique est de 12,9 % parmi les individus ayant fait des études supérieures. Cette proportion croît très fortement avec l'âge, passant de 4 % chez les moins de 25 ans à 26,3 % chez les 65 ans et plus. L'âge clive fortement les préférences musicales (Tableau IV). Les genres de la chanson et des variétés sont dominants chez ceux qui ont fréquenté l'enseignement supérieur. Il faut être quarantenaire pour que la musique classique et l'opéra passent devant le rock et les musiques du monde

et avoir plus de 50 ans pour qu'ils dominent tous les genres. Le rap et les musiques électroniques sont cependant les genres les plus faiblement écoutés par ceux qui ont fait des études supérieures. Nous reviendrons plus loin sur cette distribution et la façon dont il faut, selon nous, la lire. Si nous regardons l'âge à un niveau plus fin, il faut avoir 55 ans et plus pour voir les genres classique et opéra occuper, dans les déclarations d'écoute, une position dominante, suivis du jazz. L'enquête ne permet pas d'évaluer la part relative en temps d'écoute de ces genres, durée qui permettrait de « pondérer » plus justement encore cette valeur dominante.

TABLEAU II. – *La distribution des genres musicaux écoutés le plus souvent en 1973*

Sur 100 personnes de chaque groupe déclarent écouter le plus souvent (principaux genres) au cours des 12 derniers mois des disques ou bandes de...	Chansons	Musique pop	Jazz	Musique classique
Ensemble	32,8	9,2	4,7	16,5
Sexe				
Hommes	31,1	10,4	6,2	17,6
Femmes	34,4	8,2	3,3	15,4
Âge				
15 à 19 ans	46,1	40,3	3,9	9,8
20 à 24 ans	42,8	24,8	11,6	16,4
25 à 39 ans	39,7	4,6	9,3	22,7
40 à 59 ans	35,8	3,4	2,6	20,4
60 ans et plus	12,5	0,3	0,1	8,6
PCS de l'interviewé				
Agriculteurs exploitants	36,4	1,1	1,6	7,4
Patrons de l'industrie et du commerce	40,8	5,7	3,4	18,4
Cadres supérieurs et professions libérales	23,4	8,5	13,3	51,2
Cadres moyens	38,0	11,2	18,1	28,8
Employés	43,7	15,1	7,4	21,6
Ouvriers qualifiés, contremaîtres	33,0	10,6	6,2	16,8
OS, manœuvres, service	38,2	10,2	5,7	12,4
Femmes inactives de moins de 60 ans	43,3	11,7	3,6	18,5
Inactifs 60 ans et plus	11,1	0,3	0,2	7,9
Diplôme de fin d'études				
Pas de diplôme	27,5	4,3	3,0	7,3
Certificat d'études	34,9	7,3	3,4	13,8
Brevet ou CAP	36,5	18,2	5,5	20,3
Bac et études supérieures	29,8	15,2	12,4	42,1

Champ : Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus.

Source : *Pratiques culturelles des français en 1974. Données quantitatives*, ministère de la Culture et de la Communication, Service des études et de la recherche, La Documentation française (1974, p. 71).

TABLEAU III. – *La distribution des genres musicaux écoutés au moins une fois par mois en dehors de la radio, de la télévision et des concerts, en 2003*

Sur 100 personnes, déclarent écouter...	Chansons, variétés françaises	Chansons, variétés internationales	Techno, musiques électroniques	Musiques du monde	Rap	Rock	Jazz	Classique, opéra	Autre genre musical	N'écoutent pas de musique
Ensemble	63,5	53,0	10,1	24,7	8,6	19,0	13,1	22,8	8,4	29,7
Sexe										
Homme	56,7	47,8	12,6	24,5	11,0	24,8	13,7	19,3	9,7	28,8
Femme	69,9	57,9	7,7	24,8	6,3	13,5	12,5	26,1	7,2	30,6
Âge										
14 à 19 ans	42,1	56,0	33,8	29,8	37,9	25,2	4,0	2,8	13,1	6,0
20 à 24 ans	50,2	64,5	20,4	35,8	18,8	27,1	7,5	4,4	9,7	5,7
25 à 39 ans	67,5	68,7	11,2	27,6	6,8	25,3	10,4	13,0	6,9	14,3
40 à 59 ans	69,9	49,2	2,4	22,0	1,4	16,5	18,3	31,0	7,8	29,3
60 et plus	64,7	18,7	0,8	13,7	0,3	1,4	17,5	51,7	8,7	60,0
PCS										
Agriculteurs exploitants	85,3	48,6	7,7	12,3	–	13,4	–	19,0	12,0	55,2
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise et professions libérales	62,0	52,8	4,2	27,8	3,0	15,0	20,1	19,6	4,8	34,5
Cadres et professions intellectuelles supérieures	61,0	52,7	4,0	23,9	1,4	22,5	28,7	37,6	4,6	12,5
Professions intermédiaires	70,3	57,9	7,6	28,1	4,1	23,1	16,3	27,8	7,7	18,0
Employés	71,5	64,2	8,7	26,3	6,5	16,6	9,0	16,1	7,6	21,0
Ouvriers	65,8	56,8	13,3	24,2	10,1	24,1	7,3	9,3	8,4	29,0
Retraités	64,1	19,0	0,6	13,2	0,4	1,9	17,1	52,8	8,7	58,9
Autres inactifs (élèves, étudiants)	44,9	56,9	23,7	29,4	26,8	25,8	7,0	7,3	13,0	14,8
Niveau d'études										
N'a jamais fait d'études	23,0	40,7	0,0	31,6	4,4	6,3	13,1	6,6	19,2	60,3
Avant la dernière année d'études primaires	69,7	33,6	2,4	24,4	2,2	5,4	11,7	17,2	10,0	64,9
Dernière année d'études primaires	77,7	33,8	2,0	14,5	0,4	6,3	7,4	29,0	8,8	60,6
1 ^{er} cycle d'enseignement général	66,7	47,5	10,1	21,6	6,0	17,1	10,0	19,8	6,6	34,4
2 ^e cycle d'enseignement général	64,4	51,9	7,0	26,3	4,9	14,8	15,5	33,3	10,7	22,2
Enseignement technique ou professionnel court	72,4	55,1	8,3	20,2	6,6	18,1	10,7	18,4	7,2	28,9
Enseignement technique ou professionnel long	69,9	62,0	9,1	23,1	4,8	22,5	13,7	15,5	6,6	21,8
Enseignement supérieur, y compris technique supérieur	60,5	55,9	6,0	28,3	4,0	21,3	20,5	34,5	6,7	13,9

Champ : Ensemble des Français écoutant la musique hors radio, tv, concerts, âgés de 15 ans et plus ; la colonne de ceux qui « n'écoutent pas de musique » a pour base l'ensemble de la population.

Source : Enquête Participation culturelle et sportive, Insee, mai 2003/Clerse-MESHs/LCP-Cnrs.

Les personnes pouvaient déclarer de 1 à 3 genres ; en italiques les valeurs dont les effectifs sont inférieurs à 10 : n = 3 916 pour tous les croisements par sexe, âge et PCS, n = 3 482 pour tous les croisements par niveau d'études.

Tous les croisements sont très significatifs (Test du chi-2 : p < 0.0001) sauf : Sexe x « Musiques du monde » (p = 0.89 [ns]), Sexe x Jazz (p = 0.49 [ns]), Sexe x Autres (p = 0.13 [ns]), Age x Autres (p = 0.02), PCS x Autres (p = 0.004), Niveau d'études x Autres (p = 0.01).

TABLEAU IV. – *Distribution des genres musicaux écoutés au moins une fois par mois par les auditeurs de musique de niveau d'études supérieures, en fonction de l'âge, en 2003*

Sur 100 personnes ayant atteint un niveau d'études supérieures écoutent le plus souvent...	Chansons, variétés françaises	Chansons, variétés internationales	Classique, opéra	Musiques du monde	Rock	Jazz	Autre type	Techno, musiques électroniques	Rap
Âge									
De 20 à 24 ans	53,2	51,4	<i>12,0</i>	32,6	24,5	6,5	<i>ns</i>	14,1	23,7
De 25 à 29 ans	64,9	75,4	13,1	37,2	29,2	7,2	6,8	15,2	<i>7,1</i>
De 30 à 39 ans	68,7	71,6	19,4	27,6	31,5	14,6	4,6	7,4	3,3
De 40 à 49 ans	63,1	53,4	38,1	28,2	18,6	24,2	6,0	2,2	<i>3,1</i>
De 50 à 64 ans	50,7	35,3	61,1	25,1	8,5	38,0	10,6		<i>ns</i>
De 65 ans et plus	39,7	8,9	81,5	15,3	<i>ns</i>	28,9	<i>ns</i>		
Total	60,5	55,9	34,5	28,3	21,3	20,5	6,7	6,0	4,0

Champ : Ensemble des Français écoutant de la musique au moins une fois par mois hors radio, tv, concerts, âgés de 15 ans et plus, de niveau d'études « enseignement supérieur ».

Source : Enquête Participation culturelle et sportive, Insee, mai 2003/Clersé-MESHS/LCP-Cnrs.

Les personnes pouvaient déclarer de 1 à 3 genres ; en italiques les valeurs dont les effectifs sont inférieurs à 10 (ns quand les effectifs sont inférieurs à 5). n = 1 094. Tous les croisements par âge sont très significatifs (Test du chi-2 p < 0.0001) sauf avec « Musiques du monde » p = 0.02 et « Autres musiques » p = 0.79 (ns).

Le fait que les données tabulaires de 2003 indiquent une valeur minoritaire du genre classique chez les moins de 40 ans diplômés ou cadres supérieurs est confirmé par les analyses de régression menées sur ces mêmes données, remettant en question la thèse d'une correspondance des goûts et des positions socioprofessionnelles : « Ces caractéristiques [celles indiquées par l'analyse factorielle des données de l'enquête EPCV 2003] éliminent de façon nette toute tentative de cartographier la distribution du goût musical en termes d'une homologie sociale biunivoque : la musique savante n'est pas plus une musique des catégories supérieures que la musique pop la musique des catégories inférieures. », écrivent Coulangeon et Lemel (2007, pp. 98-99). La thèse de l'éclectisme a eu pour fonction de saisir cette articulation nouvelle des goûts et des positions sociales.

L'éclectisme des goûts dans le contexte de montée des genres « populaires »

La thèse de l'éclectisme

Ces dernières années ont vu le développement de nombreuses études et discussions autour de la notion d'« éclectisme », venant des chercheurs anglo-saxons et de l'Europe du Nord. Peterson a posé le problème en ces termes : « Comment expliquer que les résultats des recherches indiquent que les groupes professionnels supérieurs ont tendance à avoir un haut niveau de participation dans les activités non élitistes ? Ils n'ont pas davantage de temps de loisirs pour satisfaire leurs intérêts puisque les professionnels aux statuts élevés travaillent davantage en heures supplémentaires que ceux aux statuts inférieurs. Ils ont plus de ressources, et beaucoup de loisirs aux États-Unis

sont aujourd'hui chers ou à fort investissement. L'argent n'est cependant pas le facteur prohibitif dans la plupart de ces activités, excepté pour les personnes qui sont sans ressources. [...] Néanmoins, il est assez clair que, d'après la valeur systématique des résultats contraires à la théorie notés dans les tableaux, un grand nombre des dominants ne manifestent pas le dédain distingué pour toutes les formes non élitistes de musique et d'activités de loisirs. Ceci suggère le besoin d'une explication alternative à la théorie de la hiérarchie statutaire répandue de l'élite/masse. » (1992, pp. 251-252). La thèse alternative de l'éclectisme se résume alors en ces termes : il s'agit « d'un déplacement d'une hiérarchie de positions élite/masse à une hiérarchie de positions omnivore/univore » (*ibid.*, p. 243). Selon Peterson, la différenciation sociologique des préférences n'oppose pas tant des goûts élitistes à des goûts communs de masse que des préférences éclectiques à des préférences spécifiques, soit l'opposition « omnivore-univore ». Les catégories supérieures ont des pratiques éclectiques sous l'angle des musiques savantes et populaires tandis que les catégories inférieures sont exclusives dans leur choix populaires. C'est l'opposition dominant-dominé (*snob to slob, high-brow to lowbrow*) qui est dépassée.

Notons que la méthode statistique du log-multiplicatif utilisée par Peterson, qui ordonne les catégories sociales par leurs goûts et les goûts par les catégories qui les pratiquent, est une technique reflétant des écarts relatifs de probabilité pour un genre de relever d'une catégorie sociale et inversement, et non des univers de profils de goûts. Elle renvoie donc à une théorie des écarts plutôt qu'elle ne saisit des combinaisons. En faisant porter la sophistication méthodologique sur la construction d'un indicateur linéaire, unidimensionnel, la méthode utilisée se condamne à accentuer les phénomènes d'homologie sociale entre groupes ou classes et objets culturels qu'il faudrait au contraire déconstruire, et interdit par là même de penser ensuite la nouvelle topographie des goûts musicaux.

Si l'omnivorité en musique est continuellement confirmée (Donnat et Cogneau, 1990 ; Coulangeon, 2003 ; Coulangeon et Lemel, 2007), si Van Eijck l'amende dans le sens de ce que l'on pourrait appeler l'« omnivore à franges » (2001), à savoir dans le sens d'un profil comprenant un noyau de préférences et un halo de genres appréciés, elle est discutée sur d'autres domaines culturels. Van Rees, Vermunt et Verboord (1999) notent la persistance d'une hiérarchie dans le lectorat de presse. Recourant à une analyse dite de « classe latente » de la lecture de différents supports (journaux de « qualité », magazines d'opinion, livres « populaires », etc.) par les Hollandais, ils nuancent de beaucoup l'idée d'un éclectisme « médiatique » des différentes « classes » (latentes) au profit d'ensembles typés de lecteurs populaires, de lecteurs « intellectuels » et de non-lecteurs.

L'éclectisme est-il une nouvelle distinction ?

Le vocabulaire de l'« éclectisme » soulève un certain nombre de problèmes. Au premier abord, il existe un risque artefactuel. Du bourgeois qui

aimait Mozart, Brahms, Boulez, Chopin et Wagner, on ne disait guère qu'il était éclectique. Du cadre supérieur d'aujourd'hui qui écouterait Lizst, Katerine, The Strokes et Eminem, on dira qu'il est éclectique. C'est le genre, c'est-à-dire une différence jugée significative, qui introduit l'éclectisme. Il faut ensuite rappeler que l'éclectisme tire sa signification d'un *a priori* légitimiste puisque c'est le statut anciennement populaire de certains genres qui les rend « éclectiques » *au regard* de la culture classique des dits dominants, pour lesquels on ne cesse de montrer par ailleurs qu'elle est surévaluée dans leur pratique quand ce n'est pas tout simplement minoritaire : seulement 13 % des cadres et professions intellectuelles supérieures sont allés à l'opéra ou à l'opérette en 2003 (Muller, 2005a, p. 22) ; le taux de pratique des arts classiques par les catégories supérieures est souvent très bas, voire négligeable : 82 % des personnes qui lisent des livres très légitimes ont une fréquentation faible ou nulle des pratiques culturelles très légitimes (opéra et théâtre), écrit Lahire (2004).

L'enjeu porte sur la valeur sociale de l'éclectisme. Que l'hétérogénéité des goûts des catégories supérieures soit un fait (Donnat et Cogneau, 1990, pp. 72-75) fait-il d'elle une valeur sociale ? Ne passe-t-on pas là d'« avoir des goûts éclectiques » comme jugement de fait à « être éclectique » comme jugement de valeur (Quéré, 2002) ? Bref, la thèse de l'éclectisme conserve-t-elle la légitimité en se contentant simplement de la faire porter désormais sur la diversité des goûts appréciés ? Ce n'est le cas que si les individus appartenant aux catégories supérieures font de leur éclectisme un élément de leur distinction, sinon il s'agit simplement d'une légitimité accrue de tous les genres (les dominants dominant tous les genres). Coulangeon (2003), en étendant la légitimité à l'éclectisme des catégories supérieures, l'inscrit comme le prolongement de la thèse classique plutôt que sa réfutation ou son amendement. Pour Donnat, l'éclectisme apparaît « aujourd'hui comme la forme la plus accomplie de la disposition cultivée en matière musicale » (1994, p. 94). L'éclectisme est-il une ou la nouvelle distinction culturelle ? Peterson répond, sans en faire son objet d'analyse central, positivement. Ollivier et Fridman vont aussi dans ce sens en nommant la nouvelle configuration éclectique des catégories supérieures « ouverture ostentatoire à la diversité » (2004). « L'ouverture ostentatoire à la diversité fonctionne ainsi comme capital culturel », écrivent-ils. Outre le discrédit ou le déni porté une nouvelle fois sur les goûts dominants, « ostentatoires » donc peu sincères, la question demeure de sa démonstration concrète. « L'«omnivorisisme» aujourd'hui, comme le snobisme hier, n'en continue pas moins à définir ce qu'est l'usage correct du goût, écrivent encore Bellavance, Valex et Ratté. Au sommet de la hiérarchie de la légitimité culturelle, un nouveau consumérisme pluraliste (ou relativiste) et inclusif tendrait simplement à remplacer les attitudes snobs (ou puristes) des anciennes classes culturellement dominantes. Au bas de la hiérarchie, une masse d'univores n'en paraît pas moins condamnée à des répertoires beaucoup plus limités, dépendants de l'âge, de l'ethnie ou du sexe, plutôt que de la classe sociale. [...] Loin de remettre donc totalement en cause le modèle de la distinction, la figure de l'omnivore viendrait plutôt complexifier l'image des qualités requises aujourd'hui pour assurer le succès

(socioéconomique) des individus. » (Bellavance, Valex et Ratté, 2004, p. 28). La thèse de la légitimité reconduite dans le modèle de l'éclectisme pose cependant un problème qui tient à son appui sociologique. L'hypothèse que l'éclectisme est une nouvelle forme de distinction demanderait sans doute à être davantage fondée sur l'enquête pour que l'étiquette ne fonctionne pas comme catégorie *a priori*, dissimulant des « associations » et des « archipels » de goûts différenciés.

Le nouvel exclusivisme des catégories diplômées et supérieures pour les genres contemporains-populaires

L'hypothèse de l'exclusivisme des catégories supérieures pour les genres populaires

Afin d'avancer dans notre démonstration, nous nous proposons de discuter ici le modèle petersonien de l'« omnivorité » des catégories supérieures quant aux genres musicaux populaires et classiques. Il apparaît clairement dans le Tableau V relatif au nombre de genres écoutés que le trait caractérisant les goûts musicaux des jeunes générations est leur pluralisme. Celles-ci déclarent majoritairement plusieurs genres de musiques différents. Cette pluralité diminue très fortement avec l'âge, elle se tasse après 40 ans et disparaît quasiment après 60 ans, dans un contexte où l'absence de genre cité tend à dominer. Elle varie aussi en fonction de l'âge et du niveau d'études. On a là une première confirmation de la thèse de l'éclectisme – au sens de Peterson – des catégories supérieures, mais elle est très peu caractéristique des plus âgés.

Nous rappelons plus haut la force du réflexe légitimiste qui éclipse la faiblesse relative des taux d'écoute du classique par rapport aux genres populaires parmi les jeunes ayant fait des études. Ce tropisme semble avoir exclu l'hypothèse qu'une part majeure de ces catégories puisse se caractériser aussi par une écoute exclusive des musiques populaires. Le profil éclectique pourrait n'être dorénavant qu'un profil culturel parmi d'autres, à côté d'un profil d'exclusivité classique (ceux qui n'écoutent que du classique ou du savant par exemple), d'un profil d'exclusivité rock (ceux qui n'écoutent que du rock ou de la chanson par exemple), etc. L'éclectisme musical serait alors un effet de composition historique et générationnelle articulé à la « transition » entre des goûts classiques et des goûts rock, entre des générations nées dans les années 1940, 1950, 1960, 1970 qui ont été en contact progressif avec la musique populaire. Une telle hypothèse n'a jamais été considérée précisément (6).

(6) Sur ce point, le statut d'« indicateur d'éclectisme générique » (*generic omnivorousness score*), que Coulangeon et Lemel (2007) donnent au nombre de genres écoutés déclarés (de aucun à trois genres autorisés par le questionnaire) dans leur analyse factorielle des données de l'enquête EPCV 2003, peut poser problème au regard de ce qu'est ce dispositif d'enquête. Premièrement, cet indicateur est

« censuré à droite » par l'imposition d'une limite à trois genres cités, ce qui rend délicate son interprétation isolée comme « score » d'éclectisme. Deuxièmement, le statut central donné à ce nombre brut dans la démonstration (la « ligne » qui joint les points 0, 1, 2 et 3 genres est ce qui se voit le plus sur le graphique factoriel...) fait peu de cas de son biais pourtant décisif, celui de ne pas dire le type des genres

TABLEAU V. – *Exclusivité et pluralité des genres musicaux écoutés le plus en 2003*

Sur 100 personnes, déclarent écouter le plus...	Aucun genre de musique	Un seul genre de musique	Deux genres de musique	Trois genres de musique
Ensemble	27,9	17,1	19,4	35,6
Âge				
De 14 à 19 ans	3,5	14,1	22,8	59,6
De 20 à 24 ans	3,6	16,3	24,7	55,5
De 25 à 29 ans	9,9	13,1	21,8	55,2
De 30 à 39 ans	12,9	16,9	21,0	49,2
De 40 à 49 ans	22,4	17,9	21,7	38,1
De 50 à 54 ans	32,5	19,0	19,6	28,9
De 55 à 59 ans	35,1	18,2	20,7	26,0
De 60 à 64 ans	38,5	25,5	18,1	17,9
De 65 à 69 ans	52,0	17,9	16,6	13,5
70 ans et plus	68,4	15,8	9,8	6,0
PCS				
Agriculteurs exploitants	55,2	13,0	19,5	12,3
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise et professions libérales	32,0	22,0	15,2	30,8
Cadres et professions intellectuelles supérieures	9,8	16,2	22,3	51,7
Professions intermédiaires	15,7	13,4	19,0	51,9
Employés	19,1	17,4	22,7	40,9
Ouvriers	27,5	18,0	20,9	33,6
Retraités	57,4	18,4	14,0	10,3
Autres inactifs	13,2	16,8	21,4	48,6
Niveau d'études				
N'a jamais fait d'études	58,9	29,5	ns	8,2
Avant la dernière année d'études primaires	64,3	17,3	8,9	9,6
Dernière année d'études primaires	59,4	16,4	14,9	9,2
1 ^{er} cycle d'enseignement général	32,9	22,4	17,2	27,5
2 ^e cycle d'enseignement général	20,4	17,0	20,6	42,0
Enseignement supérieur, y compris technique supérieur	11,4	15,9	20,9	51,9
Enseignement technique ou professionnel court	27,4	18,1	22,4	32,2
Enseignement technique ou professionnel long	17,9	15,2	25,5	41,4

Champ : Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus.

Source : Enquête Participation culturelle et sportive, Insee, mai 2003/Clersé-MESHS/LCP-Cnrs. « Genre de musique écoutée le plus au cours des douze derniers mois de l'année (trois genres possibles) ». Les genres musicaux sont « chanson ou variété française et internationale », « techno et musiques électroniques », « musiques du monde (reggae, salsa) ou régionales », « rap », « rock », « jazz » et « musique classique/opéra ». En italiques les valeurs dont les effectifs sont inférieurs à 10 (ns quand les effectifs sont inférieurs à 5). n = 5 626 pour tous les croisements sauf niveau d'études (n = 5 168). Tous les croisements sont très significatifs (Test du chi-2 : $p < 0.0001$).

(suite note 6)

associés (« classiques » ou « populaires ») par les personnes éclectiques. Comme on le verra dans le Tableau VI, l'éclectisme associant des genres populaires est bien plus massif (il concerne 43,3 % des Français) que l'éclectisme mixte de type petersonien (22,8 %). L'agrégation indistincte de tous les genres ne permet pas de qualifier le type d'éclectisme caractérisant des mélomanes, qui peuvent

associer des genres populaires ou bien des genres « classiques » et « populaires » (le cas des « exclusifs des genres classiques » sur trois genres étant impossible puisque les deux seuls genres « classiques » sont le « classique-opéra » et le « jazz »). En la matière, cet usage contribue à entretenir l'implicite sur la catégorie de l'éclectisme et surestime sa définition « mixte » dans les espaces factoriels.

Afin d'évaluer la valeur d'un exclusivisme des catégories supérieures ou de niveau d'études « supérieur » pour les genres « contemporains-populaires », nous avons agrégé dans le Tableau VI les genres « chanson ou variété française », « chanson ou variété internationale », « techno, musiques électroniques », « musiques du monde (reggae, salsa) ou régionales », « rap » et « rock » pour former une catégorie « genres populaires », le « jazz » et la « musique classique-opéra » pour former une catégorie « genres classiques ». La catégorie restante étant constituée de l'agrégation de « autre type de musique et aucun genre en particulier ». La seule justification d'un tel regroupement de genres « contemporains-populaires » est démonstrative et vise à tester une hypothèse d'éclectisme au sein même de ces genres par rapport à l'éclectisme traditionnellement mis en avant, de type petersonien. L'agrégation, d'une part, de six genres populaires et, d'autre part, de deux genres classiques déclarés être écoutés « le plus » proposés dans l'enquête 2003, de même que le choix limité de trois genres à devoir ainsi être sélectionnés par le répondant ne débouchent pas sur un artefact de répartition des genres dans les trois agrégats proposés (agrégation qui se ferait, par exemple, au détriment de la catégorie « genre classique » ou de l'éclectisme associant au moins un des genres « classiques » et un genre « populaire ») pour la raison que l'offre musicologique du questionnaire est *pertinente* musicalement et sociologiquement parlant (il n'y aurait pas de sens à proposer cinq autres genres classiques et seulement deux genres populaires dans la France de 2003) et *hiérarchisée* par la limitation aux trois genres les plus écoutés (autrement dit, la sous-évaluation éventuelle de la musique classique-opéra est ici une sous-évaluation *qualitative*, significative en elle-même). Le tableau ci-après reflète donc *a priori* une répartition des trois items musicalement et socialement pertinents, déclarés premiers parmi les plus souvent écoutés dans le dispositif de cette enquête ; il s'agit donc d'une évaluation de l'éclectisme qualitatif qui a toute sa pertinence par rapport à un éclectisme quantitatif dans le cadre d'une interrogation sur les valeurs de légitimité et la place relative des écoutes. Une fois cette étape franchie, l'hypothèse de structuration des goûts peut être testée sous la forme d'« archipels » précis de goûts.

Le résultat est manifeste et confirme notre hypothèse. Les « exclusifs » des genres contemporains-populaires sont très majoritaires chez les moins de 50 ans. Les effets du niveau d'études et de la PCS ne sont pas identiques. Les diplômés de l'enseignement supérieur se portent de façon majoritaire vers des genres contemporains-populaires choisis de façon exclusive, les membres des cadres et professions intellectuelles supérieures sont, quant à eux, « omnivores » de genres contemporains-populaires tout autant que classiques.

Le Tableau VI montre deux tendances : un éclectisme classique et contemporain-populaire des plus âgés qui s'oppose à un exclusivisme contemporain-populaire des plus jeunes d'une part ; une quasi-disparition des non-auditeurs de musique chez les plus jeunes d'autre part. Les plus jeunes sont devenus amateurs de genres populaires de façon quasi exclusive, mais aussi des auditeurs de musique, ce qui ne caractérisait pas les générations précédentes. Nous confirmons ici l'hypothèse d'une prévalence d'un

TABLEAU VI. – *Exclusivité et pluralité des types de genres musicaux écoutés le plus en 2003*

Sur 100 personnes, déclarent écouter le plus...	Non concerné	Genres contemporains-populaires exclusifs	Genres classiques exclusifs	Genres contemporains-populaires et classiques (*)	Autre type de musique exclusif et aucun type en particulier
Ensemble	27,9	43,3	3,4	22,8	2,7
Âge					
De 14 à 19 ans	3,5	76,2	0,0	17,4	3,0
De 20 à 24 ans	3,5	74,6	ns	18,4	2,9
De 25 à 29 ans	9,9	66,5	0,0	19,6	3,9
De 30 à 39 ans	12,9	59,1	1,3	23,5	3,2
De 40 à 49 ans	22,4	43,7	1,5	29,7	2,8
De 50 à 54 ans	32,5	33,7	5,2	26,2	2,4
De 55 à 59 ans	35,1	25,4	6,8	31,6	1,1
De 60 à 64 ans	38,5	25,9	7,6	25,5	2,5
De 65 à 69 ans	52,0	13,3	6,1	26,3	2,4
70 ans et plus	68,4	9,7	8,2	11,7	2,1
PCS					
Agriculteurs exploitants	55,2	32,9	ns	10,6	ns
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise et professions libérales	32,0	40,8	5,5	17,9	3,9
Cadres et professions intellectuelles supérieures	9,8	38,4	6,1	42,8	2,9
Professions intermédiaires	15,7	45,3	2,8	33,4	2,9
Employés	19,1	56,0	1,2	21,0	2,6
Ouvriers	27,5	53,9	0,6	15,1	2,9
Retraités	57,3	13,7	7,8	18,8	2,3
Autres inactifs	13,2	63,4	1,1	19,5	2,8
Niveau d'études					
N'a jamais fait d'études	58,9	24,4	ns	8,0	7,6
Avant la dernière année d'études primaires	64,3	22,7	2,3	8,2	2,5
Dernière année d'études primaires	59,4	23,4	2,8	12,1	2,3
1 ^{er} cycle d'enseignement général	32,9	44,5	2,2	17,9	2,5
2 ^e cycle d'enseignement général	20,4	39,7	5,5	31,7	2,7
Enseignement supérieur, y compris technique supérieur	11,4	42,0	7,2	36,4	3,1
Enseignement technique ou professionnel court	27,4	47,7	2,0	20,8	2,1
Enseignement technique ou professionnel long	17,9	53,3	2,6	21,7	4,5

Champ : Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus.

Source : Enquête Participation culturelle et sportive, Insee, mai 2003/Clersé-MESHS/LCP-Cnrs. « Genre de musique écoutée le plus au cours des douze derniers mois de l'année (trois genres possibles) ».

En italiques les valeurs dont les effectifs sont inférieurs à 10 (ns quand les effectifs sont inférieurs à 5). Les « non-concernés » désignent les individus dont on ne peut dire qu'ils écoutent de la musique « en dehors de la radio, de la télévision et des concerts » au moins une fois par mois. n = 5 626 pour tous les croisements sauf niveau d'études (n = 5 168). Tous les croisements sont très significatifs (Test du chi-2 p < 0.0001).

(*) Nous avons maintenu dans cette catégorie les personnes qui associent un ou deux genres « classique(s) » ou « populaire(s) » à un « autre type de musique », personnes pour lesquelles on ne sait pas si cet « autre type » est « populaire » ou « classique ». Au vu des effectifs (n = 224 sur 5 926 individus) et au nom d'un souhait de clarté dans la lecture, nous avons opté pour l'inclusion de ces derniers dans la catégorie.

« exclusivisme populaire » dans le portefeuille de goûts parmi les générations de moins de 50 ans. Au regard des catégories d'âge ici mentionnées, c'est entre 40 ans et 50 ans qu'une évolution des goûts musicaux se manifeste. Elle vaut tout autant pour ceux qui sont passés par l'enseignement supérieur, ce que montre très clairement le Tableau VII.

TABEAU VII. – *Exclusivité et pluralité des types de genres musicaux écoutés par les individus déclarant un niveau d'études supérieures, selon l'âge, en 2003*

Sur 100 personnes ayant atteint un niveau d'études supérieures, déclarent écouter le plus...	Non concerné	Genres contemporains-populaires exclusifs	Genres classiques exclusifs	Genres contemporains-populaires et classiques	Autre type de musique exclusif et aucun type en particulier
Ensemble	11,4	42,0	7,2	36,4	3,1
Âge					
De 20 à 24 ans	ns	64,7	ns	24,1	ns
De 25 à 29 ans	9,9	64,4	ns	22,2	3,5
De 30 à 39 ans	8,0	56,5	<i>1,4</i>	31,3	2,8
De 40 à 49 ans	8,4	41,0	3,6	44,5	2,4
De 50 à 64 ans	18,2	13,4	15,8	49,9	2,7
65 ans et plus	21,6	<i>7,1</i>	33,0	36,2	ns

Champ : Ensemble des Français âgés de 15 ans et plus, de niveau d'études « enseignement supérieur ».

Source : Enquête Participation culturelle et sportive, Insee, mai 2003/Clersé-MESHS/LCP-Cnrs. « Genre de musique écoutée le plus au cours des douze derniers mois de l'année (trois genres possibles) ».

En italiques les valeurs dont les effectifs sont inférieurs à 10 (ns quand les effectifs sont inférieurs à 5). Les « non-concernés » désignent les individus dont on ne peut dire qu'ils écoutent de la musique « en dehors de la radio, de la télévision et des concerts » au moins une fois par mois. n = 1 242. Croisement très significatif (Test du chi-2 p < 0.0001).

Les goûts de ceux qui ont fait des études supérieures varient très fortement selon leur âge. Le Tableau VII indique très nettement la préférence exclusive pour les genres populaires des moins de 40 ans et l'éclectisme populaire et classique au-delà de cet âge. Quant au poids des amateurs des seuls genres classiques (jazz, classique et opéra), ils sont toujours minoritaires, absents même chez les moins de 30 ans, et aux effectifs absolus peu significatifs au-delà de 60 ans. Ces données cantonnent, d'une part, l'éclectisme aux plus âgés et indiquent, d'autre part, que la légitimité culturelle adossée aux goûts des catégories supérieures est dorénavant bien plus attachée aux genres « populaires » (entendus comme ce que nous avons appelé plus haut « genres contemporains-populaires ») qu'aux genres « classiques ».

Chan et Goldthorpe (2007), utilisant la méthode de classe latente pour étudier les consommations musicales britanniques en 2001, avancent des résultats favorables à un éclectisme des catégories supérieures mais dominé par les genres populaires. Leur analyse ne révèle pas un groupe de consommateurs élitaires se caractérisant par leur rejet des formes dites « populaires » de musique. « L'argument de l'homologie s'effondre non seulement en ceci que nous échouons à trouver une élite musicale qui confinerait sa consommation aux formes musicales "hautes", mais davantage encore en ceci que ces formes ont très peu d'attrait pour un grand nombre de membres de la classe et des positions supérieures, qui, en fait, suivent le modèle le plus fréquent dans la population en général en cantonnant largement leur consommation à la

musique populaire. [...] Puisque nous ne pouvons identifier une élite musicale, *a fortiori* nous ne pouvons identifier rien qui soit semblable à la “classe dominante” de Bourdieu qui chercherait à définir et à s’approprier la haute culture – et aussi quand nous nous centrons sur la musique, “l’infaillible classement” de Bourdieu. » (2007, p. 12).

Le modèle classique de la légitimité culturelle : hésitations sociologiques

Les transformations de la légitimité traditionnelle

La montée des genres « contemporains-populaires » dans le répertoire des goûts des catégories supérieures et diplômées a été décrite la plupart du temps comme « élitisation » (Peterson, 1972), « légitimation » (Fabiani, 1986) ou « distinction » (Donnat, 1994) (7). Le jazz sert alors de genre type ; Peterson (1972) y puise la description d’un processus d’« élitisation » en trois « états » qu’il nomme « *pop* », « *folk* » et « *fine art* ». Le jazz fut, comme le dit Tournès (2001, p. 110), l’une des « matrices de la massification des pratiques musicales en France » dans les deux décennies 1950 et 1960. Acculturé en France par des spécialistes, il s’élargit par le biais des festivals, du music-hall, du disque, de la radio et de la presse. Pour autant, les analyses peuvent sensiblement diverger quant à la valeur sociale de cette musique, que certains cantonnent à un « art moyen ». « Le jazz trouve son meilleur public au sein de la petite bourgeoisie, écrit Fabiani, qu’il s’agisse de l’autodidacte qui goûte surtout les formes traditionnelles de jazz et y trouve le substitut à des formes d’art plus légitimes ou du représentant de la “petite bourgeoisie nouvelle”, au cursus scolaire souvent incomplet mais qui a vécu dans une certaine familiarité de la culture légitime, et qui est attiré par le jazz d’avant-garde parce qu’il y trouve le moyen de contester la culture légitime sans pour autant tomber dans la vulgarité de choix populaires. » (1986, pp. 231-245, p. 239). Cette interprétation demeure légitimiste parce qu’elle attache de façon centrale

(7) « Notre hypothèse est la suivante, écrit Donnat : l’évolution récente du jazz et du rock n’aurait pas été possible si les milieux branchés – au sens où nous l’avons défini précédemment – n’avaient vu dans le développement du jazz puis de la pop de la fin des années 1960 et 1970 un moyen d’échapper à la double menace populaire et ringarde qui mettait en péril la musique classique dès l’instant où elle se trouvait plus ou moins coupée de son avant-garde. Pour défendre leur position branchée, à un moment où justement les valeurs associées à la jeunesse étaient à la hausse et où les images de la modernité étaient en pleine transformation, ces derniers ont profité des

opportunités qu’offraient le jazz puis les rockers underground ou alternatifs et plus récemment certaines formes de musique techno ou de musiques du monde pour développer de nouvelles stratégies distinctives. En intégrant ainsi dans leur propre univers culturel une partie de la production de ces divers genres musicaux et en les associant à des formes de culture parfaitement légitimes, ils ont en partie détruit l’alternative musique savante/musique populaire et rendu possible le développement d’un éclectisme qui apparaît aujourd’hui comme la forme la plus accomplie de la disposition cultivée en matière musicale. » (2004, p. 94).

l'élitisation ou la légitimation d'un genre culturel à un processus social d'usages distinctifs dont le modèle historique est à trouver chez Levine (1988). Le cas du rock semble différer puisque les analyses, celle de Regev (1994) par exemple, insistent davantage sur un processus endogène de production de la valeur artistique du genre par l'ensemble des « producteurs ».

Il y a une pluralité de causes à la place prise par la culture contemporaine, qui sont, concernant le domaine musical, principalement de deux ordres : d'une part, les facteurs qui ont permis l'accroissement des supports de la musique et le déploiement d'une production musicale considérable depuis l'après-guerre ; d'autre part, les logiques sociales de reconfigurations des écoutes et des préférences (notamment l'association initiale de certains groupes sociaux à certaines musiques). Les industries culturelles jouent un rôle majeur dans le bouleversement des hiérarchies musicales au sein du champ de production culturelle, via leur diffusion d'artistes et d'œuvres eux-mêmes extérieurs, au moins dans les débuts, au champ de la formation artistique classique. Leur rôle concerne autant la pluralisation des objets du champ culturel (on pense dans le cas présent à la promotion de genres musicaux) (Guibert, 1998) que l'introduction d'un nouvel axe de légitimité culturelle en face de la culture classique historiquement adossée à l'école et aux formations bourgeoises (Donnat, 1994, pp. 140-146).

L'historiographie des travaux sociologiques sur la culture laisse penser que ce bouleversement a mis un certain temps à être reconnu pleinement en termes de pratiques et de légitimité par les sociologues. Or, selon Passeron, cette évolution récente débouche sur « la perte de certitude au sein des élites cultivées du sentiment de la légitimité culturelle de forme traditionnelle, de leur légitimité en tant que consommateurs, écrivains ou prescripteurs culturels. Les bourgeoisies, les classes dominantes non intellectuelles perdent aussi le sentiment que l'essentiel de leur légitimité sociale repose sur leur *train de vie culturel*. Peut-être parce qu'elles sont, tout autant que les classes populaires, les récepteurs de l'industrie culturelle » (2002, p. 161). Décrit avec le vocabulaire de ladite « domination » que notre modèle abandonne nettement, le « dominé » des catégories supérieures n'est pas celui qui ignore la culture classique (de Bach à Dusapin), mais celui qui ne connaît pas les séries télévisées *Les sopranos* et *24 h chrono*, les groupes de musique Louise Attaque, Air et Massive Attack. Ce personnage, qui a plus de probabilité d'avoir 50 ans que 30 ans, a un rapport à la culture des générations plus jeunes embarrassé, voire fuyant. Cette présence de la culture contemporaine n'existait pas dans les années 1960, pas plus que chez les héritiers. Bourdieu n'aurait alors jamais pu, quoi que l'on pense par ailleurs de la véritable situation historique qu'il y décrit, écrire *La distinction* dans les années 1970 et y situer le modèle classique de l'opposition classique/populaire s'il avait dû faire place à une domination des jeunes héritiers sur les genres populaires eux-mêmes. Entre les années 1970 et 2000, le rapport entre la culture « classique » et la culture « de masse » s'est modifié. La culture « populaire » est dorénavant pratiquée par les jeunes générations appartenant aux catégories supérieures diplômées

(Peterson, 1992 ; Savage, 2006 ; Chan et Goldthorpe, 2007). Pasquier (2005) le montre de façon plus incisive encore dans le cas des jeunes générations, notamment issues des catégories supérieures, qui doivent articuler une culture scolaire et une culture contemporaine, voire peuvent réussir scolairement sans nécessairement en passer, par exemple, par la pratique d'un genre culturel classique comme la lecture (Baudelot, Cartier et Détrez, 1999). En termes de théorie des champs de production, il n'est plus possible de situer le « champ de grande production » en position dominée tel que Bourdieu l'a proposé au moins dans un premier temps en 1971. Le « champ de grande production » fonctionne dorénavant comme une nouvelle instance de consécration, au sens fort, c'est-à-dire « noble ».

Les instances de légitimation et la légitimité « objective » : l'évolution des programmes du baccalauréat en France

Bourdieu écrit que « les classements incorporés du goût doivent compter, à chaque moment, avec les classements objectivés dans des institutions » (1979, p. 256). La théorie de la légitimité culturelle indexe en effet la valeur culturelle aux positions sociales des pratiquants mais aussi aux instances de légitimation que sont principalement l'école et les institutions publiques telles que ministères et organismes d'État. Dans le premier cas, il suffit de regarder ce que les catégories supérieures et diplômées pratiquent, comme nous venons de le faire pour la musique. Dans le second cas, il convient de regarder en quoi le goût « populaire » des catégories supérieures est dépendant d'un discours de « légitimation » qui accompagnerait les genres populaires, comme le rock par exemple (Teillet, 2002).

Il convient d'examiner l'argument institutionnel articulé à une reconduction du modèle classique de la légitimité, à savoir la mention que la légitimité d'un objet s'évalue aussi à l'aune de ses dimensions institutionnelles. Face à la critique du modèle classique des hiérarchies culturelles, les sociologues peuvent en effet se tourner vers l'institution scolaire, principal acteur et témoin de la légitimité culturelle. Le contre-argument institutionnel pourrait alors consister à énoncer que, si les hiérarchies changent dans les têtes, rien ne bouge dans les institutions ; que ces institutions sont les lieux objectifs de la légitimité dans une conjoncture donnée. Hormis le fait que cet argument suppose lui aussi pour fonctionner un modèle holiste du champ de la culture – opposé à un modèle de scènes sociales incommensurables (réunion d'amis, salle de classe, entretien d'embauche, échanges parents-enfants, etc.) –, c'est un argument à considérer. De l'ensemble des acteurs possibles de la légitimation, nous n'examinerons ici qu'un acteur particulier mais déterminant pour notre démonstration, l'Éducation nationale et son programme du baccalauréat. Que se passe-t-il alors du côté de l'institution scolaire en matière musicale ?

Nous prendrons pour cela le terrain des programmes musicaux du baccalauréat. Malgré le fait qu'enseignants et inspecteurs d'Académie en France indiquent que l'épreuve du baccalauréat ne fait que manifester avec beaucoup

de retard des changements qui ont opéré depuis longtemps dans les salles de cours, il faut examiner ici la position légitimiste pour argumenter (8). Que les professeurs d'éducation musicale travaillent depuis des années sur des œuvres et des auteurs « populaires », sur un répertoire beaucoup plus diversifié que ce que ne reflètent les œuvres et auteurs du baccalauréat explique sans doute une certaine irritation quand on relève que pour la première fois en 2006 un musicien et chanteur populaire, Jimi Hendrix, est inscrit au baccalauréat. On y trouve cependant le meilleur argument des transformations du côté même des instances supposées de légitimation institutionnelle. Ces nouvelles œuvres sont de surcroît accompagnées d'un discours musicologique et sociologique comme le sont les compositeurs et auteurs classiques (9).

Les programmes du baccalauréat manifestent que, depuis les années 2000, une (r)évolution culturelle est en marche, dont témoigne la mise au concours d'auteurs et d'œuvres issus de la culture populaire. En 2001, un standard de jazz, *Body and soul*, créé par Edward Heyman, est mis au concours. En 2003, les inspecteurs généraux font entrer l'« exotique », avec le répertoire des Musiques de Bali à Java. En 2005, une autre ouverture a lieu en direction du « populaire », avec Astor Piazzolla, joueur de bandonéon et pianiste, et en direction du théâtre musical via Kurt Weill. En 2006, l'ouverture se fait vers l'extra-européen, non seulement avec Jimi Hendrix, mais aussi avec la compositrice chinoise Xu Yi et de nouveau vers le jazz à travers le pianiste Uri Caine. Il semble donc difficile de voir dans les programmes récents du baccalauréat l'objectivation d'une hiérarchie musicale qui ne mettrait à son sommet que des genres classiques. Au contraire, ceux-ci font ici plutôt fonction de « patrimoine » musical à défendre dans un contexte de déshérence que musique dominante pour dominants (qui écoutent en priorité d'autres genres, nous l'avons vu).

Le modèle classique de la légitimité

À partir du moment où les genres dits « populaires » sont pratiqués en première position par une partie des catégories supérieures (Van Eijck, 2001 ; Glevarec, 2005 ; Chan et Goldthorpe, 2007), il n'y a plus, sauf à envisager une hypothèse d'inversion de légitimité que nous examinerons plus loin, une échelle de légitimité culturelle des genres ; nous avons rappelé que cette transformation doit être le point de départ de toute élaboration d'une grille de hiérarchie des pratiques et des objets culturels, comme le note

(8) Nous remercions ici Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale et responsable des programmes « musique » du baccalauréat français, et Yves Guinchat, professeur-relais de la Délégation académique à l'action culturelle de Créteil, pour les entretiens qu'ils nous ont accordés.

(9) « La distance permet de construire un discours analytique nouveau sur cette musique,

dit Maestracci. Hendrix est un cas, porte une histoire, une génération, une époque sociale et l'histoire du blues. Hendrix est à l'interface de plusieurs mondes, a travaillé avec Bill Evans, immense arrangeur de jazz. » La mise au concours d'un artiste comme Hendrix est accompagnée d'un ensemble de commentaires de son œuvre (Gontcharoff, 2006 ; Kreisler et Julien, 2006).

Coulangeon (10). Nous avons montré ailleurs que c'est là une erreur que n'évite pas à notre sens Lahire dans *La culture des individus*, à savoir reconduire le modèle classique de la légitimité culturelle (Glevarec, 2005). Nous rappelons les deux objections faites à cette analyse : 1) la construction de hiérarchies de pratiques et d'objets culturels à partir de la doxa (11) ; 2) l'élaboration d'un modèle de la « consonance » et de la « dissonance » des pratiques culturelles des individus à partir de leur valeur de légitimité, de fait contestable ; il en découle un objet intellectuel plutôt que sociologique, en regard de quoi la théorie de l'omnivoreté des goûts apparaît plus neutre et moins artefactuelle. Enfin, nous avons noté la contradiction qu'il y a à mentionner des « genres inclassables » dans une échelle de légitimité qui doit être, de par son exigence logique, exhaustive (12). Cette catégorie même signale qu'il faut changer de classement. En fait, l'« inclassabilité » de certains genres se résout tout simplement en articulant les genres eux-mêmes comme *incommensurables*. Nous y revenons plus loin.

Les chercheurs qui rappellent que la « caractéristique des biens culturels est que leur signification et leur valeur intrinsèque ne peuvent pas être déterminées de manière univoque, depuis un point de vue unique » puisque « le point d'Archimède requis pour ce faire manque » et que, « par conséquent, toute classification momentanée représente seulement le résultat provisoire de la compétition entre critiques et experts professionnels » (Van Rees, Vermunt et Verboord, 1999, p. 351), sont pris dans le paradoxe de la légitimité d'être à la fois arbitraire *et* socialement nécessaire. Bourdieu le dit clairement dans *La distinction*, il y a non pas un point d'Archimède mais un *état stable*, ce qui revient au même (quant aux effets sociologiques et méthodologiques) : « Il serait naïf de tirer argument du fait que la définition légitime de la culture ou du rapport à la culture ou encore la hiérarchie des différents domaines, genres, œuvres ou auteurs est l'enjeu d'une lutte permanente pour contester l'existence à un moment d'une hiérarchie légitime. », écrit Bourdieu (1979, p. 95, n. 98). Il y a dans la théorie de la légitimité culturelle la possibilité d'arrêter à un temps donné la hiérarchie culturelle – c'est sa *nécessité* sans quoi elle n'aurait pas vraiment de pertinence et d'opérabilité. La théorie de la légitimité n'est – paradoxalement – pas relativiste, elle est arbitraire *et* nécessaire.

Nous avons avancé, dans « la fin du modèle classique de la légitimité » (Glevarec, 2005), les deux caractères de l'usage de la légitimité dans le

(10) « Il peut donc sembler abusif, écrit Coulangeon, de faire de ces pratiques [concert de musique classique, opéra, et théâtre] l'emblème de la culture "dominante", dans la mesure où celles-ci sont partout minoritaires, y compris parmi les membres des classes dominantes. » (2005, p. 102). Affirmation qu'il convient de suivre.

(11) « [...] pratiques culturelles dont on appréhende la valeur culturelle relative à partir des jugements culturels autorisés (critiques et journalistes culturels) ou ordinaires (entretiens

avec des non-professionnels). » (Lahire, 2004, p. 104). Il y a là un manquement préjudiciable à la méthode sociologique de construction des données de base, en contradiction avec l'affirmation juste que « le sociologue est donc obligé, pour classer les préférences, pratiques ou consommations culturelles selon leur degré de légitimité, de considérer leur distribution selon le type de public » (*ibid.*, p. 58).

(12) En effet, dans un système de légitimité ou de hiérarchie, tout est classable.

modèle général défendu par Bourdieu : ce que nous avons appelé son « socialisme », à savoir la mesure de la légitimité à partir des positions sociales (ou des diplômes), et son « holisme », soit l'affirmation d'une « imposition généralisée de la légitimité de la culture dominante » (1971, p. 83) sur l'ensemble des genres d'un domaine culturel. Ce modèle doit dorénavant tenir compte, d'une part, de l'entrée en jeu des positions catégorielles comme l'âge (Coulangeon, 2003) et de celle de « la nouvelle classe moyenne salariée » dans la détermination des valeurs culturelles, particulièrement dans le champ musical, et d'autre part de l'absence de partage ou d'accord sur une culture légitime (*i.e.* pluralisation des « ordres de légitimité »), à la faveur de la montée des biens culturels produits par les industries culturelles (Hall, 1992 ; Frow, 1995).

Notons ici que les « variantes du goût dominant » que l'on trouve dans *La distinction* (pp. 321-336) n'ont jamais constitué d'alternative à une théorie holiste de la « classe dominante » (p. 321), puisqu'elles étaient contrebalancées par un « principe légitime de domination » (p. 331, n. 29). Les professeurs et les patrons s'opposent quant à leurs goûts et leurs valeurs, « ascétisme esthétique » contre « goût de luxe », mais le capital culturel est un principe dominé, nous dit Bourdieu (*ibid.*), alors que par ailleurs ils sont détenteurs de la « légitimité culturelle ». Notre proposition s'écarte d'une telle analyse.

La prorogation du modèle classique et la défiance à l'endroit des goûts dominants

Si certains auteurs comme Hennion abandonnent la notion de légitimité culturelle comme clé d'interprétation centrale (2002, 2003a, 2003b), d'autres semblent hésiter à tirer les conséquences de leurs analyses statistiques. Bien que Coulangeon et Lemel (2007, pp. 98-99) indiquent clairement l'actuelle inconstance de la structure homologique des goûts musicaux et montrent la persistance de la « prédominance de la division omnivore/univore » à partir des mêmes données de l'enquête EPCV 2003, ils ne prétendent aucunement faire apparaître une interprétation alternative en termes de nouvelle légitimité culturelle, ce que leur analyse factorielle laisse pourtant entrevoir (13). Au contraire, les auteurs écrivent « qu'une interprétation par la légitimité culturelle est concevable » (*ibid.*, p. 106), à propos du troisième facteur de l'analyse factorielle des données 2003 de l'enquête EPCV, facteur essentiellement associé aux plus âgés et aux plus riches. En effet, il s'agit là de l'ancienne légitimité culturelle dont on voit qu'elle est secondaire par rapport aux deux précédents axes. Face aux conséquences sociologiques et théoriques possibles

(13) Voir le facteur 2 de l'ACM (*ibid.*, p. 104) qui associe « trois genres et plus » avec les genres « populaires » plutôt que « classiques » (musique classique, opéra et

jazz). La variable de l'âge mise en avant dans Coulangeon (2003) à partir des données 1997 semble avoir disparu de l'analyse des données 2003.

de la diffusion des genres populaires dans les catégories supérieures, certains auteurs prorogent le modèle classique, soit en reconduisant le modèle dans les « manières » de consommer (Bourdieu, 1979, p. 321), soit en étendant la légitimité aux genres populaires (14), voire en affirmant que le goût pour les genres populaires est plus légitime que le goût classique, par exemple dans certains milieux dits « branchés ». La plurimodalité du goût musical des catégories diplômées et supérieures empêche de pencher pour l'hypothèse d'inversion – une révolution – de la légitimité au profit des genres populaires.

Examinons l'argument de la réhabilitation légitimiste par les manières ou par l'intériorité. Comme le Pausanias du *Banquet*, qui déclare que « de toute action prise en elle-même, elle n'est ni belle, ni laide, mais c'est de la façon de la faire que résulte pour elle un pareil caractère », le sociologue qui tient ce point de vue réaffirme que les frontières symboliques entre les groupes et les objets sont reconduites dans les façons de consommer. Cette thèse – le snobisme – est ancienne, on la trouve chez Bourdieu lui-même (1979, p. 321) ; quand il n'y a plus d'objet distingué, c'est-à-dire quand un objet semble partagé par des catégories sociales concurrentes, il reste encore les façons distinguées de le consommer. On la trouve dans le champ des pratiques musicales sous les traits de « l'esthétisation savante de l'écoute des genres populaires » (Coulangeon, 2005, p. 68). L'esthétisation des genres populaires risque cependant d'apparaître comme une pétition de principe : qu'y avait-il avant ou en-deçà du processus de légitimation et de distinction qu'est l'« esthétisation » ? Nous ne pouvons supposer un corps à corps tribal à la musique (Hennion, 1998). On risque ici de reconduire le légitimisme des façons univoques de penser la culture (Maigret et Macé, 2005). L'appropriation des biens populaires par les catégories supérieures ne passe pas nécessairement par des manières esthètes de faire, réinstallant une différence entre les groupes sociaux. Le risque est ici la suspicion dirigée sur les pratiques dominantes quand elles se portent sur des objets « populaires ». Enfin, la thèse de la réhabilitation symbolique ou du droit de cuissage populaire est une thèse qui présente deux difficultés : une morale et une sociologique ; son défaut moral est de supposer une malignité chez le diplômé amateur de genres populaires, ce que l'on appelle un snobisme ; son défaut sociologique est de supposer que ce goût est faux, qu'il est moins vrai que n'importe quel autre goût : l'héritier, diplômé du supérieur, qui aime The Strokes, Infadels, XTC, Hendrix, etc. ne les aime pas vraiment en fait. La moindre enquête de terrain dans les salons des trentenaires diplômés qui écoutent la musique à tue-tête ou lors des festivals estivaux risquerait d'invalidier une telle affirmation (15).

(14) Frith (1996a) et Thornton (1995) ont défendu l'idée que les goûts populaires fonctionnent de la même manière que les goûts savants, à savoir comme « capital » (« capital de culture populaire »).

(15) La prorogation de la thèse de la légitimité dans l'éclectisme peut tourner à la restauration ; c'est le cas dans le projet de tester

La distinction dans le cadre de la société australienne par Bennett, Emmison et Frow (1999). Le constat que les professions les plus élevées se portent en priorité vers les genres populaires (*ibid.*, pp. 187-188) se voit opposer le maintien de la thèse de l'omnivore cultivé de Peterson à partir de l'ambiguïté même de sa définition qui sépare goûts et connaissances (« le goût

On trouve aussi la thèse de la réhabilitation légitimiste sous les traits contradictoires de la « pratique honteuse déclarée sans honte » (16). Une telle affirmation est paradoxale, énonçant que des genres illégitimes sont légitimés par les dominants (savants ou non) tout en demeurant illégitimes ! Il conviendrait d'analyser de façon synthétique l'objet « honte », en s'attachant à montrer qu'il y a deux registres, un registre d'expression et un registre subjectif, une expression actuelle non honteuse et un sentiment subjectif honteux persistant. Les genres dits « populaires » peuvent être légitimes sans un surcroît de honte.

Un modèle réaliste de saisie des pratiques culturelles contemporaines est un modèle qui cesserait de faire correspondre systématiquement des groupes sociaux et des pratiques culturelles à partir du constat que la force du lien entre des « catégories » (le sociologue n'a que cet objet sociologique en statistique) et des pratiques est faible (Donnat, 2004, p. 102). La « sursollicitation des données » a pu aller en ce domaine vers le haut ou vers le bas (Fabiani, 2003, p. 310). Comme le rappelle Lahire (2004, p. 137) : « 3 % déclarent comme genre de musique préféré la musique d'opéra ; 4 % écoutent essentiellement la radio pour la musique classique ; 9 % écoutent le plus souvent de la musique d'opéra », etc. Un modèle des « univers culturels » (au nombre de sept) tel que proposé par Donnat (2004) semble alors plus réaliste et pertinent sociologiquement pour décrire des profils, des régularités et des associations entre des groupes et des pratiques.

La « tablature » : un modèle pour penser la structuration des goûts musicaux et des rapports sociaux

Pour rendre compte de la distribution des pratiques et goûts en matière de culture, Bourdieu (1979) a construit, on le sait, un modèle de l'espace social caractérisé par un holisme de la légitimité (une unique légitimité s'applique à tous), une hiérarchie sociale et esthétique des genres culturels opposant les genres « nobles » aux genres « populaires » et un « jugement social » résumé

(suite note 15)

musical élaboré des omnivores appartenant à l'élite peut élire la musique classique et néanmoins, dans le contexte approprié, manifester un vague savoir sur un large éventail de formes musicales » écrit Peterson, 1992, p. 255). Perdu du côté des préférences musicales, l'omnivore cultivé est retrouvé du côté de ses connaissances (élargies). L'échelle de légitimité linéaire (*i.e.* la colonne de Bourdieu ou la conceptualisation hiérarchique des « cultures de goûts » par Gans, 1974) est ainsi restaurée *contre et envers* les préférences déclarées dans l'enquête statistique tout autant que *contre et envers* les citations d'entretiens

de diplômés qui associent, par exemple, Mozart et Metallica dans leurs goûts (Bennet, Emmison et Frow, 1999, p. 192). Pour autant, la thèse générale d'*Accounting for tastes* est fortement tournée vers l'idée de pluralité des « régimes de valeur » (Frow, [1995] 2008).

(16) « Même ceux qui déclarent des pratiques peu légitimes sur un mode non honteux n'en oublient pas pour autant les hiérarchies entre leurs différentes pratiques », écrit Lahire (2005). La question peut être posée : pourquoi le disent-ils alors sans honte ? Que reste-t-il de honte à celui qui déclare sans honte des pratiques qu'il sait honteuses ? Quelle est cette honte de la mauvaise conscience ?

sous la figure sociale de la distinction. Peterson définit cette configuration comme une « colonne » puisqu'elle est une hiérarchie linéaire des genres dans un domaine culturel (17), à laquelle il oppose, en relation avec sa démonstration de l'« omnivorité », une « pyramide » : « La hiérarchie de goût ne représente pas tant une fine colonne des genres de goût les uns sur les autres qu'une pyramide avec un goût dominant au sommet et de plus en plus de formes alternatives au même niveau à mesure que l'on descend vers le bas de la pyramide. » écrit Peterson (1992, p. 254). Il ajoute : « À mesure que quelqu'un va vers le bas, le goût musical peut servir non seulement à marquer horizontalement le niveau de statut mais aussi à délimiter verticalement les frontières de statut entre des groupes de goût définis par l'âge, le genre, la race, la région, la religion, le style de vie, etc., qui sont à peu près au même niveau social. » (*ibid.*). Le mouvement décrit par Peterson est un double mouvement (soit deux pyramides inversées) : une hétérogénéisation des goûts dominants et une segmentation des goûts populaires. Selon Peterson la différenciation sociologique des préférences n'oppose pas tant des goûts élitistes à des goûts communs de masse que des préférences éclectiques à des préférences spécifiques, soit l'opposition « omnivore-univore ». Les catégories supérieures ont des pratiques éclectiques sous l'angle des musiques savantes et populaires, tandis que les catégories inférieures sont exclusives dans leur choix populaires (Bryson, 1997). De même, les goûts des classes populaires sont plus tranchés, nous dit Peterson (1992, p. 253). C'est l'opposition dominant-dominé (*snob to slob, highbrow to lowbrow*) qui est dépassée. Comme le dit l'auteur, la reconceptualisation de la hiérarchie culturelle ne signifie pas une « masse indifférenciée » mais une « série de sous-cultures antagonistes ». Ceci n'est pas sans faire écho aux travaux des premières *cultural studies* (Hebdige, 1988), qui portaient sur l'antagonisme des styles au sein de la jeunesse de la classe ouvrière (Peterson, 1994, p. 181). Au regard de ce que nous avons avancé, nous souhaitons faire évoluer le modèle petersonien d'articulation des genres et des frontières. Le modèle de Peterson est le signe que les précédents genres populaires comme le rock ou le jazz, par exemple, ont été rehaussés et se sont mélangés à la musique classique. Comme nous l'avons vu, dorénavant les genres populaires tendent à être les goûts préférentiels des catégories jeunes diplômées. Aussi, le mélange des genres « inférieurs » et « supérieurs » n'est plus seulement une tendance mais semble bien

(17) Le schéma de la « colonne » utilisé pour décrire l'espace social des goûts selon Bourdieu est valide sur l'axe vertical mais incomplet puisqu'il ne tient pas compte de l'axe horizontal, qui gouverne, selon lui, l'opposition interne à chaque sous-espace social (populaire, petit-bourgeois et dominant) entre capital culturel et capital économique. Le fait que la représentation des espaces sociaux soit doublement articulée, verticalement et

horizontalement, par le volume et par la répartition des capitaux culturel et économique, ne change pas l'articulation hiérarchisée des genres culturels, ici des genres musicaux. L'axe horizontal – les « variantes du goût dominant » (sic) – ne constitue pas une hiérarchie alternative au « principe légitime de domination », à la hiérarchie haut-bas, dominants-dominés, catégories supérieures-catégories inférieures.

avoir été une transition vers des goûts différenciés au sein des catégories supérieures.

Nous avons avancé précédemment (Glevarec, 2005) une alternative au modèle de la colonne (qui est schématisée par l'« espace social » intégré de *La distinction*) de Bourdieu (1979, pp. 140-141), puis des pyramides inversées de Peterson (1992, p. 254), à savoir un modèle de coexistence des *genres culturels* (et non plus seulement des domaines) et d'une nouvelle articulation des genres. Ce modèle se présente alors dans les termes d'une « tablature » (voir Figure I). D'un point de vue imagé, la « tablature » s'obtient en faisant subir une révolution d'un « quart de tour » au modèle de la « colonne » qui hiérarchisait linéairement les genres, avec deux conséquences centrales : 1) la hiérarchisation n'est plus entre les genres musicaux mais à l'intérieur (ces genres sont devenus culturellement et socialement incommensurables) ; 2) le rapport social qui les articule n'est plus la distinction ou le rejet mais l'ouverture ou la tolérance ; enfin, la meilleure façon d'y décrire les goûts et les groupes est d'y représenter des « archipels » ou des « portefeuilles de goûts » plus ou moins extensifs (en termes d'omnivorité) ou intensif (en termes d'amateurisme dans un genre).

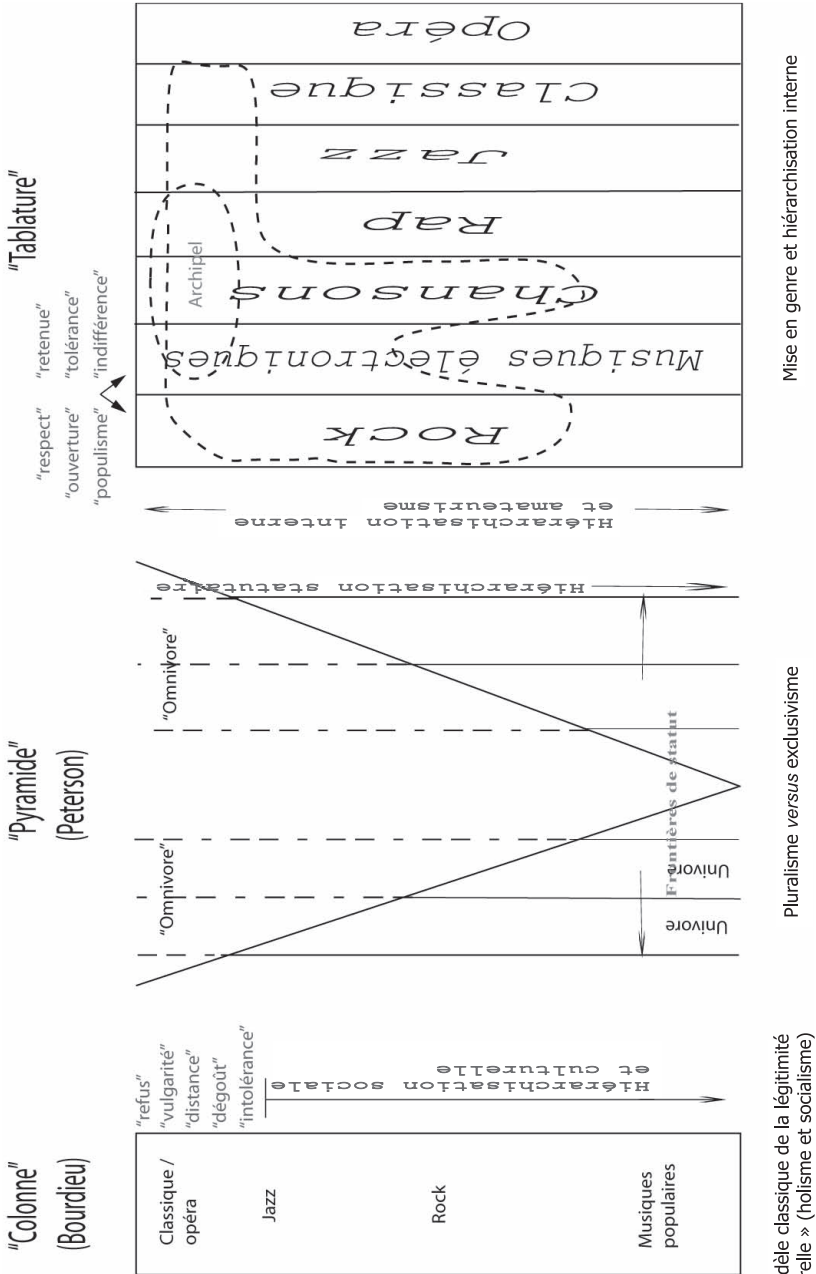
En devenant des genres, les musiques délimitent : 1) des jeux sociaux « internes » à leur forme (18) ; 2) des rapports sociaux entre elles différents du modèle classique. Le modèle fait entrer les « objets », c'est-à-dire la musique dans l'analyse du goût, ce que Hennion (2006) a proposé à propos de la sociologie de la musique. À ce titre, on peut regretter qu'il n'y ait pas, chez des auteurs de l'éclectisme comme Ollivier et Fridman (2004), de prise en compte des objets culturels, des objets de la musique présentement. Tout se passe comme si les œuvres, leur multiplicité, de Miles Davis aux Beatles, étaient indifférentes à la structuration de l'éclectisme, du cosmopolitisme ou de la diversité alors qu'ils en sont la condition même (Hennion, 2003a).

La tablature proposée ici représente en *colonnes verticales séparées* les genres musicaux les uns à côté des autres tels qu'ils sont constitués comme genres esthétiques incommensurables – leur *hauteur* renvoie à une hiérarchisation qui opère dorénavant *dans un genre* –, en *pointillés* des archipels de goûts qui recouvrent soit la figure de l'auditeur éclectique *sur plusieurs*

(18) Que la hiérarchisation ait lieu à l'intérieur d'un genre plutôt qu'entre genres est moins contredite que renforcée par l'exemple tiré d'un entretien donné au journal *Le Monde* par le chanteur français Miossec quand il déclare chercher « comment faire de la chanson sans faire de la variété ? » (*Le Monde*, 28-29/10/2007). Hiérarchise-t-il deux genres distincts (ce qui renforcerait la pertinence du modèle classique) ? Ou bien hiérarchise-t-il à l'intérieur de ce qu'il perçoit comme un unique genre ? La seconde hypothèse semble la seule

possible parce que le chanteur prend appui, pour s'en distinguer, sur une catégorie englobante de départ « variété » (notons que « chanson » et « variété » sont en effet associées, par exemple, dans les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français). Sans doute est-ce la valeur dépréciative (issue de l'ancien modèle/régime) du vocable « variété » qui est soulignée à l'occasion (en ce sens, et en passant outre l'accusation de « politiquement correct », la catégorie devrait logiquement être revue ou supprimée au profit de « chanson »).

FIGURE I. – Colonne, pyramide et tablature



« Modèle classique de la légitimité culturelle » (holisme et socialisme)

genres, soit celui de l'amateur *dans* un genre, et, enfin, sous forme de *rappports* entre les genres (schématisés ici par des « chevrons »), les rapports ou jugements sociaux qui leur sont articulés, rapports qui ne reconduisent plus les frontières et les formes de la domination sociale par le truchement de la culture, comme en atteste la structuration par l'âge sinon par les générations culturelles précédemment montrée. Le schéma ici retenu ne représente pas l'exhaustivité des genres musicaux. Notre modèle défend aussi l'idée que le genre est à l'heure actuelle plus structurant que l'artiste. Autrement dit, la tablature ne se dissout pas dans une hiérarchisation individualisée des artistes, chanteurs ou groupes. Les contemporains respectent une partition selon les genres.

Une hiérarchisation interne est-elle encore possible sous un tel régime de respect/reconnaissance ? La réponse est positive si, dans la construction du goût, l'enjeu sur l'accord esthétique l'emporte sur l'enjeu social. L'aporie du raisonnement consistant à maintenir une hiérarchisation à l'intérieur de genres devenus incommensurables disparaît pour une part grâce à l'appui musico-logique que le genre constitue de fait dans le contexte contemporain.

Dans notre modèle, le goût « univore » n'est pas caractérisé par le manque et la négativité. Les goûts univores peuvent être des goûts d'amateurs, complets dans leur logique, comme en témoignent les amateurs jeunes et adultes de rap, pointus et mélomanes, les jeunes et moins jeunes femmes amatrices de chansons françaises, les « vingtenaires » et trentenaires amateurs de rock. Comme Thornton (1995) (19) l'a montré à propos de la musique électronique, l'amateur possède un capital de culture populaire qui le rend compétent dans un genre musical ou en rapport à une œuvre. Ces goûts univores sont *aussi* des stratégies identitaires et statutaires ayant une logique et une cohérence qui leur sont propres. Ce modèle est-il une caricature de la réalité (certains pourraient avancer que la « variété » reste dominée en tant que genre, à titre d'exemple) ? Il l'est moins, pensons-nous, que le modèle classique linéaire et holiste de la légitimité pour décrire la configuration contemporaine des goûts et des jugements sociaux. Si le développement et l'autonomie historique du champ culturel sont des faits avérés, se traduisant pour les anglo-saxons par un « tournant culturel », ils se manifestent logiquement par une offre de genres et d'œuvres diversifiés. La tablature emboîte ainsi, on le voit, une structuration du champ culturel, des rapports sociaux et

(19) Il convient d'avoir à l'esprit que l'usage du terme capital dans un monde culturel (artistique) entraîne, telle son ombre, l'idée qu'une œuvre s'évalue au capital de connaissances – un savoir – qu'elle incorpore et qu'elle requiert pour son déchiffrement et son appréciation, effaçant de fait tout critère esthétique constitutif, soit toute spécificité aux champs artistiques par rapport aux champs scientifiques. En cette matière, l'usage du syntagme « capital culturel » est tout à fait cohérent avec

l'extension aux métiers artistiques (cinéastes, écrivains, etc.) de la figure de l'intellectuel que Bourdieu a pu promouvoir, opération intellectuelle qui fait équivaloir œuvre artistique et savoir scientifique. À l'inverse, que le travail d'un scientifique soit désigné comme créatif ne veut pas non plus dire qu'il demande à être apprécié avec les critères appliqués à l'œuvre d'art. Il conviendrait, selon nous, de distinguer savoir et culture, voir Glevarec (2009, chap. 11).

des groupes sociaux de mélomanes. Elle vise à représenter les formes contemporaines de l'articulation du champ culturel et du champ social.

Tester l'hypothèse des archipels de goûts

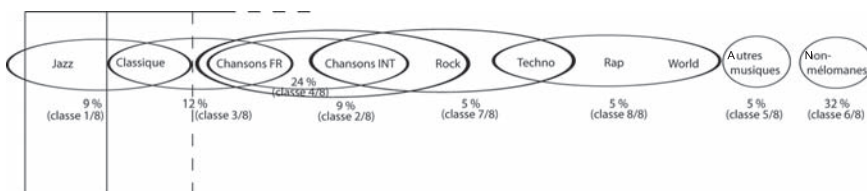
Au terme de cette analyse des goûts musicaux, qui a insisté sur leur nouvelle structuration sociale (primauté de l'âge dans la structuration des goûts), musicologique (existence générique des musiques) mais aussi symbolique (nouveau jugement social), il semble pertinent de soumettre les données d'enquête à l'épreuve d'un modèle des « archipels » de goûts. Cette analyse est mise en œuvre sur la base de ce qui précède. Elle ne concerne pas la question des fonctionnements de la légitimité, dont la remise en cause dans le cadre du « modèle classique » est préalable à son interprétation.

Pour esquisser les contours de cette « géographie d'archipels », sur la base du volet « pratiques culturelles » de l'enquête Insee précitée de 2003, nous en avons soumis les répondants à une approche par la classification hiérarchique. Chaque enquêté se voyait attribuer une valeur booléenne à chacune des neuf variables de « genres musicaux écoutés » (le questionnaire permettait, rappelons-le, de citer de zéro à trois « *genres musicaux que la personne écoute le plus en dehors de la radio et de la télévision* » dans la liste suivante : Chansons ou variété française, Chansons ou variétés internationales, Techno, musiques électroniques, Musiques du monde (reggae, salsa, etc.) ou régionales, Rap, Rock, Jazz, Musique classique, Opéra, Autres. Chacun se voyait donc caractérisé par le vecteur de ses neuf réponses écoute/n'écoute pas (20). C'est de ces variables que nous avons fait la base d'une analyse des correspondances suivie d'une classification, visant à diviser la population en « groupes », avec un maximum d'homogénéité quant à ces pratiques d'écoute au sein des groupes, et un maximum d'hétérogénéité entre les groupes, comme le permet cette méthodologie. La meilleure classification possible obtenue étant en huit classes, le schéma des archipels ci-dessous (Figure II) ne fait rien d'autre que reprendre les « dominantes » de chacune des huit classes. Chaque groupe est représenté par une ellipse qui inclut ces dominantes.

(20) La contrainte de trois genres cités maximum du questionnaire, limitant à trois, au plus, sur neuf le nombre de valeurs 1 de chaque vecteur de réponse individuel. Notons que nous n'avons pas, à ce niveau exploratoire, cherché à

tirer parti de la hiérarchie des réponses (c'est-à-dire que toute personne citant par exemple le Rock, que ce soit comme première, deuxième ou troisième préférence, se voyait attribuer la valeur 1 pour la variable Rock).

FIGURE II. – *Archipels des goûts musicaux en 2003*



Champ : Genres musicaux écoutés par l'ensemble des Français âgés de 15 ans et plus au moins une fois par mois hors radio, tv, concerts (trois genres possibles).

Source : Enquête Participation culturelle et sportive, Insee, mai 2003/Clersé-MESHS/LCP-Cnrs.

Lecture : La classe 1 des auditeurs de jazz et musique classique représente 9 % de la population française.

L'importance des effets d'âge/génération se voit clairement dans une certaine lisibilité des « imbrications d'ellipses », qui déroulent de gauche à droite un historique de la prédominance des genres. S'il s'agit certes d'une approche limitée par la nature même de la taxinomie de l'enquête (n'autorisant notamment pas l'exploration de la « verticalité » des tablatures), on voit que l'organisation des mélanges de genres qui y apparaissent dominants (ou à l'inverse socialement improbables) légitime cette approche en termes d'archipels (21).

Archipels de goûts et position sociale

La représentation graphique des valeurs tests (22) pour les classes de l'analyse choisie est particulièrement propice à cette approche de l'organisation des pratiques d'écoute musicale en « archipels ». Parce que les classes sont construites sur la concomitance des pratiques d'écoute, la connaissance des fortes valeurs positives de l'archipel est utilement complétée par celle des fortes valeurs négatives qui complètent « en creux », *i.e.* en dessous du niveau moyen, la spécificité de l'archipel.

Un survol global des graphiques fait apparaître une première dimension générale de cet univers autour du pouvoir explicatif des descripteurs sociographiques (voir Graphique I). Bien que dans ce type d'analyse les variables « actives » aient par construction une prime à l'explication (elles ont servi à structurer l'espace factoriel sur lequel s'appuie la classification), il est quand

(21) Une méthodologie quantitative d'exploration plus poussée de cette théorie des archipels nécessiterait notamment des données plus détaillées, non seulement, comme on le dit, sur la différence au sein des genres (verticalité de la tablature), mais aussi sur l'ampleur relative des investissements dans chacun des genres et sous-genres fréquentés.

(22) Rappelons que cet indicateur rend

compte de l'écart à la moyenne d'une valeur de modalité dans une classe de la classification. L'unité étant l'écart type pour cette modalité, l'écart est considéré comme significatif au-dessus de 2 (le score de la modalité dans la classe est significativement supérieur à la moyenne) ou en dessous de - 2 (le score est significativement inférieur à la moyenne).

même notable ici que les variables illustratives sociodémographiques apparaissent posséder un pouvoir descriptif des classes qui reste modeste comparé à celui des variables « musicales ». Et là où il s'en approche un peu plus, c'est – à l'exception de la classe 1 peut-être – l'âge qui est décisif (confirmation supplémentaire de la prédominance de l'explication par l'âge pour toute sociologie de l'écoute contemporaine de la musique).

La classe 1 illustre avec la classe 3 l'un des deux statuts que semble posséder aujourd'hui la musique classique dans une logique qui cherche à saisir des archipels d'écoute. Dans cette classe, le Classique se présente comme une possibilité d'association « dominée » à cette musique apparemment très discriminante que constitue le Jazz. Et ce statut du Classique évoque une pratique, certes liée à des catégories d'âge au-dessus de la moyenne, plutôt cependant les quadragénaires et quinquagénaires que les retraités, mais encore plus marquée par l'appartenance aux catégories sociales salariées supérieures (Cadres et Professions intellectuelles supérieures). Cette valeur s'oppose nettement à celle qu'il a dans la classe 3, qui met non seulement le Classique en tête – et « exclut » le Jazz – mais surtout le rend symptomatique d'un mode d'écoute classique du Classique, celui des catégories âgées, qui exclut toute autre musique, à l'exception de cette catégorie quasi universelle (23) qu'est l'écoute de chansons françaises. Associé au Jazz mais « dominé », le « Classique » de la classe 1, celui des catégories aisées et actives d'âge mûr, ne semble mettre à distance que le Rap et la Techno – le Rock obtenant même une petite surreprésentation dans la classe – alors que le « Classique à l'ancienne » de la classe 3 éloigne de la plupart des autres musiques, et particulièrement du Rock.

Le Rock est au cœur des spécificités de la classe 2. Il prend le visage d'une pratique d'écoute couramment associée à la chanson (française comme internationale), mais moins qu'en moyenne associée aux autres musiques. Et s'il est clairement une musique peu courue des catégories âgées, il apparaît plutôt associé à des catégories moyennes en âge (trentenaires) et même en statut social (Professions intermédiaires – encore que les catégories Cadres et Professions intellectuelles supérieures le fréquentent aussi un peu plus que la moyenne). Il est notable également que cette classe du Rock constitue la seule qui pointe l'importance du genre : avec une valeur test de 6,5, le Rock est significativement une musique « à dominante masculine ».

La classe 4 est celle de la Chanson, puisque les deux items Chanson française et Chanson internationale ont des valeurs tests supérieures à 25 (les plus hautes de toutes les classes), mais aussi secondairement celle de la *World music*. Ces musiques s'opposent ici à toutes les autres musiques – celles « des jeunes » et plus encore celles des catégories « âgées ». Les catégories d'âge moyen sont significativement surreprésentées dans la classe – avec une coloration populaire que dénote la présence de la catégorie Ouvriers parmi les modalités significativement surreprésentées dans la classe. Et, à l'inverse, les

(23) La chanson française ne fait un score négatif d'écart à la moyenne que dans la classe des « non-auditeurs » de musique.

catégories âgées/retraitées sont fortement sous-représentées – celles-là mêmes qui sont encore épargnées par l'extension du « modèle des radios musicales jeunes » que nous avons pointée ailleurs (Glevarec et Pinet, 2008).

Les classes 7 et 8 se ressemblent : classes « de jeunes » (sans personnes âgées), centrées nettement sur une musique dominante – la Techno pour la classe 7 et le Rap pour la classe 8 ; elles diffèrent par la composition de l'archipel qu'elles dominent. La Techno exclut assez souvent le Rap (mais pas l'inverse), mais peut cohabiter avec la Chanson internationale ou le Rock. Le Rap de la classe 8, quant à lui, trouve des proximités avec la Techno et la *World music*. Il apparaît particulièrement marqué par la force du lien aux catégories très jeunes, et laisse apparaître une liaison positive avec des catégories populaires, avec des valeurs tests de 5,5 et 4,6 pour les Employés et les Ouvriers.

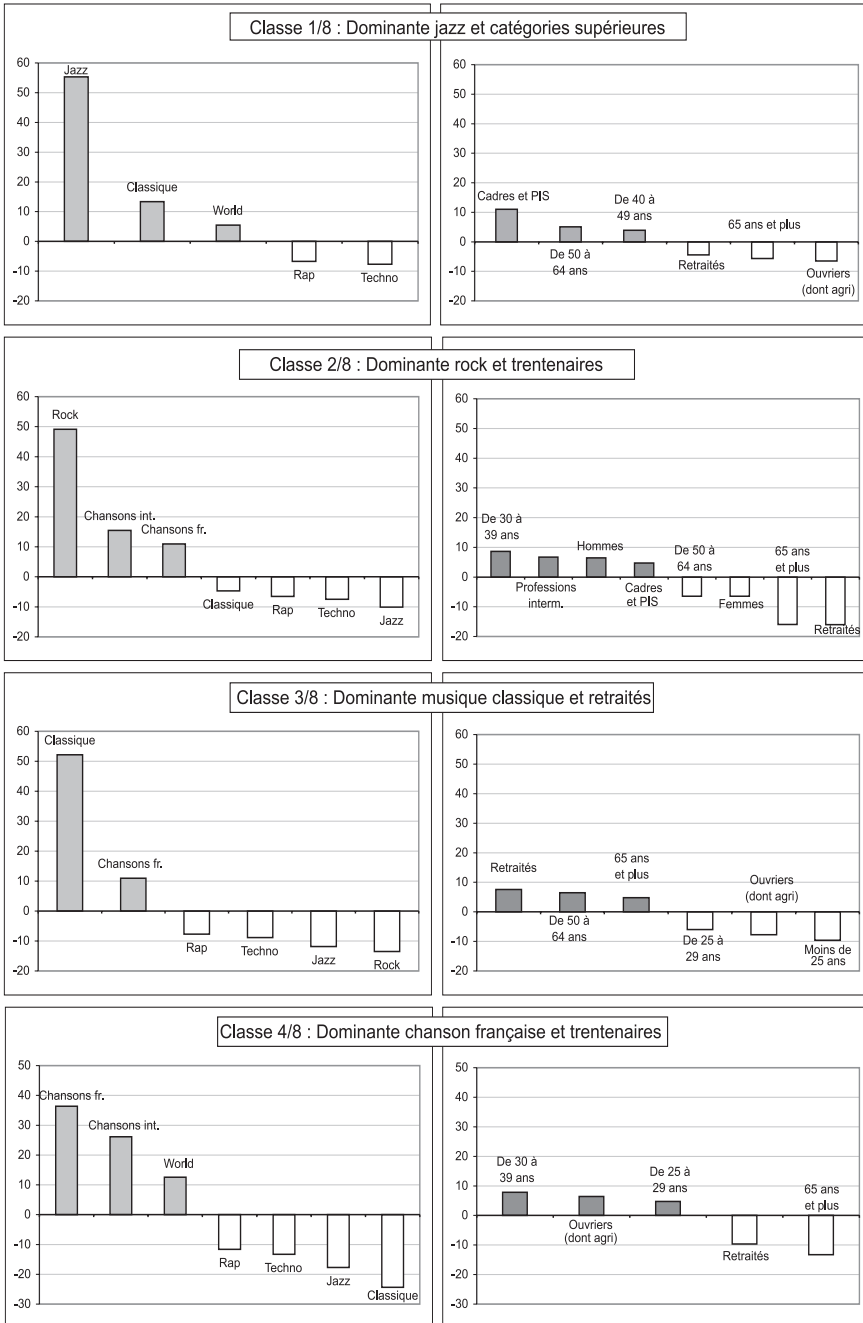
La classe 6 doit sa représentation graphique particulière au fait qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un archipel, mais de l'ensemble de la population qui n'écoute pas de musique. Et, sans surprise, elle est celle des plus âgés, opposés à tous les autres (et particulièrement, au-delà des autres classes d'âge, aux catégories intermédiaires et supérieures, qui valorisent le plus la musique dans leurs pratiques culturelles). Il faut mentionner pour la forme la constitution en classe spécifique (classe 5) des amateurs d'« Autres musiques », qui représente plus un artefact d'enquête qu'une catégorie vouée à être analysée, étant donné l'hétérogénéité de sa signification musicale.

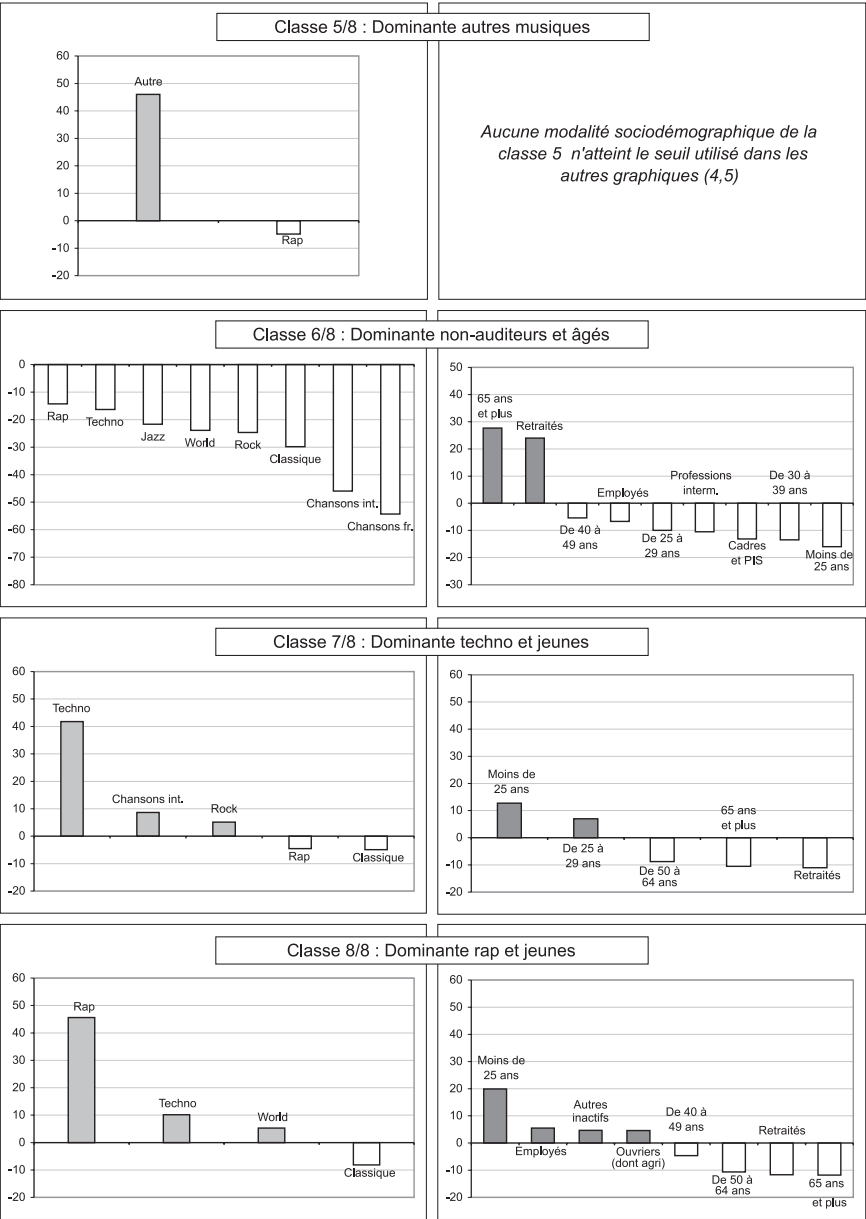
Au vu de la conception sociologique des archipels de goûts en France en 2003, il n'est plus possible de lire les univers des goûts musicaux selon la hiérarchie sociale de la colonne. Aucune classe n'associe par exemple la musique classique et les catégories sociales supérieures de façon spécifique. Plus précisément, les professions supérieures sont associées tantôt prioritairement au jazz, tantôt au rock. Bien sûr, cette première approche d'une sociologie des archipels de goûts musicaux appelle des développements sur la base d'enquêtes offrant une connaissance plus fine de la pluralité des goûts – idéalement, il faudrait pouvoir explorer la diversité interne de chaque genre et ses rapports avec les autres genres (24). Mais elle nous impose d'ores et déjà de renoncer au modèle de la colonne.

(24) L'enquête Pratiques culturelles des Français de 2008 nous a permis de tester cette hypothèse et de donner à voir les tablatures de préférences et de déplaisirs au sein des

archipels, sur la base des goûts, indifférences et inappétences musicales qu'elle comportait (Glevarec et Pinet, 2009, à paraître).

GRAPHIQUE I. – Description des classes (intensité des écarts à la moyenne)





Champ : Genres musicaux écoutés par l'ensemble des Français âgés de 15 ans et plus au moins une fois par mois hors radio, tv, concerts (trois genres possibles). *Source* : Enquête Participation culturelle et sportive, Insee, mai 2003/Clersé-MESHS/LCP-Cnrs. N'ont été représentées que les valeurs tests très significatives (de valeur absolue supérieure à 4,5).

La nature du genre esthétique

Le *genre* a toujours eu une importance décisive bien qu'inaperçue dans la théorisation sociologique. Il l'a initialement chez Bourdieu (1979) en termes de système de classement socialement significatif de différences de statut. Dans ce modèle, les genres sont des frontières sociales et culturelles. Le genre a de même une importance dans la thèse de l'éclectisme comme possibilité de penser le mélange ou l'exclusivité des genres. Il acquiert dans notre proposition une valeur tout à fait structurante parce que sa dimension propre, que l'on l'appelle musicale ou esthétique, y est plus importante que dans les deux modèles cités précédemment, qui peuvent se contenter d'une dimension sociale des genres. Le rapport social que le genre supporte dans le modèle classique – sans lequel il n'y aurait rien eu à hiérarchiser – s'est transformé en rapport social et esthétique *entre* les genres. Le genre musical ou culturel est ici une configuration ou un monde de l'art esthétique et professionnel (Becker, [1982] 1988) suffisamment structuré pour autoriser la différenciation sociale. Dans le domaine musical, l'histoire de la musique depuis l'après-guerre est une histoire sociale et esthétique de différenciation des genres musicaux appuyés sur des groupes sociaux et des industries culturelles, en premier lieu les radios. L'argument d'une situation contemporaine caractérisée au contraire par le mélange ou mixage des genres musicaux ne semble pas un contre-argument valide puisque l'existence de genres solidement constitués comme tels est au contraire le meilleur préalable à des jeux sociaux sur leur mélange.

Les genres sont dorénavant importants dans l'activité du goût parce qu'ils ont acquis une valeur culturelle qu'ils n'avaient pas, du moins dans le modèle classique (25) dans lequel ils ont une valeur, mais exclusivement sociale : les genres servent à désigner des enjeux sociaux, enjeux sociaux que le genre musical dissimule en tant que tel. Dans le modèle de l'éclectisme, les genres gagnent en « musicologie ». Dans le modèle de la tablature, les genres deviennent musicaux. Ils ont subi ce que les anglo-saxons appellent un « tournant culturel » (Chaney, 1994 ; Bennett, 2005). Le « tournant culturel » vise à désigner l'usage contemporain qui est fait des biens culturels comme la musique, l'habillement, etc. dans une relative autonomie. En résumé, le genre est passé de la catégorie sociale à la catégorie musicale, parce que le champ culturel s'est constitué comme tel.

Le genre n'est pas seulement une notion pratique pour l'industrie musicale, pour aider les radios à fabriquer des formats, pour construire du lien à l'auditeur, etc. Les genres musicaux renvoient à deux faits sociaux : aux groupes sociaux qui les « portent » et à la valeur musicale qu'ils ont acquise dans le champ musical contemporain (Frith, 1996b ; Toynbee, 2000 ; Hesmondhalgh,

(25) Les genres n'ont jamais eu cette fonction chez Bourdieu. À propos des genres littéraires apparus à la fin du XIX^e siècle, il écrit : « Autrement dit, l'opposition entre les genres perd de son efficacité structurante au

profit de l'opposition entre les deux pôles présents dans chaque sous-champ : le pôle de la production pure [...] ; le pôle de la grande production [...]. » (1992, p. 175).

2005). Derrière les genres, il n'y a pas que des industries culturelles, il y a aussi des groupes sociaux et des créateurs. Le genre est devenu « musical » alors qu'il était « social », c'est pourquoi il est le support possible de l'amateurisme (Hennion, 2003a).

De la « distinction » à l'« ouverture » : le jugement de modération

Le moteur des pratiques culturelles, nous dit Bourdieu dans *La distinction*, est la « distinction ». Quelle y est la description du rapport privilégié des catégories « dominantes » aux catégories « dominées » ? « Vulgarité », « refus », « distance », « dégoût », « intolérance », insiste Bourdieu (26). Quel est le rapport contemporain des catégories dominantes, souvent omnivores, aux catégories populaires ? Les sociologues canadiens, américains et australiens qui ont travaillé ce terrain le désignent comme « ouverture », « tolérance », « indifférence », voire « populisme » (27) (Bryson, 1997 ; Ollivier et Fridman, 2004 ; Ollivier, 2008), « retenue » et « respect » (Woodward et Emmison, 2001). « En analysant les dégoûts portant sur 18 genres musicaux, écrit Bryson, j'ai montré que le niveau d'études diminue significativement l'exclusivité en matière de goût musical. Par conséquent, l'hypothèse de l'exclusion des catégories supérieures ne décrit pas correctement la distribution du goût musical dans les États-Unis d'aujourd'hui : les répondants fortement diplômés présentent un goût musical plus tolérant que les moins diplômés. » (1996, p. 895).

« Ouverture », « tolérance », « indifférence », « populisme » deviennent autant de rapports sociaux et esthétiques qui (re)définissent le jugement social entre amateurs et goûts. C'est pourquoi nous l'avons inscrit dans la tablature comme rapport social qui articule dorénavant les genres et les groupes ou personnes qui s'en font les porteurs. À la « non-reconnaissance de la légitimité culturelle par de vastes groupes sociaux qui fait obstacle à la conversion

(26) « Les goûts (c'est-à-dire les préférences manifestées) sont l'affirmation pratique d'une différence inévitable. Ce n'est pas par hasard que, lorsqu'ils ont à se justifier, ils s'affirment de manière toute négative, par le refus opposé à d'autres goûts : en matière de goût, plus que partout, toute détermination est négation : et les goûts sont sans doute avant tout des dégoûts, faits d'horreur ou d'intolérance viscérale ("c'est à vomir") pour les autres goûts, les goûts des autres. » (Bourdieu, 1979 pp. 59-60). « Cette négativité essentielle qui est inscrite dans la logique même de la constitution du goût et de son changement explique que [...] » (*ibid.*, p. 60 n. 59). « Quant aux classes populaires, elles n'ont sans doute pas d'autre fonction dans le système des prises de position esthétique que celle de repoussoir, de point de référence négatif par rapport auquel se définissent, de négation en négation, toutes les esthétiques. » (*ibid.*, pp. 61-62). Les travaux de

Lamont (1995) sur les valeurs des cadres français et américains dans les années 1990 suggèrent de pluraliser les jugements sociaux (l'instauration de « frontières symboliques ») au sein des catégories dominantes : en frontière « morale » (valorisation de l'honnêteté des personnes), « culturelle » (valorisation du raffinement des personnes) ou « socioéconomique » (valorisation de la position sociale des personnes). L'analyse de Lamont ne va pas dans le sens d'un régime de tolérance des catégories supérieures, sinon de mentionner l'ouverture culturelle plus grande des cadres américains.

(27) Le « populisme », soit la valorisation d'un genre populaire, est ainsi interprété comme reconnaissance d'un goût et d'une pratique au nom de sa « grandeur » sociale ; il est par exemple l'expression d'une condition sociale.

des goûts » comme l'écrit Passeron (2006, p. 469), répond désormais la tolérance des groupes sociaux dominants. L'indifférence-ignorance des uns renvoie à l'indifférence-tolérance des autres. Qu'on veuille y voir encore une bienveillance tout emprunte de sa certitude de la part des dominants (« un droit de cuissage ») ne change pas le constat du déplacement qui a eu lieu depuis l'ère de la distinction-rejet, et demeure une attitude qui ne prend pas au sérieux, par mensonge ou idéologie, l'affirmation répétée des catégories supérieures de « ne pas aimer mais de refuser de juger » ce dont leurs prédécesseurs, si leur description par Bourdieu est correcte, se gardaient.

Nous avons avancé ailleurs que le niveau « politique » et subjectif de la configuration contemporaine ici décrite est à trouver dans l'incidence d'un « régime contemporain de justice culturelle » ne permettant plus de légitimer des différences de valeurs absolues entre cultures (Glevarec, 2005). Le régime contemporain de justice culturelle qui est appuyé sur la reconnaissance du droit des minorités a fait passer les sociétés occidentales d'une définition légitime de la culture à la reconnaissance égale de toutes les cultures, et par là à l'internalisation de la hiérarchie des valeurs, ce que Williams (1961) a désigné de « longue révolution », cette lente transformation culturelle sous l'aiguillon de la démocratisation. La manifestation dans le champ idéologique des politiques publiques de ce régime de « justice culturelle » est le critère de la « diversité culturelle » avancée depuis le début des années 2000 (voir *La déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle*, 2001) et qui a trouvé à se diffuser dans l'ensemble des champs culturels en France, notamment en musique (l'Observatoire de la musique est, par exemple, appuyé sur ce référentiel).

*
* *

La tendance majeure et récente – à relever – de l'évolution des goûts musicaux des catégories supérieures n'est pas tant leur « éclectisme » que leur « exclusivisme » pour les genres « contemporains-populaires ». Comme le faisait remarquer Passeron (2002), les industries culturelles sont, sans aucun doute, du côté de l'offre, des acteurs décisifs de ces transformations, terrain qui n'a pas été notre objet dans cet article. Le modèle avancé ici implique sans doute une révision assez nette de l'articulation, en deux temps, du modèle des champs de production culturelle proposé par Bourdieu (1971, 1992), et de la position dite « dominée » du champ de grande production par rapport au champ « pur », ainsi que la théorie des relations homologiques propres à expliquer *aussi* le fonctionnement des industries culturelles.

À partir d'une analyse de la prédominance actuelle des genres musicaux populaires parmi les catégories supérieures et ayant fait des études, nous avons proposé un autre modèle théorique et descriptif de structuration des rapports des individus aux biens culturels, via le cas de la musique. Nous pensons que le même modèle vaut par exemple pour le livre, la télévision, la bande dessinée, en ceci que le livre (que l'on pense à la littérature « noire »), la télévision (que l'on pense aux séries télévisées américaines) et la bande

dessinée (que l'on pense aux mangas) sont des domaines culturels travaillés eux aussi par une mise en genre et une hétérogénéité des ordres de légitimité.

La théorie de la légitimité culturelle est de surcroît articulée à la question scolaire et à celle de la reproduction sociale, voire à la question de ladite « domination sociale ». La théorisation que nous proposons débouche sur une disjonction de l'espace des goûts et de l'espace de la reproduction. Elle manifeste un hiatus dans la théorie sociologique de la culture. L'articulation entre le goût et le capital culturel, entre l'espace des pratiques et l'espace de la reproduction, dans les termes bourdieusiens, entre la conception anthropologique de l'habitus (celle de *l'Esquisse d'une théorie de la pratique*) et la conception économiste des capitaux (celle de *La distinction*), est remise en question. Dans le modèle classique, goût et capital culturel sont articulés grâce à « l'intérêt social au goût ». Cet intérêt « transforme » un goût culturel en un capital et inversement, en avançant que tout goût n'existe que sur un « marché » (28). Le modèle que nous proposons peut conserver l'idée du marché, mais la configuration respective des goûts est telle qu'ils existent aussi sans rapport au marché scolaire. Dit autrement, le goût dominé d'un individu au regard de l'institution scolaire ne l'est plus unilatéralement sur tous les marchés sociaux que fréquente cet individu. Par ailleurs, l'école pas plus qu'une autre institution n'incarne un holisme de la culture légitime. Notre analyse et les données sur lesquelles elle s'appuie ont-elles la nécessité d'être cohérentes avec un usage utilitariste de la culture, sous les traits du « capital culturel », notamment dans l'univers culturel ? Si les goûts des catégories supérieures se sont « popularisés », c'est bien l'éclectisme culturel (au sens d'une connaissance élargie aux biens populaires), si l'on en croit les épreuves du baccalauréat, qui semble être le capital culturel le plus rentable. Les goûts culturels peuvent demeurer socialement différenciés, voire déterminés, sans être pour autant – homologiquement – hiérarchisés. Comme nous l'avons montré ils ne le sont pas dans un mouvement ségrégatif mais dans un mouvement de ré-articulation du jugement social et des rapports sociaux entre genres musicaux et individus.

Hervé GLEVAREC

*Laboratoire communication et politique (LCP)-Cnrs
27, rue Damesme
75013 Paris*

herve.glevarec@lcp.cnrs.fr

Michel PINET

*Centre lillois d'études et de recherches sociologiques et économiques (Clerse)
Maison européenne des SHS-Université Lille 1-Cnrs
59655 Villeneuve d'Ascq cedex*

michel.pinet@gmail.com

(28) « C'est pourquoi il faut rappeler l'existence d'un capital culturel et que ce capital procure des profits directs, d'abord sur le marché scolaire bien sûr, mais aussi ailleurs,

et aussi des profits de distinction [...] qui résultent automatiquement de sa rareté, c'est-à-dire du fait qu'il est inégalement distribué. » (Bourdieu, 1984, p. 10).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques*, 2007. – Bipe/Deps, Paris, Deps, ministère de la Culture et de la Communication : <http://www.culture.gouv.fr/deps>.
- Baudelot C., Cartier M., Détrez C.**, 1999. – *Et pourtant ils lisent...*, Paris, Le Seuil.
- Becker H. S.**, [1982] 1988. – *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Bellavance G., Valex M., Ratté M.**, 2004. – « Le goût des autres : une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores », *Sociologie et sociétés*, 36, 1, pp. 27-57.
- Bennett A.**, 2005. – *Culture and everyday life*, London, Sage.
- Bennett T., Emmison M., Frow J.**, 1999. – *Accounting for tastes. Australian everyday cultures*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bourdieu P.**, 1971. – « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 22, 1, pp. 49-126.
— 1979. – *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit.
— 1984. – *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
— 1992. – *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil.
- Bryson B.**, 1996. – « "Anything but heavy metal" : symbolic exclusion and musical dislike », *American sociological review*, 61, 5, pp. 884-899.
— 1997. – « What about the univores ? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education », *Poetics*, 25, 2-3, pp. 141-156.
- Chan T. W., Goldthorpe J. H.**, 2007. – « Social stratification and cultural consumption : music in England », *European sociological review*, 23, 1, pp. 1-19.
- Chaney D.**, 1994. – *The cultural turn*, London, Routledge.
— 1996. – *Lifestyles*, London, Routledge.
- Coulangeon P.**, 2003. – « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, 44, 1, pp. 36-33.
— 2005. – *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte (Repères).
- Coulangeon P., Lemel Y.**, 2007. – « Is "distinction" really outdated ? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France », *Poetics*, 35, 2-3, pp. 93-111.
- Donnat O.**, 1994. – *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte.
— 2004. – « Les univers culturels des Français », *Sociologie et sociétés*, 36, 1, pp. 88-103.
- Donnat O., Cogneau D.**, 1990. – *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Découverte/La Documentation française.
- Emmison M.**, 2003. — « Social class and cultural mobility : reconfiguring the cultural omnivore thesis », *Journal of sociology*, 39, 3, pp. 211-230.
- Fabiani J.-L.**, 1986. – « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France » dans **R. Moulin** (éd.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française.
— 2003. – « Peut-on encore parler de légitimité culturelle ? » dans **O. Donnat, P. Tolila** (éds.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, vol. I, pp. 305-317.
- Frith S.**, 1996a. – *Performing rites. Evaluating popular music*, Oxford, Oxford University Press.
— 1996b. – *Performing rites : on the value of popular music*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Frith S., Le Guern P.** (éds.), 2007. – « Sociologie des musiques populaires », *Réseaux*, 25, 141-142.
- Frow J.**, 1995. – *Cultural studies and cultural value*, Oxford, Oxford University Press.
— [1995] 2008. – « Cultural studies et valeur culturelle » dans **H. Glevarec, É. Macé, É. Maigret** (éds.), *Cultural studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin.
- Gans H. J.**, 1974. – *Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste*, New York (NY), Basic Books.

- Gayo-Cal M., Savage M., Warde A.**, 2006. – « A cultural map of the United Kingdom, 2003 », *Cultural trends*, 15, 2-3, pp. 213-237.
- Gire F., Pasquier D., Granjon F.**, 2007. – « Culture et sociabilité. Les pratiques de loisirs des Français », *Réseaux*, 7, 145-146, pp. 335-366.
- Glevarec H.**, 2005. – « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical » dans **É. Maigret, É. Macé** (éds.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/Ina, pp. 69-102.
- 2009. – *La culture de la chambre. Les pré-adolescents, les loisirs contemporains et leurs parents*, Paris, La Documentation française.
- Glevarec H., Pinet M.**, 2008. – « From liberalization to fragmentation : a sociology of French radio audiences since the 1990s and the consequences for cultural industries theory », *Media, culture and society*, 30, 2, pp. 215-238.
- 2009. – « Tablature et structuration du goût musical : goûts, inappétences et indifférences musicales en 2008 » dans *Actes du colloque « 25 ans de sociologie de la musique en France »*, Paris, 6, 7 et 8 novembre 2008 [à paraître].
- Gontcharoff P.**, 2006. – « Jimi Hendrix : *Purple haze* ; *All along watchtower* ; *Hey Joe* ; *Woodoo child* ; *If 6 was 9* ; avec une analyse de l'arrangement de *Purple haze* pour le Kronos Quartet », *L'éducation musicale. Baccalauréat 2007*, 533-534.
- Guibert G.**, 1998. – *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles*, Nantes, Mélanie Sèteun/Irma.
- 2006. – *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Nantes, Mélanie Sèteun/Irma.
- Hall J. R.**, 1992. – « The capital(s) of cultures : a nonholistic approach to status situations, class, gender, and ethnicity » dans **M. Lamont, M. Fournier** (éds.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, pp. 257-285.
- Hebdige D.**, 1988. – *Subculture. The meaning of style*, London, Routledge.
- Hennion A.**, 1998. – « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia. Analyse et pratique musicales*, 2, pp. 9-19.
- 2002. – « L'écoute à la question », *Revue française de musicologie*, 88, 1, pp. 95-149.
- 2003a. – « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût » dans **O. Donnat, P. Tolila** (éds.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, vol. II, pp. 287-304.
- 2003b. – « Engager son propre goût : entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion », *Ethnographiques.org*, 3 : <http://www.ethnographiques.org>.
- 2006. – « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses » dans **M. Peroni, J. Roux** (éds.), *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, pp. 161-174.
- 2007. – « Those things that hold us together : taste and sociology », *Cultural sociology*, 1, 1, pp. 97-114.
- Hesmondhalgh D.**, 2005. – « Subcultures, scenes or tribes ? None of the above », *Journal of youth studies*, 8, 1, pp. 21-40.
- Kreisler J.-B., Julien O.**, 2006. – « Dossier Hendrix », *Analyse musicale*, 53, pp. 60-77.
- Lahire B.**, 2003. – « La légitimité en questions » dans **O. Donnat** (éd.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française, pp. 41-62.
- 2004. – *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.
- 2005. – « Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : "déterster la part populaire de soi" », *Hermès*, 42, pp. 137-143.

- Lamont M.**, 1995. – *La morale et l'argent. Les valeurs des cadres en France et aux États-Unis*, Paris, Métailié [1^{re} éd. 1992].
- Levine L. W.**, 1988. – *Highbrow/Lowbrow. The emergence of cultural hierarchy in America*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Maigret É., Macé É.** (éds.), 2005. – *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/Ina.
- Muller L.**, 2005a. – *Participation culturelle et sportive. Tableaux issus de l'enquête PCV de mai 2003*, Paris, ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative.
- 2005b. – « Pratique sportive et activités culturelles vont souvent de pair », *Insee première*, 1008.
- Octobre S.**, 2004. – *Les loisirs des 6-14 ans*, Paris, La Documentation française.
- Ollivier M.**, 2008. – « Modes of openness to cultural diversity. Humanist, populist, practical, and indifferent », *Poetics*, 36, 2-3, pp. 102-147.
- Ollivier M., Fridman V.**, 2004. – « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme. Vers une nouvelle configuration discursive ? », *Sociologie et sociétés*, 36, 1, pp. 105-126.
- Pasquier D.**, 2005. – *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement.
- Passeron J.-C.**, 2002. – « Quel regard sur le populaire ? », *Esprit*, 283, pp. 145-161.
- [1991] 2006. – *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel.
- Peterson R. A.**, 1972. – « A process model of the folk, pop and fine arts phases of Jazz » dans **C. Nanry** (ed.), *American music : from Storyville to Woodstock*, New Brunswick (NJ), Transaction Bookshop, pp. 135-151.
- 1992. – « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 21, 4, pp. 243-258.
- 1994. – « Measured markets and unknown audiences : case studies from the production and consumption of music » dans **J. Ettema, C. Whitney** (éds.), *Audiencemaking : how the media create the audience*, London, Sage, pp. 171-185.
- 2004. – « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 36, 1, pp. 145-164.
- Peterson R. A., Simkus A.**, 1992. – « How musical tastes mark occupational status groups » dans **M. Lamont, M. Fournier** (éds.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, pp. 152-186.
- Quéré L.**, 2002. – « Pour un calme examen des faits de société » dans **B. Lahire** (éd.), *À quoi sert la sociologie ?* Paris, La Découverte, pp. 79-94.
- Regev B.**, 1994. – « Producing artistic value. The case of rock music », *Sociological quarterly*, 35, 1, pp. 85-102.
- Savage M.**, 2006. – « The musical field », *Cultural trends*, 15, 2/3, pp. 159-174.
- Sullivan O., Katz-Gerro T.**, 2007. – « The omnivore thesis revisited : voracious cultural consumers », *European sociological review*, 23, 2, pp. 123-137.
- Teillet P.**, 2002. – « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" » dans **P. Poirrier** (éd.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Documentation française, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Fondation Maison des sciences de l'homme, pp. 361-393.
- Thornton S.**, 1995. – *Club cultures : music media and subcultural capital*, Cambridge, Polity Press.
- Touché M.**, 2007. – « Muséographier les "musiques électroamplifiées". Pour une sociohistoire du sonore », *Réseaux*, 25, 141-142, pp. 97-141.
- Tournès L.**, 2001. – « La popularisation du jazz en France », *Revue historique*, 617, pp. 109-130.
- Toynbee J.**, 2000. – *Making popular music : musicians, creativity and institutions*, London, Edward Arnold.
- Van Eijck K.**, 1999. – « Socialization, education, and lifestyle : how social mobility increases the cultural heterogeneity of status groups », *Poetics*, 26, 5-6, pp. 309-328.
- 2001. – « Social differentiation in musical taste pattern », *Social forces*, 79, 3, pp. 1163-1185.

- Van Eijck K., Knulst W.**, 2005. – « No more need for snobbism : highbrow cultural participation in a taste democracy », *European sociological review*, 21, 5, pp. 513-528.
- Van Rees K., Van Eijck K.**, 1999. – « De l'homologie à l'hétérogénéité : pratiques actuelles des médias aux Pays-Bas », *Quaderni*, 58, pp. 47-75.
- Van Rees K., Vermunt J., Verboord M.**, 1999. – « Cultural classifications under discussion latent class analysis of highbrow and lowbrow reading », *Poetics*, 26, 5-6, pp. 349-365.
- Warde A., Wright D., Gayo-Cal M.**, 2007. – « Understanding cultural omnivorousness : or the myth of the cultural Omnivore », *Cultural sociology*, 1, 2, pp. 143-164.
- Williams R.**, 1961. – *The long revolution*, London, Chatto.
- Woodward I., Emmison M.**, 2001. – « From aesthetic principles to collective sentiments : the logics of everyday judgments of taste », *Poetics*, 29, 4-5, pp. 295-316.