

Qui écoute quoi ?

Martin GUERPIN

Le « goût musical » ? Un objet insolite parfois réduit à une formule : « j'aime ou je n'aime pas », point à la ligne. Ce relativisme oblitère toute la richesse sociale de la notion de « goût », une richesse dont un numéro des *Actes de la recherche en sciences sociales* dresse la carte, sans aller jusqu'à la mettre en musique.

Recensé : *Actes de la recherche en sciences sociales*, « Les Partitions du goût Musical », n°181-182, mars 2010, 158 p.

Placé sous le patronage intellectuel de son fondateur, Pierre Bourdieu, ce numéro des *Actes de la recherche en sciences sociales* explore, tout en les élargissant, les pistes ouvertes par *La Distinction* et *Les Héritiers*. Au-delà de la pureté qui lui assigne Kant, le goût possède une dimension sociale qui, dans le domaine de la musique, commence seulement à être sérieusement thématisée. D'entrée de jeu, c'est un renouvellement méthodologique qu'appellent de leurs vœux les deux directeurs de l'ouvrage, Wenceslas Lizé (maître de conférence en sociologie à l'Université de Poitiers), et Olivier Roueff (chargé de recherches au CNRS, laboratoire PRINTEMPS).

De fait, leur introduction à quatre mains esquisse un programme militant pour une méthodologie mixte dans le domaine de la sociologie de l'art. Le constat de départ est simple : « les recherches sur le goût n'échappent pas au clivage qui structure la sociologie de l'art et de la culture en dissociant les dispositifs d'enquête consacrés soit à la réception, soit à la production des formes culturelles [...] Rares sont les travaux combinant les deux perspectives » (p. 4-5). Quatre domaines d'études sont alors isolés qui, une fois mis en

relation, permettent de « saisir ensemble les différents niveaux de socialisation et les mécanismes qui agissent sur la formation du goût » (p. 6) :

- 1- l'espace social, animé par des rapports de domination déterminants dans l'analyse de la consommation et de la production de la culture.
- 2- les institutions du champ, qui organisent la production et les dispositifs d'appréciation des produits culturels.
- 3- les sociabilités de réception, qui déterminent des modalités collectives de l'expérience esthétique.
- 4- les trajectoires biographiques individuelles, à l'origine d'un « système de dispositions (sociales, culturelles, esthétiques) qui inclinent à la consommation de biens culturels déterminés, à travers des rencontres successives avec les institutions du champ et avec des groupes de pairs » (p. 11).

Le goût doit donc être étudié en tant que produit des relations entre ces différentes « instances de production, à la fois interdépendantes et dotées chacune d'un pouvoir structurant » (p. 11). Disons-le d'emblée, si l'ensemble des six articles de ce numéro permet de faire un tour d'horizon de ces relations en explorant différents mondes musicaux, les six articles ne se concentrent que sur un ou deux des quatre domaines évoqués. Mais ne faisons pas la fine bouche. De ces travaux émergent trois thèmes éclairant le fonctionnement social du goût musical : son historicité, son caractère médiatisé, et son rôle dans la création et le maintien de liens sociaux.

Le goût a une histoire

« Hédonismes et ascétismes musicaux au prisme de l'histoire », un entretien avec William Weber, l'un des pionniers de l'analyse historique des goûts musicaux, brise une idée trop rigide : celle qui assigne de manière essentialiste un goût particulier à un groupe social. En 2008, un livre du même auteur, *The Great Transformation of Musical Taste*, met ainsi en évidence une métamorphose des goûts des classes dominantes. « Hédoniste » durant le XVIII^e siècle, il devient de plus en plus « ascétique » à partir de la première moitié du XIX^e siècle. La mise en place d'un nouveau type de concerts plus élitistes, où le répertoire prend le pas sur la création contemporaine, est l'un des symptômes de cette évolution.

Situé juste après cet entretien, un article du même Weber, « Le Savant et le général. Les goûts musicaux en France au XVIII^e siècle » développe ce point de vue en montrant à quel point, dans les classes « dominantes », la musique est avant tout un plaisir social. La distinction entre un public éclairé, savant, et un public peu connaisseur n'existe pas à cette époque, ou très peu. Pourquoi ? Parce que la musique, contrairement à la peinture ou à la sculpture, n'est pas encore un genre hiérarchisé au XVIII^e siècle. Son appréciation est régulée par « la règle du sentiment naturel » (p. 27) qui interdit une réelle individualisation des goûts. La figure du « connaisseur » ne peut donc s'imposer en instance critique prescriptive, car elle n'est pas l'enjeu d'une lutte de savoirs. La situation est cependant loin d'être figée : « au cours du XIX^e siècle, les croyances romantiques et le resserrement de l'étiquette sociale dans les établissements publics allaient séparer les auditeurs les uns des autres » (p. 26). Alors seulement pourra émerger la distinction entre un « goût savant » et un « goût général », pour reprendre les termes de William Weber.

Son article permet de cerner cette notion énigmatique qu'est le goût musical. Centré sur les sociabilités de réception, il omet néanmoins la prise en compte du champ social : seules les classes dominantes (par l'argent et par le sang) sont étudiées. Au vu des méthodes proposées par l'introduction, d'autres questions viennent à l'esprit : les goûts de cette classe dominante étaient-ils distincts de ceux du clergé ? Qu'en était-il du « petit peuple ? Ses goûts ont-ils subi une métamorphose similaire à celui de la classe dominante entre le XVIII^e et le XIX^e siècle ? Cet attelage de l'historicité du goût musical et de la diversité du champ social oriente la réflexion menée par Philippe Coulangeon dans un autre article de ce numéro : « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 ».

Reprenant les résultats de cinq enquêtes menées par le Ministère de la Culture de 1973 à 2008 sur les préférences musicales des Français selon leur position sociale, Philippe Coulangeon observe une évolution importante. La différenciation des goûts musicaux, structurée au début de la période par une correspondance terme à terme entre la hiérarchie sociale et la hiérarchie des genres musicaux (des plus populaires au plus savant), l'est désormais par différentes formes d'éclectisme. Celles-ci s'élargissent « du côté des classes supérieures et des plus diplômées, dont les préférences empruntent de plus en plus aux genres populaires et à l'industrie de la culture de masse » (p. 104). Deux facteurs engendrent cette évolution : la massification de l'enseignement secondaire (ainsi que la mixité sociale qu'elle favorise), et celle de l'offre musicale. En dernière analyse, Philippe Coulangeon met en

évidence une recomposition de la norme de légitimité culturelle. Celle-ci ne peut plus être réduite à la distinction entre le « savant » et le « populaire » (cette évolution n'implique pas la disparition de cette distinction). C'est par exemple dans les classes supérieures que la musique classique et le jazz restent le plus souvent écoutés.

Le goût musical est une réalité vivante. Sans en faire le centre de leurs travaux, William Weber et Philippe Coulangeon évoquent l'apparition ou la reconfiguration d'instances intermédiaires entre le public et la musique qu'il écoute. Ces intermédiaires jouent pourtant un rôle moteur dans les évolutions retracées par les deux auteurs. Les articles d'Olivier Roueff, « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France (1941-1960) », et de Vassili Rivron, « Le goût de ces choses bien à nous. La valorisation de la samba comme emblème national (Brésil, années 1920-1940) », abordent précisément cette question.

Le rôle des intermédiaires dans la constitution du goût musical

Dans une introduction théorique au style quelque peu ardu, Olivier Roueff décline trois conditions nécessaires à la formation d'un champ : l'émergence d'un marché spécifique, la constitution d'un corps de producteurs spécialisés, enfin, l'affirmation d'instances de consécration relativement indépendantes. Le corps de l'article, qui reprend en partie le chapitre VIII de l'histoire culturelle du jazz en France de Ludovic Tournès (*New Orleans sur Seine, Histoire du jazz en France*, 1999) relate la réunion progressive de ces trois conditions, de 1941 au début des années 1960. L'apport de ce texte réside dans la mise en lumière de deux aspects encore peu abordés dans les études consacrées au jazz : la « disqualification des producteurs amateurs », au travers de l'organisation de tournois destinés à repérer de jeunes musiciens talentueux et à les insérer dans le circuit professionnel, ainsi que la « domestication des audiences » (p. 35). Malgré le poids de ce mot, le concept de « domestication » n'implique pas un contrôle total des goûts du public. Il permet de mettre en évidence les mécanismes de l'acculturation du public français à une musique associée à une musique perçue comme étasunienne. Les intermédiaires, comme la presse spécialisée, les premières émissions radiodiffusées consacrées au jazz et, plus encore, le réseau des Hot Clubs de France, sont parvenus à attirer les auditeurs vers leurs choix musicaux, vers les « vedettes programmées, dès lors qu'elles ont été constituées par les intermédiaires du marché en Auteurs dont on apprécie l'originalité esthétique » (p. 56). Comme les articles précédents, celui d'Olivier Roueff passionne mais ne remplit pas entièrement le cahier des charges défini

dans l'introduction. Pour le dire rapidement : il analyse parfaitement la production de la réception, mais laisse de côté la réception de la production.

Sans ambages théoriques, Vassili Rivron parvient à boucler cette boucle. Son article explique comment la samba bénéficie, entre les années 1920 et 1940, d'une « inversion symbolique par laquelle des registres musicaux emblématiques des stigmates d'un peuple métissé sont progressivement devenus [...] des symboles de la richesse et de la sophistication de la culture brésilienne, jusqu'à incarner "la" musique brésilienne » (p. 127). Trois causes sont à l'origine de cette étonnante fortune : le volontarisme culturel de Getúlio Vargas et d'intellectuels cherchant à mettre en avant des symboles nationaux consensuels ; le rôle économique du carnaval, qui a suscité une production et joué un rôle « de catalyseur et de force d'organisation d'agents (presse, radio, disques, éditeurs de partitions, scènes, artistes, etc.) » (p. 127) ; enfin, le pouvoir de la radio. Des expériences radiophoniques telles que celles menées, à partir des années 1930, par Henrique Foréis Domingues, ont en effet contribué à la popularisation et à la sophistication de la samba, pour ensuite favoriser sa légitimation aux yeux d'une critique très méfiante, qui la considérait comme vulgaire et dépravée. Heureux destin que celui de la samba ! Ou comment la réception de la production finit par rejoindre la production de la réception.

Les articles d'Olivier Roueff et de Vassili Rivron mettent définitivement en évidence la pertinence d'une prise en compte des intermédiaires (institutions, instances de consécration) dans la compréhension de l'histoire des musiques et de celle de leur réception. À l'image de la samba, devenu le symbole d'une appartenance, nationale en l'occurrence, la musique apparaît comme un facteur essentiel de sociabilité. Deux autres articles se consacrent plus spécifiquement à ce thème.

Goût musical et sociabilité(s)

Si chaque genre musical possède son propre public, une analyse plus approfondie met en évidence des différenciations plus fines. À cet égard, « Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie » de Wenceslas Lizé est exemplaire. Après avoir mis en évidence trois catégories de jazz présentes à Paris au début des années 2000 (« traditionnel », « moderne » et « avant-gardiste »), l'auteur montre comment ces catégories se répartissent de manière claire dans Paris. La géographie des clubs parisiens recoupe « des relations qui s'établissent entre les goûts pour les différents styles de jazz et des visions du monde

socialement situées » (p. 64). Certes, cette recherche d'homologies structurales écrase bien des nuances (des clubs « modernes » comme le Sunset et le Sunside programment des jazzmen « avant-gardistes ») et contient quelques erreurs factuelles (les revues *Jazzmagazine* et *Jazzman* ne peuvent plus être considérées comme distinctes puisqu'elles ont fusionné en juin 2009). Il n'en reste pas moins vrai que les clubs du pôle « traditionnel » sont regroupés sur la rive droite et pratiquent des prix prohibitifs, qui ne les rendent accessibles qu'à un public financièrement aisé et plutôt conservateur. À l'inverse, les clubs du pôle avant-gardiste sont situés dans le nord et dans l'est parisien et attirent les « professions intellectuelles et artistiques [...], de jeunes chercheurs en sciences sociales (rue de Suez, par exemple), et des étudiants au style plus ou moins bohème, plus généralement des “intellos précaires” ». (p. 86).

La mise en lumière de ces homologies entre espaces géographiques, catégories de jazz, répartition sociale et mode de vie du public est à la fois très pertinente et inquiétante. La musique peut-elle provoquer des phénomènes de communautarisation ? Sans doute, mais à en croire l'article écrit à six mains par Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, un tel constat n'est pas généralisable.

« Quand le goût ne fait pas la pratique ». Un titre qui veut tout dire. L'enquête sur les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie fait émerger une conclusion : « seule une petite minorité (moins d'un tiers) des musiciens interrogés dans notre enquête justifient leur appartenance à une harmonie par le fait qu'on y joue une musique qui leur plaît, plus des deux tiers des musiciens d'harmonie avançant d'autres raisons que leurs “goûts” » (p. 108). Selon leur génération et leur classe sociale, les musiciens des orchestres d'harmonie revendiquent des préférences musicales parfois très dissemblables. La liaison entre pratique musicale et préférences esthétiques n'a donc rien de mécanique. Première explication de ce paradoxe : les musiciens d'harmonie investissent la pratique instrumentale pour elle-même plutôt qu'en référence à un style musical particulier. D'autre part, « ces musiciens valorisent autant, sinon plus, les moments de sociabilités “à côté” (sorties, repas, jeux, *etc.*) que les activités strictement musicales » (p. 116). L'exemple de l'harmonie montre avec bonheur que les différences du goût musical n'engendrent pas systématiquement des groupes de producteurs et de publics clos sur eux-mêmes. Les liens de sociabilité tissés par la pratique de la musique permettent de surmonter ces barrières.

Le goût musical est l'une de ces réalités, dont on ne saisit d'ordinaire ni l'importance ni les enjeux multiples. Passons sur quelques passages techniques un peu hirsutes et quelques généralisations. Cette réunion d'articles intelligemment sélectionnés réalise l'un des buts de la sociologie : faire apparaître au grand jour des mécanismes latents de notre société, afin de mieux la connaître. De ce point de vue, on ne peut que saluer la démarche d'Olivier Roueff et de Wenceslas Lizé. Il reste que la mixité méthodologique qu'ils défendent gagnerait encore à être élargie à une analyse de la musique elle-même, car une question reste en suspens d'un bout à l'autre du numéro : qu'est-ce qui, dans la musique, attire un public plutôt qu'un autre ? Une telle interrogation pourrait fournir une occasion de réunir deux disciplines trop souvent séparées : la sociologie et la musicologie.

Publié dans laviedesidees.fr, le 29 juin 2011

© laviedesidees.fr