



# THÈSE

En vue de l'obtention du

## DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

---

**Présentée et soutenue par :**

**Laurent Laffont**

**le 17 novembre 2017**

**Titre :**

La formation des goûts musicaux. Une approche par les grammaires d'actions  
et les processus

---

**École doctorale et discipline ou spécialité :**

ED TESC : Sociologie

**Unité de recherche :**

LISST-CERS UMR5193

**Directeur/trice(s) de Thèse :**

Michel GROSSETTI - Directeur de recherche - CNRS - Université Toulouse - Jean Jaurès

Martine AZAM - Maître de conférences - LISST-CERS - Université Toulouse - Jean Jaurès

**Jury :**

Cyril LEMIEUX - Directeur d'étude - EHESS-LIER (rapporteur)

Hervé GLEVAREC - Directeur de recherche - LCP - Paris Dauphine (rapporteur)

Stéphane DORIN - Professeur des Universités - Université de Limoges (examinateur)

Béatrice MILARD - Professeur des Universités - Université Toulouse - Jean Jaurès  
(examinatrice)

## Remerciements

Je remercie tout d'abord mes deux directeurs de recherche, Martine Azam et Michel Grossetti, pour la qualité de l'encadrement qu'ils m'ont accordée. La souplesse avec laquelle ils m'ont suivi, me permettant d'être autonome tout en recadrant l'avancée du travail, a été pour moi un mode de fonctionnement optimal. Je les remercie également vivement pour leurs remarques, tant méthodologiques que théoriques, qui ont largement contribué à la progression de ce travail.

Je remercie ensuite l'ensemble des membres du jury, Cyril Lemieux, Hervé Glévarec, Stéphane Dorin et Béatrice Milard, qui me font l'honneur d'évaluer cet écrit.

Ma reconnaissance va également à l'ensemble des personnes que j'ai rencontrées au cours des différents colloques, séminaires, interventions, qui ont eu la gentillesse de me faire part de leurs remarques à propos de l'avancé de ce travail.

Je tiens également à remercier l'ensemble des membres de mon laboratoire, le LISST-CERS. Les nombreuses discussions informelles autour d'un café m'auront également permis de débloquent certains questionnements au moment de l'analyse ou de la rédaction. L'obtention de charges de cours ainsi qu'un poste d'ATER m'a également permis de financer une partie de ma thèse, et m'a donné l'occasion de découvrir la pratique de l'enseignement.

Ma reconnaissance va également à l'ensemble des doctorants que j'ai eu la chance de connaître, et avec qui j'ai pu partager de nombreuses discussions et tout un quotidien durant ces sept années de thèse. Merci ainsi à Fabien Laffont, Tristan Renard, Morgane Delmas, Lise Dassieu, Véronique Feyfant, Flora Koliouli, Pape Niang, Simon Senghor, Caterina Thomas Vanrell, Henri Jautrou, Tristan Salord, Sarah Meunier, Aurore Deramond, Jules Tombelle, Sébastien Plutniak, Émilie Fernandez, Sylvie Malinowski et Mathilde Coulanges.

Je suis bien évidemment reconnaissant de l'attention que chacun des enquêtés m'a accordés. En me recevant la plupart à leur domicile, ils m'ont fait accéder à une part d'eux-mêmes excessivement riche. De manière plus

personnelle, ils m'ont tous permis de découvrir des morceaux, des artistes, des groupes, parfois même des genres que je ne connaissais pas. Ils ont parfois même modifié chez moi l'opinion que je pouvais me faire de telle ou telle référence.

Merci enfin à toute ma famille, pour leur soutien inconditionnel, tant moral qu'économique. Une pensée va tout particulièrement à ma sœur, qui a relu l'ensemble de ce travail et a patiemment pris de son temps pour y apporter des corrections. Une autre pensée va à mes parents et à ma grand-mère qui, depuis le début, me soutiennent sans relâches. Rien n'aurait été possible sans eux.

Merci enfin à mes amis qui m'ont soutenu tout au long de ces années. Une pensée spéciale va bien sûr à Marie-Laure, Sondès et Sarah.

Une dernière pensée va à mes anciens collègues de travail (Jean-Baptiste, Thierry et Patrick, Philippe, Ladjal, Vincent, Fred et l'autre Patrick) avec qui j'ai partagé les week-ends durant les trois premières années de thèse.

Ce travail est dédié à mes autres grands-parents, qui auraient été sans doute heureux de voir ce travail aboutir.



## Introduction

### *Les processus de découverte : un angle mort de la littérature*

En France, la sociologie des pratiques et des goûts culturels a été largement marquée par les enquêtes empiriques de Pierre Bourdieu. Dans cette perspective, le goût était appréhendé en tant que source déniée de distinction. Cette dénégation sociale passait par la naturalisation des mécanismes collectifs de défense, notamment par des institutions qui, malgré leur indépendance apparente, se chargeaient dans les faits d'enregistrer l'inégale distribution des appétences socialement produites comme étant le fruit d'une transmission égalitaire. Si cette sociologie a beaucoup apporté dans l'analyse des nouvelles formes de domination au sein des sociétés contemporaines, elle a eu tendance à faire du goût un opérateur de classement relativement stable, et dont les principes sont les dimensions d'un rapport au monde constitué à partir d'une expérience des conditionnements sociaux attachés à l'origine sociale.

Face à ce qu'ils ont considéré comme un légitimisme excessif, les sociologues de la réception et des *cultural studies* se sont intéressés aux pratiques et aux goûts culturels du point de vue de leurs modes d'appropriation. L'objectif était entre autre de rendre compte de la capacité des individus à se saisir des objets du quotidien ou d'avoir des pratiques qui ne soient pas nécessairement le produit d'une réponse socialement différenciée à une loi culturelle omniprésente. D'un certain point de vue, il s'agissait alors de démontrer qu'il existait une certaine indépendance des systèmes de valeur entre les membres des différentes classes sociales. Cette alternative théorique est cristallisée dans l'ouvrage de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron (Grignon et Passeron, 1989). Dans celui-ci, les problèmes de chacune des postures théoriques, qui trouvent leur résolution dans la théorie alternative, sont très bien mis en avant. En se focalisant sur la question de la légitimité culturelle, la sociologie manque l'analyse des systèmes de valeur propre aux classes sociales qui la subissent, et

les subordonne au système de classement dominant. Au contraire, les *cultural studies* et la sociologie de la réception, en s'intéressant aux modes de « résistance symbolique » des classes populaires à l'égard des systèmes de classement dominant et à l'élaboration d'un certain « regard oblique » (Hoggart, 1986), ne permettent pas d'appréhender les effets de domination symbolique. Mais au-delà de cet antagonisme, les deux courants sociologiques ont en commun d'avoir quelque peu délaissé la question des *processus* par lesquels les goûts culturels émergent. La dynamique des processus de découverte, faisant que des goûts peuvent se modifier au cours du temps en fonction de l'insertion des individus au sein de configurations sociales différentes n'est en outre pratiquement jamais prise pour objet. C'est pourquoi nous proposons d'étudier ces processus. Nous avons décidé de focaliser le questionnement sur les processus de découverte de nouvelles références musicales. La musique est à la fois un art que la plupart des gens « consomment » et à propos duquel les jugements de goût sont assez marqués. C'est en même temps un domaine d'étude qui a été largement investi pour appréhender l'« éclectisme » des goûts culturels.

À travers la question des processus de découverte musicale, nous avons l'intention d'appréhender la question de la modification du répertoire de goût. Celle-ci concerne à la fois le fait même d'ouvrir son répertoire musical, les genres musicaux des références découvertes, et les principes de jugement à partir desquels les nouvelles références sont appréciées. L'éclectisme est alors envisagé comme un processus d'ouverture du répertoire musical au moyen de règles gustatives déjà admises ou que les individus modifient au cours de la découverte.

### ***Les cadres conceptuel et méthodologique : une double expérimentation***

Étudier la dynamique des processus de découverte musicale a impliqué, d'un point de vue méthodologique, de reconstruire des parcours de goûts musicaux. Pour se faire, nous avons réalisé 33 entretiens, dont la plupart se sont déroulés chez les enquêtés, afin que l'accès au sens de leurs jugements de goût

soit facilité par leur environnement matériel (les supports musicaux, les magazines, les sites internet, le matériel audio, etc.) et que la situation d'enquête soit le moins perturbante possible. Il s'agissait concrètement de questionner les enquêtés sur les différentes configurations sociales au sein desquelles ils découvraient de nouvelles références (description du nombre de personnes, des liens qu'ils entretiennent, du degré d'expertise qu'il leur attribue pour chaque référence, etc.) et sur les jugements de goût auxquels ils rattachaient chaque découverte. De la sorte, nous accédions à l'élaboration progressive des répertoires que les enquêtés partageaient au sein de chacune de ces configurations et aux conséquences qu'avait chez eux le passage de l'une à l'autre ; notamment les conséquences sur chacun des systèmes de règles gustatives et du contenu des divers répertoires. Nous nous attachions également à l'évolution de l'insertion des enquêtés au sein de ces configurations, afin d'observer des renforcements du goût, pouvant à la longue exclure d'autres goûts musicaux appréciés au sein d'autres configurations. À l'issue de la retranscription intégrale des entretiens, qui durent en moyenne 1h30 et vont, pour les plus longs, jusqu'à 3h30, la question du traitement des données recueillies s'est posée. Comment traiter une telle masse de données, qui comporte à la fois des informations sur le moment au sein de la trajectoire biographique où les découvertes se produisent, sur la nature des configurations sociales où elles émergent, sur les jugements de goût qui leur donnent sens, et sur les références découvertes ? Comment, de même, traiter le caractère dynamique des différents répertoires que les enquêtés partagent avec les membres de chaque configuration ? Afin de résoudre ce dilemme, nous avons décidé d'appliquer à notre terrain, de manière exploratoire, la méthode des narrations quantifiées développée entre autre par Michel Grossetti (Grossetti, 2012). Celle-ci consiste à coder les récits de vie que l'on a pris soin de diviser en séquences relativement homogènes à partir d'une grille de codage fondée sur les paramètres que nous considérons pertinents. L'étape du codage a duré deux longs mois, et a permis de coder 1292 séquences. L'aspect fastidieux de ces deux étapes explique que nous nous soyons restreint à un nombre limité d'entretiens. Si nous avons pris soin de faire varier les caractéristiques sociales des enquêtés, ainsi que leur rapport à la musique (auditeur occasionnel, auditeur investi, instrumentiste,

danseur, chanteur, dj, etc.) afin de disposer d'une palette diversifiée de profils, nous avons fait le choix de ne pas augmenter le nombre d'entretiens pour se focaliser sur l'expérimentation d'une nouvelle méthode d'analyse. Nous entrons plus en détail sur la méthodologie au chapitre 5.

Parallèlement au questionnement méthodologique, la stabilisation de notre cadre théorique est le produit d'un certain cheminement intellectuel. Ayant un intérêt très vif pour la théorie, notre réflexion autour des concepts pertinents pour rendre compte des processus de découverte n'a cessé de fluctuer. Un aspect est cependant resté relativement fixe : l'idée qu'il fallait disposer d'une théorie de l'action (le fait de découvrir étant un acte social parmi d'autres) en même temps qu'une théorie permettant d'appréhender la dynamique des processus sociaux. Puisqu'il s'agissait d'étudier le goût, nous avons lu divers travaux sur le sujet, qui ont nourri profondément notre réflexion. Nous avons bien sûr parcouru ceux qui traitent de la musique : nous les discutons juste après le « troisième mouvement »<sup>1</sup>. Mais nous avons choisi d'organiser notre raisonnement autour d'auteurs proposant un cadre théorique généraliste. Nous avons naturellement débuté par les œuvres de Pierre Bourdieu, de manière très approfondie. Bernard Lahire ayant été un de ses discutants les plus investis, nous avons effectué des lectures parallèles de ces deux auteurs, afin de comparer les points de convergences, les critiques de Bernard Lahire que nous considérons comme pertinentes, et celles que nous trouvons moins justifiées. Mais la perspective d'une approche bourdieusienne partiellement amendée finissait par être trop restrictive pour rendre compte de certains faits observés. Comment rendre compte, à partir de ce cadre d'analyse, du fait que des individus faiblement diplômés et provenant de milieux sociaux modestes puissent aimer des interprétations de musique classique ? Comment expliquer au contraire que des individus issus de milieux sociaux aisés aiment sincèrement des artistes de Rap ? Comment expliquer que certains d'entre eux aient tendance à investir ce que Pierre Bourdieu appellerait une « disposition éthico-pratique » à l'égard de bon nombre de découvertes, alors que des enquêtés moins dotés investissent beaucoup plus une « disposition esthétique » ? Comment expliquer par ailleurs la

---

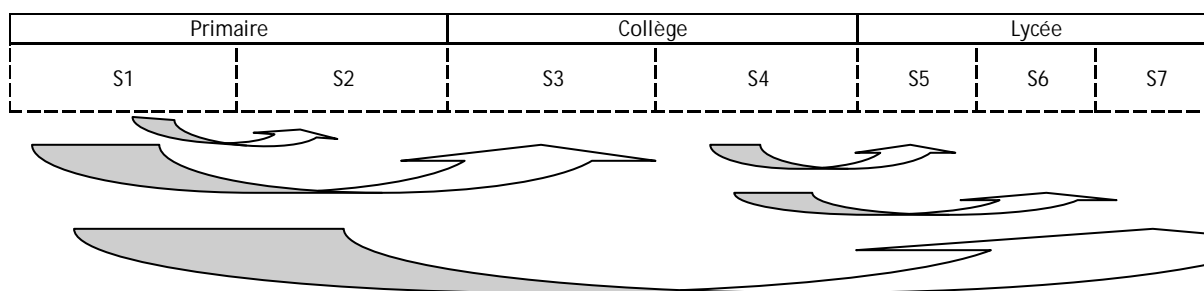
<sup>1</sup> Voir infra., pp. 371-380.



modification de certaines tendances corporelles avec un concept dispositionnel qui souligne plutôt « l'inertie des habitus » ou des « patrimoines dispositionnels » ? Nous trouvions que le concept de dissonance, bien qu'il accorde aux pratiques une certaine pluralité, ne permettait pas de rendre compte positivement du sens des pratiques des individus. Le modèle théorique de Luc Boltanski et Laurent Thévenot (Boltanski, 1990 ; Boltanski et Thévenot, 1991) aurait pu permettre de contourner ces écueils, du fait qu'il accorde à l'« amour » et la « justification » des domaines de pertinence autonome vis-à-vis de celui de la coercition et de l'autocontrainte. Mais nous avons quelques réticences à adopter une telle approche du fait qu'elle ne fournissait aucun outil conceptuel permettant de rendre compte de la continuité du corps dans le temps. La découverte du cadre conceptuel de l'*analyse grammaticale* de Cyril Lemieux est venue combler un tel manque. Non seulement elle permet de rendre compte de comportements situés dans des types de « grammaire » ayant leur logique propre, mais elle rend également possible l'appréhension temporelle du corps au moyen d'un concept, celui de « tendances corporelles à agir », qui en dynamise la teneur. Outillé d'une théorie de l'action il nous restait à l'articuler à une théorie des processus sociaux. Non pas que l'*analyse grammaticale* ne dispose de concepts qui permettent de décrire des processus sociaux. Le « principe d'actualité » et le concept de « tendances corporelles » sont précisément faits pour introduire une certaine temporalité dans l'analyse. Mais il était nécessaire dans notre cas de disposer d'outils permettant de décrire des processus temporels aux conséquences plus ou moins durables et prévisibles, des modifications de la morphologie des configurations sociales (du point de vue du nombre des participants), et enfin des transformations du degré de spécialité des relations, pouvant amener à une transformation de ce qui est partagé par l'ensemble des individus. Nous avons trouvé ces éléments dans la *dynamique des formes de l'activité sociale* de Michel Grossetti. Nous donnons plus de détails sur l'évolution de notre réflexion conceptuelle dans les chapitres 1 à 4 : le premier est consacré à la théorie de Pierre Bourdieu et à l'exposition des limites qu'elle présente à nos yeux ; le chapitre 2 est focalisé sur l'amendement partiel de la théorie de la légitimité développé par Bernard Lahire, suite à quoi nous avons émis une série de quatre

critiques relatives au maintien du cadre général de la légitimité. Le chapitre 3 est dédié à la présentation de l'*analyse grammaticale*, à laquelle nous proposons deux prolongements en rapport aux données de notre terrain. Enfin, le chapitre 4 présente la façon dont nous articulons l'*analyse grammaticale* et la *théorie des formes de l'activité sociale* : il souligne les dimensions théoriques communes et présente de manière synthétique ce que leur combinaison permet d'analyser sur un objet tel que les processus de découverte musicale. Cette combinaison constitue, au plan théorique, l'autre dimension exploratoire de la thèse. L'articulation entre l'usage des narrations quantifiées et la combinaison des deux approches théoriques nous semble aboutir à ce que l'on pourrait nommer un *structuralisme pragmatique processuel*, dans le développement de ce que proposent Luc Boltanski et Arnaud Esquerre (Boltanski et Esquerre, 2017).

Celui-ci consiste, comme tout *structuralisme*, à reconstruire par la statistique les structures objectives relatives au phénomène social étudié. Comme le *structuralisme génétique*, il envisage de retrouver ce qui engendre cette structure à partir des pratiques concrètes. Cependant, à la différence de ce dernier, il fait un usage différent de l'outil statistique : plutôt que de considérer les écarts statistiques comme des rapports distinctifs réels, il se cantonne à une interprétation en termes de *probabilité plus grande de rapports distinctifs*. De plus, il tire parti de l'analyse des cas statistiquement moins fréquents pour en extraire les propriétés sociales contingentes qui les ont malgré tout rendu possible et propose des transformations des dispositifs qui pourraient en généraliser les conditions de possibilités. L'autre différence essentielle entre le *structuralisme génétique* et le *structuralisme pragmatiste processuel* est le mode de construction de la base statistique. Plutôt qu'une base *statique*, ce dernier élabore une *base processuelle*, où chacune des séquences (excepté la première) est reliée à la séquence antérieure la plus ancienne dans laquelle nous avons pu localiser l'investissement d'une règle identique. De la sorte, nous disposons d'indicateurs statistiques de la force et du degré de précocité des tendances à agir. Le schéma ci-dessous en fournit la logique :



Les séquences (Sn)<sup>2</sup> ont été codées comme se déroulant au sein d'une période du cursus scolaire puis professionnel de l'enquêté (ici codé par « Primaire », « Collège, Lycée<sup>3</sup> »). Chacune d'elles représente un acte de découverte ou d'actualisation d'une référence musicale. Les flèches représentent les tendances à agir sur lesquelles les enquêtés s'appuient pour investir telle ou telle règle. Ces flèches partent toujours de la séquence la plus reculée de la trajectoire où nous avons pu observer l'investissement de telle ou telle règle. De la sorte, nous pouvons mesurer la « force » (mais aussi la mise en veille) de chacune des tendances à agir investies, en comptant le nombre de fois où la tendance à agir est actualisée. Nous pouvons ensuite classer les tendances en fonction de leur *précocité* : pour se faire nous construisons un indicateur qui nous renseigne sur l'écart entre la période où cette tendance apparaît pour la première fois et la période où elle est renforcée (ou infléchie). En codant P1 la période du Primaire, P2 la période du Collège, etc., nous pouvons interpréter le schéma de la sorte : la séquence S7, appartenant à la période P3 est engendrée à partir du renforcement d'une tendance qui apparaît pour la première fois à S1, se déroulant à P1. En termes de période, l'écart est donc de P-2 (S1 est située deux périodes avant S7). En ce qui concerne la *force* de la tendance apparaissant pour la première fois à S1, nous pouvons dire qu'elle est de 3 : elle a en effet été renforcée à S2, puis à S3 et enfin à S7. Elle est donc plus *robuste* que celle qui a émergé à S4, qui n'a été renforcée que 2 fois, à S5 et à S6. En même temps l'effet

<sup>2</sup> Le mode de séquençage est décrit dans le chapitre 5. Nous pouvons le résumer ainsi : une séquence doit respecter l'unicité du *contexte d'écoute*, l'unicité du *type* de séquence, l'unicité de la *nature* de la séquence, l'unicité des *règles musicales* investies, le tout se déroulant au sein d'une *même période biographique*.

<sup>3</sup> Dans l'exemple, nous avons limité le schéma à trois périodes. La base totale en compte cinq : se rajoute aux trois premières, la période des études supérieures, et celle de la vie active.

de la tendance de S1 est plus *durable* que celui de la tendance de S4, puisque la première continue d'avoir un effet deux périodes après son apparition alors que la seconde n'a d'effet qu'une période après celle-ci<sup>4</sup>. Les indicateurs sont certes imparfaits, puisque des tendances à agir peuvent provenir de séquences d'action extérieures à notre objet de recherche. De même, s'ils ne mesurent pas des « tendances corporelles » proprement dites, ils en saisissent au moins statistiquement la manifestation. Ils permettent selon nous un début d'objectivation statistique des tendances corporelles à agir qui, dans le *structuralisme génétique*, sont essentiellement déduites de la théorie de l'*habitus*.

### ***Déstructurer pour mieux « processualiser »***

Le premier « mouvement » de la thèse, qui englobe les chapitres 1 à 5, est donc consacré à la présentation du cadre théorique et à la méthodologie de l'enquête. Les deuxième et troisième « mouvements » constituent l'analyse des données relatives aux deux dimensions de l'objet de recherche.

Le premier mouvement, qui regroupe les chapitres 6 à 8, aborde trois types de configurations sociales de découverte, et vise à dégager les conditions sociales qui rendent favorables *le fait même de découvrir* de nouvelles références musicales. Le chapitre 6 s'intéresse aux caractéristiques sociales des *collectifs* qui ont permis aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire. Le chapitre 7 décale le regard en direction des propriétés des *dispositifs* d'accès à la musique, et le chapitre 8 appréhende enfin les effets des caractéristiques sociales des *relations interpersonnelles*.

La seconde dimension de l'objet est le *contenu* de ce qui est découvert, les *règles* qui lui donne sens, et les *modalités d'ouverture* du répertoire musical. Ainsi, le troisième mouvement est constitué du chapitre 9, qui aborde les conditions sociales favorisant la découverte de références relatives aux différents genres musicaux ; le chapitre 10 se focalise sur les conditions qui rendent plus probables le recours à telle ou telle règle musicale ; enfin, le chapitre 11, un peu

---

<sup>4</sup> En admettant pour l'exemple que ces tendances ne sont plus actualisées par la suite.

plus théorique, tente d'expliquer les raisons qui font qu'en termes de découverte musicale, le changement des pratiques, qui implique soit une modification du sens des références déjà connues soit la modification des règles, ne procède pas du recours à une discussion sur les règles, mais découle d'une transformation pratique de celles-ci.

Le lecteur sera alors confronté, tout au long des chapitres, à la déstructuration des processus. Pourquoi un tel choix alors que nous soulignons la nécessité de rendre compte de la *dynamique* des processus ? Nous avons choisi de procéder de la sorte afin de détailler, en fonction de toute une série de variations, chacun des processus. Cette étape nous permettait à chaque fois de décrire l'ensemble des cas statistiquement plus ou moins probables, puis de les expliquer en remontant à chaque fois le cours de la trajectoire afin de faire émerger « l'ordre des raisons » aboutissant à la séquence décrite. Nous rendions compte d'une première forme de dynamique, propre à des types de découverte. Mais cela laissait dans l'ombre une exposition un peu plus biographique de cette dynamique. Nous avons choisi de la restituer en conclusion. Dans celle-ci en effet, nous proposons un récit synthétique des principales tendances de découverte en les organisant en fonction de leur période biographique, c'est-à-dire en débutant par celle du primaire et en terminant par celle de la vie active. Nous synthétisons également dans la conclusion les principales tendances minoritaires, en expliquant les raisons qui les rendent tout de même possible.

### *Le choix d'une écriture systémique*

Tout au long des chapitres empiriques, nous faisons un usage des concepts théoriques qui pourra peut-être déconcerter le lecteur. En effet, la description puis l'explication des tendances statistiques sont « enveloppées » par un usage « visible » de la théorie, à l'inverse de la pratique de sociologues qui pratiquent une écriture où les concepts s'effacent quelque peu derrière un « langage naturel ». Notre choix tient essentiellement à trois choses. Tout d'abord, à la différence de concepts fréquemment utilisés, ceux que nous mobilisons sont

moins diffusés ; leur explicitation était alors nécessaire afin de faire saisir au lecteur leur articulation avec la réalité décrite. Ensuite, l'analyse grammaticale est un système cohérent, où l'usage d'un concept ne peut être dissocié de celui d'un autre ; la présence d'un degré de conceptualisation tout au long de l'analyse a donc été préférée afin de faire saisir au lecteur l'articulation des concepts les uns par rapport aux autres. Enfin, il nous semble qu'un certain degré d'explicitation conceptuelle maintient un peu plus le lecteur en « état de réflexivité », alors qu'un usage un peu plus « relâché » de la théorie pourrait lui soutirer des conclusions, des arguments, en s'appuyant sur des convictions personnelles<sup>5</sup>. Le degré d'explicitation aurait sans doute pu être un peu plus dosé ; nous nous en excusons par avance auprès des lecteurs de ce travail.

### *Critique des dispositifs et assouplissement de la tolérance*

L'usage différencié que nous avons fait des statistiques, par rapport au *structuralisme génétique*, nous a conduits à proposer en ouverture des modifications relatives au fonctionnement des divers dispositifs d'accès à la musique. De telles propositions, peu communes dans la discipline, sont liées à la position que nous défendons du point de vue de l'utilité des connaissances produites par la discipline pour la transformation du monde social. Celle-ci a été instiguée par les écrits de Cyril Lemieux. Elle consiste à partir d'une *critique interne*, c'est-à-dire une critique dont celui qui la mène doit « descendre, à un moment donné, de sa position de surplomb pour venir se placer, par idéalisation, aux côtés de ceux qu'il entend critiquer et en quelque sorte, « se mettre à leur

---

<sup>5</sup> Dans une réponse que Pierre Bourdieu adresse à Roger Chartier à propos de la lourdeur langagière que l'on peut être en droit de lui reprocher, celui-là répond : « Évidemment, il y a une arme, c'est le guillemet. Bachelard disait magnifiquement à propos des sciences de la nature, mais c'est *a fortiori* vrai des sciences sociales : « La science ce sont les guillemets ». Je dis la même chose mais en faisant sentir que ce n'est pas moi qui parle, que je marque une distance d'objectivation. [...] le rapport du sociologue à son travail et à son écriture, autant que je connaisse la schizophrénie, correspond tout à fait à la description que l'on fait de la schizophrénie. Il faut dire quelque chose ou faire quelque chose et, au moment où on le dit ou on le fait, dire qu'on ne fait pas ce que l'on fait, qu'on ne dit pas ce qu'on dit, et, dans un troisième discours, dire encore qu'on ne fait pas ce qu'on vient de dire qu'on fait, etc. Autrement dit, il y a une série de niveaux de discours qui rendent le langage impossible » (Bourdieu, 2010, p. 35 -36)

place », dans l'axe des valeurs qu'ils cherchent à honorer » (Lemieux, 2000, p. 10). Dans le cas de Cyril Lemieux, la critique consistait à partir des fautes commises par certains journalistes que d'autres membres de la profession, ou des personnes extérieures (les lecteurs ou téléspectateurs) leur reprochaient d'avoir commises, notamment certains « manques de distanciations », ou la production de « distanciations imparfaites ». Elle se poursuivait ensuite par des propositions de transformation des dispositifs matériels leur permettant de trouver dans leur environnement plus d'appuis afin d'orienter leur comportement dans la grammaire publique. Dans notre cas, la démarche a été un peu différente. Les découvertes étant relatives au recours à un dispositif, à une relation interpersonnelle, ou à un collectif, nous avons supposé que le nombre des interactants avait un impact sur le fait d'ouvrir le répertoire musical partagé. Nous avons donc d'abord tenté de dégager les conditions qui rendent probable le fait d'ouvrir le répertoire à de nouvelles références, en indexant le problème à la *structure numérique de l'interaction*. L'hypothèse étant que plus le nombre des interactants est faible, plus l'ouverture du répertoire est facilitée. De plus, à structure numérique identique, nous interrogeons les effets liés à l'origine sociale, au moment au sein du cursus scolaire puis professionnel, au type de lien social qui unit l'individu aux autres participants ; ces interrogations suggérant que des effets de second ordre peuvent faire varier l'effet initial de la structure numérique de l'interaction. Puis, nous interrogeons les conditions qui rendaient favorable la découverte de références relatives à tel ou tel genre musical. Une seconde hypothèse était alors que tout ne se découvrait pas dans n'importe quelle configuration sociale. Nous avons donc étudié de manière détaillée les effets successifs de l'origine sociale, du moment au sein de la trajectoire, des types de liens sociaux, de la structure numérique de l'interaction, et des types de dispositifs, sur le fait de découvrir des références liées à tel ou tel genre musical. Enfin, nous procédions de même pour les règles grammaticales qui donnent un sens aux différentes découvertes. L'extraction de ces tendances majoritaires était ensuite pondérée par l'explication des tendances minoritaires. Pourquoi, dans tel contexte statistiquement peu favorable à la découverte, des découvertes se sont malgré tout produites ? Pourquoi, dans telle configuration sociale, a-t-on pu

malgré tout s'ouvrir à des références de tel genre musical, et au moyen de telle règle, alors que les tendances statistiques ne sont pas favorables à de telles découvertes ? Poursuivant, après avoir démontré que ces ouvertures ne passaient quasiment jamais par le recours à la grammaire publique, mais procédaient d'une transformation pratique des règles ou, au minimum, d'une transformation du sens des références (passant d'une répulsion à une attraction), nous avons axé notre critique sur une modification des dispositifs, basé sur les mécanismes qui rendent compte des tendances minoritaires, de telle sorte qu'ils permettent de fournir aux individus une offre musicale pluri-grammaticalisée. Celle-ci pourrait leur permettre d'une part de procéder à des *traductions* de règles déjà admises pour des références auxquelles ils n'ont pas l'habitude de les appliquer. Elle pourrait également leur fournir des appuis leur permettant d'assouplir leurs élans respectifs et, ainsi, trouver dans leur environnement matériel des raisons sinon d'ouvrir leur répertoire à de nouvelles règles naturelles, du moins de disposer de points d'appui qui leur permettent d'assouplir leurs règles.

Cette dernière dimension a vocation, dans une société différenciée qui est la nôtre, de favoriser la *tolérance* à l'égard de références qu'ils n'ont pas l'habitude d'entendre où de règles qu'ils n'ont pas l'habitude d'honorer. Cyril Lemieux a synthétisé sous le nom d'« erreur de Frazer » les problèmes interprétatifs des chercheurs dès lors qu'ils ne ramenaient plus les actions individuelles dans la grammaire au sein de laquelle elles prennent un sens positif. Nous proposons d'élargir cette analyse afin d'en faire un objet important de la vie sociale des sociétés fortement différenciées.

Offrir une pluri-grammaticalité des références musicales au sein des divers dispositifs d'accès à la musique, c'est donner la possibilité à des individus qui ne partagent pas forcément les mêmes règles naturelles d'accéder à la compréhension des élans qui engendrent de tels procès de grammaticalisation. Non pas dans la perspective d'une « uniformisation de l'éclectisme », ni même dans une valorisation *a prioriste* de l'éclectisme, mais dans celle d'une *compréhension pratique* d'un ensemble plus vaste de règles naturelles chez les individus qui, bien qu'ils ne les honorent pas toutes (il s'agit effectivement de règles *naturelles*), puissent au moins comprendre un peu plus ce qui les



engendrent. C'est, en d'autres termes, tenter de pousser jusqu'au bout les analyses que Pierre Bourdieu lui-même avait faites en fondant sa théorie de la pratique, issue de l'étude des rituels kabyles, sur les analyses logiques de Jean Nicod (Nicod, 1962). Le sociologue qualifie en effet les actions rituelles d'« *abstraction incertaine* » afin de souligner le fait qu'elles font « entrer le même symbole dans des relations différentes en l'appréhendant sous des aspects différents » ou bien font « entrer des aspects différents du même référent dans le même rapport d'opposition ; en d'autres termes, [les actions rituelles excluent] la question socratique du *rapport sous lequel* le référent est appréhendé [...], se dispensant par là de définir en chaque cas le critère de sélection de l'aspect retenu et, *a fortiori*, de s'obliger à s'en tenir continûment à ce critère » (Bourdieu, 1980, p. 146-147). Le concept d'*abstraction incertaine*, bien qu'il soit rarement mis en avant parmi les analystes du sens pratique, est selon nous au fondement de ce que Pierre Bourdieu nomme la « pensée analogique » propre *au sens pratique*. En effet, éviter d'explicitier « le principe selon lequel s'opposent les termes mis en relation » par tel acte rituel, c'est concevoir le fait que « l'*analogie* [...] établit un rapport d'homologie entre des rapports d'opposition (homme : femme : soleil : lune) [...] mettant en jeu des schèmes générateurs différents de ceux qui permettent d'engendrer telle ou telle des autres homologies où l'un ou l'autre des termes concernés pourrait venir à entrer » (Bourdieu, 1980, p. 147). Autrement dit, si l'on applique les analyses de Pierre Bourdieu aux actes de jugement, cela signifie que le fait de maintenir dans l'implicite la *règle* à partir de laquelle on donne un sens positif à une référence musicale que l'on oppose à une autre, permet de soutirer à autrui le fait que la seconde référence, qui prend sens par rapport à la règle de la première référence, puisse prendre un sens différent dès lors qu'une autre règle lui est appliquée. Dire par exemple, de manière un peu abrupte, que « puisque le côté brut Rap c'est bien, alors la Variété c'est nul », c'est affirmer implicitement que seule la règle naturelle de l'« aspect brut » peut donner un sens positif dans la grammaire naturelle au Rap, et que la Variété ne peut être appréhendée qu'à partir de cette même règle. C'est pourquoi Pierre Bourdieu conclut que « l'abstraction incertaine est aussi une fausse abstraction qui procède à des mises en relation fondées sur ce que Jean Nicod appelle la

*ressemblance globale*», et que le sens pratique, en procédant de la sorte, tire « tout le parti possible du fait que deux « réalités » ne se ressemblent jamais par tous les aspects, mais se ressemblent toujours, au moins indirectement (c'est-à-dire par la médiation de quelque terme commun), par *quelque* aspect » (Bourdieu, 1980, p. 147). Au final, donner comme objectif aux dispositifs d'explicitier les différents procès de grammaticalisation des références musicales au sein de la grammaire naturelle, c'est offrir aux uns des appuis leur permettant d'assouplir leurs élans naturels afin de mieux comprendre ceux des autres et, inversement, que les autres trouvent dans ces dispositifs des raisons d'assouplir les leurs afin de comprendre ceux des premiers.

Dans *Les idées égalitaires*, Célestin Bouglé affirmait que « l'habitude d'entretenir des relations socialement réglées avec des êtres assez différents de nous, telle qu'une société hétérogène doit l'imposer, ne peut manquer de nous faire un esprit moins exclusif, plus tolérant, plus prêt enfin à accepter l'idée du prix de l'humanité, et par suite, dans la mesure où ces idées sont connexes, celle du prix de l'individualité » (Bouglé, 1908, p. 138). Un peu plus loin, il prolonge son analyse de l'effet de la vie au sein d'une société différenciée et souligne la dissociation à laquelle il fait aboutir les individus, entre ce qui ressort de l'appartenance à une vie collective et de ce qui retourne de l'individualité : « Que les individus avec lesquels nous vivons en société soient [...] essentiellement différents, nous ferons plus naturellement le départ entre ce qui revient à la collectivité et ce qui appartient à la personnalité. Dans une société hétérogène, le prix du « quant à soi » apparaît, et l'ordre social est obligé de respecter les libertés individuelles » (Bouglé, 1908, p. 140). Pour notre part, nous ne partageons pas l'idée que la vie sociale des sociétés fortement différenciées aboutit nécessairement à une augmentation de la tolérance. L'accès aux règles naturelles des différents groupes d'une société (divisée selon les sexes, les classes, les générations, etc.), vivant dans des conditions sociales différentes, est même loin d'être effectif. Seule une modification de l'environnement matériel pourrait aider à une telle augmentation du seuil de tolérance. Si la dissociation entre les règles collectives et les règles personnelles apparaît être un enjeu des sociétés fortement différenciées, nous pensons que celui de la capacité des membres d'une société de

ce type à comprendre (ce qui ne veut pas nécessairement dire y adhérer) les règles naturelles des autres groupes sociaux appartenant n'est pas moins important.

Je propose donc un parcours à la fois théorique et empirique d'analyse de processus de construction des goûts en matière de musique dont j'espère qu'il produira un éclairage un peu nouveau sur ce thème souvent abordé dans les travaux sur les pratiques culturelles.



**Premier mouvement – « Le degré zéro de l'écriture sociologique » : Les bases théoriques et méthodologiques d'une analyse des processus de découverte musicale**

« Une exposition de peinture. Un tableau et deux hommes devant lui. L'un, à demi penché sur la barre, parle, explique, éclate. L'autre est muet. On devine à sa courtoisie qu'il est absent. Il tend l'oreille et refuse l'esprit. Il est au Bois, à la Bourse, ou chez une dame ; mais il est impossible d'être plus loin avec plus de formes et de présence sensible. Une manière d'artiste, à deux pas derrière eux, me regarde ; son œil m'adresse tout le mépris de ces explications sonores qui s'entendent d'assez loin. Et moi, comme je suis au premier plan de cette petite scène, que je vois à la fois le tableau, les amis, le peintre dans leur dos ; que j'entends le parleur ; que je lis le regard du témoin qui le juge, je crois que je contiens les uns et les autres, je m'attribue une conscience d'ordre supérieur, une juridiction suprême; je bénis et condamne tout le monde : *Misereor super turbam* ... Mais bientôt une réflexion me fait fuir cette situation divine d'où je contemplais des étages de jugements relatifs. Je sens trop que le hasard m'y avait placé. Je ne sais enfin que penser ... Rien ne rend plus pensif » (Valéry, 1996, p. 15).

Traiter de la découverte des goûts musicaux à l'échelle des trajectoires biographiques nécessitait de coupler une théorie de l'action qui intègre une certaine dynamique temporelle et une théorie qui rend compte des déplacements des individus dans le temps, l'espace et les formes de spécialisation. Une théorie de l'action tout d'abord, puisque les actes de l'expérience gustative et du jugement de goût constituent autant d'*actions* dont le sociologue doit rendre compte. Une théorie qui offre des concepts de variation des échelles d'analyse ensuite, afin de rendre compte de la fluctuation dans le temps, dans l'espace et dans les formes de spécialisation de ces mêmes *actions*.

En ce qui concerne le choix d'une théorie de l'action, nous nous focaliserons sur la discussion de trois auteurs qui nous ont paru les plus importants : la théorie du goût de Pierre Bourdieu, son amendement par Bernard Lahire, puis une application aux goûts musicaux de l'approche grammaticale défendue par Cyril Lemieux<sup>6</sup>. Cette énumération, *chronologique* lorsque le lecteur parcourra les 3 premiers chapitres, est aussi *logique* : elle indique l'ordre de succession de la discussion des auteurs en même temps qu'elle suggère le dépassement du premier par le second, puis du second par le troisième. Nous y trouverons à chaque fois une argumentation précise des raisons qui nous laissent supposer de tels dépassements successifs.

Le choix de la théorie de la *dynamique de l'activité et des formes sociales* défendue par Michel Grossetti nous a semblé la seule qui fournit les outils théorique et méthodologique adéquats pour traiter d'une part des déplacements des individus au sein des différentes formes sociales au cours de leurs trajectoires biographiques, et d'autre part d'analyser de manière dynamique la fluctuation de leurs répertoires constitués au sein de ces formes sociales. Nous montrerons en quoi cette théorie est non seulement compatible avec les concepts et la méthodologie requise par l'application de l'approche grammaticale, mais en quoi elles se renforcent mutuellement.

---

<sup>6</sup> Bien qu'ils fassent l'objet d'incises dans lesquelles ils seront discutés, les travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot ne figurent pas, comme le lecteur peut s'en rendre compte, dans l'arborescence des chapitres théoriques autour de l'action, bien qu'ils aient grandement contribué à en renouveler l'approche à partir des années 1980. Un tel choix a été effectué pour une raison bien simple : nous considérons que l'analyse grammaticale défendue par Cyril Lemieux a intégré la majeure partie des acquis de leur approche, tout en la prolongeant afin d'aboutir à une théorie « impure » de l'action, sur laquelle nous nous attarderons dans le chapitre 3.

Nous terminerons par une explicitation de la méthodologie, en montrant en quoi elle répond aux exigences simultanées de l'application des deux théories, et en quoi elle permet de fournir un matériau empirique adéquat à l'appréhension de ce qui favorise ou entrave les processus de découverte musicale au sein des trajectoires biographiques.



## Chapitre 1. Le goût au cœur des rapports de pouvoir

Peut-être que je réduis un peu, mais vous lirez l'ouvrage. Il va de soi que, quand je donne les références, c'est dans l'espoir que vous les utiliserez et que vous pourrez vous défendre contre ce que j'en dis (Bourdieu, 2012, p. 205).

### *1.1 L'ancrage socio-historique du modèle de La Distinction*

Avant d'en venir plus en détail à la manière dont Bourdieu définit le goût, ses liens avec son mode de génération (1.2.), de constitution et de valorisation (1.3.), je m'arrêterai brièvement sur la spécificité socio-historique dans laquelle Bourdieu appréhende le goût, au début des années 1960, en tant que forme symbolique de distinction. Cela, d'une part afin de rendre intelligible certaines des lacunes théoriques et méthodologiques qui ont été reprochées au modèle (notamment l'éviction des paysans de l'analyse quantitative et la prétendue proximité théorique non-explicitée avec Veblen et Goblot) ; d'autre part afin de réinscrire dans sa dynamique certaines analyses de Bourdieu qui ont fluctué au fil du temps (celles relatives à l'interprétation sociologique des *manières* de consommer), depuis ses premiers travaux sur l'Algérie et le Béarn jusqu'à la publication de *La Distinction* en 1979.

#### *1.1.1. Émigration urbaine et rupture du modèle paysan: l'importance de l'hétéronomisation des systèmes de valeurs et des styles de vie*

La réalisation d'études successives sur les « regroupements » coloniaux des paysans et sous-prolétaires algériens et sur les problèmes de reproduction sociale du monde paysan et leur lien au monde citadin n'a pas été seulement une occasion, par ailleurs fondatrice du « regard bourdieusien », d'un exercice méthodologique d'*objectivation du sujet de l'objectivation* qu'il a qualifié de

« triste tropique à l'envers » (Bourdieu, 2004, p. 83). Ca a été aussi l'occasion d'en synthétiser les acquis, dans le chapitre 4 du *partage des bénéfiques* intitulé « Différences et distinctions » (Bourdieu, 1966, p. 118-129) en faisant émerger le fait sociologique fondamental sur lequel se base toute la spécificité socio-historique de la théorie de la distinction que Bourdieu développera de manière conséquente en 1979 : à savoir « l'unification du marché des biens économiques et symboliques » (Bourdieu, 2002, p. 221) qui, du côté économique subordonne l'économie paysanne à la logique du marché » et, du côté symbolique subordonne « l'autonomie éthique des paysans » à celle des citadins (Bourdieu, 2002, p. 225).

Tant dans les articles condensés dans *Le bal des célibataires* (Bourdieu, 2002), dont le premier date de 1962 (Bourdieu, 1962) que dans *Un art moyen* (Bourdieu, 1965) ou dans *Le déracinement* (Bourdieu et Sayad, 1964), Pierre Bourdieu commence par décrire l'unification éthique, l'importance de la lignée familiale, de la proximité sociale et de l'intensité de la vie collective qui caractérisait le mode de vie des paysans avant les différents processus de « déracinements », tant du point de vue économique que du point de vue des modes de sociabilité (Bourdieu et Sayad, 1964, p. 85 ; Bourdieu, 1965, p. 74 ; Bourdieu, 2002, p. 24).

Puis poursuivant, il procède à une description ethnographique fine des conséquences sociales qu'ont entraîné, d'une part les « regroupements » des paysans algériens à la ville, et d'autre part l'émigration des femmes et des ouvriers ruraux français en zone urbaine<sup>7</sup>, s'agissant du point de vue de tout ce qui fondait la spécificité de la vie collective et des systèmes de valeurs précités : rupture des liens familiaux de la lignée et des divers modes de sociabilité par les regroupements coloniaux (1964, 118) ou par l'effet de l'émigration dans les logements HLM (Bourdieu, 1966, p. 121-122) qui, tous deux, imposaient un mode de vie dans un logement fondé sur le modèle de la famille nucléaire occidentale urbanisée et sur une réduction des interactions avec les membres du quartier ; impossibilité de la part de chacun des membres du groupe de participer à

---

<sup>7</sup> Femmes, cadets et ouvriers ruraux qui, du point de vue de leur position relativement dominée dans la structure des rapports sociaux du monde paysan, étaient selon Pierre Bourdieu les plus prédisposés à une conversion de la table des valeurs paysannes vers l'éthos et le mode de vie urbain (Bourdieu, 2002, p. 67).

l'autorégulation de celui-ci, à cause de la perte de proximité spatiale des interactions (Bourdieu et Sayad, 1964, p. 126) ; disparition en France, des « conditions d'existence des valeurs paysannes capables de se positionner en face des valeurs dominantes comme *antagonistes* » (Bourdieu, 2002, p. 221), tandis que s'inverse en Algérie, entre les plus âgés et les plus jeunes, la hiérarchie des protecteurs et des protégés (Bourdieu et Sayad, 1964, p. 141).

Cette désagrégation du système de normes et de la cohésion collective des émigrants ruraux aboutit, au sein d'une vie en collectivité citadine qui favorise les contacts répétées dans l'espace public entre les classes, à une *confrontation des différences* face à laquelle l'« univers clos » des membres du monde paysan était protégé. En ville au contraire, les nouveaux émigrants se sont trouvés démunis face à cette désagrégation du fait qu'ils aient intériorisés le système perceptif et appréciatif dominant du mode de vie urbain. Celui-ci se matérialise par exemple dans un rejet du « rustique », associé au système de valeur paysan, pour des consommations de produits « modernes », associés positivement au système des normes urbaines (Bourdieu, 1966, p. 119- 120) :

[...] les avantages associés à l'existence urbaine n'existent et n'agissent que s'ils deviennent des avantages perçus et appréciés, si, par conséquent, ils sont appréhendés en fonction de catégories de perception et d'appréciation qui font que, cessant de passer inaperçus, d'être ignorés (passivement ou activement), ils deviennent perceptibles et appréciables, visibles et désirables. [...] c'est la conversion collective de la vision du monde qui confère au champ social entraîné dans un processus objectif d'unification un pouvoir symbolique fondé dans la reconnaissance unanimement accordée aux valeurs dominantes (Bourdieu, 2002, p. 225- 226).

On voit donc que l'opposition « monde rural » / « monde urbain » constitue une cloison fondamentale dans la logique distinctive du modèle de Pierre Bourdieu puisque, alors que la société paysanne se fonde sur un hermétisme culturel selon lequel tout écart à la norme collective était perçu comme un affront au groupe, la société urbaine permet une différenciation plus importante des conduites : « Le jeu de la différenciation que la communauté villageoise s'efforce toujours de contrecarrer ou de contrôler peut s'exprimer librement dans la société urbaine » (Bourdieu, 1965, p. 84). Par-là, Pierre Bourdieu définit l'espace rural

comme foncièrement homogène, unifié et imperméable à la culture urbaine, alors que l'espace urbain, où classes populaires, moyennes et supérieures se croisent, ne serait-ce que par le regard, est présenté comme relativement hétérogène et où chacune des esthétiques sont confrontées et classées entre elles. C'est ainsi qu'il oppose « l'esthétique du charbonnier », paysanne, à celle des classes populaires, du point de vue du degré d'autonomie dont elles jouissent respectivement :

À la différence de l'esthétique du charbonnier, adhésion sans problèmes à un système de normes cohérent et unique, l'esthétique populaire se définit et s'apparaît (au moins partiellement) par opposition aux esthétiques savantes, même si elle s'affirme jamais de manière triomphante. La référence à la culture légitime n'est en effet jamais totalement abolie, même chez les ouvriers. Ne pouvant ni ignorer l'existence d'une esthétique savante qui récuse leur esthétique ni renoncer à leurs inclinations socialement conditionnées, et moins encore les proclamer et les légitimer, ils échappent à la contradiction en instaurant, parfois explicitement, un double registre de jugement ; ils doivent vivre leur rapport aux normes esthétiques selon la logique de la dissociation puisqu'il leur faut séparer la pratique obligée du jugement obligé sur la pratique (Bourdieu, 1965, p. 121).

### *1.1.2. Production de masse et modification morphologique de la lutte sociale pour la distinction*

A côté de l'hétéronomie sociale des systèmes de valeurs qui s'opère dans le mode de vie urbain du début des années 1960, qui a relégué au rang de repoussoir l'esthétique populaire (Bourdieu, 1966, p. 128), Pierre Bourdieu repère dans *Le partage des bénéfices* une deuxième spécificité de la logique de la distinction dans la société contemporaine, comparé à la société « post-révolution-industrielle » de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, sur laquelle Edmond Goblot fonde l'essentiel de ses analyses (Goblot, 1930) : l'entrée des classes moyennes dans la course à la distinction.

Ce phénomène trouve son explication dans les modifications du système de production qui, par l'abaissement des coûts de production et le perfectionnement des moyens de circulation des marchandises, amplifie l'accès pour les membres

des classes moyennes à des classes de produits ménagers, culturels et de communication :

Ainsi, en même temps que le progrès de la technique et de la production de série rendent plus largement accessibles certains indices traditionnels de statut, [...] ce sont de nouvelles couches de la société, et en particulier les membres des classes moyennes, qui sont entraînées dans la dialectique de la distinction et de la divulgation, jusque-là réservée à certaines fractions de la classe cultivée (Bourdieu, 1966, p. 128).

Cet élargissement des « concurrents » amène Pierre Bourdieu à s'interroger sur les nouvelles formes de distinction qui, du fait de l'accroissement du processus de diffusion des biens symboliques, doivent nécessairement se rabattre sur un autre aspect : « pour restaurer la rareté il suffit de se placer sur le terrain où la rareté subsiste, celui de la qualité, la qualité de l'objet dépendant avant tout de la qualité du consommateur » (Bourdieu, 1966, p. 125).

### *1.1.3. La clarification progressive des « manières » de consommer*

En régime de société de consommation de masse, Pierre Bourdieu a bien repéré que les modes de distinction tendent à s'orienter vers la manière de consommer. Par ailleurs, si les façons de consommer ont été posées dès les années 1960, le sens sociologique a, lui, évolué jusqu'à sa stabilisation en 1979. Dans *Le partage des bénéfices*, Bourdieu a dégagé deux modalités de la façon de se distinguer par la *manière* : la première correspond au fait de consommer différemment le même produit ou de pratiquer autrement une même pratique (Bourdieu, 1966, p. 125) ; la seconde correspond au fait de consommer des produits ou des « succédanés des expériences culturelles directes », tel que les magazines de vulgarisation scientifique, qui donnent aux membres des classes moyennes « une occasion d'exprimer leur aspiration à s'identifier culturellement aux classes cultivées et à se distinguer par là des classes populaires » (Bourdieu, 1966, p. 126). Cette dualité dans les manières de consommer, Pierre Bourdieu ne les distingue pas ou peu : il faudra attendre la conceptualisation des différents marchés des biens symboliques pour voir poindre l'évolution qui prendra sa forme

définitive dans l'article qu'il publie en collaboration avec Monique de Saint-Martin (Bourdieu et Saint-Martin, 1978) et qui sera repris l'année suivante dans *La Distinction*.

En 1971, Bourdieu procède à une clarification des modes de fonctionnement des deux sous-champs de production culturelle que sont le « champ de grande production » et le « champ de production restreinte » tout en classifiant les types d'œuvres qui en structurent la morphologie et qui s'adressent à des types particuliers de public :

[...] les œuvres d'avant-garde, réservées à quelques pairs ; les œuvres d'avant-garde en voie de consécration ou déjà reconnues par le corps des producteurs ; les œuvres d' « art bourgeois », destinées plus directement aux fractions non intellectuelles de la classe dominante et souvent consacrées par les instances de légitimation les plus officielles (les académies) ; les œuvres d'art moyen enfin, à l'intérieur desquelles on pourrait encore distinguer [...] la culture de marque (avec, par exemple, les ouvrages couronnés par les grands prix littéraires) , la culture en simili, entendue comme l'ensemble des messages qui s'adressent plus spécialement aux classes moyennes et plus particulièrement aux fractions en ascension de ces classes, et la culture de masse, c'est-à-dire l'ensemble des œuvres socialement quelconques et, si l'on peut dire, *omnibus* (Bourdieu, 1971, p. 85).

Cette clarification lui permet, en 1978 puis en 1979, d'affiner sa typologie relative aux manières de consommer. En plus de l'opposition classique « classes bourgeoises » / « classes moyennes » dégageée dès les années 1960 et qui se matérialise par le « *goût moyen* » des classes moyennes pour « les biens de culture moyenne ou [pour] les plus accessibles des biens de culture légitime » (Bourdieu, 1979, p. 335), Pierre Bourdieu introduit dans l'analyse une seconde opposition entre les différentes fractions de la classe dominante : celle-ci se vérifie empiriquement, dans l'analyse des consommations en matière de culture légitime, par l'effet persistant de l'origine sociale pour des agents disposant d'un même capital scolaire.

Cette opposition est structurée entre les *doctes*, basant leur expérience esthétique sur le « savoir », le « concept », l'ascétisme, l'appris sur le tard au sein du système scolaire ou par le musée, et les *mondains*. Ces derniers situent la

délectation esthétique du côté de l'« expérience » sensorielle, de la jouissance dépouillée de sa naïveté profane, de l'aisance ; acquise de manière implicite et non-consciente par une familiarisation diffuse au sein du « monde natal », leur culture devient une *seconde nature*, sans rien d'ostentatoire. S'opposant en tout à Veblen<sup>8</sup>, Pierre Bourdieu souligne le caractère *essentialiste* de toutes les noblesses, qui fait que, « paradoxalement, *la précocité est un effet de l'ancienneté* » (Bourdieu, 1979, p. 23; 70-87).

Ainsi, le modèle de la distinction tel que Pierre Bourdieu l'a stabilisé en 1979 repose sur trois grands points : 1/ l'hétérogénéisation des modes de vie ruraux et des classes populaires et la « victoire » du système de valeurs urbain ; 2/ l'entrée des classes moyennes dans la lutte pour l'appropriation des biens rares ; 3/ l'importance des manières de consommer pour se distinguer, dans une société qui rend de plus en plus accessible à tous un plus grand nombre de produits jusque-là réservés aux plus riches. Abordons maintenant la façon dont le sociologue rend intelligibles les modes de génération des goûts.

### ***1.2. Le mode de génération des goûts : conditionnements sociaux de classe, transposabilité des schèmes et styles de vie***

Chez Pierre Bourdieu, comme chacun le sait, il existe un *lien théorique fort* entre l'homogénéité des conditions d'existence des membres d'une classe, l'homogénéité et la cohérence des habitus qui se forment à partir de ces conditions d'existence, et la cohérence des styles de vie, « ensemble unitaires de préférences distinctives » qui résulte elle-même de la cohérence du principe générateur des pratiques qu'est l'habitus (Bourdieu, 1979, p. 193).

Le goût est la dimension classificatrice, perceptuelle et appréciative des « capacités » que permet l'habitus, l'autre « versant » étant orienté vers la production des pratiques et des œuvres (Bourdieu, 1979, p. 190). De plus,

---

<sup>8</sup> Pour s'en convaincre, on peut lire l'extrait suivant, qui traite de l'application de la disposition esthétique, comme une critique à peine dissimulée des thèses de Veblen : « [...] l'exhibitionnisme naïf de la « consommation ostentatoire » qui recherche la distinction dans l'étalage primaire d'un luxe mal dominé, n'est rien auprès de la capacité unique du regard pur, pouvoir quasi créateur qui sépare du commun par une différence radicale, puisqu'inscrite en apparence dans les « personnes » (Bourdieu, 1979, p. 31).

l'homogénéité des conditions d'existence favorisant le développement d'habitus distincts entre chacune des classes et fractions de classes, « la construction de l'habitus comme formule génératrice » est ce qui permet de rendre raison non seulement de la cohérence des pratiques, ces « systèmes d'écart différentiels », des principes perceptifs et appréciatifs qui sont à leur origine, mais encore des jugements moraux et esthétiques selon lesquels les agents classent et évaluent, de manière *relationnelle*, ces mêmes pratiques, par la confrontation avec les pratiques des membres des autres régions de l'espace social (Bourdieu, 1979, p. 190). C'est dans cette perspective que Pierre Bourdieu développe son concept de *disposition esthétique*, ou de « goût pur », opposé à ce que Kant nomme le « goût barbare » (Bourdieu, 1979, p. 42- 45). La disposition esthétique décrit un « détachement du regard », c'est-à-dire le fait d'investir dans le jugement et la perception des principes de classement *spécifiques* au genre artistique de l'œuvre ou de la pratique appréhendée (Bourdieu, 1968), réalisant une « neutralisation » des critères non pertinents (en relation avec l'*expressivité* que suggère l'objet de goût, et tout jugement qui établit une continuité avec ceux de la vie quotidienne) pour ne retenir que les traits stylistiques, intégrant l'objet au sein d'un « univers des possibles » stylistiques (Bourdieu, 1979, p. 52- 54). Cette disposition ne peut cependant être une simple *différence* : elle se trouve érigée en étalon du bon goût et, en tant que dimension « d'une disposition générale au « gratuit », au « désintéressé » », elle constitue « la revendication d'une supériorité légitime sur ceux qui, faute de savoir affirmer ce mépris des contingences dans le luxe gratuit et le gaspillage ostentatoire, restent dominés par les intérêts et les urgences ordinaires ». Ainsi, les « goûts purs » ou, du point de vue de la spécificité des conditions économiques dans lesquelles il se constitue, les « goûts de liberté », « ne peuvent s'affirmer comme tels que par rapport aux goûts de nécessité, par-là portés à l'ordre de l'esthétique, donc constitués comme vulgaires » (Bourdieu, 1979, p. 59).

Ainsi, l'exemple de l'investissement de la disposition esthétique tout comme celui de « l'esthétique anti-kantienne » nous montrent que, chez Pierre Bourdieu, le goût est cet « opérateur pratique » qui, en tant que capacité d'apprécier, de classer et d'accorder une valeur à ce qui est goûté (par soi ou par



autrui), « fait accéder les différences inscrites dans l'*ordre physique des corps*, à l'*ordre symbolique* des distinctions signifiantes », et rend possible « la transmutation des choses en signes distincts et distinctifs, des distributions continues en oppositions discontinues » (Bourdieu, 1979, p. 194- 195). Il existe ici trois postulats : 1/ Les pratiques et les œuvres n'ont aucunes propriétés objectives en elles-mêmes mais tirent leur description et leur évaluation des capacités du goût à établir des distinctions et des discontinuités du réel ; 2/ Du fait de la cohérence interne des systèmes de classement relatifs à chacune des classes et de ses fractions, les principes de perception et d'évaluation sont *pluriels* ; 3/ Cette pluralité est *hiérarchisée* et *imperméable* entre les différentes classes et ses fractions.

Cette imperméabilité symbolique des principes de perception, d'évaluation et de classement explique, dans le modèle de Pierre Bourdieu, que les agents fassent de nécessité vertu en produisant « des pratiques ajustées aux régularités inhérentes à une condition » et en procédant « continument [à] la transfiguration des nécessités en stratégies ; des contraintes en préférence » (Bourdieu, 1979, p. 195).

Ce mécanisme d' « ajustement inhérent à une condition » est directement relié au double fonctionnement, inséparable, des « marchés » familiaux et scolaire : en qualité de « lieux où se constituent, par l'usage même, les compétences jugées nécessaire à un moment donné du temps » et qualité de « lieux où se forment le *prix* de ces compétences ». C'est ce double mécanisme, de conformité au groupe et de production du prix des pratiques et des œuvres, que nous allons voir à présent.

### ***1.3. Constitution et valorisation des goûts: sens du placement et sens des limites***

Chez Pierre Bourdieu, les cercles familiaux et le système scolaire comme « marchés » permettent d'acquérir des compétences culturelles à la fois *conforme* à ce qui est exigé dans ces marchés, et de voir attribuer à ces compétences une

valeur symbolique interne à ceux-ci. Par ailleurs, ce qui s'acquiert également est un *sens du placement*, dimension du *sens pratique* sur lequel les agents s'appuient pour s'orienter culturellement. Ce *sens du placement* est guidé par ce que l'on pourrait appeler un « esprit de conformité au groupe » et une anticipation des coûts et profits qui émergeront de la « mise en jeu » de ces biens dans les interactions relatives à ces marchés (Bourdieu, 1979, p. 93). Ce *sens du placement*, et l'anticipation des profits qu'il implique, peuvent trouver une forme de description empirique dans le « déchiffrement inconscient des signes innombrables qui disent à chaque moment ce qui est à faire et à ne pas faire, à voir ou à ne pas voir, sans jamais explicitement orienter la recherche des profits qu'il procure » (Bourdieu, 1979, p. 95). La fin de la citation est importante : « sans jamais explicitement orienter la recherche des profits qu'il procure ». Elle signale

- 1/ qu'il existe des profits procurés par la mise en jeu des biens dans les marchés ;
- 2/ que ces profits ne sont pas recherchés pour eux-mêmes mais émergent des échanges.

Cette précision nous situe au cœur du modèle de l'action bourdieusien, dont certains considèrent qu'il s'agit d'un économisme comparable, à certains égards, à l'individualisme méthodologique. Et effectivement, si on les compare du point de vue de l'issue ou de l'enjeu de l'action, les deux théories sont assez proches puisque chacune postule la satisfaction des intérêts, collectif chez les uns, individuels chez les autres<sup>9</sup>. Cependant, nous voudrions souligner malgré tout la *différence fondamentale*, qui ne peut être minorée dans le mouvement même où l'on en présente les ressemblances : c'est que, chez Pierre Bourdieu, ce qui guide l'action est à chercher du point de vue d'une sociologisation d'un

---

<sup>9</sup> En cela, on peut suivre la critique que lui faisait Alain Caillé, lorsque, dans sa *Critique de la raison utilitaire*, il soulignait les points communs qu'entretenaient, malgré leur opposition sur pratiquement tout le reste, l'individualisme méthodologique et la théorie de la pratique de Pierre Bourdieu : « La différence principale avec l'individualisme méthodologique tient à ce que ce ne sont pas les préférences des individus qui sont censées alimenter, en dernière analyse, l'action sociale, mais les intérêts objectifs déterminés par l'origine de classe et tels que les modèle l'« habitus ». [...] D'un côté comme de l'autre, de celui de l'individualisme méthodologique comme de celui de l'économie générale de la pratique de Pierre Bourdieu, l'intégralité de l'action sociale et individuelle est donc supposée procéder d'un calcul intéressé. Dans les deux cas, c'est l'intérêt qui mène le monde, même si cet intérêt est défini de manière purement formelle, voire formaliste, par les uns, et s'il apparaît nettement plus substantiel, voire matériel chez les autres. Ce qui disparaît, de manière curieuse pour des sociologues, c'est toute référence à une réalité *suis generis* du rapport social ou des collectifs qui serait irréductible à la seule confrontation des intérêts individuels ou de classes » (Caillé, 1989, p. 42 -43)

concept psychanalytique<sup>10</sup>, la *méconnaissance*<sup>11</sup>, au service d'une vision durkheimienne de la conformité au groupe. Si les « investissements » des agents appartenant à une classe s'accordent si souvent avec celles des autres membres et s'ils en tirent donc des *profits spécifiques* maximum<sup>12</sup>, c'est que, selon Pierre Bourdieu, l'intériorisation des contraintes qui régissent la conformité au système de valeur du groupe demeure à l'état non-conscient, donc naturalisé. C'est donc au double sens du terme que Pierre Bourdieu mobilise le terme d'*investissement* : à la fois économique « ce qu'il est toujours objectivement, tout en étant méconnu comme tel – et au sens d'investissement affectif que lui donne la psychanalyse » (Bourdieu, 1979, p. 94). Ainsi, si économisme il y a, puisque l'enjeu est certes de « tirer profit du *naturel* », il s'agit d'une forme d'économisme méconnu comme tel, ce qui fait toute la différence du point de vue d'un profit dont la spécificité est d'apparaître comme *désintéressé*.

Cette présentation du modèle théorique du goût selon Pierre Bourdieu visait à souligner trois points. Il s'agissait tout d'abord de rappeler l'ancrage socio-historique à partir duquel le modèle théorique a émergé afin de considérer en quoi celui-ci tient compte, dans la théorie, des modifications du régime de consommation massive et d'urbanisation des années soixante.

---

<sup>10</sup> On pourra utilement se référer à l'article publié par Bruno Karsenti, dans lequel il aborde la différence fondamentale entre l'inconscient freudien et l'« infra-conscient » bourdieusien : « contrairement à ce qui s'est dit et écrit dans la vulgate, l'*habitus* n'est pas un inconscient au sens propre. C'est un infra-conscient, fait de connaissance-méconnaissance, sur le mode paradoxal d'une méconnaissance qui est la condition d'une certaine forme de connaissance. Le savoir-faire, c'est le savoir qui n'a pas à savoir ce qu'il fait en se détachant du faire et en le prenant pour objet. De même, l'anticipation, la fluidité pratique, sont des mécanismes où une certaine conscience est à l'œuvre qui n'a pas à prendre conscience d'elle-même pour guider l'action » (Karsenti, 2011, p. 122).

<sup>11</sup> « Si la culture est le lieu par excellence de la méconnaissance, c'est que, en engendrant des stratégies objectivement ajustées aux chances objectives de profit dont il est le produit, le sens du placement assure des profits qui n'ont pas besoin d'être recherchés comme tels et procure ainsi à ceux qui ont la culture légitime pour seconde nature un profit supplémentaire, celui d'être aperçu et de s'apercevoir comme parfaitement désintéressés et parfaitement purs de tout usage cynique ou mercenaire de la culture » (Bourdieu, 1979, p. 94).

<sup>12</sup> Bourdieu distingue « la hiérarchie des taux de profits moyens, [qui] correspond, *grosso modo*, à la hiérarchie des degrés de légitimité, une forte culture en matière de littérature classique ou même d'avant-garde procurant sur le marché scolaire et ailleurs, des profits "moyens" supérieurs à une forte culture en matière de cinéma » et les profits *spécifiques* [qui] ne se définissent que dans la relation entre un domaine et un agent particulier, caractérisé par ses propriétés particulières » (Bourdieu, 1979, p. 96).

Il s'agissait ensuite de clarifier la manière dont Pierre Bourdieu rend compte des modes de génération des goûts en notant qu'il existe un lien théorique fort entre l'homogénéité des conditions d'existence d'une classe, l'homogénéité et la cohérence des principes de perception et d'évaluation des membres de cette classe, et la cohérence des styles de vie qui en résulte. L'importance de l'homogénéité des principes de perception et d'évaluation relative à chacun des groupes sociaux est ici centrale.

Il s'agissait enfin de considérer les mécanismes par lesquels les goûts se constituent et sont valorisés au sein des différents marchés dans lesquels ils se forment et s'actualisent. Le *sens du placement* est ici central : il permet de comprendre que, chez le sociologue béarnais, les individus intériorisent les limites de ce vers quoi ils s'autorisent à porter un intérêt, au sens économique et psychanalytique, en fonction des profits symboliques *spécifiques* qu'ils peuvent espérer en retirer. Il insiste donc sur l'intériorisation et la naturalisation de la *contrainte de conformité au groupe d'appartenance*.

Cependant, la théorie de la distinction a produit une *théorie partielle* du goût comme phénomène sociologique. L'analyse sociologique du goût est, en effet, essentiellement abordée par Pierre Bourdieu du point de vue d'une *sociologie de l'éducation et de la culture* qui convergent vers une *sociologie du pouvoir*. L'analyse de l'autonomie relative du système d'enseignement vis-à-vis du champ du pouvoir (sociologie de l'éducation) ; l'adéquation très inégale des compétences et des dispositions des enfants des différentes classes sociales face à celles exigées et positivement valorisées par l'École (sociologie de la culture) ; le mécanisme de légitimisation de l'arbitraire culturel des classes dominantes dont le système d'enseignement est objectivement le produit et dont il impose à tous, de manière non-consciente, la reconnaissance (sociologie du pouvoir) : tous ces mécanismes, englobés par les concepts de *capital culturel* et de *violence symbolique* conduisent à ce que le goût soit essentiellement considéré en tant *que marqueur distinctif naturalisé et reconnu collectivement*.

Un certain nombre d'amendements ont été portés aux deux points théoriques de la théorie du goût de Pierre Bourdieu que nous venons de présenter. Plutôt que des réfutations pures et simples, qui déplacent les

problèmes posées par une théorie avec laquelle on entend prendre ses distances à peu de frais (Lahire, 2004, p. 34-35, 2012, p. 23), les actes de *cumulativité critique* permettent d'intégrer les apports de la sociologie bourdieusienne tout en les *relativisant*, en tant que *théorie régionale du goût*, qui ne fonctionne empiriquement, c'est-à-dire qui ne se vérifie dans les faits, que *sous conditions* (Lahire, 2004, p. 33- 34). Après avoir exposé ces amendements, nous tenterons de montrer en quoi la théorie proposée par Bernard Lahire peut être à son tour *critiquée* par la théorie grammaticale de l'action développée par Cyril Lemieux, dont nous proposerons quelques prolongations (chapitre 3). Nous explorerons ensuite les liens qui peuvent unir, d'un point de vue théorique et méthodologique, l'approche grammaticale de l'action à la théorie de la *dynamique des formes de l'activité sociale* développée par Michel Grossetti, afin d'appréhender les trajectoires biographiques de goûts musicaux (chapitre 4). Nous terminerons enfin par l'explicitation de la méthode en nous focalisant sur la spécificité méthodologique de l'application du modèle grammatical lorsqu'il s'agit d'actions passées rapportées et qui, en plus, ont la caractéristique de retracer des processus séquentiels d'interactions. Nous essayerons également de montrer en quoi l'application de la méthode des *narrations quantifiées* aux trajectoires gustatives peut permettre de dégager leurs structurations globales (ou *opus operatum*) , à savoir les tendances statistiques majoritaires et minoritaires de découverte, d'actualisation et de mise en veille des goûts musicaux, tout en accédant aux logiques pratiques qui les engendrent (ou *modus operandi*), et de réaliser totalement à une échelle des trajectoires biographiques ce que Luc Boltanski et Arnaud Esquerre nomment un « *structuralisme pragmatique* » (Boltanski et Esquerre, 2017, p. 16) (chapitre 5).



## Chapitre 2. Une critique partielle de la théorie de la légitimité

Un certain nombre de travaux ont souligné l'hétérogénéité sociale des contextes socialisateurs dans lesquels les individus évoluent et dans lesquels peuvent se constituer des cadres de perception et d'évaluation pluriels et parfois contradictoires. Ceux de Bernard Lahire sont sans doute, nous y reviendrons, les plus poussés sur la question (Lahire, 1998, 2002).

Du point de vue de la pluralité des contextes, Claire Bidart s'est intéressée aux contextes amicaux, à la nature des échanges dont ce type de lien est l'objet au sein des divers contextes socioprofessionnels et des lieux de vie, à la diversité des réseaux personnels amicaux et de leur lien avec l'intégration sociale, et enfin aux processus de construction des trajectoires amicales (Bidart, 1997).

Aurélien Djakouane a également souligné l'importance de l'intrication des pratiques culturelles au sein des réseaux de sociabilité des groupes de pairs dans le développement des pratiques de sorties au théâtre au sein des trajectoires biographiques (Djakouane, 2006, 2010, 2011). Cette focalisation sur les réseaux de sociabilité et les cycles de vie des enquêtés était un contrepoint théorique au surplus d'importance accordé au cadrage du champ comme seul contexte pertinent pour expliquer les pratiques culturelles. Aurélien Djakouane montre que les réseaux ont un effet à la fois sur les choix culturels et sur leurs conditions même d'effectivité (Djakouane, 2006, p. 121- 122).

Les liens amicaux ont par ailleurs été étudiés dans leur dimension « virtuelle » sur les réseaux sociaux. Fabien Granjon a réalisé une revue de littérature sur les travaux qui se sont intéressés aux formes que prenait la production d'un capital social lorsqu'est rendu possible le dépassement des proximités géographiques, en a souligné les limites, et a suggéré des pistes pour aborder la production de ces mêmes liens amicaux virtuels du point de vue de la reconnaissance sociale passant par un « engagement numérique de soi » (Granjon, 2011).

Bernard Lahire a affiné l'analyse des différents contextes de socialisation et leurs liens avec l'explication des pratiques. Il indique que, si l'on veut saisir la spécificité de la structure des patrimoines dispositionnels individuels, qui ne peuvent plus être réduits à une « formule génératrice des pratiques », il est nécessaire de distinguer l'intensité avec laquelle les individus fréquentent les différents contextes repérés comme pertinents pour l'explication d'un phénomène social, ainsi que leur degré de spécialisation et leur position dans la trajectoire biographique.

Tenir compte de l'*intensité* avec laquelle les individus fréquentent tel ou tel contexte, c'est tenir compte d'une part de l'actualisation répétée des dispositions et compétences individuelles et des processus de socialisation répétés dans le cadre de contextes présents spécifiques<sup>13</sup>. C'est tenir compte également du fait que ces schèmes, à force de ne pas trouver de contexte d'actualisation peuvent potentiellement « s'affaiblir »<sup>14</sup>.

Tenir compte de leur *degré de spécialisation*, c'est tenir compte du degré d'encastrement des pratiques que ces contextes recouvrent : dans les sociétés où il existait une faible différenciation sociale des domaines de la pratique, les pratiques pouvaient être inséparablement économique, religieuse, politique et familiale. Au sein des sociétés à forte différenciation sociale, l'économique, le politique et le religieux sont relativement plus distincts qu'autrefois et ne permettent donc d'acquérir et/ou d'actualiser que des schèmes de perception, d'action et d'évaluation relativement *régionaux* (Lahire, 1998, 2002, 2012, p. 38-39). Au contraire, le contexte familial, de par ses propriétés sociales d'indistinction relative des domaines de la pratique, constitue un contexte potentiellement moins spécialisé que l'ensemble des autres contextes, et peut donc faire l'objet de l'acquisition et/ou de l'actualisation de schèmes qui ont

---

<sup>13</sup> « [...] le contexte présent de l'action peut être considéré de deux points de vue différents : en tant que cadre déclencheur de dispositions incorporées, ou bien en tant que cadre socialisateur des acteurs » (Lahire, 2012, p. 26).

<sup>14</sup> Bernard Lahire affectionne à ce sujet de rappeler les mots de Peirce : « [Les dispositions] sont inégalement fortes et peuvent même, à force de ne pas trouver les conditions de leur actualisation, s'affaiblir (« se fatiguer », comme disait Charles Sanders Peirce) » (Lahire, 2012, p. 41).



vocation à s'appliquer potentiellement dans des domaines de pratique plus larges<sup>15</sup>.

Enfin, tenir compte de la *position temporelle* des contextes au sein des trajectoires biographiques, c'est prendre acte de l'effet du temps sur la formation et l'actualisation des schèmes<sup>16</sup> ; c'est donc considérer qu'un schème a d'autant plus de chance d'être structurant et d'acquérir une puissance d'inertie qu'il fut acquis plus tôt (l'importance du « monde primitif de la famille » (Lahire, 2012, p. 173)), et que, par conséquent, il oppose sa force propre, sa « tendance à persévérer dans son être », son *conatus* pour paraphraser Spinoza, à la transformation potentielle dont il peut être l'objet par des éléments extérieurs.

### ***2.1. Apports de la « critique partielle de la théorie de la légitimité »***

Dans *La culture des individus* (Lahire, 2004), Bernard Lahire revisite la théorie de la légitimité culturelle sous l'angle des variations inter- et intra-

---

<sup>15</sup> Voir notamment la critique du concept de champ tel que défini par Pierre Bourdieu à laquelle Bernard Lahire procède, et qui lui permet d'identifier trois propriétés distinctives de l'univers familial de celles d'un champ : 1/ « la famille est une configuration de relations d'interdépendance qui, à la différence du champ [...] constitue le plus souvent le cadre dans lequel l'enfant naît et découvre le monde social, le cadre qui exerce sur lui une grande force socialisatrice, par la précocité, la systématisme, l'intensité et la durée de son action » (Lahire, 2012, p. 175) ; 2/ L'univers familial n'est pas un « cadre parmi d'autres, mais [...] *l'horizon d'action et d'interaction* », c'est-à-dire comme étant constitutif « des premières expériences et acquisitions de l'enfant » (Lahire, 2012, p. 175) ; 3/ « [...] la famille est une forme de vie collective qui ne « spécialise » pas son « influence » sur les acteurs qui la composent. Elle est le lieu non spécialisé où toutes les autres dimensions sociales [...] qui se distribuent dans des champs différenciés sont traitées ou interviennent en permanence de façon mêlée » (Lahire, 2012, p. 176).

<sup>16</sup> C'est également dans l'effet du temps que Feuerbach, critiquant par là Hegel, trouve l'unification des « oppositions, [des] contradictions dans un être un et identique » qui caractérise les êtres humains, contrairement à Dieu qui, « en tant qu'être spirituel, [...] *abstrait, simple, unique* » est tout à la fois, à tout moment : « C'est seulement dans la *sensibilité*, dans l'*espace* et le *temps*, qu'a sa place un être *infini, réellement infini*, riche en déterminations. Là où il y a d'authentiques *prédicats différents*, il y a des *temps différents*. Cet homme est un musicien hors pair, un médecin hors pair ; mais il ne peut dans le même temps jouer, écrire, guérir. C'est le temps, et non la dialectique hégélienne qui unit les oppositions, les contradictions dans un être un et identique. Mais lié au concept de Dieu, distinguée et séparée de l'être, de l'homme, la pluralité infinie des divers prédicats est une représentation *sans réalité – une pure imagination* – la *représentation de la sensibilité, mais sans les conditions essentielles, sans la vérité de la sensibilité* – une représentation qui contredit directement l'être divin en tant qu'être spirituel, c'est-à-dire *abstrait, simple, unique*. Car les prédicats de Dieu sont précisément d'une nature telle que lorsque j'ai *l'un*, j'ai simultanément *tous les autres*, puisqu'il n'y a aucune *différence réelle* entre eux » (Feuerbach, 1992, p. 141).

individuelles. Il prend position entre, d'une part, la théorie classique de la légitimité culturelle de Pierre Bourdieu, et d'autre part, les sociologies de la réception.

*L'appréhension des pratiques culturelles à l'échelle individuelle : un penchant pour la sociologie de la légitimité face à la sociologie de la réception*

Le premier type de sociologie, nous dit Bernard Lahire, a comme ambition de « saisir la *distribution inégale* des œuvres, des compétences culturelles et des pratiques. C'est une sociologie des *inégalités culturelles* et des *fonctions sociales de la culture dominante* et, en tout premier lieu, celle de la distinction culturelle. Il y a, en effet, un *profit de distinction* à se démarquer du « vulgaire » [...], profit qui s'accompagne d' « un *profit de légitimité*, profit par excellence, consistant dans le fait de se sentir *justifié d'exister* (comme on existe), *d'être comme il faut* (être) » » (Lahire, 2004, p. 36). Du point de vue méthodologique, « on procède donc ordinairement à une mise en équivalence et à une agrégation des individus enquêtés d'un part, et des produits ou des pratiques culturels, d'autre part, en *catégories*. Côté enquêtés, ceux-ci sont logiquement mis en catégories (catégorie socioprofessionnelles, catégorie de diplômes, d'âges, de sexe, etc.) afin de saisir les grands déterminants sociaux des pratiques et des préférences et de mesurer des écarts inter-catégories, interprétés comme des inégalités d'accès à la culture. Côté produits culturels, la multiplicité des œuvres est ramenée à un nombre limité de catégories. [...] Dans tous les cas, le sociologue présuppose, plus ou moins consciemment, que la notion de *genre* (et que les genres précisément proposés) est pertinente pour saisir les préférences de l'enquêté » (Lahire, 2004, p. 36).

De leur côté, les sociologues de la réception diraient de ce type de mise en catégorie, selon Bernard Lahire, que cela rend compte de manière insatisfaisante des goûts eux-mêmes. Lahire distingue ici entre « goût effectif » et « goût dans l'absolu », « en général ». Les « petits jeux de classements sociaux en disent certainement plus sur les catégories de perception des enquêtés que sur leurs pratiques effectives » (Lahire, 2004, p. 37). De plus, les sociologues de la réception, note Bernard Lahire, critiquent la méthodologie réductionniste de toute enquête quantitative qui, par sa « mise en genre musical », réduirait

largement « le *principe de singularité* de toute sociologie de la réception », afin de justifier le bien fondé de travailler à l'échelle intra-individuelle : « La mise en genres ou en catégories, contribue ainsi inévitablement à gommer les variations intra-individuelles en matière de légitimité culturelle qu'enregistre toute enquête qui essaie de rester au plus près des consommations réelles et de leurs déterminants pratiques » (Lahire, 2004, p. 37).

Cependant, Bernard Lahire retient comme argument décisif, en faveur de la mise en genre musical et contre les sociologues de la réception, le fait que les individus eux-mêmes procèdent à des réductions semblables à celles auxquelles procèdent les sociologues lorsqu'ils procèdent à des mises en catégories<sup>17</sup>, faisant fit des « connaisseurs et [des] amoureux de productions rangées dans une catégorie stigmatisée qui résistent logiquement à cette mise en catégorie jugée abusive » (Lahire, 2004, p. 38).

*Une régionalisation de l'« effet de légitimité » : différenciation/hiérarchisation sociale, degré de connaissance et conditions de la « foi en la valeur culturelle »*

Une fois la méthodologie de la recherche établie, Bernard Lahire circonscrit le mécanisme d'effet de légitimité des pratiques et des biens culturels chez un individu. Il le situe à la croisée de la croyance individuelle en la valeur culturelle d'une pratique ou d'un bien et de la capacité d'instances de légitimation à imposer à l'individu cette croyance. C'est pourquoi il définit l'analyse des « faits de légitimité » à la croisée d'une sociologie de la croyance et d'une sociologie de la domination<sup>18</sup>. Cette imposition sociale d'un ensemble de pratiques et de biens

---

<sup>17</sup> « Malgré cela, le sociologue doit bien admettre le fait que c'est aussi le monde social qui, ordinairement, procède à de telles réductions brutales rendant équivalentes des pratiques aussi différentes qu'une sortie à l'opéra, la consommation de certains produits alimentaires de luxe et la pratique de certaines activités sportives « rares ». C'est toujours le même monde social qui facilite l'utilisation et la circulation des genres en tant que stéréotypes sociaux permettant de résumer les goûts et, surtout, les dégoûts dans les conversations ordinaires. Si le sociologue doit rester vigilant en matière d'utilisation des genres dans les enquêtes, il ne peut nier le fait que c'est souvent au niveau des genres que s'opèrent les qualifications ou les disqualifications sociales ordinaires et que les acteurs du monde social ne font eux-mêmes pas dans le détail lorsqu'ils déclarent « détester le rap et la techno », « ne pas être très variétoche », « adorer le jazz » ou « trouver ringard le classique » » (Lahire, 2004, p. 38).

<sup>18</sup> « On n'est fondé à parler de légitimité culturelle que si, et seulement si un individu un groupe ou une communauté croit en l'importance, et même souvent en la supériorité, de certaines

culturels dépend par ailleurs du « degré de captivité du public », ce qui fait du système scolaire (qui dispose d'un « *public captif* ») l'institution par excellence de l'imposition sociale des biens culturels, « alors que l'ensemble des autres institutions - bibliothèques, musées, médias culturels, éditeurs culturels, etc. - essaie de déployer des stratégies en vue de *captiver* le public » (Lahire, 2004, p. 39).

Le croisement d'une sociologie de la croyance et de la domination en vue d'analyser les variations inter- et intra-individuelles des pratiques culturelles amène Bernard Lahire à poser la question du mécanisme sociologique qui autorise à parler de « légitimité culturelle ». A ce titre, il distingue ce qu'est une *différence sociale* d'une *inégalité sociale* par le *degré de désirabilité* des pratiques et de biens culturels. C'est parce qu'il y a forte désirabilité collectivement constituée et entretenue<sup>19</sup> qu'une inégale distribution sociale d'une pratique ou d'un bien culturels peut être qualifiée d'inégalité sociale<sup>20</sup>.

Bernard Lahire procède ensuite à une critique de l'« effet de légitimité » souligné par Pierre Bourdieu. Selon celui-là, Pierre Bourdieu a exagérément considéré l'importance du poids de l'imposition de légitimité sociale d'une pratique ou d'un bien culturels<sup>21</sup>. Cette circonscription des effets de légitimité à des contextes régionaux trouve sa fondation, chez Bernard Lahire, dans deux ordres de phénomènes, agissant nécessairement de façon simultanée, et « qui touchent aux deux sens du terme « reconnaissance » (« identifier » et « admettre

---

activités et de certains biens culturels par rapport à d'autres. Et la croyance en l'évidente supériorité d'une culture ne parvient à s'instaurer [...] que dans le cadre de rapports de domination culturels » (Lahire, 2004, p. 39).

<sup>19</sup> « La question de la légitimité culturelle, et plus précisément de la croyance en la légitimité culturelle d'un bien ou d'une pratique, est indissociable de ce que l'on pourrait appeler le degré de désirabilité collective entretenu à son égard. Ce qui marque l'écart entre une simple *différence sociale* et une *inégalité sociale* d'accès à toute une série de biens, pratiques, institutions, etc., c'est bien le fait que l'on a affaire, dans le second cas de figure, à des objets qui sont définis collectivement et de manière assez large comme hautement désirables » (Lahire, 2004, p. 39).

<sup>20</sup> « Si l'inégalité n'existe que parce qu'il y a forte désirabilité collective et haute légitimité assez largement reconnue, les phénomènes de distinction culturelle sont à leur tour indissociables de rapports inégaux. Car c'est la rareté sociale relative d'un bien ou d'une pratique collectivement considérées comme étant hautement désirables qui fixe la force de son pouvoir de distinction » (Lahire, 2004, p. 40).

<sup>21</sup> « La mise en garde du sociologue semble donc justifié dans un si grand nombre de situations qu'elle paraît incontestable. Et pourtant, tels qu'ils sont présentés dans l'extrait cité, lesdits "effets de légitimité" semblent peser sur tous à tout moment. Or, c'est sur la conception de l'ordre légitime dominant (et de ses effets) sous-tendant l'énoncé du problème que l'on peut s'interroger » (Lahire, 2004, p. 41).

comme légitime ») » : un double mécanisme de différenciation et de hiérarchisation des univers sociaux d'une part ; une participation minimale des individus aux univers en question, qui implique un certain degré de croyance en la valeur des pratiques et d'œuvres répandues dans ceux-ci d'autre part.

Tout d'abord, l'effet de légitimité ne peut être opérant qu'au sein des sociétés divisées en classes, où « tout (les hommes, les œuvres, les pratiques etc.) ne se vaut pas ». Au contraire, « dans les sociétés très faiblement différenciées, où la culture du groupe est bien plus également répartie, celle-ci ne peut fonctionner comme un instrument de domination culturelle » (Lahire, 2004, p. 42).

Ensuite, l'effet de légitimité ne peut s'appliquer que si l'individu a une connaissance minimale de l'univers auquel cet effet est rattaché. Or, « dans un monde social à fort degré de différenciation où le nombre de genres et de sous-genres dans chaque domaine [...] est considérablement plus élevé que dans des sociétés moins différenciées » (Lahire, 2004, p. 42), la connaissance d'une pratique ou d'une œuvre donnée ne va pas nécessairement de soi. Ainsi selon Bernard Lahire, pour qu'il y est *reconnaissance de la valeur sociale* d'une pratique ou d'une œuvre culturelle, « il faut [...] que l'enquêté ait un minimum de connaissance pratique de l'univers culturel en question » (Lahire, 2004, p. 42). L'effet de légitimité dépend donc d'une part du double mécanisme de différenciation sociale et de hiérarchisation des univers sociaux; d'autre part d'une connaissance individuelle de ces univers et de leurs hiérarchies, qui passe par une fréquentation minimale de ceux-ci.

En ce qui concerne les conditions de la croyance unanime en un ordre de légitimité global, supposant une hiérarchisation parfaite des univers, et aboutissant à une hétérogénéité des marchés culturels (les « marchés savants » dominant nécessairement les « marchés francs »), Bernard Lahire souligne deux phénomènes qui viennent en entraver la réalisation.

Le premier phénomène est celui qui caractérise la position relativement dominée du capital culturel face au capital scolaire et au capital économique dans nos sociétés actuelles. Ainsi, le sociologue souligne que l'indifférence en la valeur des pratiques et des biens culturels porte moins à conséquence que l'indifférence en la valeur de l'argent ou des titres scolaires, du point de vue de leurs

conséquences sociales sur la vie des individus<sup>22</sup>. L'imposition de la valeur sociale du capital culturel (au sens large du terme, qui dépasse les pratiques et biens culturels sanctionnés par l'École) ne serait plus aussi puissante que jusqu'aux années 1970, et se trouverait désormais en concurrence avec celle du capital économique et du capital scolaire<sup>23</sup>.

D'autre part, Bernard Lahire souligne que les « marchés francs populaires », formés par la « famille restreinte ou élargie, groupe de pairs, réseau de sociabilité socialement homogène » et « objectivement soutenue au cours des vingt dernières années par une grande partie des médias audiovisuels » qui « ont développé une culture du divertissement [...] capable de concurrencer peu à peu les valeurs pédagogiques et culturelles », constituent des formes de résistance face au marché scolaire<sup>24</sup> et aux institutions culturelles subventionnées par l'État pour soutenir les produits dits « avant-gardistes » « qui ont trouvé refuge dans des zones de plus en plus restreintes » (Lahire, 2004, p. 43- 44).

En résumé, la position de « capital dominé » du capital culturel<sup>25</sup>, en

---

<sup>22</sup> « Il est plus facile, dans nos formations sociales, de rester indifférent à une série de formes culturelles savantes (peinture, opéra, danse classique, littérature, etc.) que de mépriser l'argent (le capital économique) ou le diplôme (le capital scolaire), car les conséquences sociales de la méconnaissance de l'opéra ou de la littérature classique sont sans commune mesure avec l'absence de capital économique ou la faiblesse du capital scolaire » (Lahire, 2004, p. 40).

<sup>23</sup> Alain Caillé remarquait la même chose lorsque, dans les cinq « amendements » qu'il administre à la théorisation des classes sociales de Pierre Bourdieu, il fait porter le troisième sur la contradiction existant entre, d'une part, le fait que le principe de division de la classe dominante en « fractions dominantes » et « fractions dominées » soit l'effet du capital économique alors que, d'autre part, « la légitimation s'effectue justement à coups de capital culturel et scolaire » (Caillé, 2014, p. 112). « Si la légitimité est coextensive à l'estime de soi, socialement objectivable, alors rien ne permet d'affirmer *a priori* que les fractions à relativement fort capital culturel jouissent d'une moindre estime de soi que les fractions à fort capital économique. [...] Transparaît ici la difficulté qu'il y a à vouloir trancher d'un problème qui est d'ordre symbolique, le problème de la hiérarchie et de l'égalité, en terme objectivistes » (Caillé, 2014, p. 112-113).

<sup>24</sup> C'est dans cette perspective qu'Alain Caillé critiquait la proposition *a priori* de Bourdieu selon laquelle le système d'enseignement tendait à réussir le travail d'imposition symbolique de l'arbitraire des classes dominantes à l'ensemble des étudiants soumis à l'inculcation scolaire : « Bourdieu semble tenir pour acquis ce qu'il eût fallu précisément démontrer, à savoir que l'imposition de la violence symbolique et le travail d'inculcation, par l'appareil scolaire, de l'arbitraire culturel de la bourgeoisie aux classes dominées, est parfaitement réussi. Bizarrement, il apparaît ainsi que la société qu'il nous décrit n'est pas une société de classes, divisée par des systèmes d'intérêts et des valeurs irréductibles mais un société d'ordre, une société hiérarchique unifiée par un symbolisme commun » (Caillé, 2014, p. 91).

<sup>25</sup> Pour une explicitation plus détaillée de l'argument, voir le chapitre 15 : « Baisse d'intensité de la foi en la culture littéraire et artistique » (Lahire, 2004, p. 559-611).

concurrence avec le capital scolaire et le capital économique<sup>26</sup>, ainsi que la contre-culture du divertissement, portée par les médias de masse et diffusée dans « les marchés francs » est ce qui fait aboutir Bernard Lahire à l'hypothèse qu'il n'existe pas *une seule*, mais une *pluralité de légitimités*, et qu'il existe donc des « *moyens de résistance ou d'indifférence collectivement constitués, portés et garantis dans le cadre d'instances de légitimation concurrentes* » (Lahire, 2004, p. 53)<sup>27</sup>. Cette concurrence se matérialise dans l'opposition entre « culture populaire » et « culture savante », dans lesquelles Bernard Lahire y voit « deux grandes manières de dominer culturellement : dominer *par le nombre et la popularité* [...] et dominer *par la rareté et la noblesse* [...] La première culture domine par l'étendue de son public et traverse souvent les classes et les conditions ; la seconde, qui domine par l'officialité et le prestige qu'elle a su historiquement conquérir, est davantage réservée à ceux qui, par une intense éducation familiale et une inculcation scolaire de longue durée, ont constitué des goûts plutôt rares et demandant suffisamment d'ascétisme et de préalables en terme d'acquisition de connaissances pour se distinguer de la grande majorité des individus vivant dans le même espace social » (Lahire, 2004, p. 63).

*De la « formule génératrice » au « patrimoine dispositionnel »*

La prise en compte de la variété des contextes socialisateurs dans l'explication des pratiques a, comme chacun le sait, amené Bernard Lahire à opérer un amendement de la définition de l'habitus, en la faisant passer d'une « formule génératrice des pratiques » à un « patrimoine de dispositions ». En soulignant la *pluralité dispositionnelle*, Bernard Lahire vise à tempérer l'excès d'*homogénéité* des pratiques que la théorie de l'habitus bourdieusien suggère.

<sup>26</sup> « Plus le nombre des dieux auxquels on est autorisé (par les institutions les plus officielles de la culture) à vouer un culte augmente et plus le degré général de croyance culturelle diminue » (Lahire, 2004, p. 611).

<sup>27</sup> « Le monde social n'est jamais unifié au point où il ne permettrait l'existence que d'une seule et unique échelle de légitimité culturelle (celle qu'impose une partie, et une partie seulement, des dominants), au point que l'on observerait un monopole exclusif [...] de la définition de culture légitime et une reconnaissance unanime et sans faille de cette légitimité de la part de l'ensemble des dominés. [...] il n'existe pas de faits sociaux si généraux qu'on puisse énoncer leurs effets dans le langage de la « loi sociale » » (Lahire, 2004, p. 53).

Celle-ci, si elle admet une certaine marge de manœuvre aux actions, relative à l'imprévisibilité des propriétés contextuelles auxquelles les individus peuvent être confrontés, se trouve malgré tout restreinte par la structuration objective des dispositions, « produit de tout un apprentissage dominé par un type déterminé de régularités objectives, [qui] détermine les conduites « raisonnables » ou « déraisonnables » (les « folies ») pour tout agent soumis à ces régularités » (Bourdieu, 2000 (1972), p. 259). La définition suivante de l'habitus que fournit Pierre Bourdieu a le mérite de rendre compte de cette restriction des possibilités relatives aux conditions objectives de sa production qui se manifeste cependant dans une atmosphère de « pure liberté » :

[...] système acquis de schèmes générateurs, l'habitus rend possible la production libre de toutes les pensées, toutes les perceptions et toutes les actions inscrites dans les limites inhérentes aux conditions particulières de sa production, et de celles-là seulement (Bourdieu, 1980, p. 92).

Au contraire, Bernard Lahire s'est attelé à montrer qu'en vertu de leur fréquentation de contextes sociaux divers, de l'intensité à laquelle ils les fréquentent, et de leurs positionnements temporels dans leurs trajectoires sociales, les individus peuvent être dépositaires d'un patrimoine dispositionnel pluriel et qu'en conséquence, l'explication des pratiques devait plutôt partir du couple « passé incorporé – contexte présent » que celui d'« habitus – champ », qui tend à privilégier le passé incorporé par rapport au présent auquel les individus sont confrontés :

La cohérence des habitudes ou schèmes d'action [...] que peut avoir intériorisé chaque acteur dépend donc de la cohérence des principes de socialisation auxquels il a été soumis. Dès lors qu'un acteur a été placé, simultanément ou successivement, au sein d'une pluralité de mondes sociaux non homogènes, et parfois même contradictoires, ou au sein d'univers sociaux relativement cohérents, mais présentant, sur certains aspects, des contradictions, alors on a affaire à un acteur au stock de schèmes d'actions ou d'habitudes non homogène, non unifié, et aux pratiques conséquemment hétérogènes [...], variant selon le contexte social



dans lequel il sera amené à évoluer. On pourrait résumer notre propos en disant que tout corps (individuel) plongé dans une pluralité de mondes sociaux est soumis à des principes de socialisation hétérogènes et parfois même contradictoires qu'il incorpore (Lahire, 1998, p. 50).

## ***2.2. Les limites d'une critique partielle de la théorie de la légitimité culturelle***

Cependant, on se rend compte par la suite que cette pluralité des légitimités mise en avant dans un premier temps se heurte au fait que, malgré tout, Bernard Lahire en reste à une appréhension des goûts culturels sous l'angle de la légitimité. Plusieurs problèmes en ressortent et, de notre point de vue, il nous semble que ceux-ci peuvent être surmontés dès lors que l'on adopte la théorie grammaticale de l'action développée par Cyril Lemieux.

### *Critique 1: l'erreur de Frazer et les limites de la tolérance*

Bernard Lahire critique l'hyperlégitimisme de Pierre Bourdieu qui, en vertu du principe d'« unité des profils ou des habitus culturels individuels » (Lahire, 2004, p. 251), interprète les écarts à la légitimité des pratiques ou consommations culturelles des enquêtés issus des classes dominantes comme des audaces ou des « droits de cuissage symbolique ». Cependant, Bernard Lahire critique cet hyperlégitimisme par un argument qui se trouve contredit par la fonction qu'il assigne à l'étude des « *différentes modalités* selon lesquelles s'effectuent l'*ensemble* des consommations ou les pratiques culturelles » (Lahire, 2004, p. 252).

En effet, lorsqu'il critique le scepticisme de Bourdieu à propos du fait qu'une personne hautement diplômée puisse aimer écouter du « Rap » (Lahire, 2004, p. 254-255), Bernard Lahire affirme :

Pierre Bourdieu n'imagine donc aucun cas de figure où, pour des raisons sociales autres que stratégiques au sein d'un espace de luttes symboliques, une personne hautement diplômée pourrait *réellement* aimer le rap sans qu'elle « se mente à elle-même » (Lahire, 2004, p. 255).

Mais le sociologue ne tire aucune conséquence théorique et méthodologique de cette critique, que nous partageons par ailleurs, puisque ce n'est nullement de cela qu'il est question dans l'analyse des différentes modalités d'effectuation des pratiques culturelles qu'il réalise. Loin que les entretiens puissent lui permettre de faire émerger le sens positif que prennent les pratiques culturelles individuelles pour les acteurs au sein d'une situation, Bernard Lahire les utilise en grande partie afin de distinguer l'ensemble des contextes contraignants qui amènent les individus à avoir des goûts et pratiques effectifs *dissonants*. L'introduction des modalités des goûts et des pratiques culturels permet à Bernard Lahire de définir les formes de l'hétérogénéité des pratiques et des goûts culturels du point de vue de leur degré de légitimité. L'une des fonctions des entretiens de *La culture des individus* est ainsi très bien explicitée : les entretiens permettent d'accéder à :

[...] l'ensemble des « excuses » et des « justifications » avancées par les interviewés pour atténuer la « faute culturelle » qu'ils savent avoir « commise » ou pour faire tomber par anticipation le possible jugement culturel de l'enquêteur. Ces justifications qui accompagnent parfois l'« aveu » du « péché culturel » prouvent que la légitimité culturelle est bien perçue par l'enquêté. Mais, inversement, l'aveu prouve de son côté que l'enquêté n'est toutefois pas acculé à la sous-estimation (de ses comportements illégitimes) ou la surestimation (de ses comportements les plus légitimes) et que la faute ne lui semble pas grave au point de ressentir le besoin de la cacher (Lahire, 2004, p. 54).

Bernard Lahire procède de même lorsqu'il résume l'ethnographie faite au sein des bars à karaoké, au cours de laquelle Pascal et Viviane, en train de se défouler et de s'amuser en chantant, « montrent néanmoins au cours de la conversation une certaine gêne à être ainsi observés et sont visiblement travaillés par des effets de légitimité culturelle » (Lahire, 2004, p. 620).

Il s'agit selon nous d'une erreur d'interprétation : si « excuse » ou « justification » il y a, ce dont nous ne contestons pas l'existence, ce sont des « excuses » qui prennent sens *par rapport à la situation d'enquête*, et pas

nécessairement dans la situation décrite par l'enquêté au moment où elle se déroule. Avoir honte d'avouer une pratique ou un goût au cours d'une enquête, en la complétant par des « excuses justificatrices » n'implique nullement, de façon nécessaire, que l'individu ait eue honte de les mettre en pratique dans la situation qu'il rapporte à l'enquêteur. Comme le dit Pierre Bourdieu, « on sait par exemple combien il est difficile de faire revivre dans une autre situation sociale les péripéties d'une aventure vécue dans un contexte social différent (Bourdieu, 2000, p. 232). De plus, lorsqu'on suit les types de justifications décrites, ils nous donnent plutôt l'impression que le sociologue commet une « erreur de Frazer »<sup>28</sup>, c'est-à-dire qu'il situe le sens des propos de l'individu dans un ordre d'intelligibilité qui n'est pas celui auquel l'enquêté se réfère. Alors qu'elles décrivent des pratiques et des goûts culturels « par curiosité » ou relatives à des contextes « de détente », dans « *un temps et un cadre bien délimités* », des pratiques pour « faire plaisir » ou « pour accompagner », « par courtoisie », « pour ne pas froisser », Bernard Lahire retraduit ces situations comme autant de contraintes, petites ou fortes, *subies* par les individus (Lahire, 2004, p. 55-60). Mais lorsque les enquêtés parlent de pratiques pour « faire plaisir » ou pour « accompagner », force est de constater qu'ils décrivent une forme de tolérance de leur part, qui ne semble aucunement subie, mais actuellement acceptée. L'erreur de Frazer consiste donc ici dans une méthodologie de l'entretien où Bernard Lahire analyse comme des effets contraignants des « pratiques sans goût » ce qui, en fait, ne sont que des effets de la situation d'enquête où, à tout le moins, un problème interprétatif qui situe la tolérance comme un acte coercitif au lieu d'y voir une concession que les individus acceptent (jusqu'à un certain point) et qui ne les empêche pas de « prendre plaisir à faire plaisir ».

L'idée de tolérance des goûts musicaux d'autrui est par ailleurs l'un des concepts centraux que défend Hervé Glévarec dans son modèle de la tablature, qui entend démontrer que la logique de la distinction, même « métamorphosée » (Coulangeon, 2010), n'est plus celle qui régit les rapports sociaux des jugements de goût :

---

<sup>28</sup> Expression que Jacques Bouveresse tire des critiques que Ludwig Wittgenstein administre à l'anthropologue James G. Frazer.

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 (Glevarec et Pinet, 2009, p. 635).

Cette transformation juridique de l'avènement d'une « démocratie culturelle », basée sur le fait que « la hiérarchisation n'est plus entre les genres musicaux mais à l'intérieur (ces genres sont devenus culturellement et socialement incommensurables) » (Glevarec et Pinet, 2009, p. 624), aurait ainsi impliqué, selon Hervé Glévarec, le passage d'un rapport distinctif à un rapport de tolérance aux goûts musicaux d'autrui du côté des classes supérieures. Au cœur du modèle de la tablature se trouve donc « un nouveau rapport (ou jugement) social entre les « amateurs », [qui prend] au sérieux la posture contemporaine de tolérance et d'ouverture aux goûts des autres » (Glevarec et Pinet, 2009, p. 601). Comme on le voit, le bâton est tordu dans un autre sens que celui des tenants de la théorie de la légitimité culturelle, qu'elle soit « totale » ou « partiellement critiquée ». Alors que Pierre Bourdieu, en transposant la notion de loi culturelle des analyses de Hegel sur le droit, qui voulait que la loi s'impose à tous devant le tribunal, postule que la légitimité culturelle pèse à tous moments sur chacun des membres d'une société, Hervé Glévarec récuse ce rapport à la culture, qui ne serait plus de mise de nos jours, pour lui remplacer la « tolérance », en s'appuyant sur les droits des minorités, de sorte que l'on pourrait déduire d'une loi juridique les jugements effectifs des individus à l'égard des goûts ou des pratiques culturelles des autres. Si l'on peut admettre, sous réserve d'une administration plus avancée de la preuve qui en explicite les conditions de possibilité, le fait qu'il se soit produit une montée sociohistorique de la tolérance à la diversité des goûts musicaux d'autrui chez les classes supérieures, il ne faudrait pas trop hypostasier cette idée, sous peine de rendre inopérant le concept même de tolérance. Selon nous, les pratiques distinctives ou tolérantes étant des *actes*, il s'agirait plutôt de se demander à quelles conditions des actes *qui aboutissent* à des effets distinctifs ou tolérants sont possibles.

*Critique 2: Réification des marchés et de leurs logiques pratiques*

Le recours à la spécificité des contextes effectifs des pratiques ou ceux de l'actualisation des goûts culturels, tel que Bernard Lahire les mobilise, présente ensuite selon nous l'inconvénient de les *réifier*, impliquant du même coup que les discontinuités se trouvent grammaticalisées *nécessairement* de la même manière et qu'une seule grammaire ne soit *effectivement possible* dans chacun des marchés<sup>29</sup>.

Dans le chapitre 16 intitulé « Tensions et relâchements, en public et en privé » (Lahire, 2004, p. 612-636), Bernard Lahire procède à l'étude de la spécificité des contextes sociaux qui permettent de rendre compte des « entraves » à l'injonction publique de « dignité culturelle des pratiques ». Il note d'une part que « si les personnes qui tiennent imperturbablement le cap de l'ascétisme culturel sont rares, c'est que même les plus hautement scolarisés sont rattachés au monde ordinaire par de multiples liens qui ramènent sans cesse leurs exigences culturelles à la baisse et les incitent au délasserment, au divertissement, ou au défoulement, suivant la logique de la succession des « temps de travail » et des « temps de détente » : des propriétaires de grands capitaux culturels disposant de peu de temps hors travail, des vies professionnelles stressantes et fatigantes, des doubles vies professionnelles et familiales [...], tout cela contribue aussi à expliquer la production sociale d'un « besoin » de participation sans complication à des choses ordinaires, informelles, détendues, à des émotions collectives, à des moments festifs, bref à des cultures « chaudes » » (Lahire, 2004, p. 612).

Les exemples du karaoké d'une part, puis ceux de la « culture en privé » et « gratuite » d'autre part, caractérisent dans l'argumentation du sociologue des contextes qu'il décrit comme des « marchés francs » faits d'« *entre soi* sur lesquels ne règnent pas les normes légitimes » (Lahire, 2004, p. 632), et où les engagements spontanés sont censés les définir. A l'opposé, Bernard Lahire définit les « marchés tendus » comme « des espaces d'échanges où les normes rappellent

---

<sup>29</sup> Bernard Lahire ne semble plus tenir compte dans *La culture des individus* de la remarque qu'il faisait dans *L'homme pluriel* à propos de « l'impossibilité de réduire un contexte social à une série limitée de paramètres pertinents qui permettrait de prédire un comportement social, comme dans le cas des expériences chimiques » (Lahire, 1998, p. 346).

leur présence, *s'imposent quel que soit le milieu social*. Les marchés tendus imposent de la mise en forme, de la préparation, du calcul, de l'attention, du soin, du soucis, etc. »(Lahire, 2004, p. 632).

Bernard Lahire réifie selon nous la nature des échanges, qui, *de facto*, seraient impliquées en fonction des deux marchés : des échanges plutôt détendus et tournant autour du plaisir au sein des marchés francs, des échanges plus contraints au sein des marchés tendus. De plus, il semble assimiler le plaisir à la détente des marchés francs » et la contrainte à l'ascétisme esthétique des « marchés tendus ». Or, on pourrait reprendre les entretiens de Bernard Lahire en montrant que le sociologue avait les matériaux lui permettant de décrire que des normes différentes peuvent régir un même marché et que des actes identiques en soi peuvent prendre des sens différents en fonction des normes qui régissent les marchés.

Dans l'enquête ethnographique menée au sein des bars à karaokés, la majorité des enquêtés pratique cette activité « pour se détendre » : une attitude « sérieuse » serait ainsi considérée comme un petit affront aux autres membres du groupe car elle viendrait rompre la détente collectivement orchestrée. Mais Bernard Lahire remarque tout de même une enquêtée qui pratique le karaoké de manière sérieuse du fait de son goût pour le chant, et place ainsi sa pratique dans des interactions où le fait de ne pas faire l'effort de chanter juste ou de perturber l'exercice vocal serait pour elle un manquement au plaisir pris à essayer de chanter le plus juste possible (Lahire, 2004, p. 621). On observe donc qu'une même situation (la pratique du karaoké) est définie par deux logiques distinctes (la détente et la justesse du chant vocal) permettant d'aboutir à des plaisirs différents (rire collectivement ou parvenir à la justesse vocale espérée).

Il remarque également une situation dans laquelle l'enquêtée ne partage pas le goût pour le karaoké des amis avec lesquels elle s'y est rendue et, étant tolérante un temps, finit par faire remarquer à ses amis qu'elle n'en peut plus en quittant le bar<sup>30</sup>. La manifestation du mécontentement face aux actes d'autrui

---

<sup>30</sup> « Alors au début d'année, y a des copines de ma classe et puis des copains du lycée qui [ton un peu ironique] sont tombés carrément amoureux du karaoké et i z'ont essayé d'ramener tout l'monde, et une fois j'avais un repas d'classe, et donc ils allaient après à un karaoké. J'suis allée voir, j'suis *pas* restée longtemps. C'était pas trop mon truc hein. C'était vraiment dans l'idée d'se

n'est donc pas étrangères des marchés francs. Du côté de la gratuité de la culture et de son caractère « privé » lorsqu'elle est consommée chez soi, Bernard Lahire remarque également qu'un couple dont le compagnon est moins diplômé que sa compagne a une vision dualiste de la fonction de diffusion culturelle de la télévision. Alors que la compagne regarde « *Madame est servie*, parce que « c'est une manière pour elle de décompresser », [...] lui, dont la culture légitime est assez faible [...] se fait un point d'honneur de ne pas regarder n'importe quoi à la télévision » (Lahire, 2004, p. 626). On le voit, il ne va pas du tout de soi que des situations relatives à des « marchés francs » (ici la pratique du karaoké, la culture gratuite ou en privé) s'inscrivent automatiquement dans des échanges chaleureux *a priori* (l'enquêtée qui finit par partir du karaoké) mais dépendent du sens que la situation prend en fonction des actions des uns et des autres. De même, des logiques antagonistes peuvent toutes deux aboutir à des formes de plaisir (prendre plaisir à chanter en rigolant ou en essayant de chanter le plus juste possible ; regarder la télévision pour décompresser ou s'instruire). Cette critique de la réification des logiques d'actions au sein des marchés francs vaut également pour les marchés tendus. Au final, il serait plus juste de considérer que les marchés *deviennent francs* ou *tendus* en fonction des logiques investies par les individus auxquelles succèdent une réponse des autres individus en présence à l'égard des premières, qui font considérer les logiques comme étant *chaleureuse* ou *contraignante*.

*Critique 3: Distributions statistiques et rapport de distinction: une interprétation réaliste*

Nous avons vu plus haut que Bernard Lahire, comme Pierre Bourdieu avant lui, insiste sur le fait qu'une pratique ou un bien culturel peut exercer un effet distinctif 1/ s'il y a une désirabilité collectivement entretenue pour celle-ci ou celui-ci ; et 2/ qu'il faut qu'elle ou qu'il soit rare. C'est *parce qu'elles* ou *qu'ils* sont des pratiques ou des biens culturels hautement désirés collectivement et *rare*s, c'est-à-dire très inégalement distribués au sein de l'espace social, qu'elles

---

divertir quoi. Eux, i z'aimaient bien, i devaient être euh... i z'avaient bu un coup de trop » » (Lahire, 2004, p. 622).

ou qu'ils procurent à leurs pratiquants ou leurs consommateurs des profits de distinction. Cette analyse *réaliste* de l'inégale distribution sociale des pratiques et des consommations culturelles en fonction de l'origine et de la position sociale anticipe un peu vite le *produit* des interactions en face à face ou même des effets structurels (c'est-à-dire des *profits matériels ou symboliques*) : au lieu de considérer que des pratiques ou des biens culturels qui manifestent une distribution sociale très inégale ont *d'autant plus de chances* d'aboutir à des rapports objectifs et/ou subjectifs de distinction, l'analyse en termes de *champs* les suppose *effectives*. Ce qui pose un problème quant aux données elles-mêmes. Que mesure en effet les indicateurs des goûts, sinon les préférences culturelles, c'est-à-dire des « choses qui font plaisir » ? Si l'on prend par exemple un écart en matière de goût pour le Rock en faveur des classes supérieures par rapport aux classes populaires, nous aboutissons au constat que « les classes supérieures aiment un peu plus le Rock que les classes populaires ». Or, nous sommes dans le registre descriptif du plaisir, et non pas dans celui de rapports contraignants. L'analyse en termes de champs *anticipe* les rapports sociaux à partir des distributions statistiques qui *décrivent* des goûts. Si l'on peut supposer que, étant donné l'écart proportionnel, un individu des classes supérieures ait statistiquement plus de chance de vivre un « rapport de télescopage » en discutant de Rock avec un individu des classes populaires, et aboutir à un rapport distinctif, il se peut que la discussion aboutisse à ce que le premier individu parvienne à faire apprécier le Rock au second en trouvant chez ce dernier un lien qui lui permette de changer son opinion (ou simplement de découvrir un genre qu'il n'avait jamais entendu et sur lequel il n'avait pas d'opinion). Cette analyse vaut bien entendu pour un écart en matière de Rap, ou les goûts s'inversent en matière de classe sociale. L'idée n'est pas de *nier* les distributions statistiques, puisque les situations de *renversement* d'un goût seront d'autant plus *rare* que l'écart statistique est important ; il s'agit plutôt de veiller à ne pas aller trop vite dans l'interprétation des distributions statistiques, et de les prendre pour ce qu'elles sont : des distributions descriptives de goûts individuels (c'est-à-dire de goût à l'état atomisé), dont les écarts permettent de prédire avec plus ou moins de



force ce qui adviendra des interactions entre individus provenant de régions différentes de l'espace social (ou de sexe, d'âge, de religion, etc. différents).

Les travaux de Michèle Lamont vont dans ce sens. Ils ont en effet contribué à montrer qu'une distribution sociale inégale d'un bien ou d'une pratique n'entraîne pas nécessairement une inégalité sociale par l'intermédiaire de profits distinctifs. Pour le démontrer, la sociologue a procédé à une comparaison géographique des manières dont américains et français définissaient ce qu'était une « personne de valeur », sur la base des critères moraux, culturels et économiques sur lesquels se fondait ce type de qualification. En se focalisant sur les barrières symboliques entre individus et les principaux facteurs sociaux qui permettent d'en rendre compte, elle suggère au contraire que le passage d'une différenciation sociale à une inégalité sociale dépend de la force des barrières symboliques exprimées, que certains critères pèsent plus en France qu'aux États-Unis sur le passage d'une différence sociale à une forme de hiérarchisation (les critères moraux) et qu'au contraire d'autres sont plus relatif à « l'exception française » (les critères culturels) et que, de manière plus globale, la probabilité que ces critères de différenciation deviennent des barrières symboliques dépend elle-même des contextes régionaux (notamment de l'opposition entre « capitale » et « province », en France comme aux États-Unis). Et comme le suggère Hervé Glévarac, « l'analyse de Lamont ne va pas dans le sens d'un régime de tolérance des catégories supérieures » (Glévarac et Pinet, 2009, p. 634 n.26), puisqu'elle démontre au contraire à quelles conditions une différence sociale peut se convertir en barrière symbolique, faisant de la tolérance une possibilité parmi d'autres.

*Critique 4: Brouillage des tâches descriptive et explicative, universalisme sans compétences et absence de dynamisme corporel*

La critique 3, d'un réalisme interprétatif des distributions statistiques, peut se prolonger dans le brouillage entre le domaine *descriptif* et *explicatif* que Bernard Lahire fait prendre à la notion de disposition, prolongeant par-là la manière dont Pierre Bourdieu et ses continuateurs mobilisent ce concept. De

plus, il nous semble qu'il manque à l'affirmation de l'universalisme du modèle « dispositionnaliste-contextualiste » (Lahire, 2012, p. 21-57) la prise en compte de compétences qui, si d'autres, peut-être, restent à découvrir ou à faire émerger d'enquêtes ultérieures, n'en restent pas moins *universelles* (jusqu'à preuve du contraire, étant donné les preuves sur leur présence à la fois dans des sociétés séparées à travers les siècles et, au même moment, à travers l'espace géographique).

En passant du couple « habitus-champ » à celui de « passé incorporé-contexte présent », Bernard Lahire a rendu pensable le fait que les individus puissent être les porteurs d'un *patrimoine dispositionnel pluriel*, qui s'actualise de manière spécifique en fonction du contexte présent dans lequel ils évoluent. Le projet d'une sociologie à l'échelle individuelle devait d'ailleurs permettre d'observer un tel pluralisme, et d'en rendre compte sociologiquement<sup>31</sup>. Selon Bernard Lahire, loin que la pluralité dispositionnelle n'apparaisse que lorsque l'on a affaire à des « habitus clivés », celle-ci peut être décelée en constituant « la liste des dispositions caractéristiques de chaque enquêté », permettant ainsi de « se rendre compte du fait que chaque individu est le produit d'un mélange assez subtil de dispositions variées, et qui n'ont parfois rien à voir les unes avec les autres, ou plus exactement, qui n'entretiennent aucun *lien de nécessité logique* entre elles » (Lahire, 2002, p. 404). Cependant, est-ce qu'un pluralisme dispositionnel peut être assimilable à un pluralisme des compétences proposé par Luc Boltanski et Laurent Thévenot ? Jusqu'alors, il est vrai qu'en matière d'enquête sociologique, la pluralité dispositionnelle n'avait guère été abordée. Mais on pourrait contester : « Qu'en est-il des travaux de Luc Boltanski et de Laurent Thévenot à propos de la pluralité des compétences ? ». A cette critique, nous répondrons ceci : ce thème a effectivement été ouvert par les travaux de Luc Boltanski et de Laurent Thévenot. *L'amour et la justice comme compétences* (Boltanski, 1990) et *De la justification* (Boltanski et Thévenot, 1991) en sont les principales manifestations. Dans ceux-ci, il était entre autre question de souligner qu'en dehors de la faculté qu'ont les individus de s'auto-contraindre ou

---

<sup>31</sup> « De toute évidence donc, le changement d'échelle ne peut manquer de faire apparaître de la diversité là où l'on présupposait de l'unicité et, inversement, de l'homogénéité là où l'on ne voyait qu'hétérogénéité » (Lahire, 2002, p. 403).

de contraindre autrui, ceux-ci étaient également capable de s'aimer, de procéder à des critiques publiques et de justifier leurs jugements ou leurs actes. Émergeait alors l'idée, empiriquement vérifiée, d'une pluralité des compétences individuelles. Cependant, d'un point de vue théorique et méthodologique, « compétence » n'est pas l'équivalent de « disposition » et ne renvoie pas, par conséquent à la même réalité. Ceci était d'ailleurs une critique majeure de Bernard Lahire à l'égard de Luc Boltanski :

[...] après avoir évacué verbalement toute sociologie dispositionnelle en la ramenant à l'étude de l'effet des routines [...] et après avoir posé, dans une visée très contextualiste, que sa théorie de l'action s'intéressait essentiellement aux « contraintes » liées « au dispositif de la situation dans laquelle sont placées des personnes » (*ibid.* p.69), l'auteur n'hésite pas à recourir à la notion de « compétence », en naturalisant les compétences dont il parle et en réglant en un tour de main la question de leur acquisition, de leur sociogenèse [...]. On se demandera, sans doute trop naïvement, qui sont ces « anormaux » qui ne possèdent pas ce que l'auteur distribue généreusement et accorde démocratiquement à tous les acteurs. On se demandera aussi comment les acteurs « normaux » ont construit ces compétences qui les amènent à agir (critiquer, justifier...) comme ils le font. Mais commencer à répondre sérieusement à ce genre de questions supposerait évidemment de renouer avec une tradition à laquelle l'auteur s'efforce absolument d'échapper » (Lahire, 2002, p. 11).

La question est de taille : comment s'acquièrent les capacités à critiquer, à justifier, à aimer, à réaliser ses limites et à s'auto-contraindre ? Il apparaît que cette question de la sociogenèse des compétences nécessite d'être appréhendée à bras le corps, car il s'agit selon nous d'une objection majeure.

Il nous paraît possible de l'appréhender à partir du concept bourdieusien d'« exercice structural », décrivant un processus qui fonde, chez les enfants, l'incorporation des structures mentales à partir de l'observation des manières de faire et d'être en société par rapport aux interactions immédiates des personnes de leur entourage. Pierre Bourdieu précisait ceci :

Le corps croit en ce qu'il joue : il pleure s'il mime la tristesse. Il ne représente pas ce qu'il joue, il ne mémorise pas le passé, il *agit* le passé, ainsi annulé en tant que tel, il le revit. Ce qui est appris par le corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est. Cela se voit particulièrement bien dans les sociétés sans écritures où le savoir hérité ne peut survivre qu'à l'état incorporé. Jamais détaché du corps qui le porte, il ne peut être restitué qu'au prix d'une sorte de gymnastique destinée à l'évoquer, *mimesis* qui, Platon le notait déjà, implique un investissement total et une profonde identification émotionnelle » (Bourdieu, 1980, p. 123).

Si donc, les compétences à l'amour, la réalisation de ses limites et la tendance à l'autocontrainte, et celle à critiquer et à se justifier s'acquièrent, il se pourrait bien qu'elles passent, très tôt, par l'observation et l'expérience originaire des actions et des actions-en-retour qui leur donne un sens. Mais ce n'est pas à proprement parler « l'amour », ou « la justification », ou « l'autocontrainte » pure qui s'apprennent, ce sont plutôt des manifestations historiquement et socialement différenciées de ces compétences. C'est à cette expérience que Pierre Bourdieu donne le nom d' « exercice structural » :

[...] toute société prévoit des *exercices structuraux* tendant à transmettre telle ou telle forme de maîtrise pratique : dans le cas de la Kabylie, ce sont les énigmes et les joutes rituelles qui mettent à l'épreuve le « sens de la langue rituelle » [...]; c'est la participation quotidienne aux échanges de dons et à leurs subtilités qu'assure aux jeunes garçons leur qualité de messagers [...]; c'est l'observation silencieuse des discussions de l'assemblée des hommes, avec leurs effets d'éloquence, leurs rituels, leurs stratégies, [...]; ce sont les interactions avec la parenté qui conduisent à jouer dans tous les sens les relations objectives de parenté au prix de *renversements* imposant au même qui se conduisait ici comme neveu de se conduire là comme oncle paternel et d'acquérir ainsi la maîtrise des schèmes de transformation permettant de passer des dispositions attachées à une position à celles qui conviennent à la position inverse ; ce sont les commutations lexicales et grammaticales (le *je* et le *tu* pouvant désigner la même personne selon la relation au locuteur) par où s'acquiert le sens de l'interchangeabilité des positions et de la réciprocité ainsi que des limites de l'une et de l'autre [...]. Mais ce sont en fait toutes les actions

accomplis dans un espace et un temps structurés qui se trouvent immédiatement qualifiés symboliquement et fonctionnent comme autant d'exercices structuraux à travers lesquels se constitue la maîtrise pratique des schèmes fondamentaux » (Bourdieu, 1980, p. 126- 127).

Ici, Pierre Bourdieu s'attache à définir les *exercices structuraux* en tant qu'expérience sociale faisant incorporer toutes les normes de la division du monde social à travers les *dispositions corporelles*. Les *exercices structuraux de l'enfance* peuvent donc être l'objet de l'analyse à partir desquelles les compétences, historiquement variées dans leur contenu mais universelle dans ce à quoi elles renvoient, s'acquièrent chez les individus. Il n'y aurait donc plus à choisir entre dispositions et compétences : les dernières renvoyant à des régimes d'engagement universellement partagés dans leur forme mais historiquement distincts dans leurs contenus, tandis que les premières s'attacheraient à rendre compte des régularités que le corps propre offre à l'observation des pratiques.

Mais l'exemple des exercices structuraux ne nous amène-t-il pas également à distinguer ce qui ressort des logiques qui structurent les relations de parenté (comment bien agir en tant que « neveu », mais aussi comment bien agir en tant qu'« oncle paternel » ?) de ce qui ressort des tendances à les respecter ou les entraver ? La capacité du neveu à rompre physiquement, au moment où il interagit avec son oncle, avec les normes qu'ils admettent être celles qui régissent leurs interactions, relève du domaine de l'*explicatif*. Admettons que le neveu ne parvienne pas à rompre avec cette tendance et que, justement, il se laisse aller en discutant avec son oncle à agir avec lui comme s'il agissait avec son propre neveu. Admettons que l'oncle, actuellement incapable de tolérer plus longtemps l'affront que son neveu lui a fait en le traitant de la sorte, lui adresse une phrase ou un geste que le neveu reconnaît, par la réponse qu'il en donne, comme étant un reproche. Que peut-il advenir ensuite ? Le neveu peut soit modifier son comportement et se conformer au comportement attendu, soit se lancer dans une justification de ce qui l'a poussé à agir ainsi. Nous voyons alors bien que seules les logiques d'actions, par les actions des uns et des autres qui les manifestent, peuvent être l'objet de *description*, alors que les tendances qui ont poussé le neveu à commettre une faute et l'oncle à ne plus tolérer les actes de son neveu

concernent l'*explication* de la situation. C'est d'ailleurs ce que semble également admettre Bernard Lahire en affirmant qu' « une disposition ne se révèle que par interprétation de multiples traces [...] de l'activité de l'individu étudié [...]. En considérant une série d'informations concernant la manière dont l'acteur se comporte, agit et réagit, dans une série de situations, le sociologue essaie de formuler le principe qui est à l'origine de tels comportements. On pourrait même dire que ces comportements deviennent autant d'indices de dispositions qu'il s'agit progressivement de nommer » (Lahire, 2002, p. 12).

Cependant, si Bernard Lahire admet l'idée que le concept dispositionnel soit purement explicatif, en ce sens que les dispositions ne sont appréhendées que par les indices fournis par une description de la situation, il n'en reste pas moins que le fait de condenser dans une même expression les logiques d'actions et la tendance du corps à les mettre à l'œuvre (« être disposé à l'application de telle logique ») brouille les deux opérations, fondamentales et temporellement hiérarchisée, de *description* et d'*explication*. Mais il y a plus. Le langage des dispositions, attaché à rendre compte des *régularités*, charrie une philosophie du corps quelque peu fixiste et, à tout le moins, plutôt peu modifiable. Ainsi, le fait de parler de personne « disposée à l'application de telle ou telle logique » ne permet pas de rendre compte, soit du processus de renforcement des tendances à les actualiser, soit de la tendance à rompre avec elles pour agir en conformité avec d'autres logiques collectivement attendues au présent. La notion de disposition ne permet donc pas de rendre compte d'une sorte de processus de « comptabilité corporelle » impliquant soit un durcissement progressif, soit une malléabilité plus importante, soit enfin une atténuation progressive des tendances à agir au présent de manière identique à des situations passées. C'est d'ailleurs la rigidité du concept de disposition qu'Hervé Glévaire reproche à Bernard Lahire, mais dans une intention toute différente, puisqu'il vise moins la redéfinition d'un *concept prédictif dynamique* relatif à la continuité du corps dans le temps que son éviction pure et simple :

Comment une disposition pourrait-elle perdre à ce point de sa présence si elle est une disposition, qui est par définition durable ? Une disposition qui n'est pas durable est une compétence momentanée, contextuelle, relative,

expérientielle. On voit qu'il convient de déflationner le terme de disposition. Aucune nécessité ne justifie le fait que la démarche scientifique, sociologique, recoure à un concept de disposition pour expliquer les pratiques » (Glévarec, 2016, p. 61).





### Chapitre 3. Du programme dispositionnaliste-contextualiste à l'analyse grammaticale

Dans la section 2.2. du dernier chapitre, nous avons tenté de dégager les points forts de l'amendement que Bernard Lahire a opéré au regard de la théorie de la légitimité culturelle de Pierre Bourdieu, tout en critiquant ce qui, dans ces amendements, nous paraissait encore poser problème : à savoir le maintien de l'appréhension des goûts sous l'angle de la théorie de la légitimité culturelle. A la lecture du *Devoir et la grâce* de Cyril Lemieux, il nous est apparu que *l'approche grammaticale* qu'il défend permet de résorber l'ensemble de ces problèmes. En effet, afin de lutter contre les erreurs de Frazer, l'analyse grammaticale préconise de maintenir le questionnement de l'enquête au niveau du sens que les individus donnaient à leur pratique. Contre la réification des marchés et des logiques d'action, Cyril Lemieux souligne que la nature d'une situation (marché franc ou marché tendu) émane des actions et des actions en retour que s'échangent les interactants et, qu'à ce titre, on ne peut qualifier *automatiquement* telle ou telle situation de « marché franc » ou « marché tendu ». En outre, avec la distinction entre « métarègle » et « règle dérivée », l'approche grammaticale permet de contenir un aspect universaliste (les compétences étant ici les métarègles) et un aspect historiciste (les règles dérivées qui expriment les métarègles), contrairement à ce que semble affirmer un peu expédivement Bernard Lahire, lorsqu'il balaye d'une phrase, sans tenter de la réfuter argumentativement<sup>32</sup> (au moyen de preuve empiriquement vérifié) l'analyse grammaticale, face à laquelle il entend se positionner de manière implicite (c'est-à-dire sans la citer)<sup>33</sup> :

---

<sup>32</sup> Dans *L'esprit sociologique*, Bernard Lahire critique en effet vivement, et avec raison selon nous, le « schème « stratégique » » mobilisé parfois par des sociologues vis-à-vis de leurs collègues pour répondre aux critiques qui leur sont faites, au lieu de prendre ces critiques à bras le corps, s'y confronter et tenter d'y répondre (soit en les intégrant, soit en contre-argumentant) : « les sociologues utilisent assez fréquemment le schème « stratégique » pour désamorcer les critiques qui leur sont adressées. En effet, au lieu de prendre acte de la critique, de l'examiner pour ce qu'elle est (et non comme indice d'une réalité ou d'une motivation cachée) et de voir dans quelle mesure il est capable d'y répondre (ou d'en tenir compte dans la suite de ses recherches), le chercheur va plutôt se demander quel intérêt peut avoir celui qui le critique à le critiquer » (Lahire, 2005, p. 130).

<sup>33</sup> Il est significatif que Bernard Lahire ait défendu en 2008, dans un premier temps, son programme « dispositionnaliste-contextualiste » comme un modèle essentiellement historicisant afin de se positionner face à la naturalisation des dispositions de la part des sciences cognitives

Si l'on tient absolument à viser une certaine « universalité » dans les sciences humaines et sociales, ce n'est certainement pas dans l'ordre d'improbables « règles » ou « métarègles » censées exister dans toutes sociétés humaines qu'il faut chercher. Toute tentative pour identifier quelque chose comme les formes élémentaires ou invariantes du lien social qui caractériseraient l'ensemble des sociétés est une entreprise d'une prétention scientifique démesurée et inévitablement vouée à l'échec (Lahire, 2012, p. 32).

En contrepartie de ces remarques expéditives, Bernard Lahire propose son programme contextualiste-dispositionnaliste dont le caractère universel serait à trouver du côté de son « articulation [...] avec les capacités naturelles, biologiques de l'homme, avec ses capacités mnémoniques, le type de cerveau dont il dispose et qui le différencie d'autres animaux » (Lahire, 2012, p. 33).

Enfin, l'analyse grammaticale permet de pallier au brouillage des tâches descriptives et explicatives en distinguant conceptuellement les règles dérivées, dont on peut décrire la manifestation par les actions et les actions en retour des interactants, et les tendances corporelles, que l'on peut mobiliser pour expliquer la manière dont les individus agissent dans une situation. De plus, la notion de tendance corporelle à agir se veut rendre compte du caractère dynamique de la continuité du corps à travers le temps. Mais n'anticipons pas tout de suite et prenons le temps de décrire l'approche grammaticale.

### ***3.1 « Principe de solidarité » et « pluralisme grammatical »***

Lorsque l'on souhaite étudier des trajectoires biographiques de goûts musicaux ; lorsque l'on souhaite expliquer, en d'autres termes, la manière dont les individus découvrent, actualisent et/ou mettent en veille leurs goûts musicaux

---

(Lahire et Rosental, 2008, p. 100), puis dans un second temps d'avoir présenté ce même programme comme étant à vocation universelle en 2012 (Lahire, 2012, p. 21-57), quelque temps après la sortie du *Devoir et la grâce* (Lemieux, 2009), dans lequel Cyril Lemieux défend un modèle qui se veut englober à la fois un universalisme (par les trois grammaires) et un historicisme, par le recours aux règles dérivées qui permettent d'observer dans l'espace et le temps différentes manières de s'aimer, de réaliser ses limites, de critiquer et se justifier.

au sein de leur trajectoire biographique, on s'apprête à s'interroger sur des interactions définies par des liens sociaux divers (avec des parents, des frères et sœurs, des amis, des voisins, des collègues de travail, des professeurs de musique, des vendeurs, des magazines spécialisés, etc.), et dont la *structure numérique* (celle des interactions) peut également être variable (fréquenter un seul de ses frères et sœurs en même temps, ou fréquenter la « fratrie » au complet au même instant). Les interactions auxquelles les individus participent peuvent prendre la forme *d'interactions immédiates*, c'est-à-dire en face à face, ou *médiatisées*, par le truchement d'un magazine, d'un blog, d'un site internet, etc., à partir desquelles nous pourrions rendre compte de ces trois phénomènes (découverte, actualisation et mise en veille des goûts musicaux).

Cette première focalisation, sur le caractère *nécessairement interactionnel* des trois phénomènes, nous amène à admettre le premier principe sur lequel Cyril Lemieux fait reposer son approche grammaticale, à savoir le *principe de solidarité*. Il le définit de la sorte :

[...] c'est l'idée selon laquelle on ne saurait concevoir (sauf peut-être à titre heuristique) l'action individuelle et l'individu lui-même de façon isolée d'une collectivité » (Lemieux, 2009, p. 30).

Ce principe de solidarité est rattaché, dans l'approche du sociologue, à la notion centrale de « grammaire ». Une grammaire, comme on l'a souligné plus haut, doit être entendue ici comme « l'ensemble des règles à suivre pour être reconnu, dans une communauté, comme sachant agir et juger correctement » (Lemieux, 2009, p. 21) et « permet aux membres d'une communauté de juger correctement, c'est-à-dire de lier correctement à des discontinuités survenant dans le monde (corps, objets, matériaux, gestes, paroles...) des descriptions et d'éprouver vis-à-vis de certaines descriptions un sentiment d'évidence » (Lemieux, 2009, p. 23). Ainsi, si le principe de solidarité est directement relié à la notion de grammaire, c'est bien parce qu'il ne peut exister quelque chose comme un collectif ou une relation sans qu'un certain sentiment d'évidence au sujet des autres et du monde puisse être éprouvé lors de certaines situations et, qu'en d'autres termes, le jugement que les autres portent à l'égard de nos agissements

ou celui que l'on porte sur les leurs soit potentiellement rattachable à un corps de règles admises par tous. C'est donc bien le caractère « public » des règles qui fondent la grammaire du groupe qui permet à ce sentiment d'évidence d'être constatable.

D'autre part, s'il existe des règles, c'est qu'elles peuvent parfois être enfreintes par l'action d'un ou plusieurs individus de la communauté. Cette infraction est ce qui permet à Cyril Lemieux d'éviter le risque d'ontologisation de la grammaire puisque ce n'est pas la grammaire qui agit, mais bien les individus qui en appliquent les règles, les enfreignent ou les discutent : c'est donc uniquement en vertu du fait que les individus respectent eux-mêmes le principe de solidarité que ces règles sont respectées ou discutées, et non pas par une application mécanique de ce principe<sup>34</sup>. Ces infractions aux règles collectives du groupe en présence sont définies par Cyril Lemieux comme des « fautes grammaticales<sup>35</sup> » qui peuvent être plus ou moins notifiées par un ou plusieurs membres du groupe actuellement présent. Ce qui signifie, comme rappelé plus haut au sujet du régime de tolérance soutenu par Hervé Glévarec, qu'il peut exister un certain degré de tolérance, variable en fonction des « individus et des moments », par rapport à l'entrave d'une règle que commet un individu<sup>36</sup>. C'est l'expression du principe de « continuité de l'action et de la règle » (Lemieux, 2009, p. 36-37) soutenu par Cyril Lemieux, qui permet de souligner à la fois que des individus en interaction peuvent appliquer des règles sans toutefois produire une interprétation en acte de celles-ci<sup>37</sup>, tout autant qu'ils peuvent faire émerger ces

---

<sup>34</sup> « Il n'est pas d'autre contrainte entre les individus que celle qu'ils s'imposent par principe de solidarité. C'est pourquoi la grammaire n'a pas d'elle-même le pouvoir de se faire respecter et que, par conséquent, quantité de fautes grammaticales sont régulièrement commises » (Lemieux, 2009, p. 33).

<sup>35</sup> « L'impossibilité d'une action à recevoir une description positive est ce qui en fait objectivement une faute grammaticale » (Lemieux, 2009, p. 27). La positivité d'une description est le fait de pouvoir la rattacher à la mise en pratique d'une règle grammaticale.

<sup>36</sup> Le principe de tolérance est donc ce qui rend compte du caractère *progressif* de l'explicitation de la règle grammaticale : « la notion de tolérance, telle qu'introduit ici [...], permet de rendre compte du fait que toute situation sociale tend à être soumise à un processus d'actualisation ou d'inactualisation *progressive* de la grammaire » (Lemieux, 2009, p. 35).

<sup>37</sup> L'action sans réflexion au sujet de la règle que l'on applique, et qui constitue la définition même du « sens pratique » bourdieusien (si l'on accorde qu'il ne s'agit pas, chez Pierre Bourdieu, des règles relatives aux trois grammaires, mais essentiellement des règles de la grammaire réaliste), traduit le sentiment d'« évidence » défini plus haut : « Ce que nous nommons évidence [...] rend précisément compte du genre d'accord dont il est ici question, un accord opéré dans l'immédiateté de la pratique sans donner lieu à une interprétation au sens fort » (Lemieux, 2009, p. 37).

mêmes règles à l'ordre du discours (soit pour en discuter ou en affirmer collectivement le bien fondé<sup>38</sup>, soit pour rappeler un « fautif » à la règle collective), sans toutefois que cela soit systématique.

L'« action excellente » et la « faute grammaticale », permettent de souligner par ailleurs que dans l'approche grammaticale, les grammaires peuvent être décrites de deux manières :

Elle (la règle) s'observe, en premier lieu, à travers ce qu'elle permet aux individus de percevoir et de décrire de façon positive dans leurs relations mutuelles. Par exemple, l'action excellente (c'est-à-dire l'action dont certains participants jugent qu'elle est une façon de suivre la règle qui peut être utilisée en tant qu'exemple) ou encore l'énoncé positif de la règle à suivre. Mais elle s'observe tout autant à travers ce qu'elle permet aux individus de percevoir et de décrire négativement dans ces mêmes relations : la faute grammaticale [...], c'est-à-dire l'action dont l'incorrection est telle qu'elle rend impossible un rapport positif à la règle qu'il aurait fallu suivre (Lemieux, 2009, p. 28).

Et, de même que le principe de solidarité n'existe que par le respect de ce principe par les individus en interaction, de même les actions pourront être décrites comme des actions excellentes ou des fautes grammaticales qu'en vertu des « actions en retour » des autres individus qui viendront leur donner un sens (l'action d'autrui est *effectivement* une action excellente) ou l'autre (elle est *effectivement* une faute grammaticale commise). Nous y reviendrons. Mais que recouvrent la grammaire, dont Cyril Lemieux affirme qu'elle est une notion transcendantale et nécessairement reliée à des règles collectives<sup>39</sup> ? Selon le

---

<sup>38</sup> Ce qui implique que la modification des règles est du ressort de l'action collective du groupe, par une autre manifestation du principe de solidarité : « Aucun homme ne peut à lui seul modifier une grammaire. Quoiqu'ils le peuvent collectivement [autre expression du principe de solidarité] » (Lemieux, 2009, p. 33).

<sup>39</sup> Cyril Lemieux considère la grammaire comme transcendantale au sens où seul le recours à une grammaire permet une description ou un jugement sur le monde : en ce sens, le caractère transcendantal n'est plus situé du côté du *sujet*, comme chez Kant, mais du côté du recours aux règles collectivement admises. A la différence d'un sujet transcendantal, l'argument de la proposition 3 « reconnaît plutôt le caractère transcendantal objectif de la grammaire et ouvre la possibilité d'une version du transcendantalisme non centré sur la connaissance individuelle. Dans une telle version, les conditions de possibilité des jugements et les conditions de leur vérité sont saisies à travers ce qui les fonde dans des ensembles de règles en vigueur au sein des collectivités humaines » (Lemieux, 2009, p. 23).

sociologue, il en existe trois, la grammaire naturelle (dont les métarègles sont « le don et le contre-don »), la grammaire réaliste (dont les métarègles sont la « réalisation » et « l'autocontrainte ») et la grammaire publique (dont les métarègles sont la « distanciation » et « l'appui sur des représentations collectives »). En affirmant une telle restriction (il n'existerait que trois grammaires, et *seulement trois*), Cyril Lemieux postule un universalisme d'un type bien particulier :

[...] non pas un universalisme du contenu des formes culturelles mais un universalisme de ce qu'il est possible à un humain de faire (se distancier, aimer, réaliser ses limites (Lemieux, 2009, p. 69).

On comprend par là en quoi l'approche grammaticale diffère de la sociologie bourdieusienne et de ses successeurs : alors que celle-ci tend à subordonner dans l'explication des phénomènes sociaux des interactions pouvant être décrites dans les grammaires naturelles ou publiques comme des interactions relevant *in fine* de la grammaire réaliste, quitte à taxer d'illusions les actions de certains individus qui décrivent des relations amicales ou publiques, ou qui peuvent être qualifiées comme telles par les individus au moment de l'interaction, l'analyse grammaticale de l'action englobe également les interactions descriptibles dans les grammaires naturelle et publique. *Elle se refuse donc de rabattre coûte que coûte les agissements individuels à des actes d'autocontrainte et de réalisation de ses limites ou de celles des autres participants.*

Enfin, à ces métarègles correspondent des « règles dérivées » qui donnent leur poids aux spécificités des formes de vie sociohistoriques tant défendues par Bernard Lahire dans l'exposition de son programme général de sociologie. Ces règles dérivées *expriment* les métarègles<sup>40</sup> et leur sont donc, d'un point de vue

---

<sup>40</sup> « Comme le suggère l'étude de Mauss sur le don, les métarègles ne se lisent jamais qu'à travers des spécifications historiques. Puisqu'en effet elles ne flottent dans aucune voûte éthérée, dans aucun ciel d'Idées, elles n'ont d'autre existence que pratique et par conséquent d'autre manifestation qu'historique. Elles sont attachées à l'humanité par leur caractère d'universel anthropologique. Mais précisément, l'humanité étant une réalité historique, elles se manifestent de façon très différente selon les sociétés. Des attitudes comme s'engager, se retenir d'agir ou se distancier donnent lieu, d'une forme de vie commune à l'autre, à des modalités expressives, des

empirique, antérieures, tandis que les métarègles sont celles au nom desquelles les individus peuvent modifier les règles dérivées, si celles-ci en viennent à ne plus faire respecter la métarègle en question<sup>41</sup>.

À ce niveau de l'explicitation théorique, en quoi cela peut-il nous être utile pour la description et l'explication des trois phénomènes que nous envisageons d'étudier (découverte, actualisation et mise en veille des références musicales) ? Nous dirons tout d'abord qu'une fois admis le principe de solidarité, qui suggère que l'ensemble des phénomènes sociaux que l'on souhaite aborder sont nécessairement *collectifs*, le recours à la notion de grammaire permet de rendre intelligible le fait qu'il existe, au sein des différentes configurations sociales, une pluralité de manières de s'aimer et de *s'engager immédiatement* par le biais de la musique : en s'échangeant des références musicales ou des supports audio, en plaisantant à l'écoute d'un morceau musical, en lisant en collectif ou seul des magazines spécialisés, en s'échangeant un regard complice ou un mot doux lors de l'écoute d'un artiste découvert ensemble, etc. Il existe également une pluralité des manières de réaliser ses limites et de s'auto-contraindre à l'égard des goûts musicaux acceptés au sein des différentes configurations sociales : c'est le cas toutes les fois où les individus réalisent qu'ils commettraient une faute en engageant la conversation avec les interactants au sujet d'un artiste, d'un groupe, d'un genre, etc. « tabou », pas ou peu apprécié au sein du collectif ou de la relation. Il existe enfin une pluralité des manières de se justifier ou de critiquer à propos des règles qui fondent les goûts de chacun des groupes auxquels les enquêtés participent au moment de l'enquête ou avec lesquels ils ont été en contact à un moment donné de leur trajectoire. Tous ces cas de figure pourront être appréhendés par l'intermédiaire de l'approche grammaticale (et ne s'en

---

dispositifs, des motifs d'action extrêmement divers. C'est pourquoi les métarègles doivent être distinguées des règles dérivées qui les spécifient et les expriment en chaque forme de vie humaine particulière » (Lemieux, 2009, p. 56).

<sup>41</sup> « Lorsque les individus modifient collectivement les règles dérivées qu'ils emploient (ce qui est le principe même de l'Histoire), ce dont ils se servent sont des règles dérivées déjà existantes mais aussi, à travers elles, les métarègles qui permettent de déplacer ces règles déjà existantes en leur opposant des exigences qu'elles ne manifestent plus suffisamment du point de vue des réformateurs. Tel ensemble de règles dérivées est ainsi bougé, reconstruit ou « démotivé » (avec les rituels, les dispositifs, les institutions qui l'accompagnent) par référence à une exigence supplémentaire de distanciation, de réalisme ou d'engagement. C'est ainsi que les métarègles fournissent sans cesse aux individus de quoi défendre ou changer légitimement certaines règles dérivées en vigueur » (Lemieux, 2009, p. 59).

tiendront donc pas à la description d'actions ou de jugements prenant leur sens positif dans une seule des trois grammaires).

L'usage des principes de tolérance, d'action excellente et de faute grammaticale ensuite, permettra d'appréhender le degré auxquels les enquêtés sont sujet à accepter des entraves aux « règles du goût » des collectifs et des relations dans lesquels ils évoluent ou le degré auquel le ou les membres de ces configurations *tolèrent* les entraves aux règles actualisées par l'enquêté. Cela permettra de constater le respect ou non des règles collectives par l'enquêté, qui peuvent l'amener à dire qu'il aime des choses sous la pression du respect des règles collectives demandé, de manière explicite ou implicite, par les autres participants de l'interaction ; qui peuvent également l'amener à étendre son répertoire de goût par l'intermédiaire de l'immersion dans un nouveau groupe ou d'une transformation collective des raisons d'agir ; qui peuvent encore l'amener à entrer en conflit dans le cas où l'enquêté introduit dans une interaction donnée des morceaux ou des manières de les écouter qui se trouvent non conformes à l'application des « règles de goûts » des interactants à un moment *t*. Nous entrerons un peu plus dans le détail de ce dernier cas de figure avec l'explicitation du principe d'actualité.

Enfin, la spécification des métrarègles et des règles dérivées permettra d'appréhender la circulation des enquêtés au sein des différentes configurations sociales, dont les règles dérivées ne sont pas nécessairement convergentes. Il sera alors intéressant d'observer les combinaisons que prennent la pluralité des répertoires de goûts des enquêtés avec la pluralité des règles dérivées en vigueur dans chacune des configurations sociales et d'observer la manière dont les enquêtés procèdent pour gérer l'hétérogénéité de leur répertoire (nous observerons donc des logiques d'actualisation des goûts, de leur mise en veille ou de leur discussion autour de la redéfinition ou de la *traduction* (Akrich, Callon et Latour, 2006) des règles dérivées des répertoires de goûts). Ceci sera plus amplement détaillé avec la description de l'utilité du concept de « tendances corporelles à agir ».



### ***3.2. « Principe de rationalité » et « pluralisme non mentaliste des raisons d'agir »***

Outre le principe de solidarité, Cyril Lemieux fait reposer son approche sur un second principe : celui de rationalité. Ce principe est directement relié au concept de « raison d'agir ». Pour saisir les sens de ce principe et de ce concept, il faut avoir à l'esprit que l'analyse grammaticale de l'action est axée « sur l'examen des seuls actes publics » (Lemieux, 2009, p. 101), c'est-à-dire des seuls actes *observables* par le sociologue et sur lesquels les participants de l'interaction peuvent s'appuyer pour décrire et juger de ce qui se passe<sup>42</sup>. Arrêtons-nous d'abord sur le concept de « raison » tel que le sociologue le définit. Selon l'approche grammaticale, une *raison* s'entend comme « toute discontinuité physique ou comportementale (un être vivant, un objet, un geste, un énoncé, une inscription, etc.) dont les individus se servent comme d'appui à leur action ou à leur jugement. Dans cette perspective, « raison » signifie donc motif d'action, raison d'agir » (Lemieux, 2009, p. 101). On perçoit encore ici le refus du mentalisme dans la définition<sup>43</sup>. Et, tout comme il l'avait fait pour l'application des règles grammaticales, Cyril Lemieux réfute tout autant une perspective mécaniste de la conception des raisons d'agir. Nous avons vu en effet que celles-là étaient effectives dans les situations *pour autant seulement* que les interactants les faisaient respecter collectivement. C'est le même processus pour ce qui est de celui de grammaticalisation des « raisons d'agir ». Une discontinuité prend un sens positif dans une interaction uniquement dans le cas où les individus la

---

<sup>42</sup> Cyril Lemieux s'appuie ainsi sur Georges Herbert Mead et sur la théorie naturaliste du roman de Guy de Maupassant pour affirmer qu'« en définissant la raison comme une réalité extérieure et visible, nous renoncerons à l'idée de chercher « dans la tête » ou « le cœur » des acteurs intentions et motifs de leurs actions. De tels motifs et de telles intentions, dirons-nous, se signalent publiquement, dans la « structure même de l'acte social » (Mead), c'est-à-dire dans l'enchaînement des actions par lesquelles les individus se notifient leurs fautes et se confirment le bien-fondé de leurs attitudes et de leurs raisonnements mutuels » (Lemieux, 2009, p. 97).

<sup>43</sup> Pour un examen plus approfondi du « terreau théorique » sur lequel Cyril Lemieux appuie sa définition (plus précisément, les passerelles qu'il établit avec Wittgenstein, Peirce ou Mead), on pourra se rapporter à la scolie 32 du *Devoir et la grâce*, intitulée « Parallèle avec la théorie sémiotique de Peirce » (Lemieux, 2009, p. 101- 102).

« grammaticalisent ». C'est ainsi la limite que Cyril Lemieux assigne au déterminisme physique du monde extérieur :

[...] la nature ne met jamais à disposition des humains des raisons d'agir mais seulement des discontinuités. De leur côté, les humains ne se saisissent jamais de « pures » discontinuités : ils constituent toujours déjà ces discontinuités, dans la mesure même où ils s'en saisissent, dans des raisons d'agir, c'est-à-dire qu'ils les grammaticalisent (Lemieux, 2009, p. 105).

*Une raison d'agir est donc une discontinuité qui a fait l'objet d'un procès de grammaticalisation par un individu en situation.* En vertu de cette définition non mentaliste du concept de « raison d'agir »<sup>44</sup>, qu'entend Cyril Lemieux par « principe de rationalité » ? Précisément cela :

[...] par « principe de rationalité », nous entendons le principe méthodologique en vertu duquel il faut toujours considérer qu'une action tend à avoir une raison, quand bien-même celle-ci, dans la situation, n'est pas acceptable ou n'apparaît pas actuellement (Lemieux, 2009, p. 108).

Cette définition, dont l'adossement au critère premier de la description sur la critique, l'explication et la prévision est notable<sup>45</sup>, souligne que l'approche

---

<sup>44</sup> On peut la rapprocher de la critique qu'effectuait Bernard Lahire dans *L'homme pluriel*, à propos de la distinction que font certains chercheurs entre réalité objective et réalité subjective : « Les sociologues distinguent bien souvent des réalités qui ne sont pas différentes. Ils opposeront ainsi l' « objectif » au subjectif en pensant, d'une part, à tout ce qui peut se saisir en dehors de la subjectivité des acteurs [...] et, d'autre part, au « sens que les acteurs donnent à leurs pratiques », à leur point de vue sur le monde », à leurs « représentations du monde » etc. Or, nous n'avons pas affaire à des différences radicales mais à des différences de degré d'objectivation des réalités. [...] Ces « structures mentales » sont objectivées sans cesse dans les mots du langage et dans les modes de comportement des acteurs. Il n'y a donc pas de réalités objectives distinctes de réalités subjectives, mais des réalités objectivées dans des objets, des espaces, des machines, des mots, des manières de faire et de dire... » (Lahire, 1998, p. 339- 340).

<sup>45</sup> Le primat de la description des interactions sur leur critique, leur prévision ou leur explication découle de la hiérarchisation *chronologique* de ces différentes tâches du chercheur en sciences sociales au cours de son travail : « Une seconde [lecture du *Devoir et la grâce*] privilégie un point de vue plus méthodologique. [...] la première partie traite [...] de l'opération dont on rappelle le caractère premier en sciences sociales : la compréhension. On suggère que la faculté de comprendre du chercheur est toujours potentiellement très grande [...] mais souvent considérablement affaiblie par sa volonté de critiquer ou son impatience à expliquer. [...] Pour éviter ce genre d'erreur, il faut se fixer comme consigne de toujours rapporter l'action étudiée, *en premier lieu*, à la grammaire qui lui donne un sens positif [...]. S'ouvre alors la possibilité de

grammaticale entend privilégier la restitution du sens positif des actions des individus, à savoir leur procès de grammaticalisation des discontinuités *observables*, quand bien mêmes ils commettent des fautes grammaticales dont ils se voient notifiés par les autres participants ou dont on ne perçoit pas à première vue les raisons qui les ont poussés à agir comme ils l'ont fait.

Ce procès de grammaticalisation des discontinuités dont se saisissent les individus est à la base d'un pluralisme de la rationalité, lequel dépend du pluralisme grammatical, et dont le principe se trouve subordonné à celui de solidarité. S'il existe une pluralité de la rationalité, c'est que, comme Cyril Lemieux le remarque dans la [proposition 104], les discontinuités peuvent se trouver grammaticalisées dans chacune des trois grammaires :

Toute discontinuité qui entre dans un ordre d'actions et de raisons – un enchaînement de devoirs et de grâces – se voit dotée de facto d'une grammaticalité [92]. Qu'advient-il si nous mettons cette observation en regard avec l'idée qu'il existe au moins trois grammaires qu'on peut présumer, jusqu'à preuve du contraire, universelle [53]? Nous sommes menés alors à dire qu'il existe des raisons d'agir et des intentions qui reçoivent un sens positif dans ce que nous avons appelé « grammaire publique » [56] ; d'autres, dans ce que nous avons appelé « grammaire naturelle » [66] ; d'autres, enfin dans ce que nous avons appelé « grammaire du réalisme » [71] (Lemieux, 2009, p. 128-129).

De cette possibilité d'une pluralité de grammaticalisation des discontinuités résulte la nécessité que le principe de rationalité soit subordonné, analytiquement, au principe de solidarité : si tel est le cas, nous dit le sociologue en se positionnant face à l'individualisme méthodologique, c'est du fait que la grammaticalisation des discontinuités suppose que les interactants suivent les règles dérivées collectives et procèdent à une identification adéquate de la grammaire dans laquelle ils doivent interpréter les discontinuités afin qu'elles deviennent des raisons d'agir jugées conformes par les autres membres de l'interaction:

---

comprendre pleinement les actions spontanément les moins compréhensibles » (Lemieux, 2009, p. 9).

La démarche grammaticale ici défendue [...] récuse complètement, en tant que ressource descriptive, la notion d'« irrationalité » [...]. Une telle démarche introduit donc deux déplacements par rapport au schéma analytique de l'individualisme méthodologique : 1) la rationalité de l'individu n'est plus pensée comme unique mais comme plurielle et potentiellement conflictuelle [...]; 2) aucune des rationalités en conflit « dans » l'individu ne saurait être dite moins rationnelle que l'autre. Elle peut simplement être dite moins grammaticalement adéquate à la situation, c'est-à-dire rendant manifeste une intention plus fautive (Lemieux, 2009, p. 129).

À ce niveau, il faut à nouveau se référer au principe de solidarité, postulant le caractère nécessairement collectif et contextuel de l'action. Si une faute grammaticale peut être décrite comme telle, c'est qu'à une action d'un individu a fait suite une « action-en-retour » dont le sens nous permet d'interpréter l'action précédente comme une faute commise :

Chaque action sitôt effectuée, chaque raison d'agir sitôt constituée, elles sont susceptibles d'entraîner une réponse, c'est-à-dire une action-en-retour ou, ce qui revient au même, une raison d'agir-en-retour. [...] Ni les actions, ni leurs raisons d'agir, ne sont jamais isolées. Elles prennent toujours place dans un ordre de raisons d'agir (un raisonnement) et d'actions (un enchaînement d'actions). Cet ordre naît du fait que les actions qui s'accomplissent, sitôt accomplies, peuvent entraîner des actions-en-retour (Lemieux, 2009, p. 112- 113).

D'un usage de la rationalité conforme aux règles collectives du groupe actuellement concerné dépend donc l'émergence du sentiment d'évidence propre au principe de solidarité. La faute grammaticale est par conséquent, du point de vue du principe de rationalité, l'interprétation d'une raison d'agir dans une grammaire qui, actuellement, ne permet pas de lui conférer un sens positif. La notification d'une faute grammaticale est, dans le langage conceptuel de Cyril Lemieux, un devoir, dans le sens où cette notification, qui permet de décrire négativement une grammaire, rappelle au devoir de suivre une règle qui,

actuellement, ne l'a pas été : il s'agit d'une *correspondance grammaticale négative*. Au contraire, les actions-en-retour qui célèbrent le bien-fondé de l'action qui les précède sont appelées des *grâces* : il s'agit de *correspondances grammaticales positives* (Lemieux, 2009, p. 117). Enfin, nous dit Cyril Lemieux, c'est en fonction du degré d'intensité auquel les devoirs et les grâces se manifestent qu'ils feront basculer la situation dans la grammaire publique : en effet, étant donné que les devoirs et les grâces sont des actions-en-retour qui manifestent le bien-fondé de l'action précédente ou son incorrection grammaticale, plus ces actions en retour s'exprimeront de manière tranchée, plus elles pourront permettre qu'émergent par la suite les règles grammaticales elles-mêmes, soit pour les célébrer (ce que Cyril Lemieux nomme, en empruntant le terme à Durkheim, le « culte positif »), soit pour les transformer (ce qu'il nomme le « culte négatif »<sup>46</sup>).

Nous allons en venir à présent aux formes de rationalité des différentes grammaires (Lemieux, 2009, p. 132 - 150). Pour chacune d'elles, nous décrirons les termes utilisés par le sociologue pour qualifier le sens que les discontinuités prennent du fait d'être grammaticalisées dans l'une ou l'autre des grammaires. Nous poursuivrons ensuite avec une description du sens que chacune des raisons d'agir prend *du point de vue* des raisons d'agir des autres grammaires. Puis nous enchaînerons avec ce qui définit un acte spécifique aux devoirs et aux grâces de chacune des grammaires. Nous terminerons enfin avec une *explicitation du lien grammatical* qui unit les formes de vie relatives à chacune des grammaires, les actes qui les expriment et les raisons d'agir sur lesquels ces actes s'appuient pour être descriptibles comme des actes liés à une grammaire.

Au sein de la grammaire naturelle, le sociologue nomme « attractions » les raisons d'agir qui prennent un sens positif dans cette grammaire. Ce sont des « raisons qui nous incitent d'elles-mêmes à leur donner raison (à nous appuyer sur elles, à leur faire confiance, à les saisir) » (Lemieux, 2009, p. 140). Une grâce

---

<sup>46</sup> Voir plus précisément la scolie 46 (Lemieux, 2009, p. 137), dans laquelle Cyril Lemieux développe plus longuement les concepts de culte positif et négatif en les empruntant à Émile Durkheim.

naturelle est un « engagement immédiat<sup>47</sup> » qui « 1/ consiste à s'appuyer sur des attractions » ; 2/ s'oppose à des situations où les raisons d'agir des individus sont des représentations collectives<sup>48</sup> ; 3/ permet d'interpréter chez son auteur l'intention de s'engager immédiatement ; 4/ rend descriptible des formes de vie comme « intimes » (Lemieux, 2009, p. 142). Dans la grammaire naturelle, Cyril Lemieux réfute l'existence des devoirs puisque, nous dit-il, la notification d'une faute grammaticale dans cette grammaire serait elle-même une faute, dans la mesure où l'engagement et la restitution en sont les métrarègles :

[...] en faisant faire réaliser aux participants les limites de la situation, [la notification d'une faute] en vient à recevoir son sens positif dans la grammaire du réalisme. En d'autres termes, toute manifestation du devoir, dans la grammaire naturelle, fait courir aux participants le risque de quitter la grammaire naturelle (Lemieux, 2009, p. 142).

Ce basculement est alors appelé « perte d'innocence » par le sociologue. Enfin, du fait que l'approche grammaticale fonde le sens des interactions sociales sur les actions et les actions-en-retour des participants, il existe ce que Cyril Lemieux appelle un *lien grammatical* qui unit les attractions, les actes d'engagement immédiat et les formes de vie intimes, au sens où les trois forment un système d'intelligibilité qui rend le tout descriptible comme ayant un sens positif dans la grammaire naturelle :

Pas d'engagement immédiat sans appui sur une attraction. Pas non plus d'attraction sans l'acte d'engagement qui s'en saisit. Pas davantage de forme de vie identifiable comme intime tant qu'aucun individu n'y produit, en s'appuyant sur une attraction, un acte d'engagement immédiat. [...] nous parlerons d'un lien grammatical unissant ces différents concepts. Et [...] nous soulignerons qu'une forme de vie n'est pas intime « par nature » :

---

<sup>47</sup> Cyril Lemieux distingue l' « engagement » de « l'engagement immédiat ». L'engagement est le concept général de l'analyse grammaticale : sans engagement des individus dans l'action, en effet, pas de formes de vie d'une nature quelconque que ce soit, pas non plus de grammaticalisation des discontinuités, etc. En revanche la spécificité de l' « engagement immédiat » par rapport aux autres formes d'engagements, « c'est d'être immédiats et spontanés, non médiatisés par la présence ou la référence à un tiers (à la différence des distanciations) » (Lemieux, 2009, p. 139).

<sup>48</sup> Les représentations collectives sont le nom que Cyril Lemieux donne aux raisons d'agir qui prennent un sens positifs dans la grammaire publique. Nous y viendrons ensuite.

ce sont les actes d'engagement et de restitution qui s'y accomplissent qui nous la rendent (plus ou moins) descriptible comme « intime » (Lemieux, 2009, p. 141- 142).

Au sein de la grammaire réaliste, le sociologue nomme « répulsions » les raisons d'agir qui prennent un sens positif dans cette grammaire. Ce sont des « discontinuités susceptibles de constituer pour les individus des raisons de réaliser la limite d'une action et de s'auto-contraindre » (Lemieux, 2009, p. 146). Un acte de réalisation est défini par « le fait pour un individu d'apercevoir la limite d'une action passée, présente ou future ». Un acte d'autocontrainte est « un effort fourni par l'individu pour rompre certains de ses élans préconstitués ou de ses attentes<sup>49</sup> » (Lemieux, 2009, p. 144). De manière plus globale, une « réalisation » 1/ consiste à s'appuyer sur des répulsions ; 2/ s'oppose à des situations où les raisons d'agir des individus sont des représentations collective ou des attractions ; 3/ permet d'interpréter chez son auteur l'intention d'être réaliste sur la relation qui peut être entretenue avec autrui ou avec l'environnement ; 4/ rend descriptibles des formes de vie comme « contraintes » (Lemieux, 2009, p. 150). Un devoir réaliste est tel si « on peut l'interpréter comme un acte notifiant un manque de réalisation ou d'autocontrainte », tandis qu'une grâce réaliste est telle si « elle est interprétable comme un acte de réalisation ou d'autocontrainte » (Lemieux, 2009, p. 144). Et comme pour la grammaire naturelle, il existe un lien grammatical entre « formes de vie contrainte », « répulsions » et « réalisation » qui en souligne le caractère non réifiant :

Il existe un rapport étroit entre les formes de vie contraintes, réalisation et répulsions : pas de réalisation sans appui sur une répulsion ; pas de répulsion sans l'acte de réalisation qui s'en saisit ; nulle forme de vie identifiable comme contrainte tant qu'aucun individu n'y produit, en s'appuyant sur une répulsion, un acte de réalisation ou d'autocontrainte. C'est ce qui autorise à parler d'un lien grammatical unissant ces différents concepts. Et à réaffirmer qu'une forme de vie n'est pas contrainte « par

---

<sup>49</sup> Les élans et les attentes sont les deux modalités selon lesquelles les tendances corporelles à agir peuvent être décrites. Nous y reviendrons par la suite.

nature » mais parce que les actes de réalisation et d'autocontrainte qui s'y accomplissent nous la rendent (plus ou moins) descriptible comme « contrainte (Lemieux, 2009, p. 149-150).

Enfin, au sein de la grammaire publique, le sociologue nomme « représentations collectives » les raisons d'agir qui prennent un sens positif dans cette grammaire. À la différence des attractions, les représentations collectives sont des « raisons d'agir dont la caractéristique principale est d'être partageable en toute généralité. On peut appeler de telles raisons, par référence à la théorie durkheimienne, des représentations collectives. Mais c'est à condition de garder à l'esprit qu'il s'agit, telles qu'on les entend ici, non pas de structures mentales mais de discontinuités qui environnent les individus ou qu'ils produisent eux-mêmes dans l'action : corps physiques, objets, inscriptions, gestes, énoncés, etc. [77] » (Lemieux, 2009, p. 134). Les actes qui prennent un sens positif dans cette grammaire sont appelés des « actes de distanciation », qui caractérisent « le fait pour un individu d'appuyer son action ou son jugement sur une raison partageable par un public et plus généralement par un tiers étranger à la situation » (Lemieux, 2009, p. 133). Comme dans les deux premières grammaires, il existe des devoirs et des grâces de distanciation : un devoir de distanciation sera décrit comme tel s'il s'agit d'une action-en-retour contradictoire « interprétable comme notifiant un manque de distanciation » ; une grâce de distanciation s'il s'agit d'une action-en-retour confirmatrice que l'« on peut [...] interpréter comme étant un acte de distanciation » (Lemieux, 2009, p. 133). Plus généralement, une distanciation « 1/ consiste à s'appuyer sur des représentations collectives ; 2/ s'oppose à des situations où les raisons d'agir des individus sont des raisons personnelles, c'est-à-dire des discontinuités dont il n'est pas sûr qu'un tiers pourrait à son tour les utiliser (soit qu'elles lui seraient indisponibles, soit qu'elles lui seraient impossibles à partager) ; 3/ permet d'interpréter chez son auteur l'intention d'agir actuellement devant un public ou un tiers, ou par référence à eux ; 4/ rend descriptibles des formes de vie comme étant « publiques » (Lemieux, 2009, p. 137). Enfin, tout comme il existe un lien grammatical qui rend intelligible des formes de vie, des raisons d'agir et des actes spécifiques à chacune des grammaires, il existe également un lien grammatical non réifié entre



des « formes de vie publiques », des « représentations collectives » et « des distanciations » :

[...] pas de distanciation sans appui sur une représentation collective ; pas non plus de représentation collective sans l'acte de distanciation qui s'en saisit ; et pas davantage de forme de vie identifiable comme publique tant qu'aucun individu n'y produit, en s'appuyant sur une représentation collective, un acte de distanciation. C'est ce qui nous autorise à parler d'un lien grammatical unissant ces différents concepts. [Une forme de vie n'est donc pas publique « par nature » : ce sont les actes de distanciation qui s'y accomplissent qui nous la rendent (plus ou moins) descriptible comme « publique »] (Lemieux, 2009, p. 136).

À nouveau, lorsque l'on étudie des trajectoires biographiques de goûts musicaux, à quoi va nous servir 1/ l'application du principe de rationalité et la description des procès de grammaticalisation des discontinuités par les enquêtés et ceux qui, potentiellement, interagissent avec eux ; et 2/ la description du fait que les actions respectent ou non la subordination du principe de rationalité au principe de solidarité par la description des actions-en-retour ?

L'acceptation des trois grammaires universelles accessibles à tout individu implique que les procès de grammaticalisation des discontinuités relative à l'expérience gustative opérés par les participants se trouvent face à la possibilité d'une pluralité des formes de rationalités : si, par l'intermédiaire de la musique, les participants peuvent s'aimer, s'auto-contraindre, se critiquer et se justifier de manière variée à l'égard des règles dérivées qui fondent leur répertoire musical commun et leurs manières de l'écouter, ils peuvent également décrire des gestes effectués par un membre du groupe, décrire des disques, des sonorités, des esthétiques picturales des pochettes etc. sur lesquels ils s'appuient pour agir ou juger en leur donnant un sens positif dans chacune de ces grammaires. Ce qui amène à concevoir le fait de pouvoir décrire ces discontinuités musicales de manière potentiellement plurielle : dans telle situation, la saisie d'une discontinuité musicale régie par telle règle dérivée au sein de telle grammaire, dans telle autre la saisie de cette même discontinuité musicale par telle autre règle dérivée au sein de telle autre grammaire. Nous accèderons donc à

l'hétérogénéité des procès de grammaticalisation des discontinuités musicales propres à chacun des enquêtés. Les descriptions des actes de saisie des discontinuités seront par ailleurs abordées en relation avec les actions en retour des autres interactants qui conféreront à l'action passée son sens : qu'un enquêté signifie aux autres participants de la situation que le fait d'aimer tel morceau réside dans le fait qu'il soit « actuel » (par opposition à « ancien ») ou dans le fait qu'il s'agisse d'un morceau acoustique (par opposition à « synthétique ») ne sera considéré comme tel qu'en référence aux réactions des autres, qui lui notifieront le bien-fondé de son acte ou qu'il s'agit au contraire d'un acte en contradiction avec une règle dérivée qui, actuellement, et celle qui doit être collectivement respectée. Ceci permettra une description des modes de qualification qui ne réifie pas les grammaires et leur application mais en souligne le caractère nécessairement interactionnel. De là émergera la possibilité de décrire la pluralité des formes de vie dans lesquelles le répertoire musical des enquêtés se trouve grammaticalisé et, par-là, actualisé, parfois étoffé ou mis en veille.

### ***3.3. « Principe d'actualité » et « grammaticalité impure de l'action »***

Le principe de rationalité a permis de mettre en avant que « les processus de grammaticalisation du monde, *de la part d'un seul et même individu*, sont pluriels » (Lemieux, 2009, p. 150). Ceci a permis de souligner d'une part que « la conflictualité n'est pas qu'un phénomène interindividuel mais aussi, et indissociablement, une réalité interne à chaque individu » ; et d'autre part que « le conflit n'est pas une pathologie de la vie sociale mais plutôt une conséquence irrémédiable du pluralisme grammatical sur lequel celle-ci repose » (Lemieux, 2009, p. 150). Le principe d'actualité est directement relié à ces deux dernières idées (le conflit des rationalités comme étant interne à l'individu ; le conflit des rationalités comme conséquence « normale » de la vie sociale).

Bien que diverses grammaires puissent être actualisées à des moments différents par un même individu, il ne peut en mettre en pratique qu'une seule en même temps. Ainsi, même s'il existe une diversité des manières de

grammaticaliser des discontinuités, il ne peut y en avoir qu'une seule qui soit adéquate au cours de la situation actuelle, en vertu du principe de solidarité et de la nécessité du sentiment d'évidence que cette situation est censée procurer à l'ensemble des participants. Le principe d'actualité est donc le « principe qui pose que si toute action tend à avoir une raison, cette raison n'est pas nécessairement bonne dans la situation considérée. Entendu en ce sens, le principe d'actualité se présente comme l'articulation hiérarchique des principes de rationalité et de solidarité » (Lemieux, 2009, p. 157).

Cette articulation permet de comprendre qu'une même raison d'agir puisse être perçue et décrite négativement par les participants dans une situation donnée alors que sa perception et sa description peut faire émerger simplement une attitude de tolérance dans une autre situation, ou même être perçue et décrite positivement. S'il en est ainsi, c'est qu'il existe dans une situation donnée une grammaire qui peut être décrite comme actuelle et d'autres qui peuvent l'être comme inactuelles. De ce point de vue, une faute grammaticale est « toujours de l'ordre d'une confusion entre deux grammaires : la grammaire qui donnerait un sens suffisamment positif à l'action mais qui est inactuelle, et la grammaire qui lui donne un sens négatif et qui est actuelle » (Lemieux, 2009, p. 159). C'est précisément ce que Cyril Lemieux nomme « l'expérience de l'impossibilité » : elle « résume le lien unissant les trois principes de solidarité [12], de rationalité [84] et d'actualité [129] » (Lemieux, 2009, p. 164). L'impossibilité est définie comme telle par le sociologue :

[...] l'action actuelle a une raison [principe de rationalité] qui peut ne pas être bonne [principe de solidarité] même si elle est celle que l'acteur privilégie actuellement [principe d'actualité]. C'est là, pourrait-on dire la formule *complète* de l'action humaine dont des versions tronquées, et donc erronées, sont : l'action actuelle est sans raison [déli du principe de rationalité] ; la raison que privilégie l'acteur est nécessairement bonne [déli du principe de solidarité] ; l'action actuelle apparente n'est pas celle que l'acteur privilégie en réalité [déli du principe d'actualité] (Lemieux, 2009, p. 164).

De tout ce que l'on vient d'énoncer à propos du principe d'actualité, Cyril Lemieux en tire une définition de ce qu'est une situation sociale, faite à la fois de raisons d'agir *hétérogènes* et *hiérarchisées*, en s'appuyant sur les propos de Marcel Mauss dans *l'Essai sur le don* :

[...] ce rapport variable dans une même situation entre des éléments grammaticaux hétérogènes et d'inégale actualité [...] concourt à ce que l'on pourrait appeler, en s'inspirant de Marcel Mauss, l'atmosphère particulière de cette situation (Lemieux, 2009, p. 166).

De la « frange inactuelle » de ces raisons d'agir, le sociologue tire l'« inconscient grammatical » de la situation, qui caractérise son approche *impure* de l'action :

Nous pourrions définir l'inconscient comme la frange de l'activité collective qui se trouve, dans une situation donnée, sous la barre de l'aperception pour les interactants. Ce qui est visé ici, c'est la multitude des faits et gestes qui, ne recevant pas suffisamment de sens positif dans la dominante grammaticale actuelle, demeurent, comme disent les ethnométhodologues, « vu sans être notifiés (Lemieux, 2009, p. 168).

Ces actes ou ces raisons d'agir inconscients le restent, nous dit Cyril Lemieux, du seul fait du respect du principe de solidarité par les participants, ce qui implique à nouveau de ne considérer les processus grammaticaux que comme un produit de l'enchaînement des actions humaines (le principe de solidarité pouvant n'être pas respecté par un individu, lequel commet à ce moment-là une faute, si cette action est notifiée comme telle par une action-en-retour) :

[...] de telles discontinuités restent dans un état pré-grammaticalisé : elles n'entrent pas dans un ordre de raisons. Elles constituent des clefs permettant d'ouvrir la porte de la situation à une grammaire inactuelle, mais cette clef n'est pas tournée [...]. Pour expliquer que la clef ne soit pas tournée, nous faut-il invoquer ce qui serait une « censure grammaticale » imposée en toute situation par l'existence d'une dominante grammaticale ?

Mais parler ainsi reviendrait à ontologiser les grammaires. Car à proprement parler, une dominante grammaticale n'impose rien : ce sont les individus qui s'imposent mutuellement de la respecter. Ainsi, si la clef dont nous parlions n'est pas tournée (elle l'est parfois), c'est uniquement en vertu du principe de solidarité (Lemieux, 2009, p. 170- 171).

Ainsi, Cyril Lemieux défend une conception de l'inconscient opposée en tout à celle défendue par le structuralisme : l'inconscient est, chez Cyril Lemieux, la partie « la moins agissante » de l'action du fait que, précisément, les raisons et les actions inconscientes ne se trouvent pas en position de dominante grammaticale (Lemieux, 2009, p. 173). C'est pourquoi décrire l'inconscient d'une action, nous dit le sociologue, c'est nécessairement « décrire ce que n'est pas une dominante grammaticale d'une situation » (Lemieux, 2009, p. 173). Cependant, si une situation laisse transparaître nécessairement un inconscient, *la nature de celui-ci est variable selon les situations* : ce qui est maintenu à l'état pré-grammaticalisé dans une situation peut devenir une dominante grammaticale dans une autre situation. C'est là une autre différence avec la conception substantialiste de l'inconscient au niveau du structuralisme :

Il est vrai que toute action produit nécessairement un inconscient aussi sûrement qu'elle manifeste une dominante : en ce sens, le phénomène de l'inconscient est « éternel ». Mais il est également vrai que ce qui est inconscient à un moment donné peut toujours cesser de l'être le moment d'après – car l'inconscient peut toujours devenir la dominante. En ce sens, rien n'est plus dynamique et changeant que notre inconscient actuel (Lemieux, 2009, p. 174).

Mais comment Cyril Lemieux rend-il compte de la manière dont les interactants se saisissent des raisons d'agir à travers le temps ? Par l'introduction du concept de « tendance à agir ». Agir de manière adéquate à ce que les autres personnes en présence jugent conforme à la situation présente nécessite d'introduire dans le modèle un concept qui tienne compte de la continuité du corps dans le temps et l'espace, c'est-à-dire du fait que les individus passent d'une situation à une autre :

S'il est vrai que nos chances de commettre une faute sont liées à ce qui nous attache à des actions passées, cela ne signifie-t-il pas que nous avons besoin, pour rendre prévisible et explicable la survenue de fautes, d'au moins un concept capable de rendre compte de la continuité du corps à travers le temps ? Telle est précisément la fonction que nous assignerons, dans le cadre de l'approche grammaticale ici développée, à la notion de tendance corporelle à agir (ou, plus simplement, tendance à agir) (Lemieux, 2009, p. 206). [...] Le propre des tendances corporelles à agir, c'est de se continuer, alors que le moment de l'interaction, la situation ou l'enchaînement de situations où elles ont été communiquées aux individus sont maintenant révolus (Lemieux, 2009, p. 207).

Cette continuité dans le temps des tendances corporelles à agir est en lien direct avec la prévision et l'explication par l'observateur de la production des fautes grammaticales :

C'est là, affirmons-nous, ce qui rend prévisibles et explicables les fautes grammaticales qu'il arrive à chacun de commettre : portés par des tendances à agir antérieurement communiquées, les individus peuvent en venir à ne pas avoir la grâce d'agir ou de juger dans la nouvelle situation qui se présente à eux, de la façon attendue par leurs partenaires. Leurs tendances à agir les conduisent en somme à faire preuve d'une certaine inactualité (Lemieux, 2009, p. 207).

Du point de vue de ces tendances à agir, Cyril Lemieux identifie des actions en retour pouvant être décrites soit comme des grâces (nommés « élans »), soit comme des devoirs (nommés « attentes ») *en fonction du sens que celles-ci prennent dans l'enchaînement des interactions* :

Certaines de nos tendances à agir nous conduisent à produire des grâces, c'est-à-dire des actions-en-retour confirmatrices (on les appellera des élans). D'autres nous conduisent à produire des actions-en-retour contradictoires (on les appellera des attentes). Le point important est que ni ces élans, ni ces attentes ne peuvent, par définition, être identifiés en dehors de nos actions-en-retour effectives (Lemieux, 2009, p. 208).

Une autre spécificité des tendances à agir est d'être considérée comme *changeante* : c'est là une conception en tous points opposée à la *stabilité dispositionnelle*. Au lieu d'expliquer les actions par le recours à la « stabilité de certaines tendances corporelles », la notion met au contraire l'accent sur « la tension interne que ces tendances éveillent chez tout individu invité par ses partenaires à se conformer à la dominante grammaticale de la situation actuelle » (Lemieux, 2009, p. 211).

Cette conception dynamique des tendances à agir, contenue dans les postulats du « méliorisme » et du « rationalisme<sup>50</sup> », pousse nécessairement Cyril Lemieux à poser la question du changement. Et il la pose en mettant en lien direct les tendances à agir et la capacité qu'ont les individus de se saisir des raisons d'agir conformes à la situation. Il souligne par-là que les limites de la thèse du volontarisme réside dans le fait que, en l'absence de raisons d'agir suffisantes, les individus ne peuvent changer par eux-mêmes, précisément en vertu de la « puissance de leurs tendances corporelles à agir » :

S'il est vrai que l'origine des fautes grammaticales se trouve dans des tendances à agir antérieurement communiquées qui mènent les individus à se comporter de façon trop inactuelle, on peut en déduire qu'il faut, pour que de telles fautes grammaticales soient évitées, que ces mêmes individus soient en mesure de rompre actuellement, au moins en partie, avec certains de leurs élans et certaines de leurs attentes. Or, ils ne le peuvent par définition qu'en prenant appui sur des raisons qui ne soient pas leur corps propre et ses tendances à agir actuelles – puisque c'est avec certaines de ces dernières qu'il leur faut rompre. Ce qui signifie que les raisons de changer doivent être recherchées non pas en soi mais à l'extérieur de soi. [...]. La capacité d'autodétermination des individus ne dépend pas seulement d'eux, mais aussi, et dans un premier temps, des possibilités qu'ils ont de saisir, dans la forme de vie qui est la leur, des discontinuités dont ils puissent faire des raisons suffisantes de changer. Tant que de telles incitations extérieures sont absentes dans leur environnement

---

<sup>50</sup> Le postulat du méliorisme consiste à considérer comme possible le fait que les individus s'extraient des formes de vie contraintes, tandis que le postulat du rationalisme consiste à penser que, pour qu'il y ait changement, il nécessite qu'il existe des raisons de changer (Lemieux, 2009, p. 201).

immédiat, les individus n'ont à vrai dire aucune raison particulière de modifier leur comportement. [...] Cependant, la capacité à se saisir de discontinuités présentes dans son environnement pour en faire des raisons de changer, ne dépend-elle pas des individus eux-mêmes ? Plus exactement, elle dépend de la puissance de leurs tendances corporelles à agir. Car il apparaît que plus ces dernières sont fortes, moins les raisons qui s'offrent de changer ont de chances d'être saisies (Lemieux, 2009, p. 213- 215).

De manière empirique, que faire du principe d'actualité et du concept de « tendance corporelle à agir » lorsque l'on souhaite étudier des trajectoires biographiques de goûts musicaux ?

La pluralité des manières de grammaticaliser les discontinuités musicales au sein des interactions décrites par les enquêtés se trouve confrontée au fait qu'il n'en existe qu'une seule qui soit conforme actuellement. Le principe d'actualité nous permet donc de décrire précisément « l'expérience de l'impossible » que vivent en permanence les enquêtés dans chacune des situations décrites : si les discontinuités musicales peuvent faire l'objet a priori d'un procès de grammaticalisation pluriel dans une situation donnée par nos enquêtés, un seul procès est considéré comme conforme par les règles dérivées en honneur au sein du collectif ou de la relation auxquels ils font référence au moment où ils en rapportent les faits. Nous aurons donc l'occasion de décrire cette tension interne qui guide la manière dont les enquêtés se conforment aux règles dérivées du goût musical actuel, ou la manière dont ils procèdent, de façon délibérée ou non, à la production d'actes décrits par les partenaires de l'interaction comme des fautes grammaticales. La résolution de cette tension interne décrite par les enquêtés nous permettra par ailleurs de décrire les différentes discontinuités musicales qui se trouvent à l'état pré-grammaticalisé et qui sont ainsi toujours susceptible de subvertir la dominante grammaticale, et celles qui se trouvent à l'état grammaticalisé et qui en constituent la dominante. La possibilité de décrire la variation des discontinuités musicales qui se trouvent à l'état de dominante et d'inconscient grammaticaux nous permettra également de décrire les actes de mise en veille ou d'actualisation des discontinuités



musicales constituant le répertoire musical de l'enquêté à un moment  $t$  de sa trajectoire, au sein de situations précises.

Nous avons vu que la tension interne est reliée directement à la continuité du corps dans le temps. De cette continuité, produit de la traversée par un même enquêté de situations aux dominantes grammaticales plus ou moins différentes, et produit également de la fréquentation de collectifs ou de relations aux règles dérivées relatives à chacune des grammaires elles-mêmes plus ou moins semblables (ex. : des groupes différents dont les règles dérivées de la grammaire naturelle sont distinctes en matière de goûts musicaux), surgit parfois des fautes grammaticales qui sont rendues descriptibles par des tendances corporelles à agir, spécifiées entre des élans et des attentes. Ceci nous permettra d'aborder les façons dont les enquêtés gèrent l'hétérogénéité de leur répertoire de goût relativement à l'hétérogénéité gustative qui régit les règles dérivées propres à chacun des groupes d'appartenance à un moment donné du temps. La description, chez nos enquêtés, de leur production de grâces ou de devoirs par l'intermédiaire de la manifestation de leurs élans ou de leurs attentes nous permettra d'expliquer en quoi ceux-ci ont commis des fautes ou se sont au contraire conduits en conformité aux attentes collectives du groupe. En quoi, plus précisément, la spécificité des dominantes grammaticales des situations passées permet d'expliquer leurs fautes présentes à un moment donné du temps ou au contraire se trouve en adéquation plus ou moins parfaite avec les actions attendues au présent par les membres d'un collectif ou d'une relation. Par ailleurs, la description du degré de variation des élans et des attentes tout au long de leurs trajectoires nous permettra d'accéder aux processus qui permettent de décrire des transformations plus ou moins grandes de leur répertoire musical ou de leur manière d'écouter.

### ***3.4. De quelques prolongations de l'analyse grammaticale***

#### *3.4.1. Prolonger le principe de solidarité et la notion de grammaire: la continuité de l'application des règles en solitaire*

Nous aimerions revenir sur le premier principe de l'analyse grammaticale, à savoir le *principe de solidarité* et sur la notion qui lui est rattachée, celle de *grammaire*. Nous avons vu que, pour Cyril Lemieux, le principe de solidarité implique que l'action individuelle soit nécessairement *collective*, au sens où elle se réfère à un corps de *règles publiques* partageable par tous (une grammaire). Or, que faire des actions « en solitaire », c'est-à-dire des situations dans lesquelles un individu agit sans qu'aucun autre individu n'intervienne physiquement ou virtuellement dans le cours de l'action ? La question n'est pas explicitement abordée par le sociologue, même si l'on en suppose la réponse probable. C'est à cette clarification que nous souhaiterions procéder. Nous prendrons pour cela un exemple. Un de nos enquêtés décrit une playlist présente dans son lecteur mp3 intitulée « playlist jogging », conçue expressément pour aller courir :

Moi je suis vraiment fan du « Dub », c'est vraiment ce que j'aime le plus, j'aime le « Rap » et le « Reggae », mais le « Dub », ça va bien avec la fumette, mais c'est aussi le genre de sons que j'adore écouter quand je vais courir... Certaines personnes, ça les endort, mais moi je kiffe ça, parce que t'as pas de voix, et c'est un peu répétitif... Donc je me cale sur le rythme, je cale la foulée et le souffle dessus... Je m'étais fait des playlists « jogging » et y'a beaucoup de sons comme ça... T'as une petite voix, mais qui est pas trop imposante...

Cet extrait fait apparaître plusieurs éléments. Le premier concerne le lien qui unit le goût pour le « Dub » à ce qui est attendu de la musique écoutée pour qu'elle remplisse sa fonction durant la course à pieds. De plus, nous pouvons observer le type de justification que l'enquêté produit pour rendre intelligible son choix : il n'est pas question pour lui d'affirmer que la règle gustative mise en œuvre pour juger du bien-fondé de l'écoute du « Dub » pour courir soit valable *de manière générale*, mais qu'elle lui correspond *personnellement*. Autrement dit, nous pouvons décrire la règle gustative comme une règle impliquant un *acte d'engagement immédiat*. Il existe donc un lien grammatical dans la *grammaire naturelle* entre la règle gustative dérivée mobilisée, le morceau musical sélectionné (devenant une *attraction* lorsque l'enquêté l'introduit dans le procès de grammaticalisation), et l'acte de courir (devenant un *acte d'engagement*

*immédiat* par le lien qu'il entretient avec le morceau musical). Le pas de course de l'enquêté, rythmé par la pulsation du morceau musical, fait office de *grâce* en conférant au morceau une « réponse positive » quant à la règle gustative à laquelle le morceau était censé répondre. Ou, plus précisément, l'enquêté rend « grâce » à la règle que lui-même appliquait au morceau de « Dub » quant au fait qu'il remplisse les critères musicaux attendus pour courir « dans les règles » qu'il s'était fixées.

Cela se constate de manière encore plus aigüe lorsque l'enquêté s'auto-notifie d'une faute (du type « Non, ça ne va pas ! » auquel succède l'arrêt de la diffusion du morceau) dans le choix du morceau musical qu'il sélectionne pour la course lorsque le rythme musical est en dissonance par rapport à celui espéré, ou lorsque le morceau devient trop intrusif en rapport à l'activité de courir.

L'action solitaire est donc, autant qu'une action entre deux individus ou plus, analysable en tant qu'*action collective*. En argumentant en ce sens, nous suivons précisément les approches de Georg Simmel, Max Weber et Durkheim qui convergent toutes les trois à propos de la solitude. Le premier ne restreignait pas la définition de la solitude au simple fait qu'un individu agisse sans qu'il ne se produise d'action réciproque avec une autre personne :

Le simple fait qu'un individu n'ait aucune action réciproque avec aucun autre individu n'est certes pas un fait sociologique, mais il n'épuise pas non plus complètement le concept de solitude. Et celui-ci, dans la mesure où il est fortement marqué et important pour la vie intérieure, ne signifie nullement la seule absence de compagnie, mais précisément sa présence, d'abord offerte d'une manière quelconque et ensuite refusée. La solitude prend un sens indiscutablement positif comme effet à distance de la société – que ce soit comme un écho de relations passées ou comme l'anticipation de relations futures [...]. L'homme solitaire, ce n'est pas le seul habitant de la terre depuis toujours ; mais *son* état est déterminé lui aussi par la socialisation, même si celle-ci est affectée d'une valeur négative. [...] *la solitude est une action réciproque dont l'un des membres est sorti concrètement sous l'effet de certaines influences, et ne continue à vivre et*

*agir que de façon idéale dans l'esprit de l'autre sujet*<sup>51</sup> (Simmel, 2010, p. 108-109).

De même, lorsqu'il définit les limites de ce qu'est une *activité* sociale, Max Weber souligne que « des masses dispersées peuvent faire que, grâce au comportement du grand nombre qui exerce un effet simultanément ou successivement sur l'individu isolé (par le canal de la presse par exemple) et qui le ressent comme tel, le comportement de l'individu soit conditionné par la masse. Certaines espèces de réactions deviennent possibles, d'autres sont rendues plus difficiles, du simple fait que l'individu isolé se sent comme un élément de la « masse » »(Weber, 2003, p. 53). Enfin, Émile Durkheim récuse dans la conclusion de *De la division du travail social* la notion de « morale individuelle » (Durkheim, 2007), en avançant que les jugements moraux que les agents sociaux se font respecter à eux-mêmes ne sont nullement des « jugements personnels », mais bien des « jugements collectifs » :

Quant à ce qu'on appelle la morale individuelle, si l'on entend par là un ensemble de devoirs dont l'individu serait à la fois le sujet et l'objet, qui ne le relieraient qu'à lui-même et qui, par conséquent, subsisteraient alors même qu'il serait seul, c'est une conception abstraite qui ne correspond à rien dans la réalité. La morale, à tous ses degrés, ne s'est jamais rencontrée que dans l'état de société, n'a jamais varié qu'en fonction de conditions sociales. C'est donc sortir des faits et entrer dans le domaine des hypothèses gratuites et des imaginations invérifiables que de se demander ce qu'elle pourrait devenir si les sociétés n'existaient pas. Les devoirs d'un individu envers lui-même sont, en réalité, des devoirs envers la société ; ils correspondent à certains sentiments collectifs qu'il n'est pas plus permis d'offenser, quand l'offensé et l'offenseur sont une seule et même personne, que quand ils sont deux êtres distincts (Durkheim, 2007, p. 395).

*3.4.2. Modifier les règles et/ou les raisons d'agir dans le cours de la pratique : le double bind comme processus complémentaire de la discussion publique des règles*

---

<sup>51</sup> Souligné par l'auteur.

Le concept de *double bind* a été développé par Gregory Bateson (Bateson et al., 1956, 1963 ; Bateson, 1972) pour rendre compte de la structure des attitudes schizophréniques et de leur genèse. Le *double bind* est, initialement, une situation dans laquelle « la victime » se trouve confrontée à au moins une personne (mais il peut y en avoir plusieurs simultanément) qui lui adresse une injonction verbale, laquelle se voit contredite aussitôt par une seconde injonction, non verbale, le tout étant une situation à laquelle la victime ne peut échapper et se voit sommer de répondre (Bateson, 1972, p. 199-200). Pierre Bourdieu a réutilisé ce concept pour aborder le conflit entre un père et son enfant en ce qui concerne le système scolaire, au moment où le père, face à la mauvaise note que ramène son enfant, doit produire un jugement à l'égard de ses futurs résultats scolaires et, plus généralement, sur l'avenir probable de son enfant au sein du système scolaire. La situation de *double bind* est ici envisagée comme une manière d'entrer en relation avec son enfant dans la grammaire naturelle (par l'aspect positif de ce qui est verbalisé) tout en faisant passer un « message *réaliste* » par le timbre de voix :

Cette sorte de conflit que vivent les parents qui se sentent en droit de contester le système scolaire en présence de sanctions non conformes à leurs espérances, à leurs attentes, doit être négocié dans l'existence quotidienne : c'est le fils qui ramène une mauvaise note et dont on ne sait pas si l'on doit l'encourager – dans un niveau d'aspiration décroché par rapport aux chances objectives, par rapport au niveau d'accomplissement – ou l'aider à faire le travail d'en rabattre en se mettant en quelque sorte du côté du principe de réalité. [...] ce genre de conflit existentiel me semble être le pain quotidien de l'expérience du rapport au système scolaire. Cela se négocie parfois par un ton de voix, le langage disant « Bien sûr que tu vas réussir », et l'intonation ajoutant : « Mais j'en doute. » Ce qui sera entendu, c'est le « Mais j'en doute », ou bien les deux phrases à la fois, ce qui engendrera alors, pour parler le langage du *double bind*, des conflits avec le système scolaire qui seront en fait des conflits avec le père comme définissant un certain rapport avec le système scolaire (Bourdieu, 2015, p. 399).

Si on l'analyse du point de vue de l'approche grammaticale, nous constatons qu'il existe dans ce genre de situation une présence forte de l'inconscient grammatical réaliste du ton employé à côté de la dominante grammaticale naturelle des propos, qui laisse ouverte, selon l'action en retour qui en sera produite par l'enfant, la question du basculement de l'inconscient grammatical en dominante grammaticale : le basculement, en l'occurrence, du sens à octroyer aux propos. Si l'inconscient grammatical n'impacte pas suffisamment l'enfant de sorte qu'il le maintienne à l'état d'« impression », celui-ci considérera les propos comme des encouragements : ce cas de figure n'est pas envisagé par le sociologue. Si seul le ton employé est retenu, si donc s'opère un basculement de l'inconscient grammatical en dominante, l'enfant considérera les propos comme une perte de soutien parental et en tirera potentiellement les conséquences quant à ses capacités de réussite (en adressant par exemple à son père une moue). Enfin, si les deux messages sont entendus, comme le suggère Pierre Bourdieu, l'enfant vivra sa scolarité et le rapport entretenu avec son père à l'égard de l'École sur le mode du conflit perpétuel. Du point de vue de l'approche grammaticale, cette situation est impossible : en effet, en vertu du principe d'actualité, une seule règle dérivée grammaticalisée au sein d'une seule grammaire n'est rendue descriptible à un instant  $t$ , par les actions et les actions en retour des interactants, de sorte que l'action en retour de l'enfant ne pourra donner un sens positif qu'au propos de son père (en laissant le ton de sa voix à l'état d'inconscient, bien qu'il puisse lourdement peser sur lui), ou qu'au ton de sa voix (faisant passer les propos de son père à l'état d'inconscient grammatical).

### **Grammaticaliser le *double bind* : appréhender le changement dans la pratique**

Nous souhaiterions pour notre part repenser le concept de *double bind* dans le cadre de l'approche grammaticale, en mobilisant les analyses de Pierre Bourdieu, dans l'objectif de penser le mécanisme du changement social d'une manière complémentaire au passage à la grammaire publique, tel que le défend Cyril Lemieux. La reconceptualisation du *double bind*, dans le cadre de l'analyse

grammaticale, pose la question de l'existence du changement social en dépit du passage à la discussion des règles grammaticales censées régir le bon fonctionnement du collectif. Un tel type de changement a été constaté dans nos entretiens et nous allons tenter de le définir théoriquement à partir d'un exemple pris dans notre corpus. Nous partirons pour cela des concepts de *dominante grammaticale*, d'*inconscient grammatical* et de *tendance corporelle à agir*. Nous avons vu plus haut que Cyril Lemieux considère l'inconscient grammatical comme l'envers de la dominante grammaticale, ce qui constitue une prise de distance avec la conception structuraliste de l'inconscient dans l'explication sociologique des actions humaines. L'inconscient grammatical est la « partie la moins agissante dans le cours d'action » puisqu'elle correspond à la « frange inactuelle » de celui-ci. Il est « seulement la dimension la plus inaperçue, par autrui et par nous, de notre action actuelle » (Lemieux, 2000, p. 169). Et c'est précisément du point de vue du rôle qu'a le corps propre de repérer à l'extérieur de lui la règle actuelle, opposée à l'inconscient grammatical, que Cyril Lemieux, en s'appuyant sur Marcel Mauss, conceptualise les tendances à agir :

[...] si le corps a bel et bien une fonction dans la production de l'inconscient, c'est en tant qu'appareil de perception et d'aperception. [...] La conception maussienne [...] reconnaît dans l'inconscient non pas un « moi secret » profondément « enfoui » mais ce qui, dans nos actions et nos jugements, nous lie à autrui à notre insu » (*ibid.*169).

La liaison involontaire entre *ego* et *alter* à laquelle fait ici référence Cyril Lemieux est alors primordiale. Et nous rajouterons qu'elle l'est, du point de vue du *double bind*, à *double titre* : au présent et au passé. Prenons un exemple pour donner corps à cette proposition. Au cours de notre entretien, Clément rapporte qu'au moment de son arrivée à l'université, il s'est fait un ami qui est par ailleurs membre d'un petit groupe d'autres amis qui jouent tous d'un instrument de musique. L'ami de Clément a « *une formation de guitariste blues, depuis un bon moment* ». Clément poursuit en indiquant qu'il a découvert par cet ami non seulement de nouvelles références musicales, mais également qu'il leur donne un sens positif à partir de règles musicales qui lui étaient étrangère jusqu'alors et

que son ami mobilise pour les lui faire aimer. Comment est-ce possible ? Pourquoi Clément, alors que la règle gustative que mobilise son ami est étrangère à leurs règles communes, ne l'a pas considéré comme un motif raisonnable de notifier à son ami qu'il était en train de commettre une faute ? Pourquoi, au contraire, Clément a  *finalement*  constitué les artistes que son ami lui fait découvrir comme des  *attractions* , et admet par-là même cette nouvelle règle comme commune avec son ami ? Deux choses doivent être expliquées : premièrement la raison qui a poussé Clément à se saisir des références que son ami lui fait découvrir comme des  *attractions* . Ensuite, la raison qui lui fait accepter cette règle comme prenant un sens positif dans la grammaire naturelle. Il nous faut pour cela entrer plus en détail dans la description de la situation qu'a faite Clément. Lorsque nous lui avons demandé de nous la détailler voici, ce qu'il nous a répondu :

Il était content de partager avec moi ce qu'il connaissait, ça se voyait ! Et moi, même si au début j'avais du mal à le suivre, vu tout ce qu'il me disait et que je connaissais pas, je l'écoutais quand même et j'essayais de capter petit à petit les liens qu'il essayait de me faire faire, d'arriver à mettre des noms sur des styles musicaux et ce genre de choses... Dans le Rock, qui est anglais et qui est américain... Parce que souvent on fait... C'est normal qu'au début on soit dans le flou comme on écoute un peu de tout sans faire attention à tout ça... Et donc lui, et le groupe avec qui j'étais, ben j'ai commencé à découvrir pleins de choses, c'était super stimulant...

Tel qu'il décrit la situation, il semble que Clément a perçu l'attitude de son ami comme un acte d'engagement immédiat envers lui («  *Il était content de partager avec moi ce qu'il connaissait, ça se voyait !*  ») auquel il a répondu en le lui restituant par la monstration de son attention («  *je l'écoutais quand même et j'essayais de capter*  »). Ainsi, ce fut par les signaux corporels des deux protagonistes, qui  *manifeste leur amitié* , que la situation a pu devenir une forme de vie intime, et non par la règle que l'ami de Clément mobilise puisque, comme celui-ci l'affirme, il a du mal à lier les discontinuités que son ami lui fait découvrir avec la règle qui émane des interactions (il faut imaginer son ami lui décrire l'enchaînement musical des notes du morceau qu'ils écoutent ensemble en lui indiquant que là, il s'agit de tel jeu de guitare, là, tel autre, etc.) :



[...] même si au début j'avais du mal à le suivre, vu tout ce qu'il me disait et que je connaissais pas, je l'écoutais quand même et j'essayais de capter petit à petit les liens qu'il essayait de me faire faire.

Ainsi, il semble que Clément a fait preuve de *tolérance* à l'égard de l'étrangeté originaire que lui procurent les indications de son ami mais que, au fur et à mesure que les interactions entre eux avancent, il parvient petit à petit à donner à cette règle un sens positif dans la grammaire naturelle en réussissant à la lier aux discontinuités musicales qu'il entend. Mais comment expliquer que Clément trouve cet élan qui l'a fait passer d'une simple tolérance à l'égard de l'écart de style qu'il ressent à propos de son ami, à l'apprentissage progressif de la liaison entre les discontinuités musicales et les règles esthétiques de cet ami de fac ? La réponse se trouve dans une autre règle qui permettait à Clément de donner un sens positif à sa découverte des « Smiths » par un ami du lycée. A ce propos il nous disait ceci :

L'idée générale, c'est que les « Smiths » ça a été le premier groupe sur lequel j'ai accroché... En plus en arrivant au lycée c'était sympa de tomber sur quelque chose que tout le monde n'écoutait pas, qui faisait pas forcément parti du Top 50 ... C'était assez... On se dégage un peu des autres gens du lycée qui t'entoure, ça fait toujours du bien...

On le voit, Clément trouve par cette découverte un élan qui l'incite à se détacher des goûts des autres lycéens dont il pouvait entendre, dans les couloirs ou la cours de récréation, les discussions : si l'on s'en réfère à la manière dont il qualifie tant les lycéens qui l'entourent que la musique qu'ils écoutent (« *c'était sympa de tomber sur quelque chose que tout le monde n'écoutait pas, qui faisait pas forcément parti du Top 50 ...* »), nous pouvons dire qu'il les grammaticalise comme des *répulsions* et réagit à celles-là en réalisant ses limites, par exemple en ne prenant pas part aux conversations que les autres lycéens ont à l'égard des titres du Top 50. Au final, ce goût spontané que Clément a eu pour la découverte des « Smiths » avec son ami du lycée lui a permis de renforcer cet élan qui l'a poussé à se retirer du collectif scolaire auquel il appartient en marge. Et c'est ce

même élan du goût pour l'inconnu qui lui a fait d'abord tolérer la règle esthétique avec laquelle son ami de l'université lui parle des références de Rock, puis, petit à petit, lui a fait adhérer complètement à cette nouvelle règle qu'il partage dès lors avec lui.

Nous pourrions prendre un autre exemple où l'enquêté, bien qu'il parvienne à donner un sens positif dans la grammaire naturelle à la référence qu'on lui fait découvrir, n'adhère pas à la règle grammaticale de son interlocuteur. En revanche, bien qu'il s'est saisi de la discontinuité comme d'une *attraction* (par un élan antérieur qui, en actualisant une règle qu'il honorait dans un autre contexte, lui a permis de la *traduire* pour l'adapter à la nouvelle discontinuité), il en est resté à la *tolérance* du fait que la personne avec qui il interagit investit une règle qui lui est étrangère, et qui l'est restée. Bien que l'enquêté aime la référence nouvellement découverte, il ne la lie pas à la même règle que son ami. Cependant il partage un goût commun pour cette référence, et peut ainsi tolérer cet *écart de style*, même si, comme nous le verrons, cette tolérance reste un curseur très sensible, qui peut basculer en notification de faute.

Si le résultat est différent par rapport au cas de Clément, le mécanisme n'en est pas moins le même : le passage de la tolérance à l'acceptation ou non de la nouvelle règle dépend d'un élan antérieur qui peut, par une plus ou moins grande *traduction* de la règle antérieurement mobilisée, l'inciter ou non à adhérer à une règle nouvelle que lui soumet un autre individu. Si la règle antérieurement respectée dans un autre contexte est suffisamment proche de la nouvelle règle, il y aura très certainement plus de chance pour que l'individu trouve l'élan suffisant pour y adhérer spontanément sans éprouver le besoin d'en passer par une discussion autour de la modification des règles partagées par lui et alter. Au contraire, si l'individu qui vient de se saisir d'une nouvelle référence musicale comme d'une *attraction* à partir d'un élan provenant d'une règle antérieurement respectée, mais se trouve trop loin de la règle que mobilise actuellement l'autre interactant, il y a de fortes chances que l'individu ne parvienne pas à modifier dans la pratique la règle par laquelle il relie la nouvelle découverte et l'apprécie en la reliant à une autre règle qu'alter.

Nous définirons donc le processus de *changement par la pratique* au sein de l'analyse grammaticale comme une modification des règles et/ou de la nature des raisons d'agir qui n'a pas besoin d'être explicitement abordée pour néanmoins avoir lieu. Deux caractéristiques relatives au présent et au passé de l'interaction au cours de laquelle ce changement a lieu, le définissent : au présent, par *une maîtrise de l'inconscient grammatical* de la part du « passeur » afin que celui à qui il fait découvrir une nouvelle discontinuité lui donne un sens positif dans la grammaire naturelle ; au passé, par une plus ou moins grande proximité de la règle grammaticale antérieure que respectait l'enquêté et qui le pousse actuellement à adhérer plus ou moins spontanément à la nouvelle règle ou, au contraire, à en rester à une tolérance d'écart de style en raison du fait que, tant lui que l'autre personne se saisissent de la discontinuité en jeu comme d'une *attraction*, dans une sorte d'*accord minimal sur la nature de la raison d'agir que la nouvelle référence constitue*. Dans le premier cas, le changement par la pratique est *total* (modification de la nature des raisons d'agir et adhésion à une nouvelle règle), dans le second, il n'est que *partiel* (changement simplement de la nature de la raison d'agir, en tant que modification minimale par la pratique). Dans le cadre de l'approche grammaticale, un changement par la pratique est donc *au minimum* une transformation de la nature des raisons d'agir ; *au maximum* une telle transformation à laquelle vient s'ajouter l'adhésion implicite à une nouvelle règle partagée. Dans les deux cas, le point commun est le fait qu'un individu ait modifié quelque chose *dans la pratique*, c'est-à-dire sans en venir à un débat public avec les autres interactants à ce sujet. Nous postulons également qu'il y a de très fortes chances qu'un tel changement soit le plus fréquent concernant des choses qui, comme les goûts musicaux, font parties de la *vie privée*, par opposition par exemple à des *actes publics*, comme cela peut être le cas pour l'exercice d'un métier tel que celui de journaliste. Nous approfondirons cette hypothèse au chapitre 11.



## Chapitre 4. Vers une « géométrisation » de l'analyse grammaticale

L'analyse des expériences gustatives et des jugements de goût qui en résultent peut tout à fait être réalisée par la mobilisation de l'approche grammaticale de l'action. C'est même la théorie de l'action qui, comme nous le défendons, peut en rendre une description, une explication, une prévision et une critique, plus précise que les théories sociologiques dispositionalistes classiques ou amendées. Cependant, cette théorie gagne selon nous à être mise en correspondance avec la théorie de la *dynamique des formes de l'activité sociale* développée par Michel Grossetti, si l'on souhaite appréhender conjointement l'action en situation et les allers-retours des enquêtés d'une forme sociale à une autre, ainsi que les variations de ces déplacements à l'échelle du temps, de l'espace et des degrés de spécialisation, à partir desquels nous pourrions ensuite rendre compte des découvertes au sein d'itinéraires d'auditeurs de musique<sup>52</sup>.

Cette mise en correspondance des deux théories nous paraît possible puisqu'elles soutiennent trois postulats semblables : 1/ celui de la préexistence d'éléments à l'action en train de se dérouler ; 2/ celui de la modification possible de ces éléments dans le temps ; et 3/ un certain degré d'imprévisibilité de l'apparition d'un phénomène et de son issue<sup>53</sup>. Nous tâcherons de les expliciter

---

<sup>52</sup> Dans *Histoires de lecteurs*, Gérard Mauger, Claude Poliak, et Bernard Pudal ont complexifié la conceptualisation de la *trajectoire sociale* telle que définie par Pierre Bourdieu. Ils ont proposé de l'englober en tant que partie d'une trajectoire biographique spécifique, faite d'*itinéraires sociaux* (familial, scolaire, professionnel, associatif, etc.) ayant leur temporalité propre. L'analyse était donc tournée autour du croisement de l'itinéraire de lecteur des enquêtés, avec ses inflexions et sa temporalité propres, avec celui des divers itinéraires dans lesquels il était inscrit : « nous avons reconstitué d'une part, l' « itinéraire de lecteur » de chacun des enquêtés (idéalement : la série chronologique des textes lus), en y distinguant des périodes, des moments-clés, des livres-charnières, d'éventuelles conversions (en prenant appui sur l'inventaire des strates successives de livres sédimentés dans sa bibliothèque, c'est-à-dire l'ensemble des textes détenus au moment de l'enquête). D'autre part, nous nous sommes efforcés de démêler, dans le cours de la trajectoire biographique de chacun, l'histoire familiale, le cursus scolaire, la carrière professionnelle, etc. qui sont enchevêtrés, de rechercher les scissions propres à chacun de ces itinéraires, puis de mettre en évidence des séquences de trajectoires biographiques, des « âges », définis par un agencement temporel spécifique entre différentes phases de ces itinéraires. Le rapprochement entre itinéraire de lecteur et trajectoire biographique permettait alors de mettre en évidence les incidences de la trajectoire [...] sur les pratiques de lecture » (Mauger, Poliak, et Pudal 2010:19-21).

<sup>53</sup> Les deux premiers postulats sont clairement identifiés dans *Sociologie de l'imprévisible* : « Pour qu'un questionnement sur la dynamique de l'action et des formes sociales puisse être intéressant, il suffit en définitive d'accepter deux idées : l'idée que certaines choses préexistent à l'action et peuvent éventuellement y survivre ; l'idée que ces choses peuvent changer. Autrement dit, il faut au moins considérer deux niveaux de temporalité, celle de l'action [...] et une autre, faite de

dans la partie qui suit. Nous proposerons ensuite une articulation conceptuelle des deux théories en la rapportant à chaque fois aux situations concrètes qu'elle permet de décrire et d'expliquer.

#### ***4.1. Préexistence à l'action, perpétuation temporelle, et degré d'imprévisibilité de l'action : trois points de convergence théorique***

Chez Cyril Lemieux, le premier postulat (de « préexistence à l'action ») est défendu par la notion de grammaire<sup>54</sup> : l'évidence que nous pouvons éprouver lorsque nous décrivons des discontinuités qui nous entourent (gestes, postures, énoncés, objets, comportements, etc.) est le fait qu'elles soient *grammaticalisées*, c'est-à-dire qu'elles entrent dans un ordre des raisons qui soit intelligible collectivement (Lemieux, 2009, p. 23 [3]). Il nous faut donc préciser que, dans l'approche grammaticale, les discontinuités ne préexistent à l'action qu'à partir du moment où elles peuvent entrer dans un procès de grammaticalisation. Dans le cas contraire, bien qu'elles préexistent matériellement, leur « non-grammaticalisation » les rend « hors-jeu » social<sup>55</sup>. À un autre niveau, ce premier postulat trouve aussi un fondement dans le concept explicatif de « tendance corporelle à agir », puisque les élans et les attentes sont ce qui lie les situations

---

séquences plus longues » (Grossetti, 2004, p. 75). Le dernier est quant à lui contenu dans la notion d'*imprévisibilité*.

<sup>54</sup> La notion de grammaire, sur un autre plan, se rapproche de la conception de l'humain défendue par Michel Grossetti. Ainsi, celui-ci propose de définir l'humain comme « (au moins potentiellement) un acteur social ». « Un humain est toujours potentiellement un acteur social, mais il ne le devient pas seul » (Grossetti, 2004, p. 77).

<sup>55</sup> Une discontinuité matérielle entre « en action », est « agie » *par* son procès de grammaticalisation, ou plutôt, c'est la grammaticalisation d'une discontinuité qui la rend descriptible et la transforme en *raison d'agir*. La capacité « agissante » de l'actant est donc tributaire du procès de grammaticalisation. Cette spécification de l'actant du point de vue de l'analyse grammaticale se rapproche de la position de Bernard Lahire lorsqu'il distingue les « humains » des « non-humains ». Parmi ce qui les différencie, il note 1/ que « les objets ne parlent pas, [...] n'ont aucune disposition socialement constituée à agir, percevoir, à sentir, à croire, qui serait le produit de leur expérience » ; 2/ « Les objets n'existent pas socialement indépendamment des individus, des groupes ou des institutions qui se les approprient. Ils varient dans leur signification, leur statut, leur valeur, et les modes de comportements qu'ils déclenchent à leur égard en fonction précisément de ces statuts, valeurs et significations » (Lahire, 2015, p. 18). Si l'on met de côté le fait que la critique du sociologue, comme la lecture de l'ouvrage l'indique, s'inscrit principalement dans la grammaire réaliste, sa critique rejoint la conception de l'analyse grammaticale à l'égard des discontinuités.

passées aux situations présentes et qui peuvent expliquer le surgissement des fautes grammaticales.

Le second postulat, celui de la variation possible des choses dans le temps, est soutenue dans l'approche grammaticale d'une part par le postulat du méliorisme, qui réfute l'idée « que les individus « seraient incapables de s'extraire des formes de vie contraintes [scolie 52] et, plus généralement, incapables de se réformer » (Lemieux, 2009, p. 201). Il est soutenu d'autre part par le postulat du rationalisme selon lequel « les individus ont besoin, pour changer, de *raisons* (au sens de [77]) (Lemieux, 2009, p. 201).

Enfin, le troisième postulat, consiste à l'acceptation d'un degré d'imprévisibilité de l'apparition d'une action et de son issue.

L'imprévisibilité de l'issue d'une situation se traduit chez Cyril Lemieux par le caractère non réifié des grammaires, des raisons d'agir, des actes, des formes de vie et des tendances à agir. Du fait que c'est nécessairement la dimension interactionnelle qui rend descriptible le sens positif d'une raison d'agir, d'un acte, d'une forme de vie, d'une grammaire ou d'une tendance corporelle à agir, l'approche grammaticale est une théorie de l'action qui laisse toute sa place à l'imprévisibilité de l'issue des interactions : « jamais la grammaire n'agit (ni ne pense, ni ne veut). Agissent (pensent, veulent) les individus et eux seuls, quoiqu'ils n'agissent (ne pensent, ne veulent) jamais seuls » (Lemieux, 2009, p. 33). Ce caractère non réifié est ce qui, par ailleurs permet d'observer des fautes grammaticales se produire, chose impossible si l'application des règles était systématiquement effective : « Il n'est pas d'autre contrainte entre les individus que celle qu'ils s'imposent par principe de solidarité. C'est pourquoi la grammaire n'a pas d'elle-même le pouvoir de se faire respecter et que, par conséquent, quantité de fautes grammaticales sont régulièrement commises » (Lemieux, 2009, p. 33).

Le degré de prévisibilité de l'apparition d'un phénomène social est contenu dans la dimension prédictive du concept de « tendance à agir ». Celui-ci permet à Cyril Lemieux de *prévoir* l'apparition plus ou moins probable de fautes grammaticales futures, de par l'intensité de ces tendances qui introduisent dans l'action présente des dominantes grammaticales issues de situations passées, et

de par le degré d'accessibilité de *raisons d'agir* susceptibles de devenir des *raisons de changer*. En développant une théorie de l'action qui entende « se faire une idée juste de ce qu'est un changement social *effectif* » (Lemieux, 2009, p. 203), Cyril Lemieux retraduit le projet marxiste dans les termes de l'approche grammaticale, à partir de l'idée selon laquelle « les contradictions de la vie matérielle sont le moteur de la transformation des sociétés humaines » (Lemieux, 2009, p. 204). On peut distinguer 8 points importants qui résument la dimension politique de l'approche grammaticale du changement social :

- 1/ « les contradictions de la vie matérielle sont relativement prévisibles [186] » ;
- 2/ « [...] ces contradictions s'expriment aussi bien entre les individus qu'en eux-mêmes [173] » ;
- 3/ « [Ces contradictions] résultent de tendances à agir acquises par les individus durant leur histoire [175] » ;
- 4/ « [...] le fait d'agir entraîne pour chaque individu la réorganisation de ses tendances à agir, lesquelles ne sont donc pas figées [178] » ;
- 5/ « [...] la prévisibilité relative et l'explicabilité des actions humaines rendent possibles l'élaboration d'une politique du changement utilisant la connaissance scientifique du monde social [183] » ;
- 6/ « [...] cette politique doit consister en la transformation des conditions matérielles de l'action, c'est-à-dire en la mise à disposition des acteurs de discontinuités qui leur permettront de produire par eux-mêmes des formes de vie nouvelles [184] » ;
- 7/ « [...] ces nouvelles formes ne doivent pas être contraintes mais publiques [189] » ;
- 8/ « [...] le chercheur en sciences sociales *doit* vouloir une telle perspective de changement [188] » (Lemieux, 2009, p. 204).

Chez Michel Grossetti, les deux premiers postulats (préexistence d'éléments à l'action en cours ; degré de perpétuation des éléments à la fin de l'action) sont tous deux inscrits dans la notion d'*irréversibilité relative*. Cette



notion, tout comme celle de tendance à agir, est d'ordre prédictif. Elle est développée « [dans] les travaux de Ilya Prigogine en thermodynamique et plus généralement [dans] la théorie des systèmes dynamiques. L'idée en est que, dans les systèmes physiques, on ne peut pas toujours revenir à un point de départ par simple inversion du sens des équations » (Grossetti, 2004, p. 71). A la réponse de ce que pourrait être une *irréversibilité* en sociologie, Michel Grossetti nous dit ceci : c'est le fait qu'il y ait « des entités qui [soient] plus durables que l'action ou l'interaction » (Grossetti, 2004, p. 72). Et il précise plus loin :

[...] ces irréversibilités sont toujours relatives. Ce qui a été construit peut être déconstruit. Rien n'est définitif. Les éléments créés ne sont irréversible que dans la mesure où ils survivent à leur moment de création et où ils interviennent dans des situations ultérieures. [...] déconstruire ce qui a été construit ou défaire ce qui a été fait n'est pas revenir au point de départ. On peut chercher à faire ressembler le futur au passé mais on ne peut pas retrouver le passé. Celui-ci laisse toujours des traces, matérielles ou immatérielles (Grossetti, 2004, p. 72- 73).

Michel Grossetti énumère ensuite ce que peuvent être les *irréversibilités relatives* : soit « des acteurs, individuels ou collectifs, [soit] les autres, qui sont pour les acteurs des ressources et des contraintes » (Grossetti, 2004, p. 79) qui peuvent changer de sens au cours des situations<sup>56</sup> : ceci nous renvoie, dans l'analyse grammaticale, au fait que les discontinuités ne sont pas *de fait* constituées en *attraction*, en *répulsion* ou en *représentation collective*, mais le deviennent par le procès de grammaticalisation des participants.

Cette conception dynamique de l'antériorité de certains éléments de l'action et de l'impossibilité que, même s'il y a perpétuation dans le temps du même élément ou volonté de « retour en arrière », il ne s'agisse jamais à proprement parler du même élément, fait directement écho à l'une des dimensions des « tendances corporelles à agir » développées par Cyril Lemieux.

---

<sup>56</sup> « Chaque ressource peut être symétriquement constituée en contrainte, par les limites qu'elle assigne aux possibilités d'action, par les efforts qu'elle impose à l'acteur pour être mobilisée, par le fait qu'elle puisse être utilisées par d'autres acteurs entrant en interaction avec lui, par le sens que lui donnent les acteurs, par les effets mêmes de la configuration concrète de l'action. Réciproquement, chaque contrainte peut être transformée en ressource, ne serait-ce que parce qu'elle cadre l'action » (Grossetti, 2004, p. 73).

L'une des grandes différences entre le concept de « disposition » et celui de « tendance à agir »<sup>57</sup> est précisément que cette dernière privilégie le caractère *dynamique et changeant* du comportement quand bien même il s'agirait d'une perpétuation des tendances qui, même si elles se renforcent dans le temps à travers les situations qui en confirment le bien-fondé (par des actions en retour confirmatrices), ne sont jamais les mêmes à strictement parler (puisque, en effet, elles se trouvent *renforcées*). Par son opposition aux « anthropologies qui font de l'habitus la vérité ultime de la pratique », Cyril Lemieux critique l'incapacité qu'elles ont à rendre compte du dynamisme interne et des déséquilibres des tendances à agir :

Nos actions étant des enchaînements de devoirs et de grâces [95], agir nous communique en effet inévitablement des attentes et des élans et ceux-ci ou bien s'accordent avec ceux que nous avons déjà, ou bien entrent en contradiction avec eux. Dans les deux cas, l'équilibre initial de nos tendances ne peut que s'en trouver modifié. Tel est le point crucial à défendre dans l'optique de ce que nous appelons, dans cette section, une anthropologie du *conatus* : il ne peut jamais exister d'équilibre stable de nos tendances à agir. Autre façon de dire que nous ne cessons jamais de nous socialiser (Lemieux, 2009, p. 212).

Ainsi, en assimilant « la continuité corporelle de nos actes à une reproduction du même », ces anthropologies « tendent, ce faisant, à sous-estimer le changement que nos actions font inmanquablement subir à nos tendances à agir. À l'inverse, elles conduisent à figer en un destin l'équilibre hiérarchique

---

<sup>57</sup> Hormis celui qui consiste à dire que certains usages du concept de disposition sont problématiques du fait qu'ils le sont dans un registre descriptif alors qu'un tel concept trouve son utilité dans le registre prédictif et explicatif de l'action : « [...] on est en droit d'objecter à de tels usages, plus encore qu'à la notion dont ils usent, qu'ils demandent à un concept dispositionnel d'accomplir des opérations dont il est incapable [...] C'est seulement quand il s'agit de prévoir l'action et de l'expliquer qu'un concept dispositionnel est performant. Pour comprendre et décrire l'action, nous avons besoin de tout autre chose : d'un concept qui restitue parfaitement l'actualité de l'action à décrire, c'est-à-dire son sens positif, et qui donc, n'introduise rien d'inactuel dans la description » (Lemieux, 2009, p. 38). Il poursuit plus loin en explicitant la différence entre « présentisme » et « dispositionalisme » : « [...] le dispositionalisme n'est jamais que ce que le présentisme permet de décrire. Ce qui signifie que le présentisme doit être défendu en tant qu'il est le seul principe de description recevable, et que le dispositionalisme doit l'être tout autant, en tant qu'il est la seule manière de rendre possible la prévision et l'explication » (Lemieux, 2009, p. 209).

actuel de nos élans et de nos attentes. Ces anthropologies, en somme, minorent l'inquiétude qu'éprouve tout individu agissant ou jugeant [scolie 63], y compris lorsqu'il refait ce qu'il sait faire et a déjà fait mille fois » (Lemieux, 2009, p. 212).

La notion d'*imprévisibilité* de Michel Grossetti rend également compte des deux dimensions définissant les tendances corporelles à agir : celle du degré d'imprévisibilité d'apparition d'un phénomène social et celle de l'issue de celui-ci. En croisant les deux dimensions de l'imprévisibilité (son moment d'apparition et son issue), Michel Grossetti obtient quatre formes de situations possibles. 1/ Le modèle du carrefour : « les issues sont prévues, le moment du choix est déterminé, mais l'orientation vers l'une ou l'autre des voies possibles est imprévisible » ; 2/ Le modèle du risque anticipé : « le moment peut être prévu, mais les issues ne sont pas délimitées au départ » ; 3/ Le modèle de la transition de cycle : « l'imprévisibilité peut se produire sans qu'on s'y attende, mais on dispose d'avance d'un certain nombre de réponses possibles » ; 4/ Le modèle de la crise : « un changement peut s'opérer sans que les acteurs impliqués l'aient collectivement envisagé » (Grossetti, 2006, p. 16). Ces quatre formes de l'imprévisibilité mêlent des degrés d'irréversibilités puisque l'on constate que, soit du point de vue de l'issue possible, soit du point de vue du moment de l'apparition, il existe plus ou moins d'éléments antérieurs à la situation qui sont mobilisés pour l'appréhender et qui seront plus ou moins mobilisable à l'avenir. Un peu plus loin dans l'ouvrage, celui-ci croise le degré d'imprévisibilité d'une action avec son degré d'irréversibilité. Il obtient ainsi le tableau suivant :

**Tableau 7 - Imprévisibilité et irréversibilités**

<i>Imprévisibilité Irréversibilités</i>	Faible	Forte
<b>Faibles</b>	1. Routine	2. Risque avec conséquences faibles, accident "évité de justesse"
<b>Fortes</b>	3. Rituel, changement d'état prévisible	4. Action, changement "structurel", bifurcation

Ce tableau nous permet de distinguer des types de situations descriptibles dans le langage de l'analyse grammaticale.

La routine, du point de vue de l'analyse grammaticale, serait le fait de voir se répéter une situation dans laquelle un enquêté grammaticalise de la même manière une discontinuité en produisant des actes sous-tendus par des tendances à agir similaires au sein d'un groupe déterminé et se voit gratifié d'action-en-retour semblables. Pour la question traitée dans cette thèse, il s'agirait par exemple de l'expérience auditive répétée au sein d'un même groupe ou d'une même relation à l'issue de laquelle le procès de grammaticalisation n'implique pas de modification notable sur les tendances à agir ou l'accès à de nouvelles raisons d'agir décrites par l'enquêté lors des situations ultérieures. L'analyse des interactions routinières permettent de rendre compte pour partie des conditions d'actualisation des règles qui permettent parfois aux enquêtés de découvrir de nouvelles références.

La deuxième situation (risque avec conséquences faibles) caractériserait le fait qu'elle soit régie par une règle dérivée qui ne prenne pas un sens positif dans la grammaire naturelle pour l'enquêté, impliquant ainsi une plus forte probabilité de commettre une faute grammaticale sans que toutefois la situation mette à disposition de l'enquêté des discontinuités qui constituent pour lui des *raisons de changer*. Il s'agirait par exemple de l'interaction ponctuelle d'un enquêté avec une personne ou au sein d'un groupe à l'issue de laquelle le procès de grammaticalisation n'implique pas de modification notable sur les tendances à agir ou l'accès à de nouvelles raisons d'agir. Cependant, bien que les modifications n'aient pas été notables, il n'en demeure pas moins qu'elles ont au moins eu un effet résiduel, dont l'enquêteur doit tenir compte étant donné que ces effets peuvent s'amplifier à l'issue d'interactions ultérieures : la peur suscitée par un accident qui n'a pas eu lieu peut par exemple ressurgir (et s'amplifier) ultérieurement lorsque l'individu se trouve dans une situation analogue.

Le rituel serait une situation prévisible dans la trajectoire d'un enquêté, dans laquelle celui-ci renforcerait des élans et attentes mobilisables dans des situations futures. Il s'agit par exemple des goûts relatifs à la « culture adolescente » au moment du passage aux études secondaires au cours duquel

l'issue des procès de grammaticalisation peut renforcer des tendances à agir et des raisons d'agir relatives à cette culture, qui perdure plus ou moins longtemps par la suite. Elles seront abordées du point de vue d'un mode particulier de constitution des tendances et raisons d'agir chez les enquêtés (celui de tendances à respecter des règles très restreintes et très peu modifiables au sein d'un collectif scolaire par exemple). Elles pourront l'être également du point de vue des contradictions qu'elles peuvent entraîner lorsque les enquêtés fréquentent des collectifs aux règles dérivées plus ou moins distinctes, et de la manière dont ceux-ci résolvent ces contradictions.

La bifurcation enfin, consiste à décrire une situation contingente dans la trajectoire d'un individu au cours de laquelle celui-ci s'appuierait sur des élans ou attentes antérieurs afin de modifier son rapport à certaines règles (procéderait par exemple à des *traductions grammaticales* afin d'adapter telle règle à des raisons d'agir plus ou moins différentes de celles sur lesquelles la règle s'appliquait alors). C'est le cas toutes les fois où un individu transforme ou élargit certaines de ses manières d'appréhender la musique (le passage à la danse, à la pratique d'un instrument, à la pratique du chant, le repérage des samples, l'attention aux différentes professions qui participent à la production d'un disque — auteur/compositeur/interprète, producteur, etc.—, l'attention aux repères qui permettent de situer un disque dans l'espace musical —, label, ville, genre musical, année de sortie, etc.) ou lorsqu'il ouvre son répertoire musical à de nouveaux artistes, de nouveaux genres, de nouveaux instruments, de nouvelles sonorités, de nouvelles périodes musicales (de nouvelles *raisons d'agir*) par l'intermédiaire d'une relation ou d'un groupe.

#### ***4.2. Irréversibilités, encastrement, découplage et variation des échelles d'analyse***

Dans *les dynamiques de l'activité et des formes sociales*, Michel Grossetti poursuit l'analyse des irréversibilités en soulignant que « la spécificité d'une irréversibilité par rapport aux entités auxquelles elle est liée » pose la question

de l'autonomie et de la dépendance de celle-ci par rapport à celle-là, qui s'opérationnalise avec les concepts descriptifs d'encastrement et de découplage : « l'encastrement est le processus d'accroissement des dépendances et le découplage le processus d'autonomisation » (Grossetti, 2004, p. 134). Ces deux concepts sont eux aussi, à l'instar de l'irréversibilité, *relatifs* : tout découplage s'accompagne nécessairement d'un nouvel encastrement.

#### *4.2.1. Encastrement et découplage des types d'irréversibilité*

Un découplage ou un encastrement peuvent être effectifs au niveau des acteurs, des ressources ou des formes sociales.

*Au niveau des acteurs*, les encastrements constituent dans l'analyse grammaticale le fait que les individus se conforment plus ou moins aux règles dérivées du groupe sans s'en écarter de trop. C'est le cas à chaque fois qu'un enquêté n'actualisera au sein des interactions avec un collectif donné qu'un répertoire musical et une manière d'écouter *conforme aux règles*, et qui se verra confirmé de l'effectivité de son « encastrement » par des actions-en-retour confirmatrices. Au contraire, plus un individu actualisera dans les interactions avec les autres participants une dominante grammaticale inactuelle qui exprime au sein du collectif une appartenance en contradiction avec les règles dérivées du groupe, plus l'individu se découplera du groupe, jusqu'au moment où les notifications de fautes grammaticales en entraîneront pour lui l'exclusion. L'encastrement et le découplage des acteurs seront analysés à plusieurs égards. Tout d'abord, ce processus permettra d'aborder sous un autre angle la question de la gestion par les enquêtés de l'articulation des différents collectifs dans lesquels ils évoluent. Il rendra également descriptible l'encastrement ou le découplage des acteurs du point de vue de la gestion de l'éclectisme de leur répertoire.

*Au niveau des ressources*, nous distinguerons les raisons d'agir des tendances corporelles à agir.

Du point de vue des raisons d'agir, un découplage nous permettra de décrire entre autre une situation dans laquelle un enquêté extraie d'une raison d'agir un élément qui lui permettra de l'encastrent dans une nouvelle famille de

raisons d'agir (Grossetti, 2004, p. 135) est le cas lorsque, par exemple, un enquêté découvre par le biais d'un collectif, d'une relation ou d'un dispositif un disque de Funk, en repère le bassiste, et se met ensuite à rechercher des disques dans lequel ce bassiste joue. Par-là, il effectuera ce que nous appellerons une *traduction grammaticale*<sup>58</sup> d'une règle, au moyen d'une distorsion de la correspondance initiale qui liait pour lui la règle grammaticale à la discontinuité musicale. De son côté, l'encastrement d'une raison d'agir sera par exemple le cas où un enquêté se rend avec son groupe d'amis dans une salle de « concert underground de punk » renommée pour y découvrir des artistes qui s'y produisent. Les raisons d'agir « artistes punk » sont encastres dans la raison d'agir plus globale « salle de concert renommée », qui pourra par la suite entraîner la découverte de nouvelles raisons d'agir « artistes » punk », programmés dans cette salle, si l'issue du concert conclut à la satisfaction gustative au sein des discussions entre les membres du groupe.

Du point de vue des tendances corporelles à agir, cela nous permettra par exemple de décrire des situations dans lesquelles des tendances à agir constituées au sein d'un collectif (ou d'une relation) spécifique s'autonomise de celui-ci pour être ensuite renforcées au sein d'un autre collectif (ou d'une autre relation). C'est le cas par exemple lorsqu'un enquêté constitue au sein d'un collectif de musiciens une manière d'écouter la musique à partir du repérage du jeu des divers musiciens présents sur un disque, puis se sépare de ce collectif pour en rejoindre un autre dans lequel cette manière d'écouter est relativement conforme aux nouvelles règles dérivées. Son élan sera alors renforcé.

---

<sup>58</sup> Nous empruntons le concept de « traduction » à Michel Callon, qui l'a pour la première fois défini dans le chapitre d'un ouvrage dirigé par Pierre Poquelo, intitulé « L'opération de traduction comme relation symbolique » (Callon, 1974). Celui-ci est destiné à rendre compte des processus de délégation de l'autorité. Voici la définition qu'il en donne dans un chapitre que Michel Callon a co-écrit avec Bruno Latour : « Par traduction, on entend l'ensemble des négociations, des intrigues, des actes de persuasion, des calculs, des violences grâce à quoi un acteur ou une force se permet ou se fait attribuer l'autorité de parler ou d'agir au nom d'un autre acteur ou d'une autre force [...]. Dès qu'un acteur dit « nous », voici qu'il traduit d'autres acteurs en une seule volonté dont il devient l'âme ou le porte parole. Il se met à agir pour plusieurs et non pour un seul. Il gagne de la force. Il grandit » (Callon et Latour, 2006, p. 12). Le concept de « globalisation » défini par Bruno Latour (Latour, 1994, p. 594) (dont le pendant est celui de « localisation ») est, nous semble-t-il, proche de celui de « traduction » sous le rapport du passage d'une échelle micro à une échelle macro, bien que le sociologue en fasse dans sa théorie de l'action une propriété que les humains délèguent aux objets. Nous reviendrons plus en détail dans le chapitre 11 sur la manière dont nous utiliserons le concept de « traduction grammaticale ».

#### *4.2.2. Une géométrie tridimensionnelle des encastresments et découplages*

Les processus d'encastrement et de découplage sont par ailleurs des équilibres « qui se situent toujours à trois niveaux d'actions différents, celui de l'entité considérée par rapport à ses partenaires de même niveaux, le niveau inférieur de ses constituants et le niveau supérieur des entités qui l'englobent » (Grossetti, 2004, p. 143). C'est pourquoi ils constituent des *opérateurs d'échelle* du niveau d'action pertinent. Michel Grossetti en définit trois types : l'échelle des masses, du temps et de spécialisation. Il rajoute que, généralement, ces processus d'encastrement et de découplage constituent des déplacements « sur plusieurs échelles » (Grossetti, 2004, p. 144), « en tension permanente » (Grossetti, 2004, p. 145).

Un découplage à l'échelle des masses permet par exemple de décrire le fait qu'un individu ayant des goûts musicaux partagés avec un collectif, et ayant d'autres goûts mis en veille lorsqu'il se trouve en présence de celui-ci, se découple du collectif pour ne conserver qu'une relation avec un de ses membres avec lequel il réorganisera un répertoire commun, autour de règles dérivées plus ou moins distinctes du collectif initial.

Un découplage à l'échelle du temps pourra décrire des cas où un enquêté s'appuie sur un élan antérieur afin de réinvestir dans un futur plus ou moins proche les règles qu'il honorait afin de découvrir de nouvelles références.

Enfin, un découplage sur l'échelle de la spécialisation pourra permettre de rendre compte de situations dans lesquelles un individu se saisit de nouvelles raisons d'agir qui lui permettent d'accéder à une famille de raisons d'agir plus large : un lecteur de science-fiction ou un amateur de jeux de rôle qui se met à l'écoute du Métal par exemple.

#### *4.2.3. Vers une tentative de synthèse conceptuelle*

Lorsque l'on croise les processus d'encastrement et de découplage des irréversibilités avec la variation des échelles d'analyse, cela nous permet d'appréhender douze types de situations possibles. En effet, il peut se produire un



encastrement ou un découplage à l'échelle des masses, du temps ou de la spécialisation, qui peuvent porter sur des irréversibilités qui soient des raisons d'agir, des tendances à agir ou des formes sociales (groupes, relations). En voici un tableau synthétique :

Tableau 1. Types d'encastements/découplages en fonction des types d'irréversibilités et des opérateurs d'échelles

		Ressources		Formes sociales	
		Raisons d'agir	Tendances corporelles	Relations	Groupes
Encastrement / Découplages...	...à l'échelle des masses	1. Dépendance/autonomisation d'une raison d'agir au sein d'un nombre plus petit ou plus grand de raisons d'agir que celui initial	2. Dépendance/autonomisation d'une tendance corporelle au sein d'un nombre plus petit ou plus grand de tendances corporelles que celui initial	3. Dépendance/autonomisation d'une relation au sein d'un nombre de relations plus petit ou plus grand que le celui initial	4. Dépendance/autonomisation d'un groupe au sein d'un groupe plus petit ou plus grand que le groupe initial
	...à l'échelle du temps	5. Dépendance/autonomisation d'une raison d'agir au sein d'une situation qui dure plus ou moins longtemps que celle au sein de laquelle elle provient	6. Dépendance/autonomisation d'une tendance corporelle au sein d'une situation qui dure plus ou moins longtemps que celle au sein de laquelle elle provient	7. Dépendance/autonomisation d'une relation au sein d'une situation qui dure plus ou moins longtemps que celle au sein de laquelle elle provient	8. Dépendance/autonomisation d'un groupe au sein d'une situation qui dure plus ou moins longtemps que celle au sein de laquelle elle provient
	...à l'échelle du degré de spécialisation	9. Dépendance/autonomisation d'une raison d'agir au sein d'une situation qui englobe celle d'où elle provient ou au contraire se spécialise	10. Dépendance/autonomisation d'une tendance corporelle au sein d'une situation qui englobe celle d'où elle provient ou au contraire se spécialise	11. Dépendance/autonomisation d'une relation au sein d'une situation qui englobe celle d'où elle provient ou au contraire se spécialise	12. Dépendance/autonomisation d'un groupe au sein d'une situation qui englobe celle d'où elle provient ou au contraire se spécialise

#### 4.2.3.1. Les formes de l'encastrement/découplage à l'échelle des masses

Les quatre premières situations décrivent des cas où les encastements et les découplages s'opèrent au niveau de l'échelle des masses.

La première situation peut permettre de décrire des cas de figures de variation des répertoires musicaux des enquêtés. Dans le cas où il y a découplage ou encastrement des raisons d'agir vers un niveau de masse plus bas, cela décrit un cas d' « épuration » du répertoire musical, des lieux fréquentés, des moyens d'accès, de stockage ou d'écoute de la musique : par l'intermédiaire de raisons de changer qu'il faudra décrire, l'enquêté découple un certain nombre de raisons d'agir de son répertoire musical, des lieux musicaux dans lesquels il a l'habitude d'aller ou des moyens matériels ou institutionnels dont il use pour se procurer, stocker ou écouter de la musique (partie du répertoire musical, téléchargement, disquaires, médiathèque, lecteur CD, cassette ou CD, disque dur, Ipod etc.) et met en veille ou, de manière plus radicale, décide de ne plus mobiliser les autres.

Dans le cas où le découplage ou l'encastrement s'opère vers un niveau de masse plus haut, cela permet de décrire des cas où l'enquêté élargit son

répertoire musical, ses lieux de concerts, ses moyens d'accès, de stockage ou ses moyens d'écoute de la musique.

La seconde situation permet de décrire des cas semblables à la première en transposant le raisonnement des raisons d'agir aux tendances corporelles à agir, c'est-à-dire à la réduction ou à l'élargissement des manières qu'ont les enquêtés de s'engager spontanément vers des raisons d'agir ou au contraire des manières de se mettre en position d'attente vis-à-vis d'elles.

La troisième situation décrit des cas où une relation à laquelle participe l'enquêté s'encastre au sein d'un collectif. Nous pouvons prendre l'exemple d'une enquêtée et de sa sœur qui s'inscrivent à un club d'aviron dans lequel elles découvrent des références qu'elles partageront avec les membres du club. D'une relation sororale, elles deviennent toutes les deux « membres du collectif du club d'aviron. Les relations se découpleront pour se situer au niveau d'une action en solitaire lorsque, par exemple au sein du couple, les individus passent d'une écoute musicale à deux (« soi-avec ») à une écoute musicale en solitaire (« soi-seul »<sup>59</sup>), caractéristique du phénomène de tolérance dont parle Cyril Lemieux, et qui peut néanmoins, si la tolérance n'est plus de mise, aboutir à la notification par un des deux conjoint d'un manque d'engagement immédiat ou de réalisme de l'autre, qui le rappelle à la nécessité de passer du temps avec soi.

La quatrième situation décrit le même phénomène si l'on tient compte de la différence numérique entre « relations » et « groupes ».

#### *4.2.3.2. Les formes d'encastrement et de découplage à l'échelle du temps*

Les situations cinq à huit caractérisent permettent de décrire des situations qui s'encastrent et se découplent à l'échelle du temps.

La cinquième situation permet de décrire des phénomènes d'accumulation ou de diminution des raisons d'agir afin d'être mobilisées ultérieurement, dans un

---

<sup>59</sup> « L'individu qui appartient à une famille, ou à un couple, oscille entre deux définitions de lui-même: « seul » lorsqu'il agit sans référence à cette famille dans laquelle il vit, et « avec » lorsqu'au contraire il se conduit en référence à cette famille. Le plus souvent il cherche à respecter un certain équilibre aussi bien avec les personnes auxquelles il tient compagnie (en l'acceptant de les considérer sous cette double dimension) qu'avec lui-même. Si à l'époque contemporaine, la vie de couple est complexe, c'est qu'elle engage toujours quatre personnes, chacun devant faire avec le soi « seul » et le soi « avec » de son compagnon ou de sa compagne » (Singly, 2000a, p. 19 -20)

temps plus ou moins long que celui qui a permis une telle accumulation. Nous allons décrire les processus d'accumulation en laissant le soin au lecteur de procéder mentalement à son inversion pour les cas de diminution. En ce qui concerne l'encastrement selon une réduction de l'échelle du temps, ce peut être le cas d'un enquêté qui, petit à petit, accumule des disques et qui, à un moment ultérieur les écoute les uns après les autres dans un temps très bref. Le temps de l'acquisition, au cours duquel les raisons d'agir « s'encastrant » dans le répertoire de l'enquêté tout en restant à l'état pré-grammaticalisé, aura été plus long que celui au cours duquel il procède à l'écoute et leur donne un sens positif. Si l'on raisonne à propos d'un encastrement passant à une séquence d'action plus longue, il peut s'agir d'un individu qui télécharge une discographie entière de manière rapide et procède à une écoute étalée de celle-ci dans le temps. Ces deux cas de figures nous renseignent sur la dimension temporelle des processus de découverte par les enquêtés.

La sixième situation est assez semblable à celle qui vient d'être décrite : si l'on descend dans l'échelle du temps, il s'agit de cas où des tendances à agir ont été renforcées de longue haleine pour n'être actualisées que ponctuellement : par exemple des cas où un enquêté apprend progressivement à jouer d'un instrument, puis, voyant que lorsqu'il en joue, n'est pas très satisfait, cesse d'en jouer. Si l'on augmente le curseur de cette même échelle, il s'agira du renforcement d'une tendance à agir dans un moment bref, et qui s'actualise de manière récurrente par la suite. C'est le cas lorsqu'un enquêté renforce rapidement une attirance pour la basse au sein d'un groupe d'amis musiciens, et qu'il poursuit par la suite cette activité de manière toujours aussi enthousiaste.

Pour la septième situation, nous pouvons prolonger l'exemple décrit dans le cas du club d'aviron : il nous permet par exemple de décrire l'encastrement de la relation des deux amies au sein du groupe sportif et sa prolongation, plus durable que la séquence au cours de laquelle elles ont signé leur inscription. Si la variation au niveau de l'échelle temporelle se réduit, ce pourrait être par exemple le cas d'un enquêté qui met beaucoup de temps à comparer avec un ami les magazines spécialisés afin d'en trouver un qui corresponde à ce qu'ils aiment à un moment  $t$ , s'abonnent à l'un d'eux puis, constatant d'emblée qu'il ne les

satisfait pas, décident de se désabonner. Ces deux cas permettent de souligner la fluctuation temporelle des séquences interactionnelles au sein des trajectoires.

Comme pour la quatrième situation, nous pouvons ici transposer aux groupes ce qui vient d'être décrit pour les relations, si l'on tient compte de la spécificité numérique des formes sociales.

#### *4.2.3.3. Les formes d'encastrement et de découplage à l'échelle de spécialisation*

Les situations neuf et dix permettent de décrire un cas abordé plus haut : celui de la constitution d'une constellation de goûts pour des raisons d'agir appartenant à des classes plus spécialisés. Cette constellation regroupe ainsi des raisons d'agir qui peuvent apparaître éparpillées si l'on s'en tient à leur appartenance à un genre musical, mais dont la logique du regroupement apparaît dans toute sa clarté si l'on se donne le moyen de décrire ce qui, pour l'enquêté, les rapproche : la description portera alors tout autant sur la tendance corporelle à agir qui est à la base du regroupement (l'investissement d'une règle que l'enquêté traduira), que sur les raisons d'agir regroupées. Pour donner l'idée de ce que cela permettrait de décrire, nous pouvons prendre l'exemple d'un enquêté fan de manga qui s'intéresse par la suite aux films japonais par des médiations collectives qu'il faudra décrire : la tendance à investir spontanément un intérêt pour le Japon sera alors d'un degré de spécialisation qui englobe son goût pour les mangas et celui pour les films japonais. De même si un enquêté apprécie un artiste de « Rock », un autre de « Rap français », encore un autre de « Chansons françaises » en raison du fait qu'ils chantent tous des textes engagés politiquement, la traduction grammaticale que l'enquêté investira spontanément pour appréhender l'ensemble de ces raisons d'agir sera d'un niveau de spécialisation plus bas que chacune des raisons d'agir prises séparément, qui appartiennent à des genres musicaux spécifiques. Ces situations nous permettront d'aborder les logiques de l'éclectisme musical, en les réinscrivant dans les formes sociales au sein desquelles cet éclectisme émerge. Il pourra alors être décrit plutôt comme une « mosaïque » plus ou moins éparpillée : l'artiste « Rock » écouté au sein d'un collectif, l'artiste « Rap français » écouté dans un

autre, du fait que chacun des groupes soit clivé du point de vue des genres collectivement admis. Il pourra également être décrit comme un « éclectisme collectif » si celui-ci est le fait d'une même communauté de personnes.

Enfin, les situations onze et douze nous permettront de décrire des cas où des relations entre des enquêtés et des membres de leur entourage passent de celles d'auditeur de musique à des relations où l'enquêté devient un membre d'un groupe musical, ou intègre une émission de radio, ou encore contribue à la diffusion d'informations musicales : bref, des cas dans lesquels l'objet des relations de l'enquêté avec les interactants se spécialise musicalement et qui constituent souvent des situations propices à des bifurcations en matière de découverte.



## Chapitre 5. Les bases méthodologiques de l'enquête

Le travail d'enquête que nous avons mené au sujet des trajectoires biographiques de goûts musicaux s'est déroulé de Janvier 2012 à Février 2013. Au préalable, il nous a fallu déterminer les critères présidant au choix de nos enquêtés, aux données que nous souhaitions réunir pour rendre compte de ces trajectoires, et aux conditions matérielles de passation des entretiens, afin que ces données puissent être réunies au mieux. Le choix de quantifier les données qualitatives par l'usage des *narrations quantifiées* a également demandé une réflexion autour des critères de codage des séquences, ainsi que les modalités présidant à la détermination des séquences elles-mêmes.

### *5.1. Obtenir les récits biographiques de trajectoires gustatives*

#### *5.1.1. Le choix des enquêtés*

Étudier les processus à l'œuvre dans la constitution, la transformation, l'actualisation ou la mise en veille des goûts musicaux d'individus au cours de leur trajectoire nécessite d'abord de se poser la question du choix de la population. Que souhaite-on faire varier dans les caractéristiques sociales de nos enquêtés afin de faire émerger de nos entretiens, sans aucune prétention à une quelconque représentativité statistique, des processus identifiables comme étant typiques de certaines trajectoires ? Il nous a semblé pouvoir identifier deux séries de variations sociales.

La première est bien sûr celle relative à l'ensemble des caractéristiques sociodémographiques. Sur les 33 trajectoires reconstruites, 19 sont celles d'hommes et 14 sont celles de femmes. 16 enquêtés avaient entre 25 et 34 ans ; 11 avaient entre 35 et 44 ans ; 4 avaient entre 45 et 54 ans ; et 2 avaient 55 ans ou plus. Le choix d'attribuer à la tranche d'âge des 25-34 ans un intérêt central fut motivé par le fait que, ayant une trajectoire plus importante que les tranches d'âges de 15-24 ans, les 25-34 ans sont ce qui, après les 15-24 ans, écoutent le

plus de musique au quotidien<sup>60</sup>. De plus, étant nés entre 1979 et 1988, ce sont les enquêtés qui ont connu le plus de transformations des supports musicaux depuis leur adolescence jusqu'à leur entrée dans le marché du travail, période au cours de laquelle une partie importante du répertoire musical ce constitue et qui, pour la suite de leur trajectoire, posera de manière plus aigüe la question des modalités d'actualisation et de mise en veille de leurs goûts musicaux. Du point de vue des catégories socioprofessionnelles, nous avons interviewé 8 étudiants, 2 personnes sans emploi, 2 ouvriers, 2 personnes occupant des professions intermédiaires, 9 employés de la fonction publique ou du secteur privé, 5 membres des professions libérales, 4 cadres et membres des professions intellectuelles supérieures et 1 retraité. Du point de vue des niveaux annuels de revenus, nous avons interviewé 6 personnes qui touchent moins de 15 000e/an, 13 personnes qui touchent entre 15 000 et 19 000e/an, 5 personnes qui touchent entre 20 000 et 29 000e/an et 7 personnes qui touchent plus de 30 000e/an. En ce qui concerne les niveaux de diplômes des enquêtés, 6 ont le Bac ou un diplôme inférieur au Bac, 7 ont entre le Bac et Bac+2, 10 ont entre Bac+3 et Bac+5, et 10 ont un niveau Bac+5 ou plus. Par ailleurs, bien que pour des raisons pratiques tous avaient en commun d'habiter dans la région Midi-Pyrénées au moment de l'enquête, la plupart n'y sont pas nés, ce qui, du point de vue scientifique, ne limite pas les résultats à une circonscription régionale.

La seconde série de variation qui a guidé le choix de nos enquêtés est celle du rapport à la musique : partant de l'hypothèse que la variation de ce critère allait nous permettre d'observer des processus distincts, mais aussi afin de voir ce que des trajectoires d'enquêtés ayant des rapports à la musique sensiblement différents pouvaient avoir de commun, il nous a semblé pertinent d'un point de vue scientifique de sélectionner d'une part des personnes qui n'estimaient pas que la musique avait une importance forte dans leur vie, d'autres personnes pour qui elle occupait une place relativement plus importante. D'autre part, nous

---

<sup>60</sup> Après les 15-19 ans qui, en 2008, sont 74% à écouter de la musique tout les jours ou presque, après les 20-24 ans qui sont 65% à en faire de même, les 25-34 ans sont eux 53%. Après la barrière des 35 ans, le taux d'écoute journalière passe en dessous de la barrière des 50% (Donnat, 2009, p. 129).



avons sélectionné des personnes auditrices et d'autres qui, en plus d'écouter de la musique, y dansent dessus, jouent d'un instrument, chantent ou encore sont dj's.

Afin de les sélectionner, nous avons procédé en plusieurs étapes : notre accès à une large palette de catégories sociales nous a permis d'entamer la sélection en fonction de ce critère. Puis, nous avons procédé selon la méthode des générateurs de noms : en fonction des critères pertinents dont il nous restait à traiter, les enquêtés nous ont indiqué des personnes de leur entourage qui pouvaient correspondre. Ainsi, le contact était facilité, bien qu'il pouvait entraîner certains biais quant à ce que l'on allait pouvoir obtenir comme données de la personne indiquée, sachant ce que « l'indicateur » avait pu nous dire de leur relation. Mais nous avons pu constater que, lorsqu'il existait des différences du point de vue des goûts ou du point de vue de la manière d'aimer, les enquêtés ne se gênaient pas pour affirmer leur propre position : cela notamment du fait que nous sollicitons chez eux un discours qui permette de rattacher le sens positif que prenait leur goût à la grammaire dans laquelle, au moment de la situation décrite, il était grammaticalisé.

#### *5.1.2. Faire émerger le sens positif d'interactions passées et leurs enchaînements*

L'approche grammaticale telle que développée par Cyril Lemieux a ceci de spécifique qu'elle privilégie la description d'actions les plus circonstanciées possibles (l'idéal étant la description d'actions en train de se faire), dans la mesure où elle suppose de pouvoir identifier des procès de grammaticalisation à l'issue d'actions et d'actions-en retours. D'un autre côté, travailler sur les trajectoires biographiques de goûts musicaux suppose, il nous semble, d'accéder à cinq séries de faits sociaux : 1/ accéder aux différentes configurations sociales (collectifs, relations, dispositifs, pratique en solitaire) dans lesquelles le répertoire musical de l'enquêté et ses manières d'aimer se sont constitués ; 2/ disposer de descriptions à propos des degrés de tensions gustatives que l'enquêté a pu traverser (et traverse peut-être encore au moment de l'enquête) de par sa multi-appartenance à ces configurations sociales; 3/ disposer de descriptions des

situations de petits ou de grands basculements qui lui font prendre des directions gustatives plus ou moins radicalement différentes, via également son inscription contingente dans une configuration sociale ou au contraire via son départ, contraint ou fortuit, d'une autre ; 4/ disposer de descriptions sur les situations qui l'ont conduit à établir des « ponts gustatifs » entre des genres, des artistes ou des groupes et ont abouti à l'élargissement de son portefeuille musical ; 5/ disposer de descriptions, enfin, sur les situations dans lesquelles il trouve la possibilité d'actualiser une plus ou moins grande partie de son répertoire ou, au contraire, se voit contraint d'en mettre une partie en « sourdine ». De ces situations, il fallait également être renseigné sur *leur durée*, afin de rendre compte des conditions qui permettent à l'enquêté une plus ou moins grande intensité d'actualisation ou qui le contraignent à une mise en veille plus ou moins durable d'une partie de son répertoire.

Ces cinq séries de faits ont été reconstruites par la passation d'entretiens biographiques auprès des enquêtés, dont la narration, comme le souligne Aurélien Djakouane en critiquant l'illusion biographique à laquelle fait référence Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1986), « n'est plus nécessairement une inclination à se faire l'idéologue de sa propre vie, mais plutôt une occasion de raconter les événements et leurs circonstances. Selon nous, c'est en cherchant à reconstituer les environnements, les contextes et les situations que l'on parvient à accéder à la genèse des dispositions et des comportements » (Djakouane, 2006, p. 114). Ainsi, afin d'éviter de commettre, au moment de l'interprétation, des erreurs de Frazer à l'égard du discours de nos enquêtés, il a été crucial d'orienter leur narration au plus près des processus concrets qui ont eu lieu, en leur permettant autant que possible de les situer dans la grammaire dans laquelle les interactions décrites prenaient un sens positif<sup>61</sup>. Cette nécessité méthodologique nous paraît en outre plus apte que l'investissement d'une « réflexivité réflexe » défendue par Pierre

---

<sup>61</sup> C'est également ce à quoi ont procédé Gérard Mauger, Bernard Pudal et Claude Poliak à propos des « histoires de lecteurs ». Entendant lutter contre « l'ethnocentrisme lettré » qui caractérise selon eux les modes d'appréhension de l'herméneutique et de la sociologie de la réception en matière d'analyse des pratiques de lectures, qui se manifeste par une projection sur les pratiques de lecture des enquêtés du rapport lettré à la lecture du chercheur, les trois chercheurs axent leur étude sur les usages sociaux de celle-ci, afin de faire apparaître d'une part la Variétés des intentions des différentes lectures pour un même lecteur et, d'autre part, la pluralité des manières d'appréhender un même ouvrage (Mauger, Poliak et Pudal, 2010, p. 21 -23)

Bourdieu pour rendre intelligible à l'enquêté des éléments qu'ils n'avaient pas nécessairement mis en relation, entre autre parce que l'incapacité matérielle à rompre avec certains de ses élans ou de ses attentes passés pouvait l'empêcher de saisir complètement le sens de certaines notifications de fautes qu'avaient pu lui adresser l'une ou l'autre de ces connaissances. Ainsi, si la possession d' « une connaissance approfondie des conditions d'existence [dont les enquêtés] sont le produit » peut permettre au sociologue de mieux « comprendre » l'enquêté, il n'en reste pas moins que l'exigence méthodologique de se référer au sens positif que prend pour les acteurs leur action est selon nous le meilleur moyen de mettre en œuvre cette « *démocratisation de la posture herméneutique* » à laquelle Pierre Bourdieu aspirait :

Le regard prolongé et accueillant qui est nécessaire pour s'imprégner de la nécessité singulière de chaque témoignage, et que l'on réserve d'ordinaire aux grands textes littéraires ou philosophiques, on peut aussi l'accorder, par une sorte de *démocratisation de la posture herméneutique*, aux récits ordinaires d'aventures ordinaires. Il faut, comme l'enseignait Flaubert, apprendre à porter sur Yvetot le regard que l'on accorde si volontiers à Constantinople : apprendre par exemple à accorder au mariage d'une femme professeur avec un employé des postes l'attention et l'intérêt que l'on prêterait au récit littéraire d'une mésalliance et à offrir aux propos d'un ouvrier métallurgiste l'accueil recueilli que certaine tradition de la lecture réserve aux formes les plus hautes de la poésie ou de la philosophie (Bourdieu, 1993, p. 1421).

Pour saisir les phénomènes relatifs à la première série de faits sociaux, nous demandions à l'enquêté, de manière chronologique, de nous décrire l'ambiance musicale du foyer familial lorsqu'il était enfant, les disques présents au foyer et les goûts musicaux des parents, le matériel audio permettant d'écouter la musique à ce moment-là, la place que prenait l'écoute de la musique au sein du foyer, la gestion de l'écoute fraternelle si le matériel audio était partagé avec la fratrie, etc. Nous procédions ensuite à une énumération des relations (d'ordre amicales, associatives, politiques, professionnelles, amoureuses, etc.), des groupes ou des dispositifs qui ont été importants pour la constitution de

ses goûts musicaux au moment de la scolarité (primaire, collège, lycée et, parfois, études supérieures), puis nous procédions de même pour la suite de la trajectoire, en circonscrivant à chaque fois des collectifs, des relations, des dispositifs ou, parfois, des pratiques en solitaire, qui ont eu un impact quelconque sur sa trajectoire de goût.

En parallèle, nous lui demandions comment il gérait les liens qu'il entretenait avec les différents groupes ou relations et la place que le partage musical occupait dans ces liens : est-ce qu'il partageait la totalité du répertoire musical avec l'ensemble des relations ou des groupes ? Fragmentait-il plutôt ce même répertoire ? Si oui de quelle manière et pour quelles raisons ? Est-ce que les groupes ou les relations dans lesquels il était inscrit se côtoyaient ou bien est-ce qu'il y avait maintien d'une homogénéité de chacun d'eux ?

Lors de la narration des trajectoires, nous abordions ensuite la question des bifurcations à propos du répertoire musical et/ou des manières d'aimer la musique : l'enquêté peut-il identifier des moments de rupture biographique du point de vue de son itinéraire de goût musical ? A quoi les rattache-t-il ? A l'insertion dans un nouveau groupe ou d'une nouvelle relation ? De quel ordre est ce rattachement : amical, professionnel, associatif, géographique, conjugal, institutionnel, etc. ? Nous lui demandions également de nous décrire l'impact qu'a pu avoir ces ruptures sur la suite de son parcours : à quel degré ces ruptures ont-elles transformé son répertoire musical ou son appréhension de la musique ? Cela a-t-il eu un effet quelconque sur son répertoire accumulé jusqu'alors ou sur sa manière de l'aimer ? Qu'en est-il du maintien des anciens liens sociaux ? Comment l'ensemble des liens se reconfigurent-ils à la suite de ces ruptures de plus ou moins grande ampleur ?

Nous abordions par ailleurs les logiques de l'éclectisme musical des enquêtés : des questions du type : « comment avez-vous découvert tel disque ou tel artiste ? » permettent de faire émerger un discours relativement bien contextualisé des conditions de découverte et des raisons de changer ou de s'ouvrir qui soutiennent cette découverte. La question suivante était très généralement : « qu'est-ce qui vous a plu dans ce disque, chez cet artiste, etc. ? ». Elle permet d'accéder d'une part aux raisons d'agir sur lesquelles l'enquêté

appuie son goût, mais également aux liens que celui-ci a pu faire par rapport à d'autres morceaux, artistes, genres, sous-genres, qu'il apprécie alors, ou d'autres liens qu'il effectue par rapport aux personnes qui lui ont fait découvrir telle unité musicale. Du point de vue de l'ensemble des groupes ou relations auxquels appartient l'enquêté, l'éclectisme musical est alors le produit de son encastrement dans différentes configurations sociales.

Nous abordons enfin les logiques qui président à l'actualisation ou à la mise en veille de leurs goûts musicaux, toute les deux de plus ou moins longue durée et selon des séquences temporelles variables. Des questions autour de la perpétuation de l'insertion de l'enquêté au sein des liens sociaux qu'il entretient a permis d'aborder ces logiques. Du fait que ces goûts sont rattachés très souvent à des collectifs ou à des relations, qu'en est-il de leur actualisation lorsque, pour des raisons que l'enquêté nous a communiquées, les liens s'estompent ou disparaissent ? Les logiques d'actualisation ou la mise en veille sont également reliées, dans le questionnaire, à la question de l'équipement audio à disposition. Les enquêtés ont pour la plupart connu au moins une transformation des supports et des formats d'écoute : le passage du CD au mp3. Mais beaucoup en ont connu plusieurs : ayant grandi avec les vinyles et les K7, ils ont ensuite connu l'arrivée du CD, puis, plus tardivement, celle des mp3. Lorsqu'on rattache ces mutations technologiques aux questions d'actualisation et de mise en veille des répertoires de goûts musicaux, la question se pose quant à la gestion de la compatibilité des supports (vinyles, disques compacts, cassettes, fichiers numériques) et la compatibilité des appareils audio permettant de les jouer (platine vinyle, platine cassette, walkman cassette, platine CD, walkman CD, autoradio cassette, autoradio CD, autoradio à clé Usb, Ipod, lecteur Mp3, ordinateur, téléphone portable, etc.). Cette question de l'actualisation et de la mise en veille du point de vue de leur condition matérielle de possibilité est directement reliée à la thèse d'Antoine Hennion et, plus tard, de Sophie Maisonneuve, selon laquelle le goût est un *processus* qui émerge d'un dispositif sociotechnique qui le rend possible en tant qu'évènement, et dont l'avènement contemporain de la musique enregistrée en a bouleversé la nature (Hennion, 1993 ; Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000 ; Maisonneuve, 2002, 2007, 2009).

Nous demandions ainsi à l'enquêté sur quels supports possède-t-il la musique qu'il écoute ? Le fait qu'il n'écoute plus tel ou tel disque est-il en lien avec le fait qu'il n'ait plus les conditions matérielles de l'écouter ? En quoi la spécificité des supports et la spécificité de son matériel d'écoute cadrent-elles ses pratiques d'écoute ? Comment cette configuration des conditions d'écoute est-elle gérée au sein des différentes configurations sociales ?

Pour chacun de ces cinq points, l'orientation du questionnement vers des descriptions très concrètes nous a permis de recueillir la narration de séquences certes passées, mais néanmoins très précises. Cette précision a été en grande partie le produit d'une autre décision de méthode : le nécessaire accès aux raisons d'agir musicales des enquêtés.

### *5.1.3. L'importance de l'accès à la matérialité des répertoires musicaux des enquêtés*

Lorsqu'ils nous les contactions, nous précisions aux enquêtés qu'il était souhaitable que l'entretien se déroule à leur domicile, en présence d'un maximum de matériel audio et des supports musicaux qu'il possèdent, qu'ils soient actuellement mobilisées ou mises de côté depuis un certain temps. Ceci a permis plusieurs choses.

Tout d'abord, le recours à cet ensemble matériel a permis aux enquêtés les moins habitués à discourir à propos de leurs goûts musicaux de nous *rendre évident*, par un usage conséquent de déictiques, leurs jugements de goût émis lors des situations qu'ils étaient en train de nous décrire, ou de nous spécifier de manière détaillée les sonorités musicales sur lesquelles ils s'étaient appuyés pour fonder leur approbation ou leur rejet au sujet de tel morceau musical. En d'autres termes, cela a permis aux enquêtés de nous reconstituer plus précisément les *raisons* qu'ils avaient eu *d'agir* ou de *juger* comme ils l'ont fait.

Ensuite, afin de lutter contre la spontanéité qu'auraient pu avoir les enquêtés de nous parler principalement de leurs goûts présents, l'accès à la totalité matérielle dont ils se servent ou se sont servis pour leur pratique d'écoute a permis de les questionner sur des éléments mis en veille (leur mode et le moment

de leur découverte, de leur actualisation et les raisons de leur mise en veille, etc.), qu'ils s'agissent des magazines spécialisés rangés dans un tiroir, des CD poussiéreux plus écoutés depuis un certain temps, des fichiers numériques oubliés dans le disque dur de l'ordinateur ou du baladeur mp3, etc.

Cette variété des traces matérielles présente chez les enquêtés a permis également d'aborder un éventail très large de leurs *raisons d'aimer* et, par là, la constitution et les modes de fonctionnement des configurations sociales dans lesquelles ces disques, magazines, fichiers numériques, etc. étaient actualisées ou, au contraire, plus ou moins bannies. En effet, les répertoires musicaux de nos enquêtés, lorsqu'on les parcourt, sont extrêmement fournis. Aussi, avoir à portée de main l'ensemble de la sonothèque des enquêtés a facilité l'appréhension d'une variété beaucoup plus importante du contenu que s'ils avaient dû en parler « à vide », sans aucun appuis matériels. Cela rend également possible aux enquêtés de pouvoir reconstituer les liens qui l'ont amené à tel ou tel artiste, disque, genre : l'accès à la sonothèque leur a donc permis de reconstituer les logiques de l'éclectisme de leur répertoire.

Cela permettait aussi de pallier à d'éventuelles dissimulations auxquelles auraient pu procéder les enquêtés en anticipant un jugement social de la part de l'enquêteur, face à qui il faudrait faire « bonne figure ». Cependant, le souci de replonger les goûts musicaux des enquêtés au sein des grammaires dans lesquelles ils prennent un sens positif a été méthodologiquement efficace : quelle honte y-avait-il pour l'enquêté à décrire un goût musical qui, par ailleurs, pourrait être qualifié de « facile » ou « vulgaire » par un chercheur qui commettrait une erreur de Frazer, lorsque l'enquêteur lui signifiait qu'il tentait de reconstituer le sens que ce goût prenait réellement *pour lui dans la situation qu'il était en train de décrire*? Il était ainsi question de chercher tout sauf des « excuses » ou des justifications ».

Recourir aux supports musicaux nous a également permis d'aborder la question de leur compatibilité avec le matériel d'écoute et les séquences d'actualisation ou de mise en veille : le fait, par exemple, de pouvoir mobiliser une cassette audio de l'enquêté a permis de discuter des conditions de son actualisation. Par ailleurs, les questions du type : « vous êtes-vous re-procuré au

format CD ce que vous possédiez au format vinyle ? » a donné la possibilité à l'enquêté de décrire avec précision les cheminements qu'il a dû prendre pour pouvoir malgré tout poursuivre l'actualisation de ses vinyles dans le temps (par le rachat, total ou partiel, de ses vinyles au format CD) ou au contraire voir une partie de ses goûts mis en veille du fait de l'incompatibilité technique entre support et matériel d'écoute. L'appui sur des baladeurs CD, cassettes ou mp3, l'appui également sur les types d'autoradio a permis d'aborder la gestion de l'actualisation musicale dans le temps et l'importance de l'autonomisation de l'écoute musicale, afin de pallier soit à la dissolution de certaines relations, soit à l'arrêt de la fréquentation de tel ou tel collectif, soit encore à la gestion de la possibilité d'écoute au sein du quotidien (profiter d'un trajet en train, en voiture, en vélo ; profiter du fait d'être au foyer sans son ou sa conjoint(e), etc.).

### ***5.2. Pourquoi coder les entretiens ? L'apport des narrations quantifiées***

Nous aurions pu nous en tenir à une analyse purement qualitative des 33 entretiens effectués, couplés avec un cadrage statistique des différentes enquêtes sur les pratiques culturelles des français produites en 1973, 1981, 1988, puis 1997 et 2008, et avec l'enquête sur les goûts musicaux des jeunes de Midi-Pyrénées âgés de 15 à 25 ans réalisée entre 2013 et 2014, qui auraient pu suffire, sur des points très précis, à resituer dans l'espace social les cas concrets des enquêtés à des moments précis de leurs trajectoires.

Mais nous avons choisi d'adapter aux trajectoires biographiques de goûts musicaux la méthodologie originale des *narrations quantifiées* décrite dans un article de Michel Grossetti (Grossetti, 2012) et qui a été mise au point en collaboration avec Marie-Pierre Bès, Jean-François Barthe, Christophe Beslay et Nathalie Chauvac (Grossetti, Barthe et Chauvac, 2011), au cours d'une enquête qui porte sur « la place des relations interpersonnelles dans les activités économiques » (Grossetti, 2012, p. 161). Cette méthode, inspirée d'une étude de Mark Granovetter (Granovetter, 1974) dans laquelle il étudie des processus de mobilités géographique et professionnelle entre deux recensements, a ceci



d'original qu'elle se donne pour unité d'analyse non pas des « caractéristiques statiques » telles que des classes d'âge, le sexe ou la profession (pour n'en citer que quelques-unes), mais des « critères dynamiques » (Grossetti, 2012, p. 162) : « l'objectif est d'obtenir des informations sur des processus, qui sont tous différents, mais que l'on voudrait tout de même pouvoir mettre en équivalence au moins sur certains aspects » (Grossetti, 2012, p. 164).

De notre côté, les processus qui nous intéressent sont relatifs d'une part aux fluctuations du répertoire musical des enquêtés au cours de leur trajectoire biographique au sein des différentes configurations sociales, et d'autre part aux fluctuations des règles gustatives qui président aux jugements qu'ils produisent à l'égard des morceaux de ce répertoire. Par ailleurs, ces deux types de fluctuations sont appréhendés du point de vue de l'évolution des configurations sociales des divers dispositifs qui constituent pour les enquêtés les moyens par lesquels ces fluctuations se manifestent. Ainsi, le fait d'établir une base de données statistique qui permette de mettre en équivalence ces deux types de processus, associés aux dynamiques relationnelles qu'ils impliquent, nous a permis de systématiser de manière beaucoup plus précise les informations récoltées lors des entretiens et de dégager les tendances statistiques globales : les enquêtés ont-ils plutôt tendance à découvrir de nouvelles références au moment de l'école primaire, au collège, au lycée, au moment des études supérieures, ou au moment de l'entrée dans la vie active ? Dans quels types de contextes découvrent-ils plus souvent de nouvelles références et dans lesquels les actualisent-ils etc. ?

### 5.2.1. Quantifier les descriptions de séquences

Cependant, partir de ces tendances globales n'est-il pas contraire aux préconisations méthodologiques de l'approche grammaticale, qui met l'accent sur la nécessité de commencer par *décrire* finement les actions avant d'en fournir une *explication* ? Le parti pris méthodologique de cette approche est en effet l'ordonnement des tâches techniques du chercheur : les tâches « techniquement premières » sont celles qui consistent à décrire la manière dont les individus grammaticalisent le monde qui les entourent et au sein duquel ils

agissent, afin d'en comprendre le sens<sup>62</sup>. Les tâches techniquement secondes, celle de la critique, de la prévision et de l'explication, sont celles qui « établissent avec l'action étudiée un rapport inactuel. On passe ainsi de la question de ce que sont les actions humaines (compréhension et description) à la question de ce qu'il faudrait qu'elles soient (critique), de ce qu'elles pourront être (prévision) et de ce qui les détermine à être ce qu'elles sont (explication) » (Lemieux, 2009, p. 9-10).

En construisant une base de données nous fournissant les principales tendances explicatives des processus de découverte, d'actualisation et de mises en veille des répertoires musicaux et des règles qui les fondent, ne procédons-nous pas à une inversion méthodologique des tâches techniquement première et seconde ?

Nous soutiendrons qu'il n'en est rien. Bien que, comme nous le verrons dès le chapitre 6, nous débiterons par une analyse des conditions sociales propres à favoriser ou non les découvertes musicales chez les enquêtés, celle-ci n'est pas du même ordre qu'une analyse statistique obtenue par questionnaire. Le codage statistique des récits biographiques, par l'intermédiaire des *narrations quantifiées*, constituent en effet la première tâche, *descriptive*, du processus analytique. Par la recension de variables pertinentes du point de vue de notre objet de recherche, et par le codage des séquences biographiques selon les modalités des variables retenues, nous avons procédé à la *description* de ces mêmes séquences.

Après l'analyse des tendances statistiques auxquelles sont reliés les différents processus, nous nous donnerons pour tâche de décrire les séquences à *t-1* qui visent à rendre intelligible la logique pratique que les enquêtés mettent en

---

<sup>62</sup> Cyril Lemieux note ainsi en introduction du *Devoir et la grâce* que, après une lecture possible de l'ouvrage relative aux différents débats qu'il entame avec plusieurs disciplines des sciences sociales autour de l'apport de la notion de « grammaire », une seconde lecture, d'ordre méthodologique, est possible. Ainsi « chaque partie du livre peut en effet être lue comme l'examen de ce que l'emploi de la notion de grammaire modifie dans l'effectuation, par le chercheur, d'une tâche technique spécifique. Ainsi, la première partie traite-t-elle de l'opération dont on rappelle le caractère premier en sciences sociales, la compréhension. On suggère que la faculté de comprendre du chercheur est toujours potentiellement très grande [...] mais souvent considérablement affaiblie par sa volonté de critiquer ou par son impatience à expliquer. Tell est l'origine des obscurités que nous dénonçons sous le terme générique d'erreurs de Frazer (chapitre 1). Pour éviter ce genre d'erreur, il faut se fixer comme consigne de toujours rapporter l'action étudiée, *en premier lieu*, à la grammaire qui lui donne un sens positif (chapitre 2). S'ouvre alors la possibilité de comprendre pleinement les actions spontanément les moins compréhensibles » (Lemieux, 2009, p. 9).

œuvre au sein des séquences à *t0*. Ceci est rendu possible du fait que le codage statistique des séquences, dont nous expliquerons un peu plus bas les critères qui les fondent, nous a permis d'opérer des allers-retours entre les probabilités statistiques et les extraits des récits biographiques. C'est ce que relevait déjà Michel Grossetti :

[...] il faut insister ici sur l'un des grands avantages de cette méthode, qui est de toujours pouvoir revenir au matériau narratif (un texte électronique) pour modifier les codages ou interpréter des résultats. Les codages y sont plus facilement réversibles que pour des questionnaires papier, par exemple (Grossetti, 2012, p. 169).

### 5.2.2. L'accès aux logiques expliquant l'engendrement des pratiques

L'une des critiques fondamentales du structuralisme sur laquelle Pierre Bourdieu a fondé sa théorie de la pratique est celle de l'incapacité de ce courant à rendre compte de la reproduction des structures sociales qu'il mettait au jour. En reprenant à son compte le thème de la dialectique de l'intériorisation de l'extériorité et de l'extériorisation de l'intériorité, développé juste avant lui par Jean-Paul Sartre dans sa *Critique de la Raison dialectique*<sup>63</sup>, Pierre Bourdieu

---

<sup>63</sup> Cet ouvrage, paru en 1960, expose la lecture du marxisme qu'opère Jean-Paul Sartre. Dans celui-ci, le philosophe développe sa conception du *projet*. Avec ce concept, il prend position en retenant du marxisme le fait que les hommes agissent dans un monde qui leur est extérieur et qui constitue les conditions objectives à partir desquelles les hommes agissent, tout en maintenant une indétermination relative quant aux *résultats* de ces mêmes actions, qui est lui la spécificité proprement humaine : « Nous refusons de confondre l'homme aliéné avec une chose, et l'aliénation avec les lois physiques qui régissent les conditionnements d'extériorité. Nous affirmons la spécificité de l'acte humain qui traverse le milieu social tout en conservant les déterminations et qui transforme le monde sur la base de ces conditions données. Pour nous, l'homme se caractérise avant tout par le dépassement d'une situation, par ce qu'il parvient à faire de ce qu'on a fait de lui, même s'il ne se reconnaît pas dans son objectivation » (Sartre, 1960, p. 76). Ce dépassement est précisément le sens de la notion de *projet*, en tant que « relation de l'existant à ses possibles ». Et c'est en se projetant vers quelque chose d'inexistant pour lui actuellement que « l'agent dépasse sa condition objective » ; « c'est en dépassant la donnée vers le champ des possibles que l'individu s'objective et contribue à l'Histoire » (Sartre, 1960, p. 77). Ainsi, le *projet sartrien* est une esquisse de résolution du dilemme de la dialectique de « l'intériorisation de l'extériorité et de l'extériorisation de l'intériorité » : « Je ne puis décrire ici la vraie dialectique du subjectif et de l'objectif. Il faudrait montrer la nécessité conjointe de « l'intériorisation de l'extérieur » et de « l'extériorisation de l'intérieur ». La *praxis*, en effet, est un passage de l'objectif à l'objectif par l'intériorisation ; le projet comme dépassement subjectif de l'objectivité vers l'objectivité, tendu entre les conditions objectives du milieu et les structures

fait d'une pierre deux coups : cela lui permet à la fois de renverser la théorie de l'action de Jean-Paul Sartre, fondée sur l'idée d'une libre expression du *projet originel*, tout en retenant de cette dialectique ce qui permet de combler le trou théorique laissé par le structuralisme, celui de l'explication du *modus operandi*, du principe générateur à la base de la reproduction des régularités sociales, *l'habitus*<sup>64</sup>. Du structuralisme, il reprend la méthode de l'analyse transformationnelle<sup>65</sup>, en conservant le caractère nécessairement conflictuel de l'opposition des termes (lourd s'opposant à léger ; profond à superficiel ; chaud à froid, etc.) en la modifiant de telle sorte que celle-ci n'appréhende plus des couples d'opposition de la pensée mythique mais des couples d'opposition qui trouvent leur fondement dans les conditions sociales de leur production. Pierre Bourdieu applique ainsi cette méthode sur divers terrains : à propos des jugements professoraux de l'agrégation (Bourdieu et Saint-Martin, 1970, p. 159-161 ; Saint-Martin et Bourdieu, 1975), des taxinomies des intitulés de postes et des qualificatifs de ceux qui les occupent (Bourdieu, 1974a, p. 26-27 ; Boltanski et Bourdieu, 1975), des taxinomies rattachés aux goûts entre les membres des différentes classes sociales (Bourdieu, 1974b, p. 29), des propos des professionnels

---

objectives du champ des possibles, représente *en lui-même* l'unité mouvante de la subjectivité et de l'objectivité, ces déterminations cardinales de l'activité » (Sartre, 1960, p. 80).

<sup>64</sup> Voici comment Pierre Bourdieu conclut sa synthèse sociologique du dépassement de l'objectivisme et du subjectivisme, dont nous n'avons pas de mal à saisir qu'il s'agit à ce moment-là du dépassement des positionnements de Jean-Paul Sartre et de Claude Lévi-Strauss : « Il est temps que les sciences de l'homme abandonnent à la philosophie l'alternative fictive entre un subjectivisme obstiné à rechercher le lieu du surgissement pur d'une action créatrice irréductible aux déterminismes structuraux et un pan-structuralisme objectiviste qui prétend engendrer directement les structures à partir des structures par une sorte de parthénogénèse théorique et qui ne trahit jamais mieux sa vérité que lorsqu'il se mue en un idéalisme des lois générales de l'idéologie, masquant sous les dehors d'une terminologie matérialiste le refus de rapporter les expressions symboliques aux conditions sociales de leur production » (Bourdieu, 1965, p. 22).

<sup>65</sup> Dans *Les structures de l'esprit, Lévi-Strauss et les mythes*, Gildas Salmon mobilise un extrait des analyses de l'anthropologue dans lequel il « jette les fondements d'une véritable théorie structurale de la diffusion. [...] l'analyse transformationnelle se donne pour tâche d'établir que *la limitation de la communication* due au passage d'une frontière possède des propriétés non quelconques : « Les choses se passent ici comme en optique. Une image est exactement aperçue au travers d'une ouverture adéquate. Mais, que celle-ci rétrécisse, l'image devient confuse et difficilement perceptible. Pourtant, quand l'ouverture se réduit à un orifice ponctuel, c'est-à-dire *quand la communication tend à disparaître, l'image s'inverse et retrouve sa netteté* » (Lévi-Strauss, 1961, p. 233 ; Salmon, 2013, p. 108) ». Et Gildas Salmon donne ce qui constitue selon lui la thèse des *Mythologiques*, à savoir que l'analyse transformationnelle est la méthode permettant de comprendre la symétrie des inversions des mythes, au moment de leur passage d'une frontière d'un peuple à un autre, comme « l'expression d'un équilibre politique, comme une manière de concilier ces deux exigences contradictoires que sont la communication interculturelle et la préservation d'une identité distincte » (Salmon, 2013, p. 107).

et des critiques de haute-couture, de sciences, de théâtre et de littérature, à travers lesquels il fonde progressivement son concept de champ (Bourdieu et Delsaut, 1975 ; Bourdieu, 1976a, 1977, 1991, 1992), ou encore dans la pratique des rituels kabyles (Bourdieu, 1976b). Mais Pierre Bourdieu mobilise aussi ces couples d'oppositions lorsqu'il s'agit de la consommation culturelle ou alimentaire et actualise l'interprétation nécessairement *oppositionnelle* de l'analyse transformationnelle pour proposer une *signification sociale* des écarts statistiques des consommations :

Il arrive en effet que l'absence d'une telle analyse préalable de la *signification sociale* des indicateurs rende tout à fait impropres à la lecture sociologique les enquêtes les plus rigoureuse en apparence : ainsi, ignorant que la constance apparente des produits cache la diversité des usages sociaux qui en sont faits, nombres d'enquêtes de consommation leur appliquent des taxinomies qui, toutes droit sorties de l'inconscient social des statisticiens, rassemblent ce qui devrait être séparé (par exemple les haricots blancs et les haricots verts) et séparent ce qui pourrait être rassemblé (par exemple les haricots blancs et les bananes, les secondes étant aux fruits ce que les premiers sont aux légumes) [...] : si l'on excepte des produits spécialement fabriqués en vue d'un usage déterminé [...] la plupart des produits ne reçoivent leur valeur sociale que dans l'usage social qui en est fait (Bourdieu, 1979, p. 20).

S'il est indéniable qu'une consommation culturelle ne prend son sens que dans la pratique dans laquelle elle s'insère, il semble problématique de la situer *d'emblée* comme une opposition inter-classe sans avoir les données empiriques permettant de rendre compte d'une telle opposition. Et il en va de même de la présupposition qu'a Pierre Bourdieu du rapport que les classes supérieures entretiendraient face aux références culturelles de leur portefeuille de goûts issues des *arts moyens*, comme à l'époque le western, sorte d'incursion lettrée qui produit un écart « par rapport à la perception « de premier degré » des classes moyennes et populaires, leur subtilisant par-là jusqu'à ce qui constitue pour elles, à un moment donné du temps, *leur* culture (Bourdieu, 1979, p. 36). Jean-Claude Passeron (Passeron, 2006) et Bernard Lahire (Lahire, 2004) ont d'ailleurs

souligné les risques de surinterprétation des tableaux statistiques qui peuvent conduire à une violence faite aux faits, inhérente à la traduction du *raisonnement expérimental* (initié ici par l'outil statistique) en *raisonnement sociologique*<sup>66</sup>.

Au final, si l'usage de l'analyse transformationnelle qu'a fait Pierre Bourdieu a pu permettre de resituer au cœur des conditions de production la logique des couples d'oppositions, cette application trouve ses limites dans le rabattement systématique de ceux-ci au sein de la grammaire réaliste, et dans l'inaccessibilité du sens réel des pratiques qui mobilisent ces mêmes couples d'opposition, dans l'inaccessibilité des pratiques empiriques dont les couples oppositionnels sont censés être les indicateurs.

Au contraire, en se donnant la possibilité de *quantifier* ce que l'on *décrit*, de fournir à des descriptions de séquences des probabilités statistiques d'occurrences, et en pouvant revenir aux *verbatim* des enquêtés, nous accédons un peu mieux que ne pourrait le faire une pure enquête par questionnaire non seulement aux logiques qui sous-tendent les situations les plus fréquentes, mais aussi à celles qui représentent des situations moins fréquentes, et sur lesquelles nous pourrions prendre appui pour opérer une critique fondée.

Du point de vue, enfin, de la *capacité de représentativité* de la base produite, si 33 entretiens n'ont pas de portée représentative en eux-mêmes, le souci de la variation des critères d'ordre sociodémographique des enquêtés (sexe, âge, profession, niveau de diplôme, origine sociale) et du degré d'importance de la musique au sein de leurs trajectoires, associé au nombre important de séquences codées par la méthode des narrations quantifiées (1292 séquences codées au total) donnent une assise aux résultats obtenus qui, nous semble-t-il, dépasse les particularismes sociaux qui pourraient leur être reprochés.

### 5.2.3 L'ordonnement chronologique des entretiens

Une fois les entretiens effectués, ceux-ci ont été tous intégralement retranscrits, avec un maximum de précision annotées à l'égard des intonations,

---

<sup>66</sup> « Lorsqu'il parle du monde historique en se référant à des mesures qui sont opérées sur lui, un raisonnement sociologique dit effectivement plus et autre chose, dans la moindre de ses énonciations, que ce que dit le tableau statistique qu'il commente, du moins dès que l'énonciateur entreprend de traduire ses « énoncés tabulaires » en phrase d'une langue naturelle » (Passeron, 2006, p. 202).

des silences, de la traduction textuelle des gestes de l'enquêté (afin de pouvoir resituer au moment de la relecture ce que l'enquêté fait au moment où il parle, de manière à comprendre certains « sauts narratifs », intelligible à la seule condition de connaître les enchaînements corporels qui leur donnent sens). Les propos des enquêtés ont ensuite été réorganisés en *séquences chronologiques*. Cette opération d'ordonnancement est également mentionnée par Michel Grossetti lorsqu'il décrivait le moment où, une fois les entretiens auprès des enquêtés récoltés, il procédait à la rédaction d'un récit synthétique qui rendait compte de la dynamique processuelle « des chaînes relationnelles » permettant à des personnes d'être mises en contacts ou d'accéder à des ressources (Grossetti, 2012). Ce récit impliquait parfois, poursuit-il, « de remettre dans l'ordre des informations obtenues lors des entretiens ». Le premier travail, une fois la retranscription intégrale des entretiens effectuée, a donc consisté à remettre dans l'ordre chronologique les différentes situations que nous décrivait l'enquêté. Nous nous sommes aidés pour cela de tous les éléments objectifs de datations possibles lorsqu'il pouvait exister une ambiguïté. Ainsi, pour décider de l'antériorité d'une séquence par rapport à une autre lorsqu'un doute surgissait, nous nous aidions des dates de sorties des morceaux musicaux. Ainsi, nous parvenions à localiser avec une précision temporelle certaine la découverte par l'enquêté 1 de l'artiste belge Selah Sue au moment de la sortie de son premier album, en 2011. La date fût confirmée par l'information complémentaire que l'enquêté me donna concernant le moment historique de la situation : à savoir l'année de la mort d'Amy Whinehouse. Ces précisions me permettaient par ailleurs de dater avec précision l'âge qu'avait l'enquêté au moment de la séquence et, par comparaison avec son parcours scolaire et professionnel, le niveau de diplôme dont il était le détenteur à ce moment-là. S'il avait terminé sa scolarité, nous pouvions également savoir s'il était en activité professionnelle ou pas. Bref, les références artistiques nous fournissaient des *traces d'écoutes* très précises<sup>67</sup>, au sens de

---

<sup>67</sup> L'écoute musicale en période historique de musique enregistrée fournit ainsi beaucoup plus de prise pour le chercheur qui souhaite en analyser le processus que ne pouvait leur procurer des écoutes en des temps où leur matérialité était comparativement moins « objectivable », comme le décrit Rémi Campos à propos des historiens de l'écoute musicale qui, depuis les années 1980, « se sont heurtés à une difficulté majeure : le peu de traces disponibles de cette activité à mesure que l'on remonte dans le temps » (Campos, 2003).

Carlo Ginzburg (Ginzburg, 1980a, 1980b) nous permettant de dater les séquences et de renseigner un certain nombre de caractéristiques sociales relatives à l'enquêté à ce moment précis.

#### *5.2.4. Le mode de séquençage*

Une fois les propos des enquêtés réorganisés chronologiquement, se posait la question cruciale de la délimitation d'une séquence : comment les avons-nous discriminées ? Quels critères nous sommes nous assignés pour les délimiter ? Il faut tout d'abord rappeler que les entretiens abordaient les trajectoires biographiques en fonction des différentes étapes de la scolarité des enquêtés, puis de la succession de leurs périodes d'activité et de chômage. Au sein de chacune de ces étapes, nous abordions les genres musicaux et les artistes et/ou groupes que ceux-ci découvraient, et la manière dont ils les découvraient, puis s'ils les réécoutaient ultérieurement. Ces étapes de la scolarité puis de l'entrée dans la vie active ou dans la recherche d'un emploi fut à la base des nos hypothèses, largement appuyés par l'ensemble des travaux abordant la question de la construction des goûts musicaux, selon lesquelles elles constituaient des « bornes objectives » de l'élaboration progressive des répertoires musicaux des enquêtés.

Ainsi, si un album musical fût découvert par un enquêté au moment du collège par l'intermédiaire d'un groupe d'ami, puis écouté à cette même période avec ceux-ci, puis encore, toujours avec ces mêmes amis, au lycée, nous codions 3 séquences : la première était celle de la découverte de l'album au moment du collège avec ses amis ; la seconde séquence était celle de l'actualisation de cet album lors d'une écoute collective avec ces amis ; la dernière, enfin, était sa réactualisation ultérieure au moment du lycée, toujours en présence de ces mêmes amis. Il pouvait se trouver que l'enquêté actualise cet album avec d'autres personnes au cours de la même période : nous codions alors une autre séquence. Si l'enquêté actualisait plusieurs fois le même album, en compagnie des mêmes personnes et au cours de la même période, nous ne codions qu'une seule séquence. Nous pourrions reprocher à cette décision de minimiser l'importance de l'écoute de tel ou tel album au cours d'une même période : cependant, face à



l'incertitude qui pouvait naître de l'inatteignable exactitude du nombre de fois où chaque album, où chaque morceaux musicaux furent écoutés en compagnie des mêmes personnes au cours d'une même période, nous avons préféré nous en tenir au codage d'une seule séquence d'actualisation lorsque, au cours d'une même période (primaire, collège, lycée, études supérieures, vie active/chômage) ce qui était écouté, et les personnes avec qui l'écoute se passait étaient identiques. Parce que l'étude ne portait pas sur une exacte mesure de l'*intensité substantielle* de l'écoute mais sur l'évolution de l'actualisation du répertoire musical des enquêtés au sein des diverses relations interpersonnelles, des divers collectifs, et des écoutes en solitaire, la mise à l'écart de celle-là s'effectuait au profit d'une homogénéisation de l'information. Il y avait donc « séquence » lorsque la *référence musicale* était identique, lorsque le *type de contexte* d'écoute (collectif, interpersonnel, en solitaire, via un dispositif sociotechnique) et ses caractéristiques (même collectif, même relation) étaient identiques, et lorsque la *nature de la séquence* (découverte, actualisation, mise en veille) était identique.

A ces critères se rajoutent celui du *type de séquence* et celui de la *nature des règles* utilisées pour l'écoute musicale. Il pouvait se produire qu'un enquêté actualise plusieurs fois un album identique au cours d'une même période avec une même relation interpersonnelle, mais au cours desquelles des situations de routines dans l'usage de certaines règles musicales laissaient place à une situation bifurcative au cours de laquelle une nouvelle règle constituait la basse de l'écoute avec cette même relation. Nous codions alors deux séquences : l'une codée en *routine*, l'autre en *bifurcation*. De même, nous condensions pour chacune d'elle les règles qui s'exprimaient à travers le discours de l'enquêté.

Nous résumerions ainsi la manière de discerner une séquence : une situation doit respecter l'unicité du contexte d'écoute, l'unicité du type de séquence, l'unicité de la nature de la séquence, l'unicité des règles musicales investies, le tout se déroulant au sein d'une *même période biographique*.

### 5.2.5. Les variables pertinentes

Pour chacune des séquences, nous avons procédé au codage de différentes variables, pertinentes du point de vue de l'objet de recherche. La première série de variables permettait de renseigner les caractéristiques de la séquence : quelle était sa nature, son type, quel était le type d'équipement et de format musicaux, quelle(s) étai(en)t les références musicales, quel était le type de contexte et ses caractéristiques morphologique et sociale, quelle était la dominante grammaticale et le type d'action de l'enquêté, y avait-il ou pas présence d'un *double bind*. La deuxième série de variables donnait des informations sur les liens entre la séquence actuellement codée et celle avec laquelle elle pouvait être liée (des séquences pouvaient ne pas avoir d'*antériorité séquentielle*) : quelle était la nature des tendances à agir qui liait les deux séquences ? Avait-on affaire à un processus d'encastrement ou de découplage ? Si oui au niveau de quelle échelle d'analyse et selon quel niveau ? Nous allons à présent détailler chacune des deux séries de variables et la manière dont chacune d'elle a été codée.

#### *5.2.51. Caractéristiques de la séquence*

##### *Le codage de la nature de la séquence*

Tout d'abord nous avons renseigné ce que nous avons nommé par convention la *nature de la séquence*, et qui concerne le contenu du répertoire musical de l'enquêté : s'il s'agissait de la découverte d'un nouveau genre musical à travers un artiste (ou simplement d'un genre si l'enquêté ne se rappelait plus du nom de l'artiste), ou d'un nouvel artiste que l'enquêté catégorisait au sein d'un genre déjà connu, nous codions « découverte ». Le format album/morceau musical, en tant qu'unité la plus « concrète » manipulée par les enquêtés, a été choisi pour la définition de ce qui serait considéré comme une « découverte ». Cela permet notamment de considérer comme « découverte » un nouvel album ou un nouveau morceau d'un artiste et d'un genre musical déjà connus (si le nouvel album ou le nouveau morceau est décrit par l'enquêté comme appartenant au même genre musical). Ce qui implique qu'un même album ne pouvait être considéré qu'une seule fois comme une « découverte », alors que le même artiste ou le même genre

musical pouvait être codé plusieurs fois en tant que « découverte ». Ainsi, s'il s'agissait de l'actualisation d'un artiste ou d'un genre déjà cité (mais qui n'impliquait pas de nouveaux artistes ou groupes), nous codions « actualisation ». Si, enfin, il s'agissait d'une séquence dans laquelle l'enquêté décrivait l'arrêt de l'écoute d'un groupe, d'un artiste, ou d'un genre entier, nous codions « mise en veille ». Mais pourquoi coder également « l'actualisation » ou la « mise en veille » des discontinuités musicales alors que nous avons focalisé notre étude sur les processus de découverte ? Selon nous, il était nécessaire d'aborder parallèlement les manières dont les individus géraient l'actualisation ou la mise en veille des références musicales découvertes, dans la mesure où de nouvelles découvertes succédaient très souvent à l'actualisation de références aimées par les enquêtés. Ainsi, s'attarder sur l'actualisation de certaines références au sein des trajectoires biographiques nous a permis de décrire et d'expliquer les processus qui avaient permis aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire à de nouvelles références, soit au moyen de traduction grammaticale, soit selon la logique du double bind qui, comme nous le verrons au chapitre 11, nécessite certaines conditions de possibilité pour émerger. De façon complémentaire, souligner les processus de « mise en veille » nous donnait la possibilité d'aborder les processus de découverte de manière négative, puisqu'il s'agissait alors de décrire les conditions qui expliquaient le fait que les enquêtés, en se retenant d'actualiser leurs goûts au sein d'une interaction, rendaient caduque pour les autres personnes la possibilité de leur faire découvrir de nouvelles références.

Pour clarifier la manière de coder la *nature des séquences*, nous prendrons deux exemples. Dans le premier exemple, l'enquêté 1 nous décrit sa découverte de l'artiste belge « Selah Sue », lors du passage de l'artiste à l'émission « Taratata » de Naguy, puis nous décrit sa réactualisation lorsqu'il part faire des footings :

Si, y'a eu « Selah Sue »...Une petite nénette belge, qui avait fait « Raggamuffin »... Tu vois, c'est sorti y'a deux ans... Mais elle a du goût cette meuf...Franchement, quand c'est sorti... Bon je l'ai choppé parce que ça a fait du bruit... En guitare c'est pas déguelasse... Son skeud il est sorti l'été où « Amy Whinehouse » est morte, donc ça l'a un peu éclipsé... Je l'avais vu arriver dans « Taratata » avec sa guitare... Pooow. Je trouve

qu'elle a une identité... Tu sens qu'elle a dû bouffer beaucoup de « musique américaine ».... Je me la mets pour courir, c'est pas mal...

Nous avons ici délimité deux séquences du fait qu'elles divergent du point de vue du *type de séquence* (l'actualisation se déroulant lors de la même *période*, à savoir celle de la vie active): la première (numérotée 1\_25, puisqu'il s'agit de la séquence 25 de l'enquête 1) est celle de la *découverte* du premier album de Selah Sue par l'intermédiaire du dispositif télévisuel. La seconde (numérotée 1\_26) est celle de son *actualisation*, lors de la course à pieds.

Le deuxième exemple, toujours tiré de l'enquête 1, permet de décrire le découpage en deux séquences, l'une étant l'*actualisation* d'un artiste « Électro » dans un contexte bien précis, l'autre étant sa *mise en veille* lors de la réitération ultérieure de ce contexte :

Après dans l'« Électro », j'aime quand c'est bourrin, un peu agressif quoi... ça, ça me rappelle mon côté « Rock » où ça bouge quoi... [...] Skrillex, j'écoute beaucoup... Son set dj, je l'ai dans la voiture... Mais tu vois, j'ai fait écouter ça à ma nana, elle m'a regardé euh.... Elle me dit « C'est agressif et tout »... ça s'écoute fort ça... Je l'écoute fort ça... Du coup, j'ai arrêté de l'écouter quand je suis en voiture avec elle...

Dans cet exemple, nous avons créé une première séquence d'*actualisation* de « Skrillex » en voiture lorsqu'il est seul (séquence 1\_28), puis, suite à l'expression de son mécontentement, nous avons codé une autre séquence de *mise en veille* de Skrillex lorsque sa conjointe est présente avec lui en voiture (séquence 129).

Le codage des *misés en veille* mérite par ailleurs une attention spéciale. Comme nous le verrons un peu plus loin, celles-ci sont en très petit nombre (6,6% des séquences dont la nature de la séquence est renseignée<sup>68</sup>) lorsque nous les

---

<sup>68</sup> Sur les 1292 séquences codées au sein de la base de données, 1244 séquences sont renseignées en ce qui concerne leur *nature*, et 48 ne le sont pas. Ces dernières correspondent toutes à des séquences au cours desquelles un changement d'équipement audio a eu lieu. Bien qu'il ne soit pas question dans ces séquences d'une quelconque activité de découverte, d'écoute ou de mise en veille musicale (mais de l'acquisition d'équipements), nous les avons tout de même codées étant donné l'importance que de telles modifications des conditions d'écoute eurent par la suite sur la forme des trajectoires biographiques.

comparons aux pourcentages de *découverte* (49,6%) et d'*actualisation* (40,1%). Or, il est raisonnable de penser que le pourcentage *effectif* de ces mises en veille a été sous-estimé par les enquêtés. Nous sommes en effet portés à penser que les *mises en veille* qui ont été abordées lors des entretiens l'ont été pour des raisons qui tiennent à leurs conséquences sur la suite du cours de la trajectoire. Lorsque nous nous penchons sur les raisons qui ont sont à la base des *mises en veille* dont nous ont parlés les enquêtés, nous constatons qu'elles ont toutes impliqué des modifications plus ou moins fortes dans leurs trajectoires sociales. Soit qu'elles ont entraînés une reconfiguration des contextes d'écoute (comme c'est le cas avec la séquence 1\_29 décrite ci-dessus), qu'elles correspondent soit à des mobilités géographiques qui rompent l'accès à une *scène musicale locale*<sup>69</sup>, soit à des ruptures biographiques qui modifient l'accès aux ressources musicales<sup>70</sup>, soit à une modification des équipements audio qui rendent impossible l'écoute de

---

<sup>69</sup> Dans l'article liminaire du numéro de la revue *Volume !*, paru en 2006 et consacré aux *scènes Métal*, Gêrôme Guibert et Fabien Hein apportent des clarifications au concept de *scène musicale* (Guibert et Hein, 2006), initialement défini en 1991 par Will Straw (Straw, 1991). Les deux auteurs distinguent globalement deux usages du concept : le premier, de type goffmanien et mobilisé entre autre par Timothy Dowd, Kathleen Liddle et Jenna Nelson (Dowd, Liddle et Nelson, 2004) « se réfère à la dramaturgie du monde social à travers l'interaction. Les looks, les comportements, les techniques du corps, les prises de position sont liées aux genres musicaux par un ensemble de valeurs, qu'on retrouve au sein d'espaces, comme les festivals par exemple » ; le second usage utilise plutôt le terme de « scène » « comme un outil permettant à la fois d'expliciter la manière dont un courant musical s'implante, vit et se développe localement mais aussi d'éclairer ses relations avec le translocal (c'est-à-dire entre les scènes locales), le virtuel (internet) et le global » (Guibert et Hein, 2006, p. 7). C'est à ce dernier usage que nous faisons ici référence. Le concept sera plus amplement discuté au cours de la deuxième partie.

<sup>70</sup> Dans un article consacré aux liens étroits que les individus établissent avec les objets au quotidien, Jean-Claude Kaufmann décrit magistralement le processus de constitution d'un « univers familier » (Kaufmann, 1997). Il aborde notamment la personnalisation des modes d'appropriation des objets, et le degré de familiarité qui caractérise le lien entretenu par les individus à leur égard. Jean-Claude Kaufmann se réfère alors aux régimes « d'emprise » et « d'objectivation » développés par Christian Bessy et Francis Chateauraynaud (Bessy et Chateauraynaud, 1993, p. 158-159). Le premier régime caractérise un état dans lequel « l'objet est pris dans le monde implicite de la personne, au point de ne plus apparaître comme objet » (Kaufmann, 1997, p. 117). Le régime de l'objectivation, à l'inverse, implique que s'opère un détachement du corps, afin qu'émerge à nouveau une relation d'extériorité à l'objet. Cependant, lorsqu'un individu s'appuie sur les compétences de son conjoint pour découvrir de la musique, lorsqu'il s'appuie sur une distribution de l'information immédiatement accessible en manipulant les supports musicaux physiques ou virtuels sans être passé par un « régime d'emprise », on voit tout ce qu'une séparation conjugale peut avoir de problématique pour l'actualisation de certains goûts musicaux lorsque, le ou la conjointe étant parti avec les supports musicaux, la structure de la cognition distribuée disparaît.

supports musicaux devenus incompatibles<sup>71</sup>, soit, enfin, à une modification de la structure des relations sociales au sein desquelles est inséré l'enquêté, qui peut rendre problématique l'actualisation de certains de ses goûts musicaux lorsqu'il ne retrouvent pas, au sein de nouvelles relations sociales, la possibilité de les réactualiser. En tant que faits marquants, toutes ces situations ont favorisé les enquêtés à discourir de certaines des mises en veille de leurs goûts musicaux. Il n'est pas douteux que bien d'autres ont pu avoir lieu. Cependant, nous avons focalisé le questionnement de telle sorte que les mises en veille n'apparaissent qu'à la condition où elles dénotaient une certaine inflexion de la trajectoire gustative de l'enquêté<sup>72</sup>. Le sous-ensemble des mises en veille discriminé au cours des entretiens est donc tributaire de la circonscription de l'objet de notre recherche.

### *Le codage de la trajectoire scolaire-professionnelle*

Nous avons ensuite précisé la *situation sociale* dans laquelle se trouvait l'enquêté au moment de la séquence : était-il à la maternelle ou en primaire, au collège, au lycée, étudiant, en activité, au chômage ?

---

<sup>71</sup> Par exemple lorsque le passage de la platine vinyle à la platine cassette, Cd ou à l'écoute numérique ne s'accompagne pas de l'acquisition des albums ou morceaux possédés dans les formats adéquats.

<sup>72</sup> Dans le chapitre 7 de *L'esprit sociologique*, intitulé « le « faire » et le « dire sur le faire » (Lahire, 2005), Bernard Lahire aborde la question des conditions sociales de possibilité de la « non-conscience » des enquêtés, et décline un certain nombre de points où, au moment de l'entretien, peut se manifester des formes de « non-conscience » chez les enquêtés. Le passage sous silence de certaines pratiques peut être dû à leur caractère plus ou moins institué, plus ou moins explicite ; il peut également être la conséquence du souci de cohérence narrative de leur discours qui pousse les enquêtés à sélectionner dans leur vécu les éléments pertinents, ou qu'ils pensent pertinent par rapport à la question que leur a posé l'enquêteur ; il peut être encore le fait de la sélection, au sein des diverses modalités de pratiques, de celle que l'enquêté considère comme la plus attendue par l'enquêteur, représentant local du savoir académique ; ce passage sous silence peut enfin être le fruit de l'opposition entre des logiques méta-discursives (ou idéologiques, normatives) et des logiques pratiques (ou effectives). En ce qui nous concerne, les cas de mise en veille abordés ont très fortement été le produit de la « porte d'entrée » par laquelle la question était soulevée, à savoir celle des mises en veille qui portaient à conséquence sur leur trajectoire gustative.

*Routine, action rituelle, bifurcation, écoute avec conséquences faibles: le codage du type de séquence*

Puis nous renseignions le *type de séquence*, qui se rapporte au degré d'imprévisibilité et d'irréversibilité des règles gustatives investies au sein de la séquence : nous avons codé « routine » lorsque l'enquêté déployait une règle gustative acquise lors de séquences antérieures et qui, par cette actualisation, se renforce d'autant plus. Nous avons codé « rituel » lorsque l'enquêté actualisait une règle gustative relative à un contexte prévisible et qui pouvait avoir des conséquences fortes sur le cours de la trajectoire<sup>73</sup>. Nous avons codé « Écoute avec conséquences faibles » lorsque la séquence correspondait à une situation dans laquelle l'écoute musicale, selon l'enquêté, ne portait pas à conséquences dans un futur immédiat. Nous codions enfin « bifurcation » lorsque la séquence décrite par l'enquêté permettait d'observer une modification des règles gustatives qui n'était pas prévisible et qui impactait de manière forte la façon ultérieure d'appréhender le répertoire musical. En voici quelques exemples.

Le premier exemple reprend la séquence de l'écoute de « Skrillex » par l'enquêté 1 lorsqu'il est seul en voiture :

**Séquence 1\_28** : Après dans l' « Électro », j'aime quand c'est bourrin, un peu agressif quoi...ça, ça me rappelle mon côté « Rock » où ça bouge quoi...  
[...] Skrillex, j'écoute beaucoup... Son set dj, je l'ai dans la voiture...

Cette séquence, codée en *actualisation* en ce qui concerne la *nature de la séquence*, a été codée *routine* du point de vue du *type de séquence* étant donné que l'enquêté décrit comme récurrente la situation d'écoute en solitaire de cet artiste lorsqu'il est en voiture, en exprimant le fait que la même règle gustative y est, à chaque fois, investie, à savoir le défoulement rendu possible par l'aspect « bourrin » de ce type d' « Électro ».

L'exemple suivant, toujours tiré du récit biographique de l'enquêté 1, décrit sa découverte des artistes « avant-gardistes » en « Électro » par l'intermédiaire d'un collègue de travail « plus connaisseur en la matière (selon les termes de l'enquêté) :

---

<sup>73</sup> Voir infra Chapitre 3.

**Séquence 1\_13 :** Tu vois là, j'ai au taqué d' « Électro » qu'il faut que je classe... J'en écoute beaucoup...ça pareil, j'ai rencontré un mec au boulot... Je sortais beaucoup déjà et j'aimais me déchaîner sur ce style de zik'... Et j'ai rencontré ce gars, super calé, qui m'a fait découvrir l'équivalent de ... Genre en « Rap », t'as « 50 Cents » et après t'as « Dilated People » quoi... Et il m'a montré l'autre facette de l' « Électro » quoi...

Ici, nous avons codé *bifurcation* puisque, à la seule et unique règle utilisée jusque là pour écouter de l' « Électro » (le défoulement sur la piste de danse, dont nous avons créé une séquence codée en *routine*), s'en ajouta une deuxième, celle de l'innovation esthétique, découverte par l'intermédiaire de son collègue de travail « connaisseur » en la matière, dont l'enquêté me fait part en me le faisant comprendre par l'usage d'une analogie reprenant l'opposition entre un artiste « Rap » *mainstream* (« 50 Cents ») et un groupe plus *underground* et avant-gardiste (« Dilated People »), pour rendre sensible sa découverte de « l'autre facette de l' « Électro ».

Restons sur du « Rap » pour décrire un exemple de codage d'une séquence d'écoute avec des conséquences faibles. L'enquêté 1 décrit l'acquisition illégale qu'il a effectué d'un album du rappeur français « Salif » après avoir entendu sur une station radio un morceau qui lui plut et, estimant le rappeur (« Kool Shen ») qui tentait depuis quelques années de lancer sa carrière, l'enquêté décida de télécharger l'album afin de constater si l'album était à la hauteur de ses espérances. La première écoute lui fit répondre par la négative, et l'album téléchargé fut laissé de côté :

Après j'ai un truc de « Salif »... ! Je suis pas un super fan maiiiiiis euh... Un jour j'ai téléchargé ça, je l'ai rangé là, et depuis il est là... J'ai téléchargé ça, parce que j'aimais une chanson... C'est celle-là... « J'hésite »... J'adore les paroles... C'est hyper commercial, mais j'adore cette chanson... Et donc résultat, j'ai entendu ça à la radio, j'ai dit bon ben je vais télécharger l'album de « Salif »... ça fait 15 ans que « Kool Shen » essaye de le lancer, on va écouter quoi ! Et bon... L'album est pas mauvais mais... Et puis bon, j'aime bien écouter un peu de « Rap français », mais j'ai du mal, j'ai vraiment du mal... Je trouve qu'ils manquent d'identité... J'ai rien contre



le « Rap français », mais si tu viens à la maison et qu'on veut écouter un peu de son, je vais te mettre du « Rap US »...

A ce moment-là de la trajectoire biographique de l'enquêté, nous avons décidé de coder cette séquence (numéro 1\_19) en *écoute avec des conséquences faibles* étant donné le faible impact que la découverte de l'album eut pour l'enquêté : « j'ai téléchargé ça, je l'ai rangé là et depuis il est là », ou encore « j'aime bien écouter un peu de « Rap français » mais j'ai du mal, j'ai vraiment du mal » tendent à nous faire comprendre la faible conséquence que cette *découverte* a, à ce moment-là, sur l'écoute quotidienne de « Rap français » pour cet enquêté.

Enfin, voici un exemple de *séquence rituelle*. Dans celui-ci, l'enquêtée 8 décrit son initiation au « Rap français » via « ce qui marchait » à la radio :

**Séquence 8\_03 :** Après à l'adolescence, j'ai écouté ce qui passait à la radio... Au collège, j'écoutais du « Hip-hop » : « Alliance Ethnik », « Mc Solaar » (rires)... A l'époque c'était ça qui marchait... Je pense qu'il y a plein de gens de notre génération qui ont commencé à écouter du « Hip-hop » en écoutant ces trucs-là...

Nous aurions aussi pu coder cette séquence en *bifurcation*, puisque ce moment biographique est celui où elle découvre un genre musical, et donc, celui où elle investie pour la première fois une règle gustative à son égard. Cependant, nous avons estimé qu'il s'agissait plutôt d'une séquence *rituelle* dans le sens où la découverte du Hip-hop était rendue relativement *prévisible* du fait de sa diffusion massive à l'antenne de radios (Il s'agit de « Skyrock ») dites « pour les jeunes ». L'usage par l'enquêtée de la formule, abstraite et impersonnelle « A l'époque, c'était ça qui marchait », suivi de « y'a pleins de gens de notre génération » est-il d'ailleurs mobilisé pour autre chose que pour décrire une situation de *pratique rituelle* ?

### *Le codage des règles expressives et esthétiques*

Nous avons ensuite renseigné, à l'aide d'une expression s'appuyant sur les propos de l'enquêté qui en résumait la teneur, la règle gustative dérivée qui nous paraissait régir le jugement de goût porté à ce qui été découvert, actualisé ou mis en veille par l'enquêté. Face à l'extrême variété des règles dérivées « brutes », nous avons opéré un recodage visant à constituer des « familles de règles gustatives ». Ainsi, les règles relatives au goût pour le discours politique, éthique, moral, identitaire des artistes ou des groupes aimés, tout comme les règles qui décrivaient le goût du défoulement corporel, de l'expression des sentiments (d'amour, de colère, de rage, de tendresse, etc.) ont été recodées en « règles expressives ». Par opposition, nous avons recodé en « règles esthétiques » l'ensemble des règles dérivées qui se référaient à la structure musicale et/ou vocale des morceaux ou à l'historicité du champ musical (évolution des genres musicaux, collaborations entre artistes, artistes d'un même label musical, etc.). En différenciant les « règles expressives », et « règles esthétiques » d'un côté, des « dispositions éthico-pratique » et « dispositions esthétique » de l'autre, nous tirons les conséquences de la critique 4 faites aux travaux de Bernard Lahire qui, sur ce point était dans la continuité de Pierre Bourdieu. Mais nous voudrions à nouveau insister sur cette différenciation théorique majeure, en revenant sur l'opposition entre « disposition éthico-pratique » d'un côté et « disposition esthétique » de l'autre.

Nous avons vu au chapitre 1 que Pierre Bourdieu concevait les dispositions comme des *conditionnements sociaux* associés à des *conditions matérielle et symbolique de classes* qui rendent plus ou moins probables l'appropriation de certains biens ou l'effectuation de certaines pratiques socialement classées, qui permettent à leur tour aux agents d'obtenir des profits économique et symbolique à la hauteur du *prix* qui leur est octroyé au sein de l'*espace de jeu* qu'est l'*espace social*. Parmi les nombreux passages que l'on pourrait citer dans lesquels Pierre Bourdieu, seul ou en co-écriture, aborde la question de l'imbrication de la théorie dans chacune des opérations successives de la recherche, de l'élaboration du questionnaire ou de la grille d'entretien, jusque dans les opérations de codage,

l'ouverture de l'article sur le patronat, co-écrit avec Monique de Saint-Martin, est sans doute l'un des plus explicites (Saint-Martin et Bourdieu, 1978). Pierre Bourdieu y clarifie en effet sa position en affirmant la nécessité d'objectiver non plus seulement la « logique de l'objet de recherche », mais bien plus la « logique de la recherche » ; non plus uniquement le fonctionnement du monde social mais encore le fonctionnement de la méthode sociologique visant à rendre compte du fonctionnement du monde social. Il développe un argumentaire dans lequel il fait de l'analyse des correspondances une méthode permettant d'opérer la première rupture objectiviste de toute science sociale, celle qui rompt avec la vision substantialiste, réaliste, des « éléments directement visibles », pour lui substituer des « systèmes de relations objectives inaccessibles à l'appréhension naïvement réaliste » (Saint-Martin et Bourdieu, 1978, p. 4). Cette méthode, telle qu'il l'emploie, *manifeste graphiquement* la théorie sous-jacente, en opposition à la fois à ce qu'il nomme la « démission positiviste, légitimée par l'illusion de la science sans présupposée, qui abandonne aux procédures mécaniques de la technique la construction de l'objet », et à l'analyse typologique théorisée par Max Weber, laquelle mènerait vers un « réalisme » « qui découpe des populations en classes identifiées » (Saint-Martin et Bourdieu, 1978, p. 4), ce qui, du point de vue de la théorie des classes, a comme inconvénient de figer ce qui est *en fait* en mouvement, à savoir d'une part le passage du sentiment d'appartenance de classe vécu individuellement à la *classe mobilisée*, et d'autre part la valeur des *propriétés sociales* (les biens et les pratiques) pour lesquelles les agents luttent afin de se les approprier et dont les appropriations différentielles forment à leur tour la valeur sociale de celles-ci. Ainsi constitué, l'analyse des correspondances est la méthode sociologique de représentation graphique de l'espace social en tant qu'*état de la lutte des classes* à un moment donné du temps, c'est-à-dire en tant que système des relations structurant les rapports de forces impliquant une appropriation différentielle des biens et des pratiques qui se trouvent, de manière circulaire, classés socialement par cet état.

La disposition esthétique est ainsi d'une part une disposition statistiquement plus probable à mesure que l'on monte dans les classes du monde social, et statistiquement plus probable à mesure que l'on se déplace vers les

pôles « culturel » au sein de chacune d'elle (exceptée les classes populaires qui, comme chacun le sait, faisait dans la théorie bourdieusienne office de « repoussoir »). D'autre part, elle semble s'inscrire comme une disposition permettant de lutter socialement avec d'autant plus de succès qu'elle est *faite corps*, en tant que *seconde nature*. Elle est appréhendée ainsi en tant que propriété incorporée permettant à ceux qui la « détiennent » d'en user *contre* celles et ceux des autres classes qui en sont dépourvus, soit comme moyen de les faire « taire socialement » en leur imposant, souvent sans le vouloir, de *réaliser leur limite* par la seule actualisation d'une disposition qui leur est étrangère, soit en leur *notifiant un manque de réalisme* s'ils ne le sont pas imposés d'eux-mêmes. Bref, nous constatons que la disposition esthétique (et il en va de même pour la disposition éthico-pratique) à tendance, dans la théorie de Pierre Bourdieu, à n'être perçue qu'en tant que *disposition différentielle* rattachée aux classes supérieures, faisant disparaître au fur et à mesure sa présence, certes statistiquement moins probable, au sein des classes moyenne et populaire. Cette même disposition, très souvent analysée dans sa relation avec la disposition éthico-pratique, semble par ailleurs n'être effective, si on la rapporte à l'approche grammaticale, qu'au sein de la grammaire réaliste, grammaire dans laquelle les actions et actions en retour permettent de décrire des actes de *réalisation des limites*, d'*autocontrainte*, et de *notification d'un manque de réalisme*.

Au contraire, en mobilisant les « règles expressives » et les « règles esthétiques » au niveau des séquences de trajectoires d'individus appartenant à différentes classes sociales, et en ne les attribuant pas *a priori* à une grammaire, nous souhaitons d'une part saisir statistiquement la présence de celles-ci au sein de l'ensemble de l'espace social et dans la dynamique de leur enchaînement au cœur d'une trajectoire, et d'autre part décrire des actions et des actions en retour qui ne présupposent pas les grammaires au sein desquelles ces règles pouvaient se manifester. Ce qui implique que nous ne concevons pas les règles dérivées comme *tributaire* d'une grammaire spécifique mais considérons plutôt qu'elles *deviennent* des règles perçues par les individus en présence comme rattachées à telle ou telle grammaire via les types d'actes et de raisons d'agir qui se

manifestent au sein des actions et des actions en retour. Nous supposons donc qu'il existe une *trans-grammaticalité* des règles dérivées.

Mais il y a plus. En distinguant clairement ces deux familles de règles, nous souhaitons marquer leur profonde différence, non dans le but de procéder à une hiérarchisation explicite de l'une sur l'autre, autrement dit, non en supposant, comme le faisaient Platon et Heidegger, si l'on s'en réfère à la critique que leur administrait Pierre Bourdieu, en ratifiant « théoriquement la différence entre les élus et les exclus en matière de pensée, d'art ou de morale » légitimée « par une sociodicée plus ou moins explicite » (Bourdieu, 1997, p. 108) . De même, en posant dans la description cette horizontalité des règles, il ne s'agit bien entendu pas non plus, comme le reprochait cette fois Pierre Bourdieu à « l'humanisme universaliste » de Kant, de reconnaître « en apparence le droit de tous aux acquis universels de l'humanité ». En apparence seulement puisque, comme le sociologue poursuivait, « c'est seulement qu'il donne pour une caractérisation du « sujet » dans son universalité une analytique de l'expérience du « sujet » savant dans sa particularité ». Par là, Kant « ratifie donc aussi la différence, mais de manière plus dissimulée, par la simple omission des conditions sociales qui la rendent possible, constituant du même coup en norme de toute pratique possible celle qui a bénéficié de ces conditions oubliées ou ignorées » (Bourdieu, 1997, *ibid.*). L'objectif de Pierre Bourdieu n'est ici nullement de réfuter « l'analytique du Beau » du philosophe, mais « d'accorder à cette esthétique une valeur limitée » socialement et historiquement, c'est-à-dire limitée aux conditions sociales qui la rendent possible<sup>74</sup>. Cette restriction vise, chez le sociologue, à faire surgir dans le débat public « l'amnésie de la genèse »

---

<sup>74</sup> Le rapport de *skholè* comme rapport au monde libéré de l'urgence pratique que Pierre Bourdieu constitue comme étant le seul rapport au monde permettant aux agents d'accéder à une mise en condition capable de leur faire accéder à la délectation esthétique de la forme stylistique est très proche de celle défendue par Hannah Arendt lorsqu'elle circonscrit les conditions sociales à partir desquelles les individus peuvent accéder à « l'apparaître » des œuvres d'art, c'est-à-dire à leur forme : « Mais, pour devenir conscient de l'apparaître, nous devons d'abord être libres d'établir une certaine distance entre nous et l'objet, et plus l'apparition pure d'une chose a d'importance, plus la distance requise pour sa juste appréhension est grande. Cette distance ne peut s'instaurer que si nous sommes en position de nous oublier nous-mêmes, et les soucis, les intérêts, les urgences de notre vie, en sorte de ne pas nous saisir de ce que nous admirons, mais de le laisser être comme il est, dans son apparaître. Cette attitude de joie désintéressée [...] peut être expérimentée seulement après qu'on a pourvu aux besoins de l'organisme vivant, quand, délivré des nécessités de la vie, les hommes peuvent être libres pour le monde » (Arendt, 1989, p. 269 -270)

d'un tel rapport à l'art, permettant par-là de couper court à l'idéologie d'un don de nature à l'appréhension esthétique des œuvres. La mise au jour des conditions sociales de possibilité de l'application du jugement esthétique va de pair, chez le sociologue, avec une critique du sauvetage, coûte que coûte, de la « culture populaire », dans le sens où les intellectuels qui s'y adonnent chercheraient à convertir à tout prix en « esthétique » ce qui, chez Pierre Bourdieu, ne constitue qu'une subordination de l'Esthétique à l'Éthique ; des jugements de goût qui, autrement dit, associent le Beau au Bien. C'est d'ailleurs cet octroi *dans l'absolu* d'un rapport esthétique aux œuvres que Pierre Bourdieu réproouve car « il opère selon lui une universalisation tacite du point de vue scolastique qui ne s'accompagne pas de la moindre intention réelle d'en universaliser les conditions de possibilité » :

faute de prendre acte des conditions sociales de la mise en suspens des intérêts pratiques que suppose un jugement esthétique « pur », on accorde, par implication tacite, à tous les hommes et les femmes, mais de manière fictive et seulement *sur le papier*, le privilège économique et social qui rend possible le point de vue esthétique (Bourdieu, 1997, p. 109).

Pierre Bourdieu n'était pas sans méconnaître « le souci, louable, de *réhabiliter* » qui selon lui est à l'origine d'une telle démarche. C'est même ce soucis qui, toujours selon lui, était à la base de ses analyses du jugement esthétique des classes populaires à l'égard de la photographie :

[...] c'est sans doute lui qui m'inspirait lorsque, par exemple, j'essayais de montrer que les clichés, d'apparence convenue et stéréotypée, que produisent les amateurs les plus démunis [...] obéissent à des principes cohérents, mais diamétralement opposés à ceux de l'esthétique kantienne ». Ce qui, rajoute-t-il, « n'autorise pas à en parler d'une esthétique, sinon, à la rigueur, avec des guillemets (Bourdieu, 1997, p. 110).

Ce sont d'ailleurs ces guillemets que le sociologue avait utilisés dès *Un art moyen*. Il développe dans celui-ci une section qu'il intitule « le « goût barbare »

(Bourdieu, 1965, p. 113 ; ~~124~~) expression qu'il reprend à Immanuel Kant en tentant de lui rendre ses lettres de noblesse, c'est-à-dire en tentant d'attribuer à cette forme de goût une esthétique qui lui est propre. Voici ce qu'il avance :

Mais faut-il aller jusqu'à dire que les photographies populaires sont la réalisation d'une intention esthétique, ou bien suffit-il, pour en rendre raison complètement, d'invoquer les contraintes et les obstacles de la technique ? Il est vrai que la plupart des photographes d'occasion ne disposent que d'instruments qui offrent un champ de possibilités très limité ; il est vrai aussi que les principes élémentaires de la technique populaire, véhiculés par les marchands ou les autres amateurs, consistent surtout en interdits (ne pas bouger, ne pas tenir l'appareil obliquement, ne pas photographier à contre-jour ou dans de mauvaises conditions de luminosité) [...]. Mais ne voit-on pas à l'évidence que ces interdits enferment une esthétique qu'il faut reconnaître et admettre pour que la transgression des impératifs apparaisse comme un échec (Bourdieu, 1965, p. 115) ?

L'intention de réhabilitation est, on le constate à la fin de cet extrait, plus que perceptible. Dans *L'amour de l'art*, Pierre Bourdieu poursuit l'analyse des jugements de goût, cette fois à l'égard de la peinture, en s'appuyant sur les travaux d'Erwin Panofsky qui distinguait plusieurs niveaux de signification des œuvres. Le premier, défini comme le « sens phénoménal », est une perception qui investit dans l'appréhension des œuvres les principes de l'« *expérience existentielle* » et qui accède ainsi à la « couche primaire des sens que nous pouvons pénétrer ». Le second niveau de signification, que le sémiologue nommait « région du sens du *signifié* », « couche du sens, secondaire celui-ci », ne pouvait être déchiffré « qu'à partir d'un savoir transmis de manière littéraire » (Panofsky, 1932, p. 103 sq. ; Bourdieu et Darbel, 1969, p. 80). Pierre Bourdieu s'approprie ainsi les deux points que développait Panofsky : 1/ la perception picturale offre une pluralité des significations; 2/ Cette pluralité des significations est hiérarchisée, appréhendées en « significations de niveau inférieur » et « significations de niveau supérieur ». Voici à quelle conclusion aboutit le sociologue : « Comme tout objet culturel, l'œuvre d'art peut livrer des significations de niveau différent selon la grille d'interprétation qui lui est

appliquée et les significations de niveau inférieur, c'est-à-dire les plus superficielles, restent partielles et mutilées, donc erronées, aussi longtemps qu'échappent les significations de niveau supérieur qui les englobent et les transfigurent. La « compréhension » des qualités « expressives » [...] de l'œuvre n'est qu'une forme inférieure de l'expérience esthétique parce que, faute d'être soutenue, contrôlée et corrigée par la connaissance proprement iconologique, elle s'arme d'un chiffre qui n'est ni adéquat ni spécifique. [...] L'observation sociologique permet donc de découvrir, effectivement réalisées, les formes de perception correspondant aux différents niveaux que les analyses théoriques constituent par une distinction de raison. [...] L'appréhension du tableau comme système de relations d'opposition et de complémentarité entre des couleurs suppose non seulement la rupture avec la perception première qui est la condition de la constitution de l'œuvre d'art comme œuvre d'art, [...] mais encore la possession de la grille d'analyse indispensable pour saisir les différences fines ». (Bourdieu et Darbel, 1969, p. 81-83). Et il s'agit bien de cette « infériorité » de l'appréhension des « qualités expressives » sur les « qualités proprement esthétiques » que Pierre Bourdieu justifie par l'angoisse, que l'enquête empirique peut vérifier, qui peut envahir les visiteurs les plus étrangers aux œuvres d'art lorsqu'ils se trouvent en face d'œuvres qu'ils ne comprennent pas. Il préconisait alors aux musées, en 1969, de fournir aux visiteurs qui le souhaitaient une documentation historique et technique qui leur permette d'équiper leur regard des indices nécessaires à un « déchiffrement esthétique », selon une « pédagogie rationnelle » qui donne accès à une œuvre en même temps qu'elle fournit « le code selon lequel l'œuvre est codée » (*ibid.* 139) :

[...] les informations historiques ou techniques viendraient au moins combler les attentes des membres des classes moyennes pour qui voir et savoir, comprendre et apprendre se confondent [...] en même temps qu'elles viendraient atténuer le déconcertement de ceux qui, s'étant aventurés dans le musée sans s'y être préparés, verraient dans l'effort pour donner les moyens d'apprendre et de comprendre une reconnaissance implicite du droit de ne pas comprendre et de demander à comprendre (*ibid.* 140).



Plusieurs choses peuvent être soulignées des analyses de Pierre Bourdieu à l'égard des jugements de goût basés sur les critères expressifs et esthétiques. Tout d'abord, il est le premier à avoir décrit sociologiquement les règles expressives à partir desquelles un objet culturel pouvait être appréhendé : la description du « goût barbare » ou de « l'esthétique populaire » en est la preuve. Il a également souligné en premier le fait que le musée, tel qu'il élaborait la mise à disposition des œuvres, constituait un dispositif assignant l'injonction à l'investissement des règles esthétiques, parfois même en mutilant la logique à la base de laquelle les objets exposés avaient été conçus <sup>75</sup>. Cependant, nous effectuerons quelques critiques à l'égard des analyses du sociologue. Tout d'abord, il apparaît que Pierre Bourdieu a imbriqué deux questionnements qui mériteraient pour nous d'être analytiquement séparés : d'une part celui des conditions sociales d'acquisition de la disposition esthétique, d'autre part celui de son application aux œuvres d'art collectivement désignées comme légitimes par les institutions scolaires et culturelles. Ensuite, il nous semble que l'imbrication de ces questionnements a conduit Pierre Bourdieu à circonscrire de manière trop étroite les conditions qui rendaient possible l'acquisition de la disposition esthétique. Son étude de l'application de la disposition esthétique au sein de la pratique photographique l'a d'ailleurs amené à constater lui-même que « l'aspiration à une pratique orientée vers des fins esthétiques n'est pas systématiquement ou exclusivement le fait des individus les plus cultivés, c'est-à-dire les plus aptes à appliquer à une activité spécifique une disposition générale acquise par l'éducation ; elle se rencontre plutôt chez ceux qui ont en commun leur moindre intégration à la société, soit par leur âge, soit par leur statut matrimonial ou leur situation professionnelle » (Bourdieu, 1965, p. 64). La critique qu'il portait aux « sauveteurs » de la « culture populaire », à savoir celle de la méconnaissance des conditions sociales privilégiées qui étaient à la base de l'acquisition de la disposition esthétique est donc à modérer puisque lui-même a

---

<sup>75</sup> « Objectivation de cette exigence (l'investissement de la disposition esthétique), le musée d'art est la disposition esthétique constituée en institution : rien en effet ne manifeste et ne réalise mieux l'autonomisation de l'activité artistique par rapport à des intérêts ou à des fonctions extra-esthétiques que la juxtaposition d'œuvres qui, originellement subordonnées à des fonctions tout à fait différentes, voire incompatibles, crucifix et fétiche, Pietà et nature morte, exigent tacitement l'attention à la forme plutôt qu'à la fonction, à la technique plutôt qu'au thème » (Bourdieu, 1979, p. 30-31).

pu constater que celle-ci n'était pas principalement le fait des membres des classes supérieures, mais était également dépendante du rapport d'intégration sociale au groupe. Mais il faut encore aller plus loin et ne pas suivre la hiérarchisation qu'opérait Erwin Panofsky, afin de pouvoir décrire pleinement le sens positif des jugements des individus qui appliquent aux œuvres d'art des règles expressives. *L'erreur fondamentale réside dans l'indexation des règles expressives aux règles esthétiques qui, dès lors, en mutile la pleine description.* Si l'on comprend que cette indexation réside, chez Pierre Bourdieu, dans une critique de l'idéologie du don de nature qui pesait sur la maîtrise pratique des règles esthétiques, il n'en reste pas moins que, fort de sa critique des musées, il aurait pu mettre à plat les deux familles de règles et ajouter à ses préconisations de transmission du code esthétique celle d'une mise à disposition des œuvres qui n'imposent *a priori* aucunes règles à leur appliquer ou qui, mieux, par la nature du dispositif, les rende possible toutes deux, dans la mesure même où les œuvres peuvent en fournir des discontinuités que les individus pourront relier à de telles règles. Par ailleurs, la « nécessaire rupture » d'avec les règles expressives dont parle le sociologue, afin que les individus accèdent au « sens proprement esthétique », faute de rester devant un objet incompréhensible, peut s'expliquer si l'on comprend qu'il s'appuie sur les travaux du philosophe espagnol José Ortega y Gasset à l'égard du « nouvel-art » à l'aube du XIX<sup>ème</sup> siècle, tant en poésie, avec Mallarmé, qu'en musique, avec Debussy. Loin de chercher les qualités communes à l'ensemble des artistes de l'avant-garde d'alors, trop éparées selon lui, le philosophe cherchait à en déceler le *principe générateur commun*, la *loi fondamentale* (le *nomos*, dans le langage boudieusien) :

En cherchant la note la plus générique et la plus caractéristique de la nouvelle production, je trouve la tendance à déshumaniser l'art »(Gasset, 2011, p. 31) .

En quoi consiste cette tendance ? Ortega y Gasset part de ce qui, jusqu'alors, constituait selon lui « l'expérience esthétique » majoritaire :

[...] pour la majorité des gens, le plaisir esthétique n'est pas une attitude spirituelle différente par essence de celle qu'ils adoptent habituellement dans leur vie. [...] en définitive, l'objet dont ils s'occupent en art, qui sert de terme à leur attention et en même temps aux autres facultés, est le même que celui de la vie quotidienne (*ibid.*, 16).

Au contraire, ce qui rassemble l'ensemble des jeunes artistes de l'avant-garde artistique, note le philosophe, c'est cette volonté de rompre avec toute forme d'humanité, de rendre impossible toute importation des principes éthico-pratiques dans le jugement artistique, pour ne s'attarder qu'à la forme purement stylistique :

Le romantisme a été le premier style populaire par excellence. Premier né de la démocratie, il a été dorloté par la masse. Par contre, le nouvel art a la masse contre lui, et il en sera toujours ainsi. Il est impopulaire par essence ; plus encore, il est antipopulaire. [...] Ce qui se passe, ce n'est pas que l'œuvre jeune *ne plaise pas* à la majorité du public et bien à la minorité, mais que la majorité, la masse, *ne la comprend pas*. [...] Lorsque quelqu'un n'aime pas une œuvre d'art mais qu'il l'a comprise, il se sent supérieur à elle et l'irritation n'a pas lieu d'être. Mais lorsque le mécontentement que l'œuvre provoque naît de son incompréhension, l'homme se sent comme humilié, il a une obscure conscience de son infériorité qu'il doit compenser par l'affirmation indignée de soi face à l'œuvre. L'art jeune, par sa seule manifestation, oblige le bon bourgeois à se sentir tel qu'il est : un bon bourgeois, un sujet incapable de sacrements artistiques, aveugle et sourd à toute beauté pure (*ibid.*, 10-12).

C'est précisément à ce « gouffre de la signification », à cette rupture si franche avec le monde de la vie quotidienne que Pierre Bourdieu se référerait lorsqu'il précisait que la rupture avec les principes éthico-pratiques devaient être à la base de tout « regard pur » sur l'art. Et, effectivement, si les individus envisagent d'appréhender le style artistique d'une œuvre, sa forme, il est nécessaire qu'ils investissent des règles esthétiques pour y accéder. Mais cette obligation n'est valable que pour un certain courant, celui de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et actuellement, comme le soulignait Jean-Claude Passeron, pour celui des

arts conceptuels, qui tendent à tirer leur sens de plus en plus exclusivement du discours esthétique (Passeron, 2006). Autrement dit, cette injonction n'est valable qu'à partir du moment où les œuvres elles-mêmes ne permettent pas objectivement à ceux qui le souhaitent d'investir d'autres règles que les règles esthétiques. A ce titre, l'art de Marcel Duchamp en est, paradoxalement, l'opposé :

Il suffit à chaque fois de tourner d'un cran le kaléidoscope de l'interprétation pour voir les fragments de la vie et de l'œuvre de Duchamp former une image différente. Duchamp lui-même acceptait de bonne grâce toutes les interprétations, mêmes les plus farfelues, car elles l'intéressaient non pas en tant que vérité mais comme autant de créations de la part de ceux qui les formulaient (Mink, 2016, p. 8).

Nous dirons pour notre part : « elles l'intéressaient en tant que faculté à les lier à une diversité de règles grammaticales ».

Une fois clarifiées les raisons qui nous ont amené à distinguer les deux familles de règles, voici à présent quelques exemples de séquences que nous avons codées dans l'une ou l'autre des familles de règles gustatives.

Le premier a été développé un peu plus haut et concerne la découverte, pour l'enquêté 1, de la « facette avant-gardiste » de l'« Électro », qui était jusqu'alors écouté pour « se défouler » en discothèque. Rappelons les propos de l'enquêté :

Après dans l'« Électro », j'aime quand c'est bourrin, un peu agressif quoi...ça, ça me rappelle mon côté « Rock » où ça bouge quoi... Tu vois là, j'ai au taqué d'« Électro » qu'il faut que je classe... J'en écoute beaucoup...ça pareil, j'ai rencontré un mec au boulot... Je sortais beaucoup déjà et j'aimais me déchaîner sur ce style de zik'... Et j'ai rencontré ce gars, super calé, qui m'a fait découvrir l'équivalent de ... Genre en « Rap », t'as « 50 Cents » et après t'as « Dilated People » quoi... Et il m'a montré l'autre facette de l'« Électro » quoi...

Ici, deux séquences ont été distinguées : la première (numéro 1\_13) est celle où l'enquêté danse sur de l'Électro en discothèque ; la seconde (numéro

1\_15) est celle où il découvre avec son collègue de travail « l'autre facette de l'Électro », à savoir la facette « avant-gardiste » de ce genre musical. Nous constatons donc que, pour chacune des séquences, deux types de règles gustatives sont mobilisées, bien que chacune des deux fassent référence à un dénominateur commun (« le côté bourrin ») : la première est l'application à la musique d'une attente de « défoulement », la possibilité, permise par l'« Électro », de se déchaîner sur la piste de danse. La seconde, bien qu'elle fasse référence à cette même énergie, est étayée par une exigence de créativité et d'innovation musicale : il ne s'agit pas seulement que l'« Électro » permette le défoulement, mais que l'artiste innove esthétiquement, et dont l'une des conséquences est l'absence de diffusion sur les émissions de grande écoute des stations radios les plus écoutées. Pour s'en convaincre, voici un autre commentaire de l'enquêté à propos de « Skrillex » :

Et après c'est pareil, l'univers « Électro », il est énorme... Skrillex par exemple, c'est un mec que j'ai découvert sur des sites allemands peu connus, qui est copié par « Daft Punk », qui est copié par « Justice »... Et que personne connaît... Alors que le précurseur c'est lui... Tu vois ce style, c'est un peu « Électro-Rock »... Pff qu'est-ce j'aime ça... Bon « Daft Punk », c'est pas pareil, parce que ça fait un bout de temps qu'ils tournent... Tu vois, j'ai des trucs de ce gars de 2008... Et les gens, à chaque fois que j'écoute ça, ils me demandent « C'est Daft Punk ? » : « Non... », « C'est Justice ? » : « Non plus ... »... J'ai rien contre eux en soi hein mais... Skrillex j'adore, c'est super efficace...ça, ça passe pas en radio, enfin si, le soir... Parce qu'en pleine journée, les mecs de « Fun Radio » ils pèteraient un câble... (rires).

C'est pourquoi nous avons codé en « règles esthétiques » cette séquence (numéro 1\_14). Au contraire, nous avons codé « règles expressives » la séquence 1\_13 où l'enquêté nous décrivait ses sorties en discothèque où il dansait sur de l'« Électro ».

### *Collectifs, relations, dispositifs, en solitaire : le codage du type de contexte*

Nous avons ensuite caractérisé le *type de contexte* au sein de laquelle la séquence se déroulait. Nous avons codé « en collectif » lorsque celle-ci faisait intervenir plus de trois personnes, l'enquêté inclus. Nous avons codé « relation interpersonnelle » lorsque l'enquêté était en interaction avec une seule personne. Nous avons codé « dispositif » lorsque la séquence décrite par l'enquêté le mettait en interaction seule avec un dispositif sociotechnique, quel qu'il soit (nous en déclinons la diversité ci-dessous). Enfin, nous codons « en solitaire » lorsque l'enquêté décrivait une séquence dans laquelle il se trouvait seul à écouter ou découvrir de la musique.

### *Le codage des caractéristiques du contexte*

Une fois le type de contexte renseigné, nous avons procédé à sa *caractérisation*.

Lorsqu'il s'agissait d'un contexte collectif, nous avons renseigné la taille de celui-ci (de « petite taille » lorsqu'il était formé de 3 personnes ; de « taille moyenne » lorsqu'il était constitué de 4 à 5 personnes ; de « grande taille » lorsqu'il était constitué de plus de 5 personnes), l'ancienneté de sa constitution (« moins d'une année », « entre 1 et 2 ans », « entre 2 et 3 ans », « entre 4 et 5 ans », « plus de 5 ans »). Nous codons ensuite la *qualité* de ce collectif sous le rapport du lien que l'enquêté entretenait avec lui à ce moment-là : « collectif d'ordre scolaire » (lorsque les liens restaient superficiels et ne dépassaient pas le stade de la fréquentation hors de l'établissement scolaire), « collectif associatif », « collectif musical » (lorsqu'il s'agissait de la fréquentation d'un groupe de musique, d'une émission de radio, ou d'un collectif directement impliqué dans la vie artistique locale, nationale ou internationale), « collectif de proximité (comme le voisinage) », « collectif professionnel », « collectif amical ». Enfin, nous attribuons un numéro à ce collectif, afin de saisir le degré de structuration qu'il occupe au sein de la trajectoire de l'enquêté.

Lorsqu'il s'agissait d'une relation interpersonnelle, nous avons renseigné son sexe, son âge, son niveau de diplôme et la qualité musicale que l'enquêté lui attribuait (plus connaisseur, moins connaisseur, ou de connaissance égale en ce qui concerne l'artiste, le groupe ou le genre musical en question au sein de la séquence, ce qui implique qu'une même relation pouvait être tantôt plus connaisseuse, tantôt moins connaisseuse que l'enquêté selon les références musicales, et selon le moment de la séquence au sein de la trajectoire). Ces quatre caractéristiques nous ont permis de caractériser des degrés d'homophilie entre ego (l'enquêté) et alter (la personne reliée à lui) : homophilie sexuelle, homophilie sociale, homophilie d'âge et homophilie musicale. Nous avons enfin codé le *lien relationnel* avec alter : est-il d'ordre parental, fraternel (au sens élargi du terme : étaient codé ainsi non seulement les frères, sœurs, demi-frères et demi-sœurs, mais aussi les cousins et cousines), amical, conjugal, de voisinage, ponctuel, institutionnel, professionnel, relatif à un hobby musical ? Enfin, tout comme pour les collectifs, nous attribuions un numéro à chacune des relations.

S'il s'agissait d'un dispositif, nous en qualifions le *type* : s'agissait-il de l'utilisation d'un magazine spécialisé, d'une émission de radio, d'une émission Tv, d'un site d'information globale (ex. : Wikipédia), d'un site d'information spécialisé (pages personnelles ou sites officiels d'un artiste ou d'un groupe, d'un lieu de diffusion musicale, d'un label, de chroniques musicales, etc.), d'un site avec un algorithme de recommandation (du type « Youtube », « Deezer », « Grooveshark », etc.), d'une application de reconnaissance vocale (du type « Shazaam »), des informations sur une pochette ou une jaquette de disques, d'un média traitant secondairement de musique (l'évocation d'un artiste ou d'un morceau musical dans un ouvrage par exemple), d'une médiathèque, d'un disquaire, d'un dispositif de vente par correspondance ou d'achat en ligne, de réseaux sociaux, d'un disque dur, de sites de peer-to-peer (du type « Napsster », « E-Mule », torrent (type « BeTorrent ») ou plateforme de partage de musique (du type « Soundcloud », « Mixcloud »).

### *Le codage de la dominante grammaticale*

Nous avons ensuite codé la *dominante grammaticale* de la séquence. Nous codions « dominante naturelle » si les actions et actions en retour décrites par l'enquêté se rapportaient à des *actes d'engagement immédiat* et si les raisons d'agir pouvaient être décrites comme des *attractions*. Nous codions « dominante réaliste » si elles se rapportaient à des *actes de réalisation* et *d'autocontrainte* et si les raisons d'agir pouvaient être décrites comme des *répulsions*. Nous codions « dominante publique » si elles se rapportaient à des *actes de distanciation* et si les raisons d'agir pouvaient être décrites comme des *représentations collectives*. En voici trois exemples.

Le premier exemple caractérise une situation que nous avons codée en tant que *dominante naturelle*. Dans celui-ci, l'enquêtée 20 nous décrit son goût pour l'écoute des groupes de « Métal » tels que « Sépultura » et l'« Euphefora » avec son groupe d'amis à l'époque du collège :

**Séquence 20\_03 :** Et en trainant avec cette bande de potes, j'ai vraiment aimé, ça me parlait vraiment... J'étais à fond...Donc à partir du Grunge, j'écoutais du Métal vraiment...Et du coup j'écoutais des trucs comme Sépultura, des trucs... Soulfied, des trucs comme ça... Pour moi c'était comme des racines... ça te parle dans le ventre un peu... Puis t'es un peu rebelle, t'es à l'adolescence, t'es vachement là-dedans, et Woah.... Ca exprimait pas mal de trucs...

« J'ai vraiment aimé », « J'étais à fond » : deux expressions qui manifestent un *engagement immédiat*. « C'était comme des racines », « ça exprimait pas mal de trucs » : deux expressions qui décrivent les raisons d'agir comme des *attractions*.

Dans le second exemple, que nous avons codé en tant que *dominante réaliste*, l'enquêtée 20 nous décrit la manière dont, avant la rencontre avec ce groupe d'amis au collège, elle considérait le genre « Métal », via une situation assez houleuse avec ses cousins plus âgés :



**Séquence 20\_02 :** Quand j'étais petite, je voyais mes cousins qui étaient devenus des Hardos, qui écoutaient « Metallica » et tout... Je me disais « Woah, qu'est-ce que c'est... » (impressionnée), j'osais pas, ça paraissait super violent ! ça faisait un peu peur : ils étaient habillés en noir, ils avaient les cheveux longs, ils étaient vachement plus âgés mes cousins... Ils écoutaient « Iron Maiden » ! Et pour moi c'était un groupe qui faisait trop peur, qui égorgeait des poules sur scène !

« Ca paraissait super violent », « ça faisait un peu peur » : deux expressions qui manifestent des *répulsions*. « Je me disais « Woah, qu'est-ce que c'est... » (impressionnée) », « j'osais pas » : deux descriptions d'actions qui rapportent *des actes de réalisation et d'autocontrainte*.

Enfin, le dernier exemple, codé en *dominante publique*, rend compte d'une critique argumentée, effectuée par l'enquêté 16, de la surexposition médiatique du « Rap New-Yorkais », appuyée par des élus via leur politique culturelle, au détriment d'autres scènes régionales du même genre musical :

**Séquence 16\_28 :** Je me suis passionné très, très tôt, par le « régionalisme » dans le Hip-hop. Je me suis intéressé à la « scène de Philadelphie », t'avais une scène à Washington qui s'appelait la « Go-Go Music », et fait uniquement avec « Batterie-Guitare ». T'avais toute une scène : « Rare Essence », « Chuck Brown », tout ce son là, qui est à part, que Dee Nasty a essayé de promouvoir en France, mais ça a pas trop décollé... Faut savoir que la « Go-go », elle a pas percé parce que, tout simplement, le « Rap New-Yorkais » était soutenu par euh... des élites de la gauche américaine de l'époque, un peu comme Jack Lang a fait avec NTM dans les années 90'... C'était un peu de la démagogie mais c'était pour se rapprocher des jeunes... Donc la gauche américaine a mis en avant le rap New-Yorkais, donc il a décollé, elle l'a adoubé en quelques sortes... Alors que la « Go-go », elle est toujours resté indépendante et en bas, parce que y'a pas eu le décollage... Le Hip-hop new-yorkais a été beaucoup aidé par les financements, après des tas de choses comme ça, par les maisons de disques euh... C'est pour ça, j'appelle ça le « New-York, New-Order », parce que, en dehors de « NewYork » et de « Los Angeles », toutes les autres villes, elles sont mises dans l'ombre...

« Le « Rap New-Yorkais » était soutenu par des élites de la gauche américaine de l'époque, un peu comme Jack Lang avec NTM dans les années 90' », « elle l'a adoubé en quelques sortes » : ces deux assertions permettent de décrire des *représentations collectives* au sens où elles profèrent des critiques qui ont prétentions à valoir de manière générale, et qui peuvent faire l'objet de vérification publique. « j'appelle ça le « New-York, New-Order », parce que, en dehors de New-York et de Los Angeles, toutes les autres villes, elles sont mises dans l'ombre » : en s'appuyant sur une argumentation qui se prête au débat public, cette critique peut être décrite comme un *acte de distanciation*.

### *Le codage du type d'action*

Nous codions ensuite le *type d'actions* que les enquêtés effectuaient au sein de la séquence : s'agissait-il d'*action excellente*, d'une *faute*, d'une *notification de faute*, de *tolérance à l'entrave d'une règle*, d'une *expression libératrice* ou d'un acte situé entre *l'action excellente et la faute grammaticale*? En voici des exemples.

Dans la séquence 3\_21, l'enquêté 3 nous décrit une situation au cours de laquelle son ami, instrumentiste et plus connaisseur que lui, et lui-même chantent de concert les notes du solo de guitare d'un guitariste du groupe de Rock-Progressif « Yes » :

**Séquence 3\_21** : Et voilà, il nous dit : « Voilà ce qui existe les gars ! ». Et il a été « fino » parce que moi, je connaissais les solos de guitare par cœur, il voyait bien quoi... Lui aussi il les connaissait, on les chantait ensemble, donc il voyait bien... Chanter les solos de guitare avec un type, ça kiffe ça putain ! On s'est dit « woah, c'est bon ça ! ». Ouais, on se comprend quoi...

L'usage simultané de la même règle par les deux individus, et son expression par le chantonement synchronisé des solos de guitare, l'un confirmant le bien fondé de l'autre de façon circulaire, nous ont fait coder cette séquence comme étant une *action excellente*.

Dans la séquence 1\_29, abordée plus haut, l'enquêté 1 décrivait sa volonté de faire écouter de l'Électro relativement agressif à sa conjointe du moment en conduisant, laquelle le lui reprocha :

**Séquence 1\_29 :** J'écoute beaucoup Skrillex... Son set je l'ai dans la voiture... Mais tu vois, j'ai fait écouter ça à ma nana, elle m'a regardé euh.... Elle me dit « C'est agressif et tout »... Du coup, j'ai arrêté de l'écouter quand je suis en voiture avec elle...

Ainsi, après que la conjointe de l'enquêté lui ai notifié qu'il avait commis une faute (notification rendue descriptible par l'expression du regard de sa conjointe dont l'enquêté nous a fait part, puis par les propos de celle-ci), et après que l'enquêté ait signalé qu'il tenait compte de cette notification (« Du coup, j'ai arrêté de l'écouter quand je suis en voiture avec elle »), nous avons codé l'action de l'enquêté comme étant une *faute grammaticale*.

Dans la séquence suivante, l'enquêté 3 décrit sa réaction lorsque son ami du lycée, qui l'initie par ailleurs aux longs solos de guitare du Rock Progressif, lui fait découvrir un disque de Bob Dylan qui appartenait à la collection de sa tante, une « ancienne hippie dans les années 1970 » :

**Séquence 3\_26 :** le copain du lycée me fait découvrir le « Rock-Progressif »... Les morceaux de 20mn, je me dis : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ! Quel monde ! Les disques de la tante, c'était « America », « Bob Dylan » un peu... Mais ça, j'accroche pas beaucoup encore ... Y'a pas assez de musique : guitare/harmonica, ça suffit pas encore... A l'époque, je réagis pas encore à la tripe, je réagis à la beauté, enfin, ce que j'appelle « beau »... Et comme y'a pas assez de solos, de mélodies qu'on peut chanter, qu'on peut vraiment chanter... J'étais un peu accroc à ça : quelque chose que je peux identifier, une mélodie, et que je peux reproduire... Et une fois que je l'ai identifié, c'est bon, je l'ai et j'écoute, et j'essaye de connaître un peu mieux, pour savoir la basse ce qu'elle fait... Tout connaître en fait... Sans se faire chier, j'y peux rien, il faut que j'apprenne...

Du fait qu'à ce moment-là, l'enquêté était en pleine découverte des solos de guitare présents dans le Rock Progressif, du fait que ce qui lui plaisait

actuellement dans l'écoute musicale était le repérage sensible de la structure des morceaux, il fut largement déçu par le minimalisme instrumental des morceaux de Bob Dylan (« y'a pas assez de musique », « y'a pas assez de solo ») : raison pour laquelle nous pouvons décrire sa réaction comme une *notification de faute grammaticale* à l'égard de son ami, la faute étant de lui avoir proposé un disque dont la grammaticalisation via la règle actuellement conforme lui était impossible.

La séquence 4\_07 est une situation dans laquelle l'enquêté 4 venait d'aménager avec un colocataire qui écoutait du Reggae. L'enquêté, lui, était à ce moment-là plutôt un adepte de Rap. Avant que l'un et l'autre finissent par se constituer des goûts communs dans ces deux genres musicaux, une étape de tolérance mutuelle de l'écoute des disques de l'autre eut lieu :

**Séquence 4\_07 :**

[T'as souvent été en coloc', et du coup comment ça se passait l'écoute, en collectif... ?] (rires) Alors avec le coloc' qui écoutait du « Reggae », ben moi je le faisais chier avec mon « Rap », et lui, il me faisait chier avec son « Dub », donc ben chacun faisait découvrir à l'autre...ça c'est parce qu'on vivait tout le temps ensemble, donc on commençait à se connaître par cœur...

La mutuelle acceptation de l'écoute musicale de chacun des membres de la colocation, bien que contraire, semble-t-il, aux règles gustatives respectives jusqu'alors mises en pratique, est ce qui nous fit coder cette séquence comme la manifestation d'une *tolérance* de la part de l'enquêté à l'égard du colocataire.

Enfin, la dernière séquence présente une situation se déroulant au début des années 1990 dans laquelle l'enquêté 15, malgré les railleries et les critiques des amis en présence, persiste dans l'affirmation des qualités musicales du Jazz Manouche :

**Séquence 15\_19 :** Et après j'adore le cinéma de Woody Allen, et avec ça y'avait souvent du « Jazz des années 30 », pareil, donc le Jazz, qui était une musique dont je me foutais complètement, à force de regarder des

films de Woody Allen, je me suis mis à écouter du « Jazz » de cette époque là... ET « Manouche » aujourd'hui c'est bien, mais t'écoutais du « Jazz manouche » y'a 20 ans, mais c'était le summum du ringard, c'est comme si aujourd'hui t'écoutais du « Tino Rossi » (rires) !

Et mes potes ils me disaient : « Mais t'es devenu taré, qu'est-ce que t'écoutes ? (rires). Parce que si t'écoutais du « Jazz », t'écoutais « Miles Davis » ou des trucs comme ça... Ou alors t'écoutais du « Rock », ou de la « New Wave », mais du « Jazz Manouche », non... (rires). ET moi, je trouvais ça génial, donc j'ai pas lâché le morceau !

Ainsi, malgré les rappels à l'ordre de ses camarades, malgré leurs *notifications de faute grammaticale*, l'enquêté ne céda pas et maintint son affirmation : raison pour laquelle nous avons codé cette séquence comme décrivant une *expression libératrice* de la part de l'enquêté.

### *Le codage du double bind*

Puis nous avons codé la présence ou l'absence, au sein de la séquence, d'un processus de *double bind*<sup>76</sup>. Il s'agissait d'identifier un processus selon lequel le changement survient, chez l'enquêté, *dans* et *par* la pratique, sans en passer par la grammaire publique, lieu jusque-là privilégié par l'approche grammaticale pour étudier le changement. Nous codions donc « *oui* » si un processus de transformation pratique du sens d'une règle apparaissait au sein de la séquence, et « *non* » s'il n'apparaissait pas.

En voici un exemple. Dans celui-ci, l'enquêté 21 me décrit la manière dont il a découvert, par l'intermédiaire d'un ami de fac ayant par ailleurs une « formation de guitariste blues », des principes catégoriels lui permettant d'établir des distinctions d'ordre esthétique entre différentes « niches » musicales du Rock des années 1970, en même temps qu'un apprentissage progressif du jeu de guitare avec ce même ami, qui lui permettait d'attribuer à des techniques de jeu des appellations bien précises :

---

<sup>76</sup> Concept dont nous avons proposé à la section 3.4.2. une théorisation précise qui s'inscrit dans le cadre de l'analyse grammaticale.

Et donc ça a un peu évolué à l'arrivée à la fac, à Toulouse... Une fois arrivé sur Toulouse, je me suis retrouvé avec un gars qui était originaire d'Agen, et il avait une particularité, c'est qu'il avait une formation de guitariste blues, depuis un bon moment... Et avec lui j'ai commencé à apprendre pleins de choses, à mettre des noms sur des styles musicaux et ce genre de choses... Dans le rock, qui est anglais et qui est américain... Parce que souvent on fait... C'est normal qu'au début on soit dans le flou comme on écoute un peu de tout... Et donc lui, et le groupe avec qui j'étais, ben j'ai commencé à découvrir que... Bon je commençais aussi à me mettre à la guitare, c'était... Ben, Bob Dylan! [Acquiescant : Ok...] Hein, bon, voilà, ça c'est fait! (rire). Alors le morceau qu'il m'a montré à la guitare, c'était pas le fameux "blowind in the wind" (prononcé à la française), c'était le fameux... [Like a rooooooling stoooooone....] Non, même pas, c'était "don't think twice", parce que son jeu de blues baroque à la guitare était souvent en arpège, y'avait beaucoup de jeu à la guitare dans ce style là... Donc c'est déjà... Connaitre les styles musicaux c'était bien, mais connaitre aussi une certaine finesse qu'on découvre après coup... Comme Neil Young, Dylan, Bowie dans ses premières heures aussi... [C'est ton copain qui te fait découvrir tout ça?] Oui, et avant que j'ai l'album il me l'avait joué le morceau, donc voilà... Et puis bon, les années passant à la fac, ça c'était ses références à lui donc c'était intéressant de voir ça... Après on passe un peu par Pink Floyd parce que c'était ce qu'il aimait...

Ce que nous observons ici, c'est que l'adhésion de l'enquêté à de nouvelles règles gustatives se produit au moment même où le lien amical se tisse, lequel trouve sa logique dans les règles esthétiques du jeu musical du Rock et de la Folk des années 1970. La disjonction des règles initiales se résorbe d'elle-même à partir du moment où le lien amical se base sur celles-ci. En réutilisant les analyses de Michèle Lamont, nous pouvons affirmer qu'il y a *double bind* à partir du moment où les *différences* sociales initiales ne deviennent pas des *distinctions* sociales, mais deviennent au contraire, par ce processus même, des *règles partagées*. Le *double bind* est ici le produit de l'usage de règles musicales étrangères à l'enquêté (et dont les artistes et les morceaux sur qui elles s'appliquent auraient pu, potentiellement, devenir des *répulsions*), mais qui trouvent malgré tout leur grammaticalisation dans la *grammaire naturelle* du fait de la perpétuation en sus du lien amical.

### 5.2.5.2. Les relations entre séquences : quantifier les tendances corporelles à agir

Pierre Bourdieu fût l'un des sociologues qui, comme chacun le sait, a poussé le plus loin la question des dispositions, tant du point de vue théorique que méthodologique. Comme nous l'avons souligné plus haut, le sociologue a toujours conçu ses outils méthodologiques comme de la « théorie en acte ». Il n'en va pas autrement de sa manière de penser méthodologiquement les dispositions. En ce qui concerne la disposition esthétique, le sociologue a utilisé plusieurs indicateurs. En 1965, afin de distinguer les pratiques réelles de la photographie des discours que les individus pouvaient tenir sur elles<sup>77</sup>, il a construit des questions de deux ordres<sup>78</sup>. Une première série de questions portait sur les pratiques photographiques : photographie en noir et blanc ou en couleur ; régularité de la pratique ; type d'appareil utilisé ; types d'occasions qui donnent

---

<sup>77</sup> La différenciation entre « pratique réelle » et « discours sur la pratique » est au fondement de la théorisation de l'*action stratégique* chez Pierre Bourdieu. Celle-ci correspond au fait que des individus disposant d'une possibilité réelle inégale d'accomplir une action en conformité avec la règle collectivement admise (le mariage avec la cousine parallèle par exemple), agissent de telle sorte que le résultat de leur action, axée sur la maximisation raisonnable des différentes formes de capital (patrimoine matériel, et capital symbolique), apparaît comme collectivement désintéressé, c'est-à-dire comme étant le pur produit du respect de la règle. L'action stratégique parfaitement accomplie est donc doublement bénéfique : d'une part elle permet la maximisation des profits économiques et symboliques compte tenu de la position de la famille au sein de l'espace matrimonial, d'autre part, elle fournit un « bénéfice de second ordre », celui que l'on accorde au fait même d'être « en règle ». D'un point de vue méthodologique, Pierre Bourdieu a saisi ces écarts en interrogeant les individus à propos des représentations sociales qu'ils se font de la règle étudiée, puis leur a ensuite posé des questions sur leurs actions réelles ; l'analyse des stratégies était alors celle de la relation entre ces deux types d'indicateurs. Dans *L'amour de l'art*, l'analyse des stratégies passe par la confrontation entre le temps que les agents pensent avoir passé au musée (représentation sociale de la pratique conforme) et celui qu'ils y ont réellement passé (par un chronométrage du temps entre l'entrée et la sortie du musée) (Bourdieu et Darbel, 1969, p. 70-71). Nous pouvons certes interroger l'interprétation que Pierre Bourdieu fait de ces indicateurs. Cependant, on ne peut pas lui reprocher, comme Emmanuel Pedler et Emmanuel Ethis le font (Pedler et Ethis, 1999, p. 194), de ne pas avoir utilisé ces données ; elles sont au contraire centrales dans *L'amour de l'art* du point de vue de l'analyse des stratégies en matière de culture. Et on ne peut encore moins supposer, à nouveau comme les deux sociologues le font un peu plus loin (Pedler et Ethis, 1999, p. 197), que Pierre Bourdieu analyse de façon psychologisante ces indicateurs. Plutôt que de supposer que Pierre Bourdieu analyse la représentation du temps passé comme un indicateur de « l'ennui » afin de le discréditer, peut-être auraient-ils pu partir de l'analyse réelle du sociologue et d'en discuter les fondements. Leur critique de l'interprétation des tableaux de *L'amour de l'art* (Pedler et Ethis, 1999, p. 198-202), que nous considérons par ailleurs très convaincante, n'aurait selon nous que plus de portée.

<sup>78</sup> Pour consulter le questionnaire intégral d'*Un art moyen*, se référer aux pages 352 à 356 de l'ouvrage.

lieu à la pratique ; pratique ou non du développement des photos, etc. Une seconde série de questions portait sur les opinions des individus à l'égard de la photographie et de la peinture, et visaient à récolter des jugements de goût et à situer la place qu'ils leur attribuaient dans la hiérarchie des arts. En voici quelques exemples : « Un beau tableau doit reproduire ce qui est beau dans la nature » ; « La photographie est comme la peinture, elle demande le même travail de réflexion, de composition, de réalisation » ; « Quand je regarde un tableau, je ne m'intéresse pas à ce qu'il représente, je suis sensible au jeu des couleurs et à la composition » ; « Pour qu'une photo soit bonne, il suffit qu'on reconnaisse de quoi il s'agit » ; « La photographie n'est pas un art, même si parfois certains clichés peuvent avoir un aspect artistique ». Enfin, une dernière question portait sur la possibilité de prendre une photographie « *belle, intéressante, insignifiante ou laide* » à partir d'une série de thèmes proposés. Ainsi la disposition esthétique est mesurée d'une part *via* les modalités de la pratique (les occasions familiales de l'usage de la photographie étant considérées comme des modes rituels de la photographie, les « scènes composées, objets ou nature mortes » étant considérées comme des « pratiques à des fins esthétiques ») ; d'autre part au discours que l'on peut tenir sur la pratique esthétique de la photographie. Mais Pierre Bourdieu a rencontré un paradoxe dont il lui fallait rendre compte : alors qu'ils étaient moins enclins à la pratique photographique esthétique, les cadres supérieurs étaient ceux qui avaient le plus tendance à affirmer les qualités artistiques de la peinture. Bourdieu a expliqué cela par le fait que, la photographie étant placée à un niveau intermédiaire sur l'échelle de légitimité, les cadres supérieurs ne se sentaient pas socialement obligés de développer une pratique photographique autonomisée de ses fonctions sociales et régie par un corps de règles autonome :

[...] s'ils sont plus nombreux à posséder un appareil, cela ne témoigne aucunement d'une pratique plus fréquente et surtout plus fervente : la possession d'un équipement, même important, apparaît comme un effet du revenu plutôt que comme un indice de dévotion ; en raison même de leur accessibilité, les appareils et les accessoires les plus coûteux ne sont pas nécessairement associés à une pratique enthousiaste. [...] Tout concourt à indiquer que la photographie suscite des attitudes ambiguës : sans doute



les cadres supérieurs sont-ils plus nombreux à accorder une valeur artistique à la photographie, sans doute refusent-ils plus méthodiquement, dans leurs discours, de réduire la photographie à ses fonctions traditionnelles, thésaurisation des souvenirs de famille et illustration des événements marquants mais, en fait, leur activité photographique témoigne qu'ils n'accordent pas vraiment à la photographie la valeur qu'ils lui prêtent dans leurs propos : leur pratique, généralement peu intense, fait une part importante aux fonctions traditionnelles. À mesure que l'on s'éloigne de l'ordre des jugements abstraits concernant la photographie en général et réductibles à des principes esthétiques universels pour aller vers des propositions qui, excluant le recours au savoir, invitent, même indirectement, à un retour sur l'expérience concrète, c'est-à-dire sur la pratique propre, les cadres supérieurs abdiquent souvent les ambitions esthétiques qu'ils avaient exprimées abstraitement, tandis que les cadres moyens manifestent plus fréquemment leur aspiration à une pratique de virtuose. [...] les ambiguïtés de l'attitude et les contradictions entre les propos et les comportements semblent tenir, fondamentalement, à la place de la photographie dans le système des beaux-arts. D'une part, comme toute pratique engageant des valeurs artistiques, la photographie est une occasion d'actualiser l'attitude esthétique, disposition permanente et générale ; mais d'autre part, du fait que la pratique photographique, même dans sa forme la plus accomplie (et *a fortiori* dans la forme que lui donne chaque amateur), se situe très bas dans la hiérarchie des pratiques artistiques, les sujets se sentent moins impérativement tenus d'y exercer leurs sens esthétiques. [...] l'adhésion réservée ou le refus distant sont deux façons semblables de dire la valeur limitée que l'on confère à la photographie (Bourdieu, 1965, p. 93-96).

L'argument semble se tenir. Cependant, comme nous allons le voir plus bas, Pierre Bourdieu fait un usage tout différent de cette analyse dans *La Distinction*, et tronque par la même occasion la contradiction qu'il avait soulevée pour ne plus retenir que les jugements abstraits sur la peinture.

Le chapitre liminaire de l'ouvrage, « Titres et quartiers de noblesse culturelle »<sup>79</sup> est divisé en deux parties : d'une part, une analyse des *titres de noblesse*, qui correspond au rapport que les différentes classes sociales

---

<sup>79</sup> Dont on trouve une première version parue dans la revue d'*Ethnologie française*, co-écrite avec Monique de Saint-Martin en 1978 sous le titre « Titres et quartiers de noblesse culturelle. Éléments d'une critique sociale du jugement esthétique » (Bourdieu et Saint-Martin, 1978).

entretiennent vis-à-vis de la culture légitime ; d'autre part une analyse de ses *quartiers* qui, au sein des membres des classes supérieures, appréhende les différentes *manières* d'investir le domaine des arts légitimes. C'est dans la première partie que Pierre Bourdieu définit la *disposition esthétique*, tout d'abord dans un paragraphe éponyme, dans lequel il souligne qu'elle constitue une injonction sociale lorsqu'il s'agit de l'appréhension des œuvres historiquement légitimes, puis en lui donnant beaucoup plus corps dans un autre paragraphe intitulé « La distanciation esthétique », dans lequel il décrit le rapport « pur » et « distant » à l'art comme une antinomie parfaite de « l' « esthétique » populaire, prompte à la « participation collective », à « la continuité de l'art et de la vie qui implique la subordination de la forme à la fonction » (Bourdieu, 1979, p. 33). Pour rendre compte de cette distance, de ce regard pur, Pierre Bourdieu mobilise l'indicateur de jugement de goût qu'il avait utilisé dans *Un art moyen* à propos de la photographie en faisant comme s'il s'agissait de jugements prononcés à l'égard de la peinture :

Mais le refus de toute espèce d'*involvement*, d'adhésion naïve, d'abandon « vulgaire » à la séduction facile et à l'entraînement collectif qui est, au moins indirectement, au principe du goût pour les recherches formelles et pour les représentations sans objet ne se voit peut-être jamais aussi bien que dans les réactions *devant la peinture*<sup>80</sup>. C'est ainsi que l'on voit croître *en fonction du niveau d'instruction* la part de ceux qui, interrogés sur la possibilité de faire une belle photographie avec une série d'objets, refusent comme « vulgaires » et « laids » ou rejettent comme insignifiants, niais, [...] les objets ordinaires de l'admiration populaires (Bourdieu, 1979, p. 37).

Et un peu plus loin, Pierre Bourdieu justifie le choix qui, au cours de la pré-enquête, lui avait fait choisir de présenter des photographies plutôt que des images de tableaux :

On avait eu recours à des photographies d'une part pour éviter les effets d'imposition de légitimité qu'aurait produits la peinture et d'autre part parce que la pratique de la photographie étant perçue comme plus

---

<sup>80</sup> Nous soulignons.

accessible, les jugements formulés risquaient d'être moins irréels (Bourdieu, 1979, p. 40).

L'irréalité des jugements positifs des cadres supérieurs à l'égard de la photographie n'était-elle pas précisément ce que le sociologue voulait critiquer en la contrebalançant par les indicateurs d'une pratique esthétique qui, elle, était beaucoup moins fervente chez ces groupements ? De plus, peut-on mobiliser des jugements initialement récoltés à l'égard de la photographie pour les appliquer à la peinture, lorsque l'on a développé par ailleurs une théorie du jugement social des objets culturels en fonction d'une part de leur position dans la hiérarchie des beaux-arts, et d'autre part par rapport aux normes culturelles du groupe d'appartenance et des relations que celui-ci entretient avec les normes culturelles des autres groupes sociaux<sup>81</sup> ? Mis à part le problème méthodologique consistant à user d'un indicateur de la pratique d'un art volontairement choisie comme représentant un *art socialement moyen*, le sociologue utilise des *déclarations d'intention* plutôt que des mises en pratique réelle de cette disposition dont on pourrait décrire la manifestation.

C'est dans la perspective de *rendre descriptible la manifestation des règles gustatives* à l'origine du goût pour telle référence musicale et de pouvoir en saisir le *renforcement* et/ou la *plasticité* à travers le temps biographique que nous avons procédé au codage des *élans* et des *attentes*.

Une fois les caractéristiques de la séquence renseignée, nous avons codé les liens que les séquences d'une même trajectoire pouvaient entretenir les unes avec les autres. Voici la façon dont nous les avons reliées : lorsqu'une règle était identifiée, lorsque la dominante grammaticale était décrite, lorsque les références musicales étaient consignées dans la base de données, la question suivante était

---

<sup>81</sup> « Ainsi, le rapport que les photographes [...] entretiennent avec la photographie n'est jamais indépendant du rapport qu'ils entretiennent avec leur groupe (ou, si l'on veut, de leur degré d'intégration au groupe) et du rapport (exprimant leur situation dans le groupe) qu'ils entretiennent avec la pratique modale de leur groupe, elle-même fonction de la valeur et de la place que le groupe accorde à la photographie par rapport d'une part à la position de la photographie dans le système des valeurs implicites et à la position de la photographie dans le système des beaux-arts (variable selon la situation du groupe relativement à ce système) et d'autre côté par référence à la valeur et à la place que les autres groupes confèrent, selon la même logique, à la photographie » (Bourdieu, 1965, p. 73).

celle de la nature des tendances à agir qui permettaient de rendre compte de l'action présente de l'enquêté au sein de la séquence. Quelle était la séquence la plus ancienne de la trajectoire au sein de laquelle nous pouvions identifier l'apparition d'une règle musicale qui était actuellement mobilisée ? Nous procédions ainsi à un travail rétroactif qui consistait à revenir à la séquence où apparaissait pour la première fois dans l'entretien la règle en question et la manière dont celle-ci était utilisée. Nous renseignions tout d'abord le numéro de la « séquence initiale ». Si nous observions une certaine continuité (faisant fit des traductions grammaticales) entre la règle et la manière de la mobiliser entre la séquence initiale et la séquence que nous étions en train d'analyser, nous codions « *élan* ». Si au contraire nous observions une rupture plus ou moins forte entre l'une et l'autre des séquences, nous codions « *attente* ». A chaque inflexion des tendances à agir, c'est-à-dire à chaque fois qu'une attente succédait à un élan, la « séquence référence » se modifiait. Ainsi nous pouvions procéder à une mesure de la force des tendances à agir relatives à une séquence pour l'ensemble de la trajectoire, quantifier le degré de plasticité des tendances à agir, et situer au sein de la trajectoire la plus ou moins grande précocité de ces séquences du point de vue du début de la trajectoire de l'enquêté. En voici deux exemples.

Nous convoquerons pour le premier exemple la séquence précédemment citée par l'enquêté 1 (codée dans la base de données en tant que séquence 1\_13) à propos de l' « Électro ». Voici ce qu'il décrivait :

Après dans l' « Électro », j'aime quand c'est bourrin, un peu agressif  
quoi...ça, ça me rappelle mon côté « Rock » où ça bouge quoi...

L'enquêté fait ici explicitement référence à une règle gustative qu'il mobilisait pour le « Rock ». Or, lorsque nous procédons à une rétrospective des genres musicaux qu'il a découverts au fur et mesure de sa trajectoire gustative, le « Rock » et la règle gustative mentionnée apparaissent dès l'enfance, puisqu'ils furent découverts par l'intermédiaire de son père. La séquence 103 (séquence 03 de l'enquêté 1) codait cette découverte. Ainsi, lorsque nous avons codé la séquence 113, nous l'avons reliée à la séquence 103 et avons renseigné qu'il s'agissait d'un *élan*, étant donné que la règle gustative formée initialement au sein de la

séquence 103 était à l'origine du goût pour l' « Électro » décrit dans la séquence 113.

Le deuxième exemple reprend le changement gustatif de l'enquêtée 20 à l'égard du Métal. Les séquences 20\_02 et 20\_03 :

**20\_02** : Quand j'étais petite, je voyais mes cousins qui étaient devenus des Hardos, qui écoutaient « Metallica » et tout... Je me disais « Woah, qu'est-ce que c'est... » (impressionnée), j'osais pas, ça paraissait super violent ! ça faisait un peu peur : ils étaient habillés en noir, ils avaient les cheveux longs, ils étaient vachement plus âgés mes cousins... Ils écoutaient « Iron Maiden » ! Et pour moi c'était un groupe qui faisait trop peur, qui égorgait des poules sur scène !

**20\_03** : Et en trainant avec cette bande de potes, j'ai vraiment aimé, ça me parlait vraiment... J'étais à fond... Donc à partir du Grunge, j'écoutais du Métal vraiment... Et du coup j'écoutais des trucs comme Sépultura, des trucs... Soulfied, des trucs comme ça... Pour moi c'était comme des racines... ça te parle dans le ventre un peu... Puis t'es un peu rebelle, t'es à l'adolescence, t'es vachement là-dedans, et woah.... Ca exprimait pas mal de trucs...

Lorsque nous avons codé la séquence 20\_03, nous avons ainsi indiqué qu'elle était reliée à la séquence 20\_02 du fait qu'elle réactualisait un genre musical découvert lors de cette première séquence, et nous avons complété en signifiant que ce lien constituait une *attente* étant donné que la tendance à investir la règle gustative initialement mobilisée pour juger de ce genre (règle que l'on peut condenser sans trop en détourner le sens en « musique de barbare ») fut stoppée par l'incorporation progressive d'une autre règle lors de la séquence 20\_03 (règle pouvant être condensée en « musique extatique »). La tendance corporelle à investir la règle « musique de barbare » pour juger du Métal avec ses cousins fut donc infléchie par la rencontre avec ses amis du collège, au cours de laquelle la règle « musique extatique » vint prendre sa place.



**Deuxième mouvement – « Les écluses du répertoire » : les conditions matérielles du processus de découverte**





Dans un texte intitulé "*La crise de la culture*" publié pour la première fois en 1916 et intégré plus tard dans *Philosophie de la modernité*, Georg Simmel soulève un problème qu'il considère central dans le rapport qu'ont les sociétés « supérieures » (c'est-à-dire « occidentales »), aux objets techniques et culturels. Ainsi, il avance ceci :

Dans les cultures supérieures, on [...] trouve [...], essentiellement, *l'illimitation quantitative*<sup>82</sup> qui fait qu'un livre s'ajoute à un autre, une invention à une invention, une œuvre d'art à une œuvre d'art - c'est pour ainsi dire une suite infinie et sans forme qui intervient en chaque élément particulier<sup>83</sup> avec la prétention d'y être intégrée. Mais celui-ci [...], limité en ce qui concerne ses capacités, ne peut satisfaire cette prétention que dans une mesure visiblement de plus en plus incomplète. C'est ici l'origine de la situation problématique qui caractérise l'homme moderne : l'impression d'être comme écrasé par le nombre énorme des éléments culturels (Simmel, 2005, p. 413).

Ce sentiment d'écrasement face à la profusion toujours croissante des œuvres n'arrive qu'à partir de la fin des années 1920 en ce qui concerne la musique, période fondatrice, comme l'a bien montré Sophie Maisonneuve, de la mise en répertoire des œuvres (dont la mémorisation débuta sur cylindre, se poursuivit sur disque vinyle 78 tours, puis 33 tours, 45 tours, se prolongea sur cassette, puis sur disque compact et enfin sur fichier numérique au tournant des années 2000), au cours de laquelle émerge un médium musical qui n'avait jusqu'alors pas d'égal jusqu'alors (Maisonneuve, 2002, 2002). Ainsi, « aucun médium musical n'avait jusque-là réalisé cette mise à disposition matérielle, simultanée et durable d'un ensemble d'œuvres musicales » : « la production matérielle d'un *répertoire*, ensemble d'œuvres potentiellement co-présentes, convocables à tout instant et embrassables par la pensée, est l'œuvre de l'édition phonographique de l'entre-deux guerres : c'est à partir de cette époque que, grâce à une production accrue et diversifiée, il devient possible de parler de répertoire,

---

<sup>82</sup> Nous soulignons.

<sup>83</sup> Sous-entendu en chaque individu.

que les efforts éditoriaux sont pensés en ces termes par les professionnels et que, dans un fonctionnement circulaire, les attentes, critiques et satisfactions des amateurs suivent également ces lignes », si bien que l'augmentation du répertoire discographique « rend rapidement impossible » le projet d'écouter la totalité de ce même répertoire (Maisonneuve, 2009, p. 255-256). Avant cet avènement technique, et les « listes » d'enregistrement présentes au dos ou à l'intérieur des pochettes de disques, « la notion de répertoire musical était beaucoup plus fragmentaire et, dans la plupart des cas, beaucoup moins concrète : elle pouvait prendre sens comme ensemble des pièces formant le fond ordinaire d'un orchestre particulier, d'un cursus instrumental (au Conservatoire) ou d'une institution (l'Opéra, avec ses reprises périodiques). Dans ces cas, elle n'était appréhensible que par un travail de mémoire, donc seulement pour l'amateur habitué ou le connaisseur (il fallait avoir assisté à une série de concerts, ce sur plusieurs saisons), et variait en fonction de la fréquentation de telle ou telle institution » (Maisonneuve, 2009, p. 257).

Les innovations techniques relatives à la *discomorphose* puis à la *numérimorphose*<sup>84</sup> sont donc à l'origine d'un tournant culturel dans l'accès

---

<sup>84</sup> Dans leur article de 2007, Fabien Granjon et Clément Combes synthétisent les principaux changements relatifs à chacune des innovations techniques qu'ont été d'une part le passage à la musique enregistrée (*discomorphose*) et d'autre part la numérisation de celle-ci (*numérimorphose*) : « La discomorphose fixait jusqu'alors : 1) la question de l'esthétique sonore (en renversant notamment la hiérarchie concert/studio, la performance live ayant tendance à s'aligner alors sur le « son » studio), 2) consacrait l'album comme l'expression matérielle aboutie de l'œuvre musicale et 3) organisait la création de la valeur autour des contenus eux-mêmes et leur exploitation par des industries culturelles. Sur ces trois points, la discomorphose tend depuis quelques années à être bousculée dans ses différents attendus. En premier lieu, la numérisation a permis l'ouverture d'horizons inédits à la création musicale et initié la mise en expériences de nouvelles formes musicales. Elle a impacté les savoir-faire artistiques ainsi que l'ordre des contenus, proposant des bases de composition originales qui ont débouché sur de nouvelles esthétiques. Le « son studio » imposé par le disque s'est en quelque sorte autonomisé et a pris le statut de matériau informationnel, de matière sonore et la relation à la musique s'en est trouvée bouleversée [...]. En deuxième lieu, là où la discomorphose conduisait à une valorisation de l'album, la *numérimorphose* tend à ouvrir des formes d'appropriation permettant une déconstruction plus aisée de l'entité album à la faveur de l'entité morceau (voire parfois du fragment de morceau : la « tourne » ou le « riff »). Si le disque avait « introduit un nouveau type de consommation musicale dans l'intérieur domestique, [conférant] à la musique une plus grande accessibilité » (Maisonneuve, 2001, p. 18), la numérisation du signe sonore couplée à l'informatique de réseau ont décuplé ces potentialités. La mise à disposition via les réseaux P2P de tout ou partie des discothèques des internautes offre des quantités et une Variétés de contenus tout à fait considérables et inédites à cette échelle. Les relations à la musique s'en trouvent alors modifiées car les *prises* de la consommation et de l'amateurisme sont retravaillées par ce régime d'abondance ainsi que par la plasticité de la matière sonore encodée. L'ère de la musique et des

incommensurable aux œuvres. Cet accès est-il pour autant automatique ? Si nous suivons Georg Simmel, nous serions tentés de répondre qu'il n'en est rien. L'extrême accessibilité du répertoire musical, rendu possible par sa mise en catalogue, puis renforcée par sa numérisation, a-t-elle impliquée des découvertes toutes azimuts ? Constate-t-on au contraire chez les enquêtés certaines tendances majoritaires qui rendent plus probable des processus d'ouverture de leur répertoire musical ? Comment les expliquer ? Peut-on néanmoins apercevoir des tendances statistiquement minoritaires rendant elles aussi possible l'ouverture des répertoires musicaux des enquêtés ? Comment, elles aussi, les expliquer ?

Avant d'entrer finement dans les détails des conditions qui rendent plus favorables aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire musical, observons tout d'abord quelques données très générales qui permettent de procéder à un premier aperçu.

En premier lieu, nous pouvons avancer que les variables liées à l'origine sociale n'impactent pas sur l'ouverture plus ou moins probable du répertoire musical des enquêtés : tant les niveaux de diplômes de la mère et du père que leurs professions respectives sont indépendantes du fait que les enquêtés ouvrent leur répertoire. Il en va de même de la division entre les sexes : les statistiques des découvertes distribuées en fonction du fait d'être un homme ou d'une femme ne permettent pas d'observer d'écarts significatifs. En revanche, les processus de découvertes sont étroitement liés à l'âge et à la situation scolaire des enquêtés : ceux-ci ont clairement tendance à constituer leur répertoire jusqu'à 11 ans et, de manière un peu moins nette, quoique sensiblement marquée, jusqu'à 15 ans. Transposé au cursus scolaire, c'est plutôt au moment de l'enseignement primaire et, dans une moindre mesure, au moment du collège que les enquêtés ouvrent le plus leur répertoire musical à de nouvelles références. La seconde variable importante est le type de contexte : les enquêtés ont en effet tendance à ouvrir leur répertoire musical plutôt lorsqu'ils ont recours à des dispositifs de médiation

---

réseaux numériques renouvellent ainsi les *formats* de la discomorphose et ouvrent de nouveaux possibles aux amateurs [...].En dernier lieu, [...]sur le plan économique, le développement sans précédent de la reproduction des œuvres à des coûts marginaux, de l'échange de contenus musicaux devenus non rivaux (la copie n'est pas synonyme d'une perte d'usage du contenu) et non excluables (leur accès tend à s'universaliser) ainsi que leur diffusion bouscule les industries du disque qui voient baisser chaque année leur chiffre d'affaire » (Granjon et Combes, 2007, p. 298-300).

(émission radio ou télé, disquaire, médiathèque, sites internet, plateforme de partage de fichiers, etc.) ou bien par leurs relations, tandis que les découvertes au sein de collectifs ont plutôt tendance à ne pas être des configurations favorable à de tels processus.

Variables sociodémographiques	Nature de la séquence (%)				Total ligne
	Découverte	Actualisation	Mise en veille		
Type de contexte	<i>Collectif</i>	21,9	27	27,8	24,3
	<b>Relation interpersonnelle</b>	<b>33,6</b>	24,1	22,2	29,1
	<b>Dispositif</b>	<b>35,8</b>	22	15,6	29
	En solitaire	N<5	26,8	34,4	17,6
Classe d'âge	0-11 ans	11,1	2,9	N<5	7,4
	<b>12-15 ans</b>	<b>16</b>	11,2	11,1	13,7
	16-18 ans	16,8	12,6	11,1	14,8
	<i>19-29</i>	<i>38,3</i>	50,2	57,8	44,3
	<i>30 et plus</i>	<i>17,9</i>	23,1	16,7	19,8
Situation scolaire-professionnelle	<b>Primaire</b>	<b>10,8</b>	2,7	N<5	7,1
	<b>Collège</b>	<b>16,7</b>	11,4	11,1	14,2
	Lycée	13	11,8	12,2	12,5
	<i>Études supérieures</i>	<i>24,8</i>	29,4	35,6	27,4
	<i>Vie active</i>	<i>34,7</i>	44,7	37,8	38,8

Le premier pourcentage se lit ainsi : 21,9% des séquences de découvertes se sont produites au sein de collectifs.

Les caractères en gras encadrés représentent les corrélations positives, les caractères en italiques encadrés en pointillés représentent les corrélations négatives.

Nous avons alors deux choix possibles : soit partir d'une analyse des tendances majoritaires et minoritaires de découverte en fonction de l'âge ou de l'avancée des enquêtés dans leur trajectoire biographique, soit partir de la variété des contextes sociaux du point de vue de la *structure numérique de l'interaction* (collectif ou relation interpersonnelle) ou du caractère objectivé de la médiation de découverte (via les dispositifs). La variation des contextes sociaux étant ce qui nous intéressait de manière primordiale afin de mobiliser l'analyse grammaticale sur un terrain tout autre (celui des pratiques quotidiennes de découverte musicale et de jugement de goût) que celui à partir duquel il a été conçu, nous avons privilégié comme point d'entrée l'analyse de la variation de la *structure numérique de l'interaction*. Ce qui ne nous empêchera pas, bien au contraire, de voir apparaître les effets de la position qu'occupent les enquêtés au sein de leur

cursus scolaire ou professionnel dans le fait qu'ils découvrent de nouvelles références au sein de tels ou tels types de collectifs (chapitre 6), tels ou tels types de dispositifs (chapitre 7), tels ou tels types de relations (chapitre 8). Au sein de chacun des chapitres, nous décrirons et expliquerons tout d'abord les tendances majoritaires de découverte, puis nous focaliserons le regard sur les tendances minoritaires de découvertes (repérées par les corrélations négatives), afin de rendre raison de ces séquences qui, à contre courant statistique, se sont tout de même déroulées, afin de proposer, à l'issue de l'étude, des moyen de parvenir à ce qu'elles ne soient plus contingentes de particularités biographiques mais puissent se réaliser à plus grande échelle.



## Chapitre 6. « Un pour tous, tous pour un » : découvrir au sein des collectifs

Dans le chapitre 2, nous avons souligné que les travaux de Pierre Bourdieu avaient fait l'objet de critiques du fait que les seuls contextes sociaux sur lesquels il avait mis l'accent en matière d'acquisition des goûts et de leur valorisation sociale étaient les cercles familiaux et scolaires, en tant qu'institutions chargés d'en transmettre et d'en légitimer l'existence. A cet égard, voici quelques sociologues qui ont intégré dans leurs travaux la question de la variation contextuelle des pratiques.

Aurélien Djakouane a donc volontairement « tordu le bâton » dans l'autre sens en mettant momentanément de côté le rôle de la famille et de l'École pour se centrer sur les groupes de pairs, et du poids différentiel qu'il pouvait avoir tout au long du cycle de vie au niveau des incitations aux sorties théâtrales (Djakouane, 2006, 2010, 2011). Claire Bidart, dans un même souci de variation des contextes sociaux dans l'analyse du phénomène observé, s'est pour sa part focalisée en 1997 sur le lien amical, dont elle a analysé la genèse et la progression temporelle au sein de différents contextes sociaux (professionnel, voisinage, etc.) (Bidart, 1997). Dans un chapitre d'ouvrage basé sur sa thèse de doctorat (Lizé, 2012), Wenceslas Lizé soulignait que « l'action du goût à l'état institutionnalisé [c'est-à-dire des instances officielles chargées de produire, diffuser et produire un discours légitime à l'égard du Jazz] sur l'itinéraire d'amateur varie en fonction du degré d'investissement dans la pratique : les itinéraires de « connaisseurs » y sont particulièrement sensibles, ceux des passionnés également, tandis que plus l'on va vers des degrés d'investissement moindre dans la jazzophilie, plus l'effet de cette instance devient difficile à saisir et perd donc de son pouvoir explicatif. Ce sont alors les autres instances – rapports sociaux, sociabilité de réception, trajectoire biographique – qui deviennent plus efficaces » (Lizé, 2012, p. 58). De notre côté, afin d'appréhender les processus de découverte des références musicales, nous avons choisi de ne laisser de côté aucun type de collectifs et d'en mesurer les effets différenciés tout au long de la trajectoire biographique des enquêtés. Ensuite, l'approche grammaticale permettant de voir apparaître des formes d'engagements immédiats et de restitutions, des actes de réalisation de

ses limites et d'autocontrainte et des actes de critiques et de justifications des goûts, elle ne se limite donc pas à une forme particulière de lien social (comme par exemple les actes de don et de contre don amicaux). Enfin, en faisant primer l'analyse sur les séquences d'action plutôt que sur des types d'amateurs, nous souhaitons éviter une réification trop rapide du lien entre des types d'influences sociales à des règles gustatives investies par les enquêtés pour donner un sens positif à leurs goûts musicaux.

Lorsque l'on observe de manière globale l'effet des *types de contexte* sur la plus ou moins grande probabilité qu'ils offrent aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire musical, on constate que les interactions au sein des collectifs sont celles qui ont le moins de chance de permettre un tel phénomène. Celles-ci rendent au contraire plutôt probable des *actualisations* de références déjà partagées au sein du groupe. Par contraste, ce sont plutôt les *relations interpersonnelles* et les recours aux *dispositifs de médiation* qui offrent les chances les plus hautes aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire musical.

**Tableau 1 - Découverte et types de contexte**

	Favorise la découverte	Entrave la découverte
Type de contexte	Relations (62,5%), Dispositifs (66,9%)	Collectif (48,8%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : 62,5% des relations interpersonnelles sont des séquences de découverte. Les pourcentages situés à gauche des pointillés représentent les corrélations positives (c'est-à-dire avec un résidu ajusté au moins égal à +2), les pourcentages situés à droite des pointillés représentent les corrélations négatives (c'est-à-dire les résidus ajustés au moins égal à -2). Il en sera de même pour l'ensemble des tableaux.

Cependant, on observe plus spécifiquement que certaines configurations collectives rendent plus favorable aux enquêtés l'ouverture de leur répertoire. Ces configurations sont essentiellement tributaires du *moment de la trajectoire sociale* et, à l'intérieur de chaque moment, des types de liens sociaux.



### ***6.1. L'importance des collectifs familiaux jusqu'à la fin du collège : la socialisation primaire et ses limites***

Dans leur enquête, Fabien Granjon et Clément Combes soulignaient que si les découvertes musicales, en 2007, pouvaient passer par la socialisation familiale, elles trouvaient une source privilégiée dans les différentes formes de socialisations secondaires et dans l'accès aux différents médias culturels (Granjon et Combes, 2007, p. 302- 313). Nous retrouvons dans notre enquête des tendances similaires. Les découvertes de nouvelles références musicales sont plus fréquentes à se dérouler au moment du collège : 63,5% des séquences se déroulant au moment du collège concernent une découverte, contre 51,6% au total ; il en va de même pour seulement 45% des séquences se passant au moment de l'école primaire.

Du point de vue des contextes sociaux des séquences, qu'ils caractérisent des collectifs ou des relations interpersonnelles, l'école primaire est la période où les personnes fréquentées sont issues de manière écrasante du milieu familial, alors que le collège et le lycée sont des périodes où la socialisation familiale se voit supplantée par la socialisation amicale et scolaire<sup>85</sup>.

**Tableau 2- Découverte, trajectoire sociale et types de collectif**

	Favorise la découverte			Entrave la découverte	
	Types de collectif			Types de collectif	
	Familial	Scolaire	Musical	Familial	Musical
Trajectoire sociale	Primaire (87,1%), Collège (35,3%)	Etudes sup. (34,6%)	Vie active (69,2%)	Lycée (7,1%), Etudes sup. (7,7%)	Collège (8,8%)

Le premier pourcentage se lit comme suit : parmi les découvertes faites en collectif au moment de l'école primaire, 87,1% d'entre elles ont émané des collectifs familiaux.

<sup>85</sup> De manière générale, 41,9% des séquences mettent en jeu des collectifs ou des relations interpersonnelles amicales ou issus du cadre scolaire et 35,5% mettent en jeu des collectifs ou des alters issus des cercles familiaux ou conjugaux (parents, fratrie ou plus tard, conjoints). Au moment de l'école primaire, 88,0% des séquences mettent en jeu des personnes issues du milieu familial contre seulement 6,7% pour les amis ou issus du cadre scolaire. Au moment du collège, et surtout du lycée, la fréquentation d'amis prend le dessus sur celle des membres du cercle familial : 47,3% des séquences se déroulant au collège et 54,3% des séquences se déroulant au lycée se passent entre amis, contre 39,1% puis 27,2% entre personnes de la même famille ou avec le conjoint.

Cependant, lorsque l'on s'en tient aux découvertes que les enquêtés effectuent en collectif, le poids de la famille ressurgit : les interactions au sein des collectifs familiaux (soit avec les deux parents, soit avec plusieurs frères et sœurs) favorisent tendanciellement les découvertes de nouvelles références au moment de l'école primaire et du collège<sup>86</sup>. Commençons par une description des séquences de découvertes qui se situent au moment de l'école primaire<sup>87</sup>.

*Marc et le goût parental pour l'engagement des textes politiques de Chansons françaises*

**Marc a 37 ans en 2013. Fils d'un père et d'une mère tous deux titulaires d'une Licence et enseignants dans le secondaire, Marc a grandi dans une région plutôt rurale, proche de Midi-Pyrénées. Fils unique en tension avec l'institution scolaire, il a stoppé ses études en 1<sup>ère</sup> L et a ensuite commencé à travailler en tant qu'intérimaire dans la manutention. La séquence ci-dessous présente le « background » musical familial dans lequel il a grandi et auquel il a adhéré spontanément :**

**Séquence 15\_01 :** *Alors moi au départ mes parents, moi étant de 1976, mes parents sont de 1945, donc en gros ils avaient 25 ans en 1968, donc c'était la génération assez gauchiste des années 60 : donc c'était les « Rolling Stones », les « Beatles », et après pas mal de Chansons françaises, ils écoutaient « Brassens », « Barbara »... Donc moi je suis né là-dedans, j'aimais bien, on passait de bons moments à écouter la musique ensemble... Après y'a eu un peu de Jazz et de Classique, mais sans trop quand même... ET finalement c'est quelque chose qui est resté...*

<sup>86</sup> Sylvie Octobre et Yves Jauneau soulignaient qu'à la différence des études quantitatives qui n'appréhendaient la mesure de la transmission familiale qu'à travers l'origine sociale des parents, les travaux de John Mohr et Paul Di Maggio (Mohr et DiMaggio, 1995) appréhendaient ce phénomène de manière plus compréhensive avec le concept de « climat familial » (Octobre et Jauneau, 2009, p. 697).

<sup>87</sup> Le mode de description que nous utiliserons est une tentative expérimentale des concepts de l'analyse grammaticale de Cyril Lemieux. En se référant aux discours des enquêtés, nous avons conscience qu'il peut s'agir parfois pour eux de justifications a posteriori qui n'étaient pas exactement les mêmes que celles qui étaient à la base de certaines de leurs pratiques au moment où elles se sont déroulées. Les enquêtés ont pu parfois condenser ou simplifier l'enchaînement de certaines séquences. Nous nous sommes efforcés de pallier autant que possible ces travers en resituant le plus souvent possible les actions de ceux-ci au cœur de leurs pratiques et de leurs enchaînements, mais il faudra considérer avec prudence les explications qui en seront faites.

On assiste ici à des actes d'engagement immédiat et de restitution entre Marc et ses parents : nous sommes donc au sein d'une forme de vie intime régie par une règle dérivée expressive de type « engagement politique des textes », qui donne un sens positif aux chansons des artistes cités, constitués par-là en attractions. L'indice le plus évident de cette règle est le suivant : « *c'était la génération assez gauchiste des années 60* » que Marc relie dans l'entretien au choix des chanteurs appréciés.

*Murielle et sa répulsion originelle du goût de ses cousins pour « Iron Maiden »*

**Murielle a 29 ans en 2013. Née dans une ville qui compte actuellement un peu moins de 100 000 habitants et qui se trouve à proximité de Toulouse, elle a grandi dans un foyer où sa mère était employée et son père cadre administratif. Titulaire d'un Bac général, elle a ensuite fait un cursus universitaire finalisé par un Master en Arts plastiques. Elle travaille actuellement en tant que photographe libérale. La séquence qui suit décrit sa découverte du Métal, par l'intermédiaire de ses deux cousins, plus âgés qu'elle. Celle-ci est à ce moment-là révoltée par le fait qu'ils puissent écouter ce genre de musique :**

**Séquence 20\_02 :** *Quand j'étais petite, j'avais pas 12 ans, je voyais mes cousins plus âgés qui étaient devenus des « hardos », qui écoutaient « Iron Maiden » et tout... Je me disais « Woah, qu'est-ce que c'est... » (les traits du visage et l'intonation de la voix montrent qu'elle est impressionnée), j'osais pas, ça paraissait super violent ! Ça faisait un peu peur : ils étaient habillés en noir, ils avaient les cheveux longs, ils étaient vachement plus âgés mes cousins... Ils écoutaient « Iron Maiden » ! Et moi c'était un groupe qui faisait trop peur, on m'avait dit qu'ils égorgaient des poules sur scène ! Et moi je les triquais, je leur disais « mais vous pouvez pas écouter ça, c'est dégueulasse, ils sont horribles, comment ils peuvent faire ça...*

Nous constatons clairement que la situation décrite par Murielle s'inscrit dans une forme de vie contrainte : le jugement négatif qu'elle porte sur la coupe de cheveux et le look vestimentaire de ses cousins, associé à la crainte de parler à des « grands » constituent, en tant que tels, une raison suffisante pour elle de

s'auto-limiter. Ceci permet de dire que Murielle les constitue en *répulsions*. De plus, par association, elle constitue également le groupe qu'ils écoutent en répulsion, chose qui s'explique par une situation antérieure : Murielle avait pu entendre à leur propos qu'« Iron Maiden » avait commis des actes de barbarie sur des animaux. Cet énoncé est à l'origine du renforcement de l'élan qui a poussé Murielle à ne pas faire preuve de tolérance à l'égard de l'écoute musicale de ses cousins et celle-ci a fini par leur notifier qu'ils commettaient une faute : écouter cette musique était alors une manière de cautionner la souffrance animale. C'est ainsi que Murielle renforce son opinion sur le Métal, et « Iron Maiden » en particulier, en tant que *genre musical répulsif*.

Venons-en à présent aux découvertes familiales des enquêtés qui se sont déroulées au moment du collège. Les séquences suivantes de Jean et de Lucie en représentent deux manifestations.

*Jean et son goût partagé avec un collectif familial pour un texte humoristique d'« IAM »*

**Jean a 29 ans en 2013. Né d'une mère titulaire d'un Bac+2, cadre d'entreprise et bénévole au sein de l'association « Jazz in Marciac », et d'un père ayant le Bac et travaillant comme employé, il a obtenu un Bac général dans la région toulousaine et s'est orienté vers un Bts ingénieur du son qu'il a suivi à Paris. Il a ensuite travaillé en tant qu'ingénieur du son dans des studios de cinéma, puis travaillé pour la sonorisation de grandes salles de concerts. Il est revenu à Toulouse à la fin de son dernier contrat de travail et est en recherche d'emploi au moment de l'enquête. Dans la séquence ci-dessous, Jean décrit la manière dont il a découvert, grâce à son père et des amis à lui (nous avons codé ce collectif comme « collectif familial », bien que des amis de son père en constituaient aussi le groupe, étant donné que le père était le nœud central de celui-ci), le Rap français, par l'intermédiaire d'un morceau du groupe IAM issu de leur deuxième album « Ombre est lumière » :**

**Séquence 17\_13 :** *Donc les premières infos, c'est par mon père, et des amis à lui... Par exemple l'album « Ombre est Lumière » d'IAM, c'est mon père, avec quelques amis à lui... J'aimais beaucoup écouter de la musique avec eux...Et y'a une chanson qui m'a beaucoup marqué, c'est un vernissage...*

*C'est la deuxième chanson de... C'est un double album « Ombre est Lumière », incapable de te dire le titre de la Chansons, et ça parle d'un vernissage, et de cette bande de potes de la té-ci, qui débarquent dans un vernissage et qui le mettent d'équerre, ils crâdent tout, ils bouffent tout, et ils sont là « Ouah, c'est vachement puissant », voilà, j'ai trouvé ça vachement intéressant... J'étais pas du tout dans la compréhension du mouvement Hip-hop et j'ai trouvé que ça amenait de l'humour et que du coup c'était une porte d'accès bien pour moi...*

Dans cette situation, Jean indique le plaisir qu'il prend à écouter de la musique avec son père et ses amis. Ce plaisir s'explique par l'élan antérieur qui poussait Jean à aimer partager de la musique avec son père :

Alors mon père il écoutait énormément de Reggae... En fait ils se sont séparés assez jeunes donc... Il m'a plus influencé musicalement lui, parce qu'en plus, dès que j'ai eu 11-12 ans, il était très client de ce que je pouvais lui ramener... Donc c'est un père, donc tu veux l'impressionner, machin, tout ça...

On voit clairement que la réciprocité des échanges, débouchant sur l'ouverture du répertoire commun a renforcé l'élan qui a conduit Jean à s'intéresser spontanément au morceau d'IAM. Par là, Jean découple une règle qui présidait aux relations avec son père et la traduit au sein du collectif que lui et son père forment alors avec les amis de ce dernier. Par ailleurs, outre la complicité avec son père, Jean décrit la règle dérivée qu'il partageait avec son père et ses amis et sur laquelle il s'appuie pour constituer non seulement le Rap français, mais également une chanson précise du groupe IAM en attraction, à savoir le ton de l'humour et de la « franche rigolade » de la situation que le morceau permet de décrire et qui s'écarte du contexte sociétal (les problèmes de banlieues) auquel ce style de musique pouvait être rattaché à l'époque. Au final, Jean a trouvé dans l'élan qu'il avait progressivement constitué dans les interactions d'échanges musicaux avec son père une raison suffisante d'en découpler la règle (celle du partage mutuel) pour la transposer dans le nouveau collectif.

Un autre type de collectif familial possible a été, pour l'enquêtée suivante, celui formé par elle et ses deux cousins plus âgés, qui lui ont permis, en l'accompagnant à des festivals auxquels ses parents ne l'auraient pas laissée aller seule (elle avait alors 14 ans), de découvrir de nouveaux artistes de la scène locale « Rock ».

*Lucie et l'accès à la nouveauté artistique locale « Rock » au moment du collège par les festivals effectués avec ses cousins plus âgés*

**Lucie a 33 ans en 2013. Fille d'un mécanicien ayant un CAP et d'une employée de maison non diplômée, elle a grandi dans une ville minière située à proximité de Toulouse qui compte actuellement un peu moins de 20 000 habitants dans laquelle elle a validé un Bac général. Elle a ensuite poursuivi des études supérieures à Toulouse où elle s'est installée avec son conjoint et a obtenu un Master en LEA. Elle a ensuite travaillé comme employée dans deux organismes du service public. Elle est actuellement en CDI dans le dernier qu'elle a intégré. Dans la séquence présentée ci-dessous, Lucie décrit comment ses cousins, plus âgés qu'elle, lui ont fait découvrir au moment du collège un festival local dans lequel ils l'amènent et où, grâce à certaines « têtes d'affiches » comme Noir Désir, elle découvre de nouveaux artistes Rock qui viennent faire la première partie :**

**Séquence 22\_05 :** *Après j'ai eu la chance d'avoir des cousins un peu plus âgés que moi, donc eux ils me traînaient dans des plus gros concerts, enfin des festivals, y'avait le « Summer Festival » à Carmeaux, donc voilà, j'y suis allée j'avais 14-15 ans... Je me rappelle qu'ils écoutaient beaucoup « Téléphone », bon ça c'est pas des trucs que j'affectionnais particulièrement, c'était trop « propre », un peu vieillot aussi on va dire (rires)...J'avais plus l'habitude d'écouter des trucs plus crâde et plus actuels avec mes copines... ! Donc au festival, quand t'avais des têtes d'affiche comme « Noir Désir », et ben à côté t'avais des plus petits groupes qui faisaient la première partie, ça permettait de les connaître... Enfin moi c'est comme ça que j'ai découvert petit à petit de nouveaux groupes qui débutaient...*

Dans cette séquence, Lucie décrit l'hétérogénéité musicale qui règne alors au sein du collectif qu'elle forme avec ses cousins plus âgés. Ceux-ci écoutent un

groupe qu'elle constitue en *répulsion* (« Téléphone »), poussée en cela par un élan qui l'amène à importer dans la situation actuelle deux règles qu'elle honore par ailleurs avec ses amies du collège. D'une part elle n'appréciait pas les sonorités (« trop propres » alors qu'elle préfère les sonorités « *crâdes* »). D'autre part il s'agissait d'un groupe qu'elle jugeait « *vieillot* », par contraste avec la règle de la « contemporanéité musicale » que Lucie honorait par ailleurs avec ses amies du collège. Ceci s'explique si l'on remonte à ce que Lucie écoutait en parallèle au moment du collège (c'est-à-dire au cours de la première moitié des années 1990) par l'intermédiaire des « radios jeunes », comme NRJ ou Fun Radio :

Sinon quand j'étais ado, j'ai commencé à écouter « Gun-N-Roses » (rires !), ça j'ai été fan, bon c'était l'époque de « Nirvana », ça marchait bien à l'époque genre sur NRJ, Fun Radio donc euh...On écoutait ça avec mes copines

La constitution de « Téléphone » en tant que *répulsion*, groupe qu'elle découvre avec ses cousins sans pour autant l'intégrer dans un « répertoire commun », est donc tributaire d'un élan relatif aux règles dérivées qui donnaient un sens positif à la tendance Rock/Grunge qu'elle aimait écouter avec ses copines du collège. Cependant, le renforcement de cet élan n'implique pas qu'elle ne puisse rien partager avec eux. Au contraire. Celui-ci se traduit plutôt par une certaine forme de tolérance (elle ne mentionne pas une quelconque notification de faute administrée à leur égard, bien que les morceaux du groupe l'irritent), liée premièrement au fait que ses cousins écoutaient *aussi* des groupes de Rock contemporains ; liée ensuite au fait que leur ascendance générationnelle lui permettait de se rendre à des festivals auxquels elle n'aurait jamais été autorisée à aller sans ses cousins. Lucie partage donc avec ses cousins et découvre en même temps qu'eux de nouveaux groupes locaux de Rock. Deux raisons président à un tel partage : d'une part, il s'agit de groupes appartenant à une tendance musicale qu'elle grammaticalisait déjà comme des attractions (avec Gun-N-Rose et Nirvana), au moyen de règles dérivées qui prenaient un sens positif dans la grammaire naturelle, et dont la règle elle-même (la contemporanéité musicale)

était proche de celle qu'elle investissait pour l'écoute de la radio avec ses copines, et dont elle opère une traduction pour interagir avec ses cousins.

Si les collectifs familiaux sont statistiquement plus favorables à la découverte de nouvelles références chez les enquêtés jusqu'au collège (que les enquêtés adhèrent ou non aux références, comme c'est le cas de la répulsion de Murielle envers « Iron Maiden »), ces mêmes collectifs ont tendance à ne plus offrir de telles possibilités dans les étapes suivantes du cursus scolaire des enquêtés.

Pour autant, si elles sont statistiquement beaucoup moins probables, les découvertes au sein de ces collectifs ne sont pas absentes. Il est alors crucial de comprendre comment de telles situations ont malgré tout été possibles. En voici un exemple avec le cas d'Amélie qui a découvert au moment du lycée en compagnie de son père et de sa belle-mère de nouveaux morceaux d'un artiste qu'elle connaissait par ailleurs sans s'être vraiment penchée sur son répertoire musical.

*1<sup>ère</sup> exception: Amélie et le goût partagé avec son père et sa belle-mère au moment du lycée pour les performances live des artistes du festival organisé par son père*

**Amélie a 27 ans en 2013. Fille d'un père non diplômé et devenu cadre par l'expérience professionnelle, et d'une mère qui a suivi la formation proposée par l'école d'infirmière avant d'en faire sa profession, elle vit très tôt avec sa mère et son beau-père, après le divorce de ses parents. Suite à l'obtention d'un Bac général, elle entame une Licence de droit et valide les deux premières années. Travaillant depuis le début de ses études supérieures pour une grande enseigne de restauration rapide, elle l'intègre définitivement après l'arrêt de ses études. Elle est à présent manager. Dans la séquence suivante, Amélie décrit le rôle qu'a joué son père, en tant qu'organisateur du festival local annuel, dans les découvertes d'artistes qu'elle pouvait y faire, lors de moments chaleureux qu'elle partageait avec celui-ci et sa belle-mère :**



**Séquence 28\_11** : *Après j'ai eu de la chance d'avoir le festival que mon père organisait... Genre « Oxmo », je devais avoir 17-18 ans... Y'avait que des trucs Jazzy derrière, il avait un accompagnement de fou furieux ce mec là... Et un charisme de malade mental... On a pris une claque ! Et pourtant... J'écoutais pas ! Allez je connaissais euh... « Avoir des potes »... mais... Parce que c'était sorti à la radio... Mais voilà, j'ai découvert au concert, mais j'ai besoin du live souvent, c'est souvent comme ça que j'ai découvert des artistes, j'adore le côté « partage » du moment en fait ... Enfin le festoche, j'ai eu de la chance d'avoir ça aussi quoi... Je l'ai vu, parce que c'était mon père qui l'organisait... Il était bénévole à la mairie de chez lui...Et du coup après, on y assistait ensemble, lui, ma belle-mère et moi... C'était super chaleureux je trouvais !*

La description de la situation par Amélie permet de la considérer comme une forme de vie intime. Visiblement, ce sont des actes d'engagements immédiats et de restitution que se sont échangés « Oxmo Puccino » et le groupe de musiciens qui l'accompagnaient d'une part, Amélie, sa belle-mère et son père d'autre part (en tant que membre du public) : la synthèse qu'opère Amélie en est la manifestation. De plus, Amélie suggère les règles qui, successivement, étaient honorées au sein des interactions du petit collectif familial qu'elle formait avec sa belle-mère et son père pour donner un sens positif dans la grammaire naturelle au *live* du rappeur français. Premièrement, Amélie souligne que le live avait été apprécié pour la règle esthétique des colorations acoustiques de l'orchestration Jazz qui accompagnait « Oxmo Puccino ». Ensuite, parce que l'artiste honorait la règle expressive d'une présence corporelle forte. Mais comment Amélie est-elle poussée à investir ces deux règles ? Deux choses permettent d'y répondre. Tout d'abord, en ce qui concerne le goût pour les sonorités acoustiques, il faut remonter à ce qui a été pour Amélie le terreau musical de son enfance : le Rock des années 1960 et 1970 qu'elle partageait avec sa mère, et le Jazz et la Soul qu'elle partageait avec son père :

Avec ma mère c'étaient les « Clashes », les « Stones », les « Doors », voilà, quand t'as une gamine de 3 ans qui chante « Satisfaction », voilà, c'est marrant... (sur un ton nostalgique plein d'énergie). Donc ça depuis toute petite, petite euh...Chez mon père voilà, mon père c'était tout ce qui est

Jazz, Blues, tout ce qui est « Aretha Franklin » euh, la Soul ...Pareil, c'étaient des trucs bruts, y'avait pas d'esbroufe, tu sentais la chaleur des instruments\$

Cet éclectisme provenait du même élan qu'Amélie trouvait dans la « chaleur acoustique » qu'elle associait à la musique de ces genres (Rock, Soul, Jazz) et de ces périodes (1960 et 1970) :

Ce qui fait que je me suis imprégnée de pleins de styles différents quoi... j'adore découvrir la musique des autres personnes quoi... Parce que moi, je suis pas très « nouveauté », « nouveauté » quoi..., je suis très « ancienneté » en fait (rires !)... Si j'avais pu vivre à Woodstock quoi... je sais que si j'avais pas eu autant de mélomanes autour de moi, je pense que j'aurais pas ce truc là quoi, je serai en train d'écouter des choses commerciales tout le temps quoi... Chose que là, j'ai pas du tout, parce qu'on m'a élevé dans l'ancien quoi, et je pars du principe que c'est ces groupes là qui ont fait que maintenant, y'a des gens qui puissent sortir des trucs intéressants quoi... Parce que bon, les meilleurs musicos, c'est quand même les anciens quoi... Parce que c'est vrai quoi, avant t'avais tout acoustique, c'était vraiment de la musique pure et dure, le mec avec sa guitare, le gars il te sort un son... Il te fait pleurer sa guitare limite...J'adore ce côté chaleureux de l'acoustique... Enfin tu vois, l'instrument il chante tout seul...

Amélie paraît donc tirer du « bain musical familial » son élan du goût pour la musique acoustique, qui semble aller de pair avec le renforcement d'un autre élan relatif à son goût de « l'ancien »<sup>88</sup>. Les artistes de Rock, de Jazz ou de Soul qui honorent la règle du jeu acoustique sont grammaticalisés dans les échanges qu'entretiennent Amélie et ses parents comme des attractions. De plus, étant donné que ces artistes appartiennent tous à une même période temporelle (les années 1960 et 1970), et sont, pour Amélie, associés à la génération de ses parents, ses jugements à propos de l'acoustique et de la musique « ancienne » se recourent : parler de « musique ancienne » revient chez Amélie à parler de « musique acoustique » de manière générale. Cependant, celle-ci est capable de

---

<sup>88</sup> Pour une étude critique sur la notion d'authenticité comme processus d'authentification dans le Rock et la Folk, voir (Moore, 2002). Pour une étude sur la « construction sociale de l'ancien », voir (Noret, 2008).

différencier ces deux règles et de trouver dans le jeu acoustique d'artistes contemporains, comme c'était le cas de l'orchestre Jazz qui accompagnait Oxmo Puccino, une raison de les aimer. Bien qu'ils ne respectaient pas la règle de « l'ancienneté temporelle » qui trouve chez elle et ses parents un sens positif dans la grammaire naturelle, ces artistes respectaient néanmoins à leurs yeux la règle de la chaleur acoustique, qui est en définitive la principale discontinuité sur laquelle ils s'appuyaient pour les juger. Au final, Amélie est parvenue à découvrir au sein de ce petit collectif familial les morceaux aux sonorités Jazz d'Oxmo Puccino du fait que son père l'ait programmé dans le festival et que le caractère acoustique des morceaux lui permettait de trouver un élan suffisant pour qu'elle lui donne un sens positif dans la grammaire naturelle.

*2<sup>ème</sup> exception: Lucie et son goût pour les textes engagés de Renaud au cours de ses études supérieures diffusés chez ses beaux-parents*

Un autre « cas exceptionnel » de découverte musicale chez un enquêté par le biais d'un collectif familial, cette fois au moment des études supérieures, est celui de Lucie qui ouvrit son répertoire commun avec sa belle famille pour y intégrer quelques titres de Renaud, que ses beaux-parents diffusaient au cours des repas de famille<sup>89</sup>.

**La trajectoire de Lucie a déjà été abordée dans cette section. Dans la séquence suivante, Lucie décrit comment, au cours de repas de famille chez ses beaux-parents, elle a découvert les chansons engagées de Renaud :**

**Séquence 22\_16 :** *Alors « Renaud » non, j'écoutais pas à l'époque... J'ai commencé à l'écouter dans les « années 2000 », c'est les parents de mon copain qui écoutaient ça en fait, sur platine vinyle et tout... Donc quand j'étais chez eux, y'avait ça qui tournait...C'était assez engagé, j'aimais pas mal du coup... (rires).*

Alors que ses beaux-parents diffusaient un disque de Renaud pendant les repas, Lucie s'en saisit spontanément comme d'une attraction. Pourquoi ? Si l'on

---

<sup>89</sup>Ce type de découverte, « par imprégnation », a déjà été souligné par Sylvie Octobre et Yves Jauneau, auquel ils opposaient une transmission « plus volontaire et explicite » (Octobre et Jauneau, 2009, p. 701).

s'en tient à ses propos au moment de l'entretien, il semble que les morceaux respectaient la règle de l'engagement politique des textes qui était une règle prenant chez elle un sens positif dans la grammaire naturelle. Comment expliquer que Lucie ait trouvée un tel élan pour donner un sens positif à cette règle dans la grammaire naturelle ? En revenant au goût pour les textes politiques des Chansons françaises qu'elle partageait pendant son enfance avec son père :

Mon père, c'est quelqu'un qui aimait beaucoup la musique quand il était jeune, qui avait beaucoup de disques, donc voilà, on écoutait de la musique à la maison, et toujours des tubes nouveaux, il est toujours au faite de l'actualité... Donc j'ai ce souvenir de musique avec ... « Afrique » ! (rires) ! Donc voilà, bien « Année 80 » ! Les chansons à textes de son époque aussi, c'était un autre pan ! On aimait bien ça ! Ça résonnait avec des idées politiques un peu...

Lucie décrit son père comme quelqu'un qui, parce qu'il se tenait énormément au courant de l'actualité musicale, constituait d'emblée pour elle une raison d'aimer ce qu'il écoutait, et pour les *raisons* qu'il les écoutait. Y compris, donc, le fait de partager avec lui la règle de l'engagement politique des textes de Chansons françaises qui, elles, n'étaient pas contemporaines (raison pour laquelle Renaud ne faisait pas parti du répertoire). Ainsi, en trouvant dans les règles qu'elle honorait avec son père un élan propre à donner un sens positif dans la grammaire naturelle au disque de Renaud, Lucie ouvrit son répertoire. On constate donc dans cette situation un cas de découplage à la fois sur l'échelle des masses (de la relation avec son père à celle avec ses beaux-parents) et sur l'échelle du temps (d'une séquence de son enfance à une séquence située au moment des études supérieures). Si Lucie est parvenue à ouvrir son répertoire grâce à un collectif familial dans une période biographique aussi tardive et donc statistiquement peu probable, c'est donc du fait qu'elle procéda avec ses beaux-parents à une traduction grammaticale de la règle qu'elle honorait antérieurement alors avec son père.

## ***6.2. Des collectifs familiaux aux collectifs scolaires durant les études supérieures : une socialisation transitoire***

Ce n'est qu'à partir des études supérieures que l'on voit d'autres types de collectifs remplacer la famille en matière de découverte musicale. C'est ainsi que les collectifs scolaires sont ceux qui « reprennent en charge » les processus de découvertes au moment des études supérieures et « passent » en quelque sorte « le relais » aux collectifs spécialement dédiés à la musique lorsque les enquêtés entrent dans la vie active, comme c'est le cas par exemple des enquêtés qui participent à des groupes de musique.

Commençons par les collectifs scolaires situés au moment des études supérieures et l'exemple de Luc qui ouvre son répertoire musical à Stravinsky au détour d'une séance d'audition musicale en cours de Musicologie.

*Luc et l'opération de traduction grammaticale entre « Yes » et « Stravinsky » au sein de la salle de cours de Musicologie*

**Luc a 33 ans en 2013. Né d'un père militaire ayant le Bac et d'une mère employée et de même niveau de diplôme, il a grandi avec sa petite sœur dans une ville située au nord de la région ariégeoise et qui compte actuellement un peu moins de 30 000 habitants. Après un Bac technologique, il s'oriente vers une école de comptabilité qu'il interrompt en cours d'année. Après quelques mois passés à travailler en intérim pour finir l'année scolaire, il s'inscrit en fac de science économique, qu'il arrête, et poursuit en musicologie à Paris. Il ne valide pas le Deug et suit ensuite un ami à Toulouse en pensant reprendre son cursus. Faute de ne pouvoir justifier d'une certaine expérience au Conservatoire, il n'est pas accepté et vit du RMI pendant un certain temps, avant de débiter une carrière d'intermittent du spectacle dans diverses compagnies. La séquence suivante décrit comment Luc découvre la Musique classique dans un cours de Musicologie à travers un morceau très précis que son professeur diffuse pendant le cours, qui lui permet de faire un pont entre ce genre musical et un groupe de Rock progressif dont il était alors un fervent admirateur :**

**Séquence 03\_36 :** *En cours, le prof de Musique nous fait écouter des morceaux... Ah oui, ce que je n'avais pas du tout jusque-là : je vais acquérir*

*une culture « Classique ». Alors là ! Le prof joue « Stravinsky » et voilà ! Je reconnais de suite au son que ... « Yes », dans leur album, leur intro... Là regarde (il me montre le nom d'une intro sur une jaquette du groupe de Rock progressif), tu lis « Fire birds suite » : c'est « L'oiseau de feu », c'est « Stravinsky »... Eux, leur ouverture de concert, c'est « Stravinsky »... Et là, tu dis : putain !!! Mortel ! Et je découvre LE morceau avec le prof que « Yes a repris ! Roh putain ! Et donc là, je suis à fond... Y'a un lien évident... ! Je le vois pas encore bien, bien, mais c'est clair que eux ils aiment le mec que je suis en train d'étudier là... Donc c'est un bon moyen de me rapprocher quoi... Donc là, à fond...*

Dans cette séquence, Luc décrit comment il adhère *spontanément* à un genre musical qui lui était jusque-là inconnu par l'intermédiaire d'un morceau repris par le groupe de Rock progressif dont il était fan jusqu'alors<sup>90</sup>. Le fait que Luc, par l'action en retour qu'il produit, constitue en *action excellente* la diffusion du morceau de Stravinsky (lui-même grammaticalisé comme une *attraction*) par le professeur de musique s'explique par deux raisons. D'une part, par le cheminement qui a amené Luc à écouter du Rock progressif selon des règles esthétiques précises, d'autre part, en raison de ce qui l'a conduit à s'inscrire en Musicologie.

Dans une séquence antérieure, Luc nous décrivait sa découverte de « Yes », par le biais de sa rencontre avec celui qu'il nomme dans l'entretien « le maître », afin de décrire l'extrême asymétrie en termes d'âge et d'expertise musicale qui définissait alors leur relation :

Et c'est vrai que c'est à partir du lycée que je fais la découverte d'une personne qui me fait arriver sur le Rock progressif, « Yes », « Genesis »... Alors là, c'était explosion quoi, complet... Un pote de lycée, on se rencontre en terminale, j'ai 18 ans, je suis à fond dans le « Hard-Rock », à kiffer les solos de guitare, mais lui il est beaucoup plus âgé, il avait redoublé deux ou trois fois, il est déjà dans la musique, il est bassiste, claviériste, il joue déjà de la musique avec des gars, alors moi « Aaaaah », ça m'impressionne énormément !

---

<sup>90</sup> De tels liens ont par ailleurs été notés par Méi-Ra Saint-Laurent entre le Métal et la Musique classique (Saint-Laurent, 2012).

Cet élan de fascination de Luc pour ce que représente à ses yeux « le maître », qu'il constitue immédiatement en attraction, est le produit de son goût partagé avec un voisin du même âge pour les solos de guitare des groupes de Hard-rock :

Là, au collège, on découvre un peu ensemble, tout ce qui est « Iron Maiden », « Scorpion »... Je crois que c'est cet ami qui m'a présenté cette musique-là, parce que moi, sinon, je partais pour écouter plutôt des choses un peu plus généralistes... Et dès lors, il m'a montré un peu « Maiden », parce que lui aussi, il avait d'autres influences par ailleurs, et donc il a ramené ça chez lui, et comme on habitait le même immeuble, que j'étais toujours fourré chez lui, et là, il a commencé à me faire écouter ça... Et là, je le prends, parce que ça me plaît, il me montre un peu... Il y a de la musique, y'a des choses qui changent, y'a de longs morceaux

La règle esthétique de la variation des accords de guitare présente dans les solos de Hard-rock qu'a partagé progressivement Luc avec son voisin d'immeuble, à force de fréquentation répétée de cet ami, va ensuite être découplée par Luc au sein du collectif qu'il va former avec le « maître » et d'autres amis. Ce découplage est rendu possible par un renforcement de l'élan qui amène Luc à constater que « le maître » est un jeune musicien aguerri. Et l'encastrement de cette règle au sein du groupe va être le fruit des interactions entre Luc et « le maître » au sein desquelles ils chantaient en cœur la variation de certains solos de guitares :

Et il a été « fino » parce que moi, je connaissais les solos de guitare par cœur, il voyait bien quoi... Lui aussi il les connaissait, on les chantait ensemble, donc il voyait bien... Chanter les solos de guitare avec un type, ça kiffe ça putain ! On s'est dit « woah, c'est bon ça ! ». Ouais, on se comprend quoi...

Visiblement, la synchronisation du chant des solos de guitare constitue pour chacun d'eux une action excellente qui manifeste de façon exemplaire la règle dérivée qu'il partage. Dès lors, Luc est réceptif aux découvertes musicales

que « le maître » lui propose, et qui prendront un sens positif dans la grammaire naturelle selon la règle esthétique partagée :

Donc comme il avait bien plus d'avance que moi, il me fait découvrir tout ça, le « Rock Progressif » et tout ça...Et je kiffe particulièrement ce groupe, par rapport aux autres... Au-dessus de tous les autres ... Et alors là ! Je suis vraiment très, très intéressé par la musique, pour vouloir en faire... Alors là, là ! Je me dis là ! Si y'a moyen que si je m'y mets, que je compose, et que je puisse faire kiffer des gens comme eux me font kiffer... !

A cette période, Luc a un déclic, et poursuit avec « le maître » les découvertes de références de Rock progressif, qu'il écoute ensuite patiemment et longuement chez lui, tout seul dans sa chambre, afin de décomposer à l'oreille, petit à petit, la structure musicale des solos et les divers arrangements. Cette écoute attentive et solitaire pour laquelle Luc investit, en les découplant, les règles esthétiques qu'il partageait en parallèle avec « le maître », est rendue possible à partir du moment où ses parents, après des suggestions répétées de Luc et de sa sœur, décident de leur acheter un lecteur K7, équipement qu'il cède à sa sœur lorsqu'il s'achète l'année suivante une platine vinyle/K7 afin d'enregistrer sur bande magnétique les vinyles qu'on pouvait lui prêter. En même temps, l'acquisition de ces équipements est ce qui permet à Luc de se découpler du collectif familial en pouvant autonomiser son écoute, et les règles qu'il investit, de l'écoute familiale de la radio ou de la télé :

Voilà, donc on voulait un appareil à musique... Donc on feuilletait les magazines et pendant une semaine, à chaque fois qu'ils rentraient du boulot, on les tannait avec le magazine, toujours ouvert à la même page... « On voulait celui-là... ». Une fois, deux fois, trois fois... « Putain ils captent pas... ». Ils nous disent rien, on était gentil et tout, parce qu'on savait que ça se méritait un peu... Et un soir : « Ben on a eu l'idée, avec papa de vous acheter un appareil à musique ». « Aaaaah ! C'est nous qui avons eu l'idée » on se disait, puis on leur a dit « Bien sûr »... (rires). Enfin, c'est de bonne guerre tout ça. Et donc, ça a été la bataille avec ma sœur : qui c'est qui allait l'avoir dans sa piaule ! Donc en 1986, on a la platine cassette ; 1987 je travaille l'été et je m'achète ma platine moi, vinyle et



cassette, et je laisse la platine cassette à ma sœur, j'ai mon matos, plus performant... Je peux écouter les vinyles, les cassettes, je peux copier les vinyles, et je peux avoir plus de son pour écouter ma musique ! Voilà, l'appareil à musique, ça a été le moyen de lâcher prise un peu, d'écouter ça dans sa chambre et d'être autonome un peu... On était vachement dépendant de la télé et de la radio sinon, qui étaient dans le salon, dans la partie commune...

Ainsi, la perpétuation relativement longue de l'écoute en solitaire permet à Luc d'acquérir progressivement des repères pratiques relatifs à la composition et la structuration musicale des morceaux de « Yes », notamment à partir de l'album éponyme sorti en 1971 :

En 1971 ils sortent « Yes album », comme si c'était un manifeste : « The Yes album »... C'est leur 3<sup>ème</sup> album, mais tout le monde croit que c'est le premier, à cause du titre... Et que c'est là qu'ils posent un style, qui va les mener à faire des concerts de 100 000 personnes, des trucs phénoménaux...Un succès, mais incroyable... Avec de la musique riche, pas populaire du tout... Enfin pas populaire parce que pas simple quoi... L'envie de faire de la belle musique quoi... [Un solo de guitare arrive, il m'interpelle]. Laurent : selon moi, on va assister au plus gros solo du siècle...Une note par seconde... J'exagère à peine... Imagine qu'ils font des questions et des réponses... Là, c'était une réponse... (la musique continue). Une question... (elle poursuit). Une réponse... (Elle se poursuit encore). Ca groove... Hop question ! (elle continue). Réponse... (ça poursuit). Quelle belle question que voilà ! Oh la, la, la, la ... Le mec il a l'idée de ce solo, de ces questions et de ces réponses... Sans esbroufes ! Et c'est à hauteur humaine ! Y'a du génie mais c'est à hauteur humaine, c'est quand même génial...Le génie à portée de main... Tu vois, y'a quelque chose je te le dis franchement... Y'a des musiques, j'ai l'impression que le mec... Alors c'est pas comme ça que ça se passe, on est bien d'accord, mais j'ai l'impression que ça fait partie de la nature... J'ai l'impression que le mec, il a trouvé la parotoche sous une pierre et qu'elle était là depuis un millier d'années... ça me fait cet effet là, c'est quelque chose qui devait être fait, qui devait être découvert, qui était sous-jacent, comme un volcan, près à exploser... Mais qu'il fallait ouvrir la soupape, il fallait que ça se fasse...

Si Luc se saisit des solos de guitare comme des attractions plutôt que comme des répulsions, c'est bien parce que la règle esthétique qu'il investit pour leur donner un sens positif se trouve confirmée dans la réalisation musicale qu'il écoute et qu'il éprouve, par conséquent, un sentiment d'évidence à l'égard de la composition du morceau. Il débute alors la pratique de la guitare plutôt en solitaire, par peur de s'exposer au regard du « maître ». Cela dure un temps, jusqu'au moment où, ayant quitté l'école de comptabilité puis la faculté de science économique, il envisage de s'inscrire en Musicologie, dans une section qui accueille aussi les « débutants », dans l'idée d'acquérir une base théorique solide de ce qu'il faisait jusque-là de manière intuitive, à savoir d'apprendre à décortiquer musicologiquement les compositions de « Yes » :

Alors c'est ça aussi, après avoir essayé l'expertise comptable et la science éco, je suis enfin arrivé en musicologie quoi ! Enfin ! Ouais ! J'ai laissé terminer l'année en bossant, et voilà... ça fait un an que je fais de la guitare et... Par chance, y'avait une fac à Paris qui accueille les grands débutants en musicologie, parce que sinon, c'est un peu une succursale du Conservatoire, donc faut justifier d'un certain niveau en musicologie... Là-bas non. Les grands débutants étaient acceptés... Donc j'y vais avec ce bagage là... Avec le « Rock-Progressif », avec « Fishbones », « Chicago »... Et puis l'envie de commencer à décortiquer ça... Parce qu'en Musicologie, je vais apprendre à lire la musique, à écrire la musique, à entendre la musique... Pas à jouer, c'est uniquement théorique... Ça me plaisait aussi, ça me plaisait déjà en fait... Je savais pas si ceux que j'écoutais, « Yes » en l'occurrence, je savais pas s'ils avaient fait le Conservatoire, mais je savais qu'ils avaient une approche qui était spéciale, de la musique... Et que peut-être je comprendrai mieux en faisant Musicologie, et comme je commençais à faire de la guitare moi-même, je me suis dit : « Allez ! » Musicologie !

On le voit, l'usage répétitif de la décomposition « à l'oreille » des morceaux de « Yes » lors des écoutes en solitaire, qui l'ont poussé à les considérer comme des morceaux d'une beauté et d'une complexité musicale rare, mais « humaine », couplé avec la pratique solitaire de la guitare, a été ce qui l'a poussé à s'inscrire en Musicologie. Et son écoute de « l'oiseau de feu » de « Stravinsky l'a conduit à

effectuer une traduction grammaticale de la règle qu'il mobilisait pour écouter du Rock progressif afin qu'elle puisse prendre un sens positif.

Une autre séquence illustre cette tendance des découvertes par le biais de collectifs scolaires au moment des études supérieures.

*Amandine et son ouverture aux groupes de Rock engagés au sein du collectif scolaire de fouille archéologique en Master*

**Amandine a 36 ans en 2012. Sa mère est titulaire d'un Bac+5 et est professeur dans le secondaire. Son père est titulaire d'une Licence et travaille comme technicien dans le service public, Amandine grandit avec sa sœur et son frère en région PACA, débute le violoncelle à 8 ans et s'inscrit au Conservatoire. Elle multiplie les « cycles courts » et, en entrant dans un Conservatoire important à seulement 17 ans, elle se trouve assez vite écartée du cursus de professionnalisation. Elle effectue ensuite des études d'Histoire, puis d'Archéologie et enfin de Psychologie. Elle est actuellement psychologue dans la région toulousaine au sein d'un centre spécialisé auprès de jeunes en difficulté. Dans la séquence suivante, Amandine décrit comment, au moment de ses études en Archéologie, le collectif qu'elle formait avec les autres membres du chantier de fouille lui a permis de découvrir des groupes de « Rock engagés » en vogue à ce moment-là :**

**Séquence 12\_16 :** *Le chantier de fouille ça a vraiment été... Ce qu'il y a de génial c'est que t'as 20 personnes qui se connaissent pas, qui arrivent tous avec leurs CD, leurs iPods, mais c'est pareil... Et t'as une espèce de mixte qui se fait... Généralement, tu restes 3 semaines dans un chantier... Et puis comme moi je coordonnais le chantier avec un copain, du coup c'était 5 semaines et c'était... Comme on était tous les deux très musiciens, à chaque fois qu'on rentrait de fouille, on mettait constamment de la musique... Et du coup, ça incitait les autres à... écouter ! Et surtout à parler de ce qu'ils aimaient eux... T'as eu « Manu Chao » quand ça a été à la mode... Tout ce qui était à la mode euh... « Ska-P », « Noir Désir »... Bon c'était assez « Rock », et assez « engagé »... Après ouais, on a même fait des chantiers où y'avait la guerre entre les anar' et les staliniens... Niveau musique et tout le reste... (rires). Et donc, la musique c'était une revendication politique...*

Dans cette séquence, Amandine décrit une forme de vie intime par l'intermédiaire des actes d'*engagement immédiat* qu'elle adressait avec son collègue aux autres membres du groupe et aux restitutions qu'ils leur renvoyaient. De plus elle manifeste la règle expressive qui grammaticalisait ces interactions par le type de qualification qu'elle choisit pour nommer les groupes de musique, en accord parfait avec la qualification des personnes qui les partageaient. Mais comment expliquer cet élan d'Amandine à constituer ces groupes musicaux et ces personnes en attractions, et à adhérer à une telle règle collective commune, qui a constitué manifestement autant de raisons de changer ? Pour cela, il faut remonter quelque peu dans sa trajectoire biographique, et s'arrêter au moment où Amandine, alors âgée de 20 ans, échoue à l'entrée en « préparatoire supérieur » au sein d'un CNR<sup>91</sup> important. Quelques temps après, elle est partie écouter avec sa sœur dans un bar local un concert d'un artiste qui reprenait des chansons de « Jacques Brel », « Georges Brassens » et de « Léo Ferré », incitées en cela par un élan collectif des deux sœurs pour un goût qu'elles avaient pu développer grâce à leur parents pour la chanson française à texte (Hawkins, 2003 ; Tinker, 2002). C'est à ce concert qu'Amandine et sa sœur découvrent « Léo Ferré » et ses textes très engagés, dont elles poursuivent l'écoute chez elles en se procurant ses disques suite à cet événement :

Du coup avec mes parents on était pas mal nourries par « Brel » et « Brassens » aussi...Des deux là...Même plus ma mère... Pas mal de chanteurs belges... Parce que mon père est belge et je suis née en Belgique donc y'avait une culture belge aussi... Des chanteurs que les français connaissent pas forcément... Et voilà, y'avait « Brel » et « Brassens » et avec ma sœur, je suis partie écouter un mec qui reprenait des Chansons de « Brel », « Brassens » et « Ferré, et donc j'ai découvert « Ferré »... J'avais 20 ans... Donc voilà, je me suis dit : « ça peut pas être aussi simple que juste la « musique classique » et pas le reste quoi... ». Et je me suis ouverte, on a acheté ses disques avec ma sœur...

Cette ouverture aux textes engagés, qui fait suite à une déception scolaire dont le concert était censé expier la frustration, a constitué une bifurcation au

---

<sup>91</sup> Conservatoires Nationaux de Régions.

sein des règles gustatives d'Amandine : l'attente à laquelle elle a été contrainte de s'adonner avec sa sœur en écoutant l'artiste clamer les couplets de « Léo Ferré » dans le bar l'a amené à rompre avec les règles esthétiques qu'elle investissait majoritairement jusqu'alors pour écouter et jouer de la Musique classique. Par là, elle a relativisé progressivement son rapport « monorégulé » à la Musique classique et a assoupli avec sa sœur les règles qui leur étaient possible d'investir pour donner un sens positif à des genres musicaux différents. Et c'est précisément par cette règle de l'engagement politique, partagée dans les discussions politiques et les échanges de musiques engagées politiquement des membres du collectif de fouille, qu'Amandine a renforcé cet élan et lui a fait saisir les références de « Rock engagé » comme des attractions.

***6.3. Des collectifs scolaires aux collectifs musicaux durant la vie active :  
une socialisation secondaire transitoire***

Poursuivons ensuite avec les collectifs spécialement dédiés à la musique au sein desquels les enquêtés ont découvert de nouvelles références au moment de la vie active. La séquence d'Henri dans laquelle il nous décrit sa découverte du « Canon » de « Pachelbel » en est un exemple.

*Henri et sa découverte du Canon de Pachelbel en dépit du mépris des membres de l'Orchestre du Capitole répétant sous son lieu de travail*

**Henri a 73 ans en 2013. Ses parents ne sont pas diplômés. Son père père était ouvrier et sa mère employée. Il a grandi dans la région toulousaine dans laquelle il a passé son Bac en 1958. Après avoir été diplômé de l'École Normale, il devient instituteur. Il est en parallèle responsable de la section « Ciné-Club » au sein de la fédération des œuvres laïques, et gère les 160 « Ciné-Club » du département. Il organise des stages de cinéma à destination des établissements du primaire et du secondaire et en prépare la documentation. A côté de cela, il monte une émission de radio avec un ami autour de la thématique des musiques de films puis, au moment de la disparition des « Ciné-Club » au milieu des années 1980, il ouvre avec d'autres personnes « Le Cratère », un cinéma indépendant de Toulouse. Il est actuellement à la retraite.**

**La séquence ci-dessous décrit la manière dont Henri, aux alentours de 25 ans, a eu l'envie d'écouter de la Musique classique au détour d'une pause à son travail en compagnie des musiciens de l'Orchestre du Capitole :**

**Séquence 31\_08 :** *Je ne sais pas comment je suis arrivé... Il y a aussi par le travail... Ah oui, oui... Alors je vais raconter une petite anecdote. Je travaillais dans un bureau qui se trouvait au-dessus de la salle de répétition de l'Orchestre du Capitole. Et ils venaient répéter dans cette salle et moi j'avais un bureau au-dessus. Et dans la cours intérieure, quelquefois, bon on entendait des efflux de musique... Je me souviens avoir entendu le Canon de Pachelbel. Donc vous voyez... C'est quand même un grand classique... Je connaissais pas. C'est bien que je n'avais pas tellement de culture musicale. Et j'étais déjà... Je devais avoir déjà 25 ans. Et ils répétaient le Canon de Pachelbel. Et je trouvais ça très joli et donc à la pause, les musiciens sortaient dans la cours intérieure pour prendre l'air un peu, avant de reprendre la répétition. Je me souviens être descendu de mon bureau et être allé trouver les musiciens : « qu'est-ce que vous répétiez là ? » (Imitant les musiciens, d'un ton hautain) : « Eh ben, pff... C'est le Canon de Pachelbel, évidemment ! Écoutez c'est rien celui-là ! » C'était vrai d'ailleurs. « Ah ! (d'un ton candide) Le Canon de Pachelbel ! » Évidemment le soir même j'achetais le disque.*

Dans cette séquence, Henri précise les étapes par lesquelles il finira par se rendre chez un disquaire acheter le « Canon » de « Pachelbel ». Premièrement, il souligne l'importance du dispositif matériel qui lui donne accès aux sonorités des répétitions de l'Orchestre : la proximité de son bureau avec la salle de répétition de l'Orchestre du Capitole ; les vitrages qui laissent échapper dans la cour intérieure de l'immeuble des « efflux de musique ». Il note ensuite que la musique qu'il entend l'interpelle : il trouve ça « très joli ». Cette conclusion est ce qui lui fournira l'élan pour descendre dans la cours intérieure et aller trouver les musiciens au moment de leur pause pour aller leur demander le titre de ce qu'ils étaient en train de jouer. Sa rencontre avec le groupe de musiciens peut être décrite comme une *forme de vie contrainte*, par la réponse que ceux-ci fournissent à la question d'Henri. En effet, l'irruption d'Henri au moment de la pause des musiciens, doublée de la question qu'il leur adressa à propos du titre du morceau qu'ils interprétaient provoqua chez les musiciens une réaction visant à faire

réaliser à Henri la naïveté de sa question (« *Eh ben, pff... C'est le Canon de Pachelbel, évidemment ! Écoutez c'est rien celui-là !* »). Et la réponse des musiciens lui permet de comprendre l'élan qui les a poussés à lui notifier une telle faute : c'est qu'à cette époque, le Canon de Pachelbel était un morceau connu des personnes qui écoutaient de la Musique classique. A cela s'ajoute le fait qu'en étant musiciens au quotidien, de surcroît pour un Orchestre de renom, les musiciens n'avaient sans doute pas le recul nécessaire pour rompre l'élan qui les poussait à admettre ce qui, dans leur microcosme, était une évidence, à savoir la capacité de reconnaître « à l'oreille » le Canon de Pachelbel. Pour autant, cette situation contrainte n'a pas fait changer d'avis Henri à l'égard du morceau de musique qu'il venait d'entendre : il est au contraire parti s'en procurer un exemplaire dès sa sortie du travail. Une dernière chose mérite cependant d'être éclaircie pour expliquer complètement cette séquence : pourquoi Henri a-t-il aimé ce morceau de musique ? Pour cela, il faut revenir aux tâches qu'il effectue à son travail à la fédération des œuvres laïques. Celui-ci est en effet chargé de procurer aux communes du département des films destinés à être diffusés pour les habitants ou à créer des séances « cinéma » dans les classes du primaire ou du secondaire afin de les sensibiliser au 7<sup>ème</sup> art :

C'était mon travail, puisque je m'étais occupé de Ciné-club, dans le département... Alors il fallait que... On faisait des stages sur le cinéma. On préparait la documentation pour les enseignants... Je travaillais à la fédération des œuvres laïques, et j'étais chargé du secteur Ciné-clubs. Et on en avait 160 dans la Haute-Garonne ! C'est énorme... Donc ils venaient nous voir pour avoir de la documentation, pour obtenir tel ou tel film... Parce qu'à l'époque, les Ciné-clubs se passaient dans les établissements scolaires. Il y avait un projecteur dans l'établissement scolaire, et on leur louait les films. Et moi j'étais à la fédération pour leur faciliter la tâche : savoir faire marcher un appareil de cinéma, c'est pas évident, trouver les films, en faire le planning... Trouver la documentation, pour après faire parler les enfants et organiser une discussion après le film.

Et c'est au cours de la préparation de la documentation destinée aux enseignants qu'Henri a commencé à s'intéresser aux musiques de films, qui

étaient alors très souvent des interprétations de Musique classique. Ainsi, l'élan qui a poussé Henri, au sein de son engagement auprès de la fédération des œuvres laïques, à s'intéresser à la musique de film, a été ensuite renforcé par sa question auprès des musiciens de l'Orchestre. La proximité physique entre son lieu de travail et la salle de répétition de l'Orchestre du Capitole a été à la base du découplage de l'élan envers la Musique classique reprise dans les musiques de films qu'Henri transposa, une fois la référence connue, au sein de la sphère domestique, en allant acheter pour son plaisir personnel le Canon de Pachelbel.

Un autre exemple de l'importance des collectifs musicaux au moment de la vie active dans les découvertes musicales des enquêtés a été celui de Béatrice qui, en intégrant un petit groupe de personnes qui animait une émission radio autour du Rock underground dans une radio toulousaine, eut accès à un nombre très important d'albums.

*Béatrice et l'ouverture au Rock underground au moment de la vie active au sein d'un collectif radiophonique en vertu d'un plus grand respect de sa définition de l'underground*

**Béatrice a 39 ans en 2012. Sa mère a une Licence et travaille comme technicienne des services comptables. Son père est également titulaire d'une Licence et il est cadre commercial. Béatrice a grandi en compagnie de sa sœur dans une ville qui compte actuellement un peu plus de 100 000 habitants, située à proximité de la région toulousaine. Après un Bac général, elle fit des études de Psychologie à l'issue desquelles elle obtint un Master et travaille actuellement comme Psychologue libérale. Dans la séquence suivante, Béatrice décrit la manière dont elle accède hebdomadairement à un nombre conséquent d'albums de « Rock underground » par l'intermédiaire des autres membres d'une émission de radio à laquelle elle participe bénévolement :**

**Séquence 9\_24 :** *Et donc les trucs que j'écoute à l'heure actuelle, c'est que du Rock underground ! Je suis à fond, ça envoie grave ! J'ai une clé USB qui tombe avec des CD...Des albums... J'échange euh... Enfin c'est surtout euh qui me donnent...La dernière clé, c'était trop bon, j'ai eu... (Elle réfléchit) 2, 4, 6, 8, 12, 14, 16, 18, 20, 21 albums qui sont tombés... C'est les*



<i>mecs de la radio qui me les donnent... Donc j'achète quasiment plus de CD, je télécharge...</i>
--

Béatrice décrit comment elle se procure une masse considérable de nouveaux albums de Rock underground par l'intermédiaire des autres membres du collectif radiophonique auquel elle appartient. Elle mentionne d'une part l'unilatéralité des échanges : « *J'échange euh... Enfin c'est surtout eux qui me donnent...* ». Ces échanges prennent par ailleurs la forme d'actes d'engagements immédiats (les clés usb remplies d'albums de la part de ses amis) et de restitutions (la satisfaction de Béatrice en retour à ces dons) permettant de décrire la situation comme une forme de vie intime, dans laquelle les albums sont grammaticalisés par Béatrice comme des *attractions* (« *La dernière clé, c'était trop bon* », « *Je suis à fond* ») à partir de règles esthétiques et expressives qui se déduisent de sa manière de qualifier le Rock (« *Rock underground* ») et de décrire l'effet que lui procure l'écoute des morceaux (« *ça envoie !* »). Mais comment expliquer une telle adhésion de Béatrice pour le Rock underground, basée sur ces règles musicales ? Il faut revenir très loin dans sa trajectoire et reconstituer premièrement son goût pour le Rock français dès le collège, puis sa découverte des « Cramps » dans Rock&Folk<sup>92</sup> dans lequel elle puisait alors, au moment du lycée puis des études supérieures, la majeure partie de ses découvertes musicales et qui l'a fait définitivement passer au Rock anglo-saxon, et enfin son intégration au collectif radiophonique tourné vers le Rock underground anglo-saxon au moment de la vie active.

Béatrice découvre les « Clashes » et la « Mano Negra », par l'intermédiaire de sa mère qui lui offre leurs CD à la fin du collège. Elle encastre ensuite ce goût pour le « Rock indé », basé sur l'énergie que ce style dégage, dans la relation qu'elle construit avec un « ami punk » du collège, en marge du reste des autres jeunes du collège puis du lycée :

C'était un peu difficile parce que moi je suis d'une petite ville de campagne... Et bon, si t'es deux à écouter ça, t'es vite un peu... L'autre, le

<sup>92</sup> Pour une analyse de l'émergence de Rock & Folk voir les travaux de Marc Savev à ce sujet (Savev, 2004).

deuxième, c'était un punk... Je me rappelle même plus comment il s'appelle... Ce qui fait que c'était chouette...

Cette amitié privilégiée et marginale l'amènera à creuser le sillon des références de ce style avec cet ami, avec lequel elle se crée progressivement un répertoire commun, qu'ils compléteront par une expérience commune « live » en se rendant à des festivals, toujours pour expérimenter cette énergie musicale à la base de la régulation collective de leurs goûts. La découverte des « Cramps » avec son « ami punk », par une chronique de Rock & Folk, leur fait cesser d'écouter des groupes de Rock français comme la « Mano Negra » qui, en parallèle, prenait une orientation musicale aux colorations hispanisantes qui s'écartait de « l'énergie rock » qu'ils appréciaient :

A la base j'écoutais du rock assez indé, j'écoutais les Clashs, la Mano, euh... Et puis après... Je me suis un peu séparé de ça... Surtout quand le groupe commençait à chanter en espagnol et à intégrer de la flûte... Et moi j'aime pas tout ça... Donc je suis partie vers ailleurs... Et l'ailleurs m'a amené vers l'Angleterre et l'Amérique...

Cette bifurcation gustative collective est donc le produit d'un tournant musical inattendu de la part d'un groupe qu'ils appréciaient, en parallèle de la découverte d'un autre groupe, anglo-saxon, dans lequel Béatrice et son ami pouvaient reconnaître la manifestation de la règle expressive qui était à la base de leur goût. Ainsi, si la règle ne change pas, les deux protagonistes la renforcent en l'appliquant dès lors sur d'autres *raisons d'agir* qui la respectent. Outre l'usage des articles du célèbre fanzine de Rock, Béatrice et son ami s'appuient également sur les remerciements des membres des groupes au dos de leur album ou à l'intérieur des jaquettes<sup>93</sup>, qui les conduisent à « remonter le temps » :

Donc après ce qu'on aimait bien, c'est d'aller lire ceux que les groupes remercient, d'écouter les originaux, et à partir des « Cramps », t'as tout le

---

<sup>93</sup> Richard Osborne (Osborne, 2007a) s'est ainsi intéressé aux liens étroits entre « intérêts commerciaux » et « intérêts esthétiques » dans la confection des macarons de disques.

« Garage des années 60 » ... Une chanson m'avait accrochée et en regardant la pochette j'avais vu que c'était tiré d'une originale...

Ainsi, l'action excellente qu'a représenté pour Béatrice l'écoute d'un morceau l'a ensuite amenée à manipuler le dispositif musical vendu avec le disque où elle découvre la « mécanique » à la base de la production qu'elle écoute : la reprise d'un autre morceau des années 1960. De même avec les remerciements : la mention de groupes fonctionne alors à la fois comme un gage de confiance la poussant au moins à aller écouter leur musique (« *s'ils les remercient, c'est qu'ils doivent aimer ce qu'ils font, donc bon, ça donne envie d'aller voir de plus près...* ») et comme la découverte progressive de la structuration historique du style. Ainsi, une nouvelle règle émerge, esthétique celle-ci, de l'expérience positive constituée à partir des informations sur la jaquette : celle de l'appréhension de l'*historicité musicale* du « Rock indé ».

Avec les études supérieures, Béatrice perd de vue cet « ami punk » et renoue d'autres liens amicaux sur le campus universitaire par l'intermédiaire de son goût pour l'énergie du « Rock indé » et du « Rock Garage ». Cette amitié orientée par un même goût musical la conduit à partager un certain nombre de concerts dans les bars toulousains et à passer de nombreuses soirées festives chez l'un où chez l'autre. L'arrêt des études et la recherche d'un travail hors de l'agglomération toulousaine amène cependant les membres du groupe à se perdre de vue, ce qui eu comme conséquence, chez Béatrice, la diminution de son écoute musicale et de sa participation à des concerts :

J'ai toujours écouté de la musique, peut-être moins qu'à l'heure actuelle parce que ben une fois que les copains avec qui j'écoutais beaucoup de musique, une fois qu'on a plus été étudiant, et ben chacun est parti chercher du boulot... Donc je me suis retrouvée un peu seule ... Alors je commençais déjà à aller à des concerts, mais à l'époque, je me sentais pas trop d'y aller seule...

Une fois le collectif amical désagrégé, l'élan insufflé par celui-ci cesse d'être effectif et Béatrice, qui se rendait plutôt aux concerts pour partager une expérience musicale avec ses amis, en diminue largement la fréquence. Elle

continue ensuite pendant un certain nombre d'années à écouter du « Rock indé » et du « Garage » en découplant cette activité du collectif précédant pour la réaliser en solitaire, sans pouvoir réellement la partager avec d'autres personnes. Et ce n'est que bien plus tard, autour de 2010, à savoir deux ans avant l'entretien, que Béatrice recommence à avoir une activité intensive d'écoute musicale collective, en rencontrant les membres d'une émission radiophonique dont les goûts l'amèneront à se spécialiser encore davantage dans le « Rock indé », au point d'écarter progressivement les conseils des rubriques de Rock&Folk, jugées alors « moins à son goût ». La rencontre s'est faite en plusieurs étapes. La première est la diffusion sur la page facebook de l'auteur du « livre sans nom », célèbre référence littéraire du milieu « Rock », d'une chronique du fanzine internet que les membres de l'émission radiophonique avaient réalisée. Interpellée par l'existence d'un tel fanzine, grammaticalisée comme une *attraction* du fait de la confiance *a priori* qu'elle porte aux posts facebook de l'auteur du « livre sans nom », Béatrice ouvre spontanément le lien :

Et en Juillet 2010, j'étais en vacances dans les Cévennes, un endroit perdu, avec des amis, et puis toujours est-il que j'avais mon ordi pour écouter de la musique, et j'avais une connexion Internet... Et en fait, j'ai un compte Facebook, et je suis « amie » avec celui qui aurait écrit le « livre sans nom »... Et « le livre sans nom », on sait pas qui est l'auteur, c'est anonyme, et t'as tous les référentiels... Tarantino, t'as pleins de références... ça va très vite, y'a pleins de vampires, de monstres... C'est, si tu veux, dans les milieux du « Rock », y'a pas mal de gens qui le lisent... Et donc, je vois sur son compte qu'il met un article d'un fanzine toulousain qui s'appelle « D-Book »... Et là, je me dis « Oh, super, un fanzine sur la ville... ».

Ainsi, la traduction des règles gustatives de la musique à la littérature, par la découverte du « livre sans nom » via la communauté « Rock »<sup>94</sup>, puis de la littérature à la musique par l'intermédiaire de Facebook, ont été pour Béatrice à

---

<sup>94</sup> Pour une étude du lien entre « genre musical » et « littérature », voir l'article de Karen Collins consacré aux similitudes entre la « musique industrielle » et la littérature « cyberpunk », notamment en matière de thèmes, de techniques de production des œuvres et d'imaginaire (Collins, 2005).

la base de la découverte du site Internet du fanzine toulousain. Lorsqu'elle parcourt leur site, elle se rend compte qu'ils ont en parallèle une émission radio de « Rock underground » et, en voyant l'archivage des podcasts des émissions précédentes, elle ouvre spontanément un lien pour en juger « sur pièce ». Elle rompt quelques secondes son enthousiasme afin de juger le podcast et là, le choc est de taille : elle découvre enfin des personnes qui écoutaient la même chose qu'elle ! Ce podcast fut clairement pour elle la réalisation par les membres de l'émission radio d'une *action excellente* :

Donc je regarde sur Internet, et en fait, ils ont une émission de radio sur « Canal Sud », qui s'appelle « Dig It » et ils ont une autre émission qui s'appelle « Les bébés Dinosaures », qui passe le dimanche soir... Voilà, et j'écoute leur podcast, et là, je prends une claque ! Un truc de fou ! Et je me dis, « en fait, je suis pas toute seule à écouter ces trucs ! »... On m'a toujours dit que j'écoutais du bruit, machin, et ben non !

Ce podcast est la manifestation explicite qu'une communauté de goût est envisageable avec ces personnes ! Restait alors à trouver l'élan nécessaire pour les contacter. En effet, en tant que femme au sein de la communauté « Rock » et, qui plus est, en tant que femme isolée dans cette communauté, Béatrice ne considère pas comme une évidence le fait d'aller vers ces membres. Son expérience initiale chez un disquaire, où il a fallu qu'elle rompe avec sa timidité qui l'empêchait de pousser la porte de l'enseigne, nous le fait comprendre :

Et d'autant plus que chez les disquaires, tu débarques... Et je faisais pas trop, trop ma maligne quoi... Donc un jour j'ai un peu poussé la porte en me disant : « Allez ne parle pas trop et ça va bien se passer... » (rires). Et donc j'ai commencé à discuter avec le disquaire, il m'a fait connaître des trucs de « Soul » que des groupes de Rock avaient repris, et c'est hyper sympas...

Ainsi, tout comme dans cette séquence chez le disquaire, où la peur et l'intimidation ont laissé progressivement place à la familiarité, par les actions et les actions en retour qu'elle échange avec le disquaire à propos du lien entre

certains morceaux de Rock et certains morceaux de Soul<sup>95</sup>, Béatrice a rompu, par les encouragements d'une copine, avec un élan antérieur qui la dissuadait de les contacter. Progressivement, un rapport amical et enjoué s'est installé par échange d'e-mails entre elle et les membres de l'émission de radio, qui ont fini par l'inviter dans les studios de la radio :

Et donc j'en parle à une copine, et elle me dit : « T'as qu'à leur écrire »... Et bon je me dis « je sais pas, bon... », et j'envoie un mail, ils me répondent pendant un mois, et jusqu'à ce qu'ils m'invitent à la radio, et en fait... J'ai été adoptée quoi... (rires)

Ainsi, parce que son amie a constitué pour elle une *raison de changer*, et parce que les échanges virtuels avec les membres de l'émission de radio ont fini par faire émerger des règles gustatives communes pour un genre musical commun, l'intégration à ce groupe s'est faite de manière spontanée (« *j'ai été adoptée quoi* ») et a permis à Béatrice d'obtenir de manière hebdomadaire des clés usb remplies de nouveaux albums de Rock underground qui ont fini par évincer l'écoute des artistes Rock qu'elle avait découverts dans « Rock&Folk » :

Alors depuis que j'ai rencontré les gars de la radio, qui écoutent exactement ce que j'aime, et ben tout ce que j'écoutais avant, que je pouvais prendre de « Rock & Folk », j'aimais aussi, mais c'était pas exactement ce que j'aimais... Et ben depuis que j'ai rencontré ces gars, et ben j'écoute plus en fait... ça reste tu vois, y'a des trucs que je trouve bien, mais j'ai trouvé mieux quoi...

Nous voyons ainsi que la rencontre avec ce collectif musical a fait bifurquer Béatrice du fait que, par comparaison avec les nouveaux artistes et groupes de Rock underground qu'elle découvrait, les références de Rock & Folk perdaient de leur *correspondance grammaticale positive* envers la règle esthétique à laquelle elle les soumettait. Cette mise à l'écart des références qu'elle avait pu aimer par l'intermédiaire des conseils du célèbre magazine, dans le mouvement même où ses échanges avec le collectif de la radio confirmaient toujours davantage que leur

---

<sup>95</sup> Pour un historique des reprises dans le Rock, voir (Chirache, 2015).

répertoire musical commun respectait mieux la règle esthétique partagée, a impliqué pour la suite de la trajectoire de Béatrice une augmentation du niveau d'exigence du respect de cette règle.

Les cas d'Henri avec sa découverte du « Canon » de « Pachelbel », et de Béatrice avec ses découvertes d'artistes de Rock underground, nous ont permis d'illustrer la tendance statistique plus générale selon laquelle les enquêtés ont plus de chances de découvrir de nouvelles références au sein de collectifs spécialement dédiés à la musique *au moment de la vie active*. Cependant, bien qu'ils soient minoritaires, de tels usages de ce type de collectif ne sont pas totalement absents de certaines trajectoires biographiques. C'est par exemple le cas de Bastien qui a découvert « Nuclear Device » en compagnie d'un petit groupe d'amis formé dans les années 1980 qui se rassemblait autour d'un goût commun pour des groupes qui manifestaient dans leur musique une volonté politique d'affirmer la nécessité d'un multiculturalisme.

*3<sup>ème</sup> exception: Bastien et son goût pour le métissage de « Nuclear Device » avec son groupe d'amis mélomanes à la fin du collège*

**Bastien a 43 ans en 2013. Son père est non diplômé et technicien et sa mère est bachelière et commerçante. Bastien grandit dans une grande ville des Pyrénées-Orientales qui compte actuellement un peu plus de 120 000 habitants. Après avoir arrêté les études à 15 ans, Bastien se met rapidement à travailler, il arrive à Toulouse au début des années 1990 et intègre une radio associative toulousaine. Après une formation à l'AFPA destinée à apprendre comment développer une structure artistique du type « label de musique », il fonde la sienne l'année suivante et se consacre à la promotion d'artistes locaux et procède à des partenariats avec des structures appartenant aux différentes collectivités territoriales pour lesquelles il se charge de promouvoir la « culture du vinyle » et des « musiques populaires ». Dans la séquence qui suit, Bastien décrit comment, avec un groupe d'amis rassemblé autour d'une passion commune pour la musique, ils fondent le Fan Club d'un groupe qui promeut la diversité ethnique à travers celle de ses membres et à travers le mélange des genres musicaux présents dans leurs morceaux :**

**Séquence 6\_09** : *Le seul truc sur lequel on s'est porté, je dit « on », parce qu'on était un groupe d'amis à fond dans la musique, c'est ça qui nous liait d'ailleurs, c'était un mouvement culturel adolescent, donc c'était « Bondage Records » et le seul groupe c'était « Nucléaire Device », et on avait monté un fan club, parce que « Nucléaire Device », y'avait un black ou deux dedans, y'avait une ou deux reprises de « Reggae » dedans, donc moi c'était ça qui nous plaisait... ça nous a mis une grosse claque... Ce mélange culturel, ce brassage ! Ça se faisait pas à l'époque ! Politiquement ça nous parlait ! On se reconnaissait dedans !*

Bastien décrit l'élan collectif que ses amis et lui ont su trouver dans la singularité du groupe « Nucleaire Device », qu'ils ont constitué spontanément en *attraction*, par l'intermédiaire des deux musiciens noirs qui faisaient partie du groupe par ailleurs blanc et des reprises de Reggae, et qui représentaient la manifestation d'une règle expressive du brassage culturel que lui et ses amis admettaient en tant que règle commune au groupe. Et c'est parce que ce groupe pouvait être décrit à leur yeux comme une action excellente dans la grammaire naturelle de la règle du brassage ethnique qu'ils ont trouvé un élan suffisamment puissant pour fonder un Fan Club. Qu'est-ce qui explique que Bastien et ses amis admettaient collectivement une telle règle ? L'enchaînement de plusieurs séquences en est à la base. Il y a tout d'abord l'actualité politique d'alors, avec des mouvements médiatisés de militants qui s'engageaient en faveur de la libération de Nelson Mandela, et les soutiens d'artistes avec par exemple la chanson intitulée « Free Nelson Mandela » qui paraît, et que Bastien et ses amis constituent spontanément en *représentation collective*, étant donné la revendication de justice sociale et de multiculturalisme qu'elle rend positivement descriptible<sup>96</sup> :

[...] on s'est vite identifié parce qu'après y'a eu des morceaux qui sont sortis comme « Free Nelson Mandela », y'avait pas besoin d'être sorti de Saint-Cyr pour comprendre ce que ça voulait dire... Même si y'avait encore des bourrins qui étaient dans un esprit nationaliste de la musique, même si y'avait des partis politiques qui essayaient de récupérer cette musique-

---

<sup>96</sup> Pour une étude sur l'importance de la « musique populaire » dans les luttes contre les différentes formes d'oppression, voir (Cloonan et Johnson, 2002).



là, et ces mouvements jeunes, adolescents... Nous on a vite compris qui ont été et d'où on venait, et l'intérêt qu'il y avait à relier le côté artistique et politique de cette musique là....

Cet élan collectif qui les a fait s'accorder autour d'une règle de brassage esthétique et politique, les a poussés par la suite à considérer l'imagerie des disques qu'ils trouvaient chez les disquaires, comme par exemple le damier blanc et noir du logo du label *Two Tones records*, également comme des *attractions* qui leur donnaient envie, consécutivement, d'écouter les disques :

Pour « Two Tones », y'avait un attrait politique, par exemple y'avait des damiers blancs et noirs ; le damier noir et blanc, c'était un truc facile à comprendre, c'était une main tendue entre culture afro-américaine, afro-cubaine et identité européenne, blanche, ce qu'on veut...

Cette règle expressive d'une revendication du multiculturalisme à travers la musique a été ensuite traduite par Bastien et ses amis lorsqu'ils ont découvert dans les bacs de disques celui de « Nuclear Device », du fait qu'au sein du Rock alternatif français, il s'agissait de la première fois pour Bastien et ses camarades qu'ils observaient la présence de deux musiciens noirs au milieu des autres rockers blancs : ils ont donc été aussitôt constitués en *attraction* et ont monté le Fan Club peu de temps après. Au final, le caractère exceptionnel de la découverte de Bastien et de ses amis très investis musicalement au moment du collège pour « Nuclear Device » tient d'une part à la conjoncture politique (les luttes politiques autour de la libération de Nelson Mandela), et aux transpositions au domaine esthétique du multiculturalisme politique, qui constitue l'une des règles fondatrices du collectif dont faisait partie Bastien, et dont le logo de « Two Tones » et la configuration du groupe Nuclear Device en sont quelques unes des manifestations.

#### ***6.4. L'importance des moments fondateurs des relations et des collectifs***

Nous venons d'aborder les différents types de collectifs qui avaient tendance à rendre plus probable, en fonction du moment de la trajectoire

biographique des enquêtés, l'ouverture de leur répertoire musical. Mais qu'en est-il de l'importance de l'ancienneté des collectifs et des relations du point de vue de la possibilité qu'ont les individus d'y découvrir de nouvelles références ?

**Tableau 3 - Découverte, ancienneté du collectif et de la relation**

Favorise la découverte		Entrave la découverte
Ancienneté du collectif	Ancienneté de la relation	Ancienneté de la relation
Moins d'un an (62,2%)	Moins d'un an (75,4%)	3 ans et plus (56,1%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : Parmi les découvertes faites en collectif, 62,2% d'entre elles se sont produites au sein de collectifs constitués récemment (précisément depuis moins d'un an).

En se focalisant sur les caractéristiques des différents types de contextes à partir desquels des découvertes émergent, on constate que pour les collectifs, seul le degré d'ancienneté produit un effet sur les processus d'ouverture des répertoires musicaux. Les découvertes sont d'autant plus fréquentes que les enquêtés appartiennent depuis peu à ceux-ci (depuis moins d'un an), comme c'est le cas de Luc avec sa découverte de « Stravinsky » et d'Amandine avec sa découverte de groupes de Rock engagés. C'est le cas également d'Elliot, qui découvre l'émission radio de rap américain et de freestyle des rappeurs français, intitulée « Le Deenastyle » (Hammou, 2012, p. 66-69), par le biais d'un petit collectif amical formé très peu de temps auparavant au moment du collège.

*Elliot et ses amis Hip-hoppeurs plus âgés du collège: une opération de traduction grammaticale de l'expérimentation musicale*

**Elliot a 36 ans en 2012. Né en banlieue parisienne d'un père titulaire d'un Bac+5 et architecte et d'une mère titulaire d'une Licence et institutrice, il déménage dans une ville des Pyrénées orientales lorsqu'il a 15 ans. il obtient un Deug et, quelques années plus tard, il ouvre avec un ami un magasin de dépôt vente de disques et de vêtements de « Street-wear ». Il participe ensuite, au tournant des années 2000, au relais en France d'un magazine indépendant de Rap américain qui diffuse des artistes locaux très peu connus, de scènes musicales elles-mêmes relativement mises à l'écart des projecteurs médiatiques. La séquence qui suit décrit sa découverte par l'intermédiaire de deux « grands du collège » d'une émission de Rap américain et français en 1987, dénommée « Le deenastyle », dans laquelle il accède aux principaux groupes de Rap de l'époque :**

**Séquence 16\_05 :** [T'avais découvert comment le « Deenastyle » ?] *Ben en fait c'était au collège, des amis depuis peu qui écoutaient du « Hiphop », des « plus grands » ils m'avaient passé une cassette ou deux...J'étais bien content, les sons ils étaient trop bien !... Je m'étais écouté ça chez moi dans ma chambre, tranquillement... En « Rap US », c'était Public Enemy, avec des scratches et des samples un peu barré, et puis cette reprise super politique façon « Black Panthers » dans leur esthétique qui me parlait ...*

Dans cet extrait, Elliot décrit le petit collectif dans lequel il accède pour la première fois, au moment du collège, aux enregistrements de l'émission de « Dee Nasty »<sup>97</sup>. La localisation géographique également, (« en banlieue parisienne ») est très importante : étant donné que cette émission était diffusée de manière locale sur Radio Nova, vivre dans la région et accéder à la fréquence de diffusion était un privilège sur les autres régions françaises. De plus, le fait que ses amis soient plus âgés, et qu'ils soient initiés depuis quelques temps au Hip-hop par l'intermédiaire de cette émission, a constitué pour Elliot des *attractions* qui l'ont incité relativement spontanément à écouter quelques cassettes de l'émission que

<sup>97</sup> Pour une étude des liens paradoxaux, du point de vue de l'aspect transgressif, qu'entretient la production de cassette pirate avec le marché des collectionneurs, voir (Marshall, 2003).

lui ont passées ces deux amis. Les premières écoutes en solitaire de ces cassettes, lui ont fait adhérer spontanément à « Public Enemy », essentiellement selon la base de deux règles : la première, esthétique, est l'usage de samples et d'une construction musicale « barrée » ; la seconde, expressive, est la réappropriation au sein de leur musique (tant les paroles que les chorégraphies et les vêtements militaires) des codes politiques des « Black Panthers ». Mais comment expliquer cette adhésion immédiate aux sonorités de « Public Enemy » diffusées dans l'émission de Rap que lui ont faite découvrir ses deux nouveaux amis ? Pour cela, il faut remonter à ce qu'écoutait Elliot avec ses parents, aux ouvrages historiques auxquels il s'était intéressé, et à sa découverte d'un morceau d'Acid Jazz qui lui a fait découvrir pour la première fois l'usage du sample par les Djs.

Dans son enfance, Elliot nous rapporte qu'il a grandi, par l'intermédiaire de ce qu'écoutaient ses parents et la mère de son père, dans une diversité musicale qui l'a profondément marqué, et dont l'une des règles musicales qui régissait leurs échanges était « l'expérimentation musicale » :

Ah, j'ai pas de frères et sœurs, je suis fils unique... Mes parents... Mon père surtout, il m'a influencé pas mal sur la musique. C'est vrai que... Il m'a ouvert l'esprit, lui c'était vachement Rock Psychédélique... Musique planante des années 70, ce qu'on appelait le « KrautRock allemand ». C'était « Tangerine Dream », « Klaus Shulze », c'étaient les musiques électroniques ! Les premiers « Pink Floyd » et tout ça... Les premiers « Kraftwerks »... On écoutait tout ça... J'adorais ces musiques un peu barrées... Même Jean-Michel Jarre, on adorait... Les « Pink Floyd » au début, finalement c'est presque de la « Musique électronique »... T'écoutes le live qu'ils ont fait en 1972, c'est ... presque électronique... C'est, c'est... C'est des trucs qui durent 10mn... Des trucs de fou, ils jouent sur les bandes...

A côté de cela, Elliot partage avec ses parents l'écoute d'interprétations de compositeurs de Musique classique, comme « Wagner », « Beethoven », « Sibélius » :

Mes parents écoutaient aussi beaucoup de « Classique » aussi... Donc à la maison y'avait du « Beethoven », y'avait du « Sibelius », y'avait du « Wagner »... Donc j'ai été bercé entre d'un côté, « Musique Classique », d'un autre côté « Rock Psychédélique »...

La manière dont il décrit sa réception de la Musique classique (« *J'ai été bercé*») signale bien qu'Elliot grammaticalise ces compositeurs comme des *attractions*. Cette appropriation de « l'expérimentation musicale », qui régit l'écoute de la musique planante des années 1970 qu'Elliot partage avec son père, doublée du goût partagé avec ses parents pour la Musique classique, est également à l'origine de sa découverte, à la médiathèque, de la « Musique concrète », notamment par la musique de « La Monte Young », de « Steve Reich » et de « Teri Riley ». Elliot opère ainsi une *traduction* des deux règles précitées afin de les mettre en concordance avec ce nouveau genre musical :

Donc c'est ça qui m'a amené à m'intéresser par la suite... Bien avant que je me mette à écouter du Hip-hop... À me mettre à ce qu'on appelle la « Musique concrète », c'est-à-dire la « Musique répétitive »... J'étais tombé sur ça à la médiathèque... La musique de « La Monte Young », de « Steve Reich » euh... Pleins d'autres gars euh... « Tery Riley » ! Qui travaillaient sur le concept euh... De prendre des sons de la nature... Et d'en faire des samples, sans rythmique, ils déconstruisaient la notion de tonalité. Les premiers samples, les premiers sampleurs, c'est, justement, « Tery Riley » et tous ces gars qui ont commencé dans les années soixante. Qui ont commencé déjà à l'époque euh... Alors ils faisaient des répétitions de mots, des répétitions de phrases. Par exemple de goûtes de pluies enchaînées les unes aux autres... Et on appelait ça « Musique concrète ». C'est les allemands même qui ont commencé ça, dès les années 40, dès les années 50, qui après a été perpétué par...

Le *pont grammatical* que perçoit Elliot entre la « Musique concrète », la « Musique planante » des années 1970 et la Musique classique par le biais des *traductions de règles* qu'il a effectuées, est alors flagrant : il retrouve à la base des productions de ces compositeurs à la fois l'expérimentation musicale (l'usage des samples et des bruits de la nature comme sonorité) qu'il aime dans la musique

électronique des années 1970, et la continuité de la Musique Classique, par son dépassement, au moyen de la création d'une musique atonale. En parallèle, en écoutant Radio Nova, il tombe sur « MARSS » : « Pump up the volume », un disque d'Acid Jazz dans lequel le dj construit son morceau en scratchant des samples musicaux. Cette découverte est un déclencheur : ce sera le premier disque qu'il achète et qui l'a fortement marqué :

Mon premier disque finalement, qui m'a amené au Hip-Hop... c'était « MARRS : Pump up the volume » ... En 1987, j'avais 11 ans Et là, révélation ! J'avais jamais entendu un truc pareil... Des scratchs et des samples de partout ! J'entends ça sur Radio Nova...

Là encore, ce qui retient l'attention d'Elliot est la nature expérimentale de la musique et l'usage des samples d'une manière telle qu'il ne l'avait jamais encore entendu : le scratch. Cette découverte a même conduit Elliot à vouloir expérimenter en amateur la création de telles sonorités. Il s'achète alors des disques de bruitages qu'il va ensuite scratcher à l'aide d'une platine à courroie qu'il avait dans sa chambre. Il enregistre ensuite le résultat grâce à la fonction « Rec » de la platine cassette qui complète son équipement audio :

Alors comme équipement j'avais une platine vinyle, et je scratchais dessus, chose que j'ai délaissé par la suite après, mais j'adorais faire ça, j'en ai abimé plus d'un... Je scratchais sur « MARSS », même sur « Jarre » (rires), je scratchais sur n'importe quoi ! Je m'étais acheté des disques de « Nature », avec des bruits de trains, pour faire des samples, je m'amusais à faire des petits samples avec des K7 et tout ça... Et ce que je m'étais même amusé à faire, c'était ce qu'on appelle la « Screw Music », avant même que je connaisse le concept de « Screw Music », et ben je faisais de ça, je m'amusais à ralentir les sons pour faire du screw... Mais en 1987-1988, et j'écoutais la musique au ralenti, et j'sais pas, je trouvais ça marrant le concept... Je passais des disques à l'envers... Je m'amusais... J'aimais expérimenter, et c'est ça que j'aimais justement avec le Hip-hop, c'est que tout ce côté « expérimentation » qui avait lieu, et c'est ça aussi que j'aimais...

Ce goût de l'expérimentation a poussé Elliot à adhérer spontanément à la musique de « Public Enemy » découverte dans « Le Deenastyle », dans laquelle il a retrouvé une telle intention esthétique, grammaticalisée de fait comme *attraction*. Mais cet élan qui a poussé Elliot à constituer la musique de ce groupe comme telle a également été le produit d'une autre règle, qui est venue renforcer la première dans son jugement positif : à savoir le message politique de « Public Enemy », qui s'inspirait des codes des « Black Panthers ». Il doit un tel goût à la curiosité développée au contact de sa mère, institutrice, avec laquelle il a partagé un goût pour la lecture qu'il a ensuite réinvesti dans la découverte des événements historique et politique :

Ouais ! Je lisais énormément ! Déjà je lisais énormément, j'ai toujours eu une passion pour la lecture en général, grâce à ma mère... Du coup je m'étais ensuite mis à lire beaucoup, sur l'Histoire, sur la « Black Music », sur les « Black Panthers », je m'intéressais à « Farakhan », à « Nation of Islam », à tous ces trucs-là... Déjà le côté « politique » de la « Black Music », j'étais déjà dedans, dès le début, dès 11-12 ans... Et donc tous les rappeurs associés, t'avais « Lakim Shabbazz », t'avais « Rakim Allah »... Je me suis toujours intéressé au concept de « Rap Muslim », de « Black Panthers », et « Public Enemy » j'aimais pour ça aussi...

Ainsi Elliot a effectué tout un ensemble de découvertes en Rap américain suite aux premières cassettes que ses amis plus âgés du collège lui ont communiqué au moyen des traductions grammaticales spontanées qu'il a pu effectuer de règles antérieures, et qui ont régulé par la suite le répertoire musical qu'il a partagé avec ceux-ci.

L'ancienneté des relations interpersonnelles jouent également un rôle dans les chances plus ou moins grandes qu'ont les enquêtés d'ouvrir leur répertoire de goût : alors que la majorité des relations interpersonnelles qu'entretiennent les enquêtés sont des liens de longue date<sup>98</sup>, c'est au début de ces relations que les

---

<sup>98</sup> 46,8% des séquences où des relations interpersonnelles sont mentionnées concernent des relations de plus de 3 ans. Elles ne concernent que 14,4% des relations qui ont entre 2 et 3 ans, 19,9% des relations qui ont entre 1 et 2 ans, et enfin 18,8% des relations qui ont moins d'un an.

enquêtés ont tendanciellement plus la possibilité d'avoir ouvert leur répertoire musical.

*Gabrielle et la découverte de sa voix au cours d'un stage de chant au cours de la vie active*

**Gabrielle a 36 ans en 2013. Sa mère est de niveau Bac+5 et est cadre administrative. Son père est employé et titulaire d'une Licence. Elle grandit dans une région plutôt rurale, à proximité de la région toulousaine et, après un Bac général, elle entre en khâgne mais elle met finalement un terme à ses études supérieures. Elle devient ensuite professeure de théâtre, elle donne des stages dans les établissements scolaires, et s'est lancée au tournant des années 2000 dans une carrière de chanteuse. La séquence qui suit décrit une situation dans laquelle Gabrielle, au cours d'un stage de chant offert pendant sa formation théâtrale, prend conscience de la qualité de son timbre de voix au moment où elle joue avec le pianiste:**

**Séquence 10\_15 :** *J'étais comédienne stagiaire, et on avait des stages, et un jour on nous dit "stage de chant", on va vous apprendre à chanter de la chanson à texte. Donc moi j'arrive et je leur dit, ben excusez-moi je vais pas vous embêter on va gagner du temps, je chante vraiment mal euh... Je peux regarder les autres mais je chante pas... Et la nana m'avait dit "oui c'est ça, tu fais comme tout le monde tu te mets devant et tu chantes...!" Tu sais, pas commode la nana... Donc elle nous avait demandé de préparer une chanson, moi j'avais appris « le grand frisé », et putain, elle avait un pianiste, il a transposé dans ma voix...Je savais pas moi qu'on transposait... Moi en fait je savais pas chanter parce que c'était jamais dans la tonalité, bon j'avais trois notes dans la voix donc euh...Je chantais toujours faux puisque j'étais jamais dans, d'ailleurs mes potes me le disaient : « Noooooon » Steuplé, ne chante pas »... Et donc là, je me met à chanter juste! Ça a été la révélation! Et à partir de là, je me suis lancée dans la chanson...*

Dans cet extrait, nous pouvons distinguer deux formes de vie : la première, *contrainte*, caractérise l'état d'esprit dans lequel elle se rend au stage de chant et le fait savoir aux organisateurs, qui lui répondent à leur tour de manière réaliste,



en lui demandant de se contraindre à l'exercice. Puis, une fois admis par Gabrielle qu'il fallait se prêter à l'exercice du chant, la situation change progressivement de forme de vie pour devenir une *forme de vie intime*, au moment où celle-ci chante les premiers vers de sa chanson et où le pianiste *transpose* la mélodie en fonction de la hauteur de la voix de Gabrielle. Et la *forme de vie intime* se trouve confirmée par Gabrielle qui, au moment où le pianiste opère sa transposition mélodique, s'aperçoit qu'elle « chante juste ». La justesse du chant apparaît en fin de compte comme la *règle esthétique* qui a fait découvrir la pratique du chant à Gabrielle (Morinière, 2007). Comment expliquer l'élan qui a poussé Gabrielle à refuser d'emblée de chanter ? Pour une fois, la réponse est dans cet extrait : la méconnaissance du mécanisme musical de *transposition* faisait dire à Gabrielle qu'elle ne « *savait pas chanter* », présupposition que les personnes de son entourage venaient lui confirmer (« « Noooooon » Steuplé, ne chante pas »... »). Ainsi, cet ensemble d'éléments a constitué pour Gabrielle au moment du stage un puissant élan qui l'a poussé à notifier à sa professeure le fait qu'elle était en train de commettre une faute en l'obligeant à chanter. Au contraire, l'insertion de Gabrielle dans un contexte nouveau, au sein duquel le pianiste ne lui fait pas réaliser *a priori* ses limites mais cherche au contraire à déceler chez elle des qualités de chanteuse, lui a permis de « découvrir » sa capacité à chanter.

Ainsi, les cas d'Elliot et de Gabrielle sont deux exemples qui illustrent le fait que, les enquêtés ont d'autant plus tendance à faire de nouvelles découvertes que la relation interpersonnelle ou l'appartenance au collectif est émergente.

Cependant, bien que les séquences soient statistiquement minoritaires, il apparaît dans le tableau récapitulatif ci-dessus que des enquêtés sont tout de même parvenus à découvrir de nouveaux artistes ou de nouvelles références musicales au sein de relations interpersonnelles qui étaient déjà installées de longue date. Quelles en sont les raisons ? La description et l'explication de ces cas seront destinées à y répondre.

*4<sup>ème</sup> exception: Gabrielle et la répulsion du goût de son ex-conjoint pour la binarité musicale des Ramones*

La première séquence est un cas d'« écoute avec conséquence faible », au sens où l'enquêtée n'a pas ouvert son répertoire musical partagé avec un *alter* à la référence musicale qu'il lui faisait découvrir. Cependant, il s'agit tout de même d'un cas de découverte d'une nouvelle référence musicale. Et nous verrons par la suite que cette enquêtée a fini par intégrer cette référence à son répertoire une fois que la relation qu'elle entretenait avec cet *alter* s'est terminée.

**Nous avons déjà présenté les principaux traits caractéristiques de la trajectoire sociale de Gabrielle un peu plus haut lorsque nous avons décrit et expliqué ce qui l'amena à s'engager dans une activité de chanteuse. La séquence qui suit décrit une situation qui se déroule au moment de la vie active et dans laquelle son compagnon, qu'elle connaissait depuis la fin du collège, lui fait écouter un morceau d'un groupe de Rock qu'elle désapprouve complètement :**

**Séquence 10\_12 :** *J'ai longtemps vécu avec un grand mélomane, donc il m'a un peu hop... C'est lui qui me faisait systématiquement découvrir les choses... Et il adorait les Ramones, et quand il m'a fait écouter pour la première fois, j'ai trouvé qu'ils étaient très « tchoung, tchoung », très binaire, et je détestais, je lui disais (rires), parce que je trouvais ça stupide, je trouvais ça binaire, sans complexité...*

La description de l'interaction que Gabrielle a eue avec son compagnon du moment permet de dire qu'il s'agissait d'une forme de vie contrainte. A quoi le voit-on ? A la manière dont Gabrielle réagit à la diffusion du morceau : celle-ci, en effet, notifie à son compagnon que la diffusion de ce morceau était une faute, du fait qu'il ne respectait pas une règle esthétique de « *complexité* » musicale qu'elle partageait par ailleurs avec lui. Ainsi, l'aspect « *binaire* » du morceau dont Gabrielle s'est saisie en le liant à la règle de complexité musicale a fait qu'elle s'en est saisie comme une *répulsion*. Comment expliquer que Gabrielle a été investie d'un tel élan ? Il faut remonter légèrement dans sa trajectoire et s'arrêter sur d'autres références que son compagnon lui avait fait découvrir. Celui-ci, en effet, l'avait amenée à découvrir des albums de groupes de Rock des années 1970,

comme le « Velvet underground<sup>99</sup> » ou des artistes comme « Alice Cooper », et Gabrielle et son compagnon leur donnaient un sens positif dans la grammaire naturelle en les reliant successivement aux règles esthétiques de la *transgression académique* et de la *complexité musicale* :

Y'a eu le Velvet Underground aussi, toujours pareil par mon ex, ça c'est plus de la musique Rock des années 70, et on avait horreur de la musique propre je crois, on aimait les trucs qui « krrrr »... Et le « Velvet » ça joue faux, j'adore... La période « Black Sabbath », ou « Alice Cooper », c'est des sons on adorait... Je déteste Indochine par exemple, c'est propre, encore que c'est faux parce que je connais pas bien, mais je préfère quand c'est plus compliqué. « Alice Cooper » par exemple, je me suis rendu compte que c'était hyper compliqué comme ça jouait derrière... J'ai longtemps aimé tout ce qui été border line un peu...

Or, c'est précisément au nom de la règle partagée de la complexité musicale que Gabrielle a été poussée à rappeler son compagnon à l'ordre lorsqu'il lui a fait découvrir les Ramones. Cependant, cela a permis au moins à Gabrielle de se confronter une première fois à ce groupe, qu'elle finira par la suite par apprécier en le liant à une autre règle, expressive celle-là (« *Et maintenant je me mets aux Ramones, parce que je trouve ça « One, two, three, four... » Wahou, je trouve ça super drôle comme tu pars en live* »). La raison d'une telle découverte, après plus de trois ans de perpétuation de la relation, est due à l'engagement intensif de son ex-compagnon dans la recherche musicale, qui constituait pour Gabrielle une raison de tenir compte de ses conseils : « *J'ai longtemps vécu avec un grand mélomane, donc il m'a un peu hop...* ».

L'exception est donc ici relative à la fois à l'engagement intense de son ex-compagnon dans la recherche de nouveauté, et de l'*attraction* qu'une telle attitude représentait chez Gabrielle. Mais ce type de relation n'est pas strictement limité aux relations de couple. Il s'observe aussi au niveau des longues amitiés entre hommes, au sein desquelles les découvertes de celui qui

---

<sup>99</sup> Pour une étude sur les liens entre le Velvet underground et la Factory d'Andy Warhol, et plus précisément sur la question du transfert du capital symbolique du champ de l'art contemporain à celui de la musique, voir (Dorin, 2005a, 2016).

considère l'autre comme plus connaisseur se perpétuent très régulièrement au-delà du moment fondateur de la relation. C'est le cas de Luc et de sa relation avec son voisin d'immeuble, dont nous avons déjà parlé plus haut. En voici une séquence.

*5<sup>ème</sup> exception: Luc et la traduction grammaticale de la créativité artistique entre les Pink Floyd et Yes en compagnie de son vieil ami du même immeuble*

**La trajectoire sociale de Luc a déjà été abordée plus haut. Dans la séquence suivante, celui-ci décrit comment, au moyen d'une traduction grammaticale d'une règle qu'il honorait avec « le maître », il pu donner un sens positif dans la grammaire naturelle à un morceau des « Pink Floyd » que lui fit découvrir son voisin d'immeuble :**

**Séquence 3\_31 :** *Et quand j'écoute le « Rock Progressif », je me dis putain, les mecs savent faire plein de choses, ça va vite ou pas vite, mais en tout cas ils maîtrisent leurs instruments... Et bon, les « Pink Floyd », il m'avait fait écouter le voisin de l'immeuble, mais je me disais : « Ouais, pfff, c'est un petit peu trop...Leeeent... (Il diffuse « Atomic Mother » des « Pink Floyd »). Ce morceau je le découvre avec le copain de l'immeuble toujours, il avait découvert ça avec d'autres copains, et il me fait découvrir ça...Et là, je vois une grosse analogie avec le Rock progressif... Je découvre ça par une branche importante, l'ami de l'immeuble, et je découvre « Yes », par la « branche lycéenne », le « maître »... Et je fais des liens entre les deux... Alors ouais, c'est un morceau long aussi, y'a pas la virtuosité parce qu'eux, ils s'amuse sur les bandes, ils font des choses un peu bizarres, ils passent à l'envers des choses, ils expérimentent, ils sont plus sur les machines... Ben ouais... Voilà, c'est artistique... D'un coup tu vois t'as une cithare, où je ne sais pas ce que ça peut être... Autour tout un tas d'outils agricoles... (rires). On va dire une certaine liberté de ton... Voilà ils font ce qu'ils veulent... Voilà là y'a le solo quoi... Et voilà, boom, un morceau de 24mn... Et ouais, qu'est-ce que tu veux, t'as des idées, t'as des idées quoi... ! On va pas se brimer quoi... ! On a plein d'idées dans la caboche alors on y va... C'est ça hein...Moi je vois ça comme ça... Y'a pas de trop plein d'inspiration, faites en autant que vous voulez les gars... Tant que ça change et que c'est riche, et qu'il y a matière de jamais s'emmerder... Je m'en carre qu'il y ait des blancs, moi je vais pas applaudir, moi je veux partir...*

Nous observons tout d'abord qu'avant de découvrir « Atomic Mother », Luc avait déjà eu l'occasion de grammaticaliser dans des interactions antérieures ce groupe en compagnie de son ami de l'immeuble, et qu'en vertu d'une règle esthétique qu'il partageait avec ce même ami (la rapidité d'exécution qui caractérisait les solos de Hard-Rock qu'ils écoutaient par ailleurs ensemble), il avait été poussé par cet élan à se saisir des « Pink Floyd » comme d'une *répulsion* (« *Et bon, les « Pink Floyd », il m'avait fait écouté le voisin de l'immeuble, mais je me disais : « Ouais, pfff, c'est un petit peu trop...Leeeeent...* »). Cependant, avec la découverte des sonorités musicales d'« Atomic Mother », Luc a pu rompre avec l'élan précédent et a été porté par un élan d'une autre nature, qui le portait à investir avec « le maître » la règle esthétique de la créativité musicale en écoutant les morceaux de Rock progressif de « Yes ». Ainsi, par le découplage d'une règle qu'il honorait avec « le maître » et qu'il a encadré dans sa relation avec son voisin d'immeuble au moyen d'une *traduction* (par le repérage d'une autre forme de créativité et de virtuosité dans le morceau des « Pink Floyd »), Luc a fini par se saisir d'« Atomic Mother » comme d'une *attraction* en le reliant à cette règle esthétique, qui était très proche par ailleurs de celle de la rapidité des solos qu'il admettait avec son voisin d'immeuble. Ainsi, la « plaque tournante » que représentait cet ami pour Luc (« *il avait découvert ça avec d'autres copains, et il me fait découvrir ça...* ») est bien ce qui, après de longues années d'amitiés, continue d'être à la base de certaines découvertes effectuées par Luc.

*6<sup>ème</sup> exception: Myriam et son goût pour la nouveauté Grunge de Nirvana grâce aux conseils de sa mère*

**Myriam a 29 ans en 2013. Née d'une mère titulaire d'un Bac+4 et programmatrice radio, et d'un père titulaire d'un Bac+5 et cadre, elle a grandi au Maroc avec sa petite sœur et a passé un Bac général. Elle se rend ensuite en France pour réaliser ses études supérieures de sociologie. Elle finissait son Master au moment de l'enquête. Dans la séquence qui suit, Myriam décrit sa découverte de Nirvana par l'intermédiaire de sa mère :**

**Séquence 26\_08** : *Ma mère, elle a commencé à travailler dans une radio au début des années 1990, et elle s'intéressait beaucoup à la musique, à ce qui sortait en radio, les choses actuelles quoi, c'était son métier, et un jour c'est même elle qui m'a fait découvrir « Nirvana » (rires) ! J'étais fan ! C'est quand même la honte que ce soit ma mère qui m'ait fait découvrir « Nirvana » ! C'était un truc de djeuns quoi (rires) !*

La situation dans laquelle Myriam découvre « Nirvana » est incontestablement une forme de vie intime, en raison de l'action en retour qu'elle synthétise sous l'expression « *j'étais fan !* », qui permet de dire qu'elle constituait le groupe en *attraction*, en le liant à une règle expressive de type *générationnelle* (« *C'était un truc de djeuns quoi (rires) !* »). Ce qui explique en outre l'élan de Myriam à l'égard de cette découverte est le fait qu'elle a pu réinvestir à l'égard de Nirvana une règle qu'elle honorait par ailleurs avec ses amis de l'école primaire (elle avait alors 7 ans), et que sa mère, en tant que programmatrice radio, partageait également, bien qu'elle ne s'incluait évidemment pas dans la catégorie « jeune génération ». Le partage de cette règle entre Myriam et sa mère apparaît lorsque, sur le ton de l'humour, elle réalise ses limites vis-à-vis de la découverte de ce groupe : « *C'est quand même la honte que ce soit ma mère qui m'ait fait découvrir « Nirvana » ! C'était un truc de djeuns quoi (rires) !* ». Ainsi, le découplage d'une règle expressive qu'elle partageait avec ses camarades de classe auquel fit suite l'encastrement de celle-ci au sein de la relation avec sa mère, très investie dans l'actualité musicale de par son métier, est ce qui explique que Myriam ait pu découvrir encore de nouvelles références par l'intermédiaire de sa relation (longue par définition) avec sa mère.

### ***Conclusion***

Avant d'aborder les conditions sociales qui favorisent plus ou moins le fait que les enquêtés découvrent de nouvelles références par l'intermédiaire des dispositifs de médiation et, plus spécifiquement, par l'intermédiaire de tel ou tel type de dispositifs, rappelons les principaux éléments que nous avons dégagés quant aux conditions sociales qui rendaient plus ou moins probables les découvertes musicales des enquêtés au sein des différents types de collectifs

qu'ils fréquentaient, ainsi que l'importance des moments fondateurs des collectifs ou des relations interpersonnelles.

Premièrement, les possibilités de découvertes des enquêtés au sein des différents types de collectifs semblent être segmentés par l'évolution des types de socialisation primaire et secondaire : favorable au partage intergénérationnel jusqu'à la fin du collège, les collectifs familiaux ont beaucoup moins tendance à être pour les enquêtés des sources de découvertes une fois cette période scolaire révolue. Cependant, des exceptions apparaissent lorsque les parents sont investis dans une activité musicale (le cas d'Amélie au lycée et de son père organisateur d'un festival musical local) ou lorsque les collectifs familiaux reprennent une certaine importance au cours de la vie active (le cas de Lucie au moment de la vie active et de la découverte de Renaud au cours des repas familiaux). Ces situations, bien que minoritaires, permettent un échange familial de musique à partir du moment où les enquêtés trouvent des élans suffisamment puissants pour *traduire* des règles anciennes (la musique acoustique pour Amélie ; l'engagement politique pour Lucie) afin de donner un sens positif, dans la grammaire naturelle, aux discontinuités que les divers membres de la famille leur font découvrir.

Ensuite, l'entrée dans un cursus supérieur marque l'influence des collectifs scolaires dans les découvertes qu'effectuent les enquêtés, preuve d'une souplesse de l'ouverture des répertoires plus marquée qu'elle pouvait l'être au cours des études secondaires au sein de ces mêmes collectifs.

Enfin, la fréquentation des collectifs se restreignant au fur et à mesure que les enquêtés entrent dans la vie active, seuls les collectifs spécialement dédiés à la musique (groupe de musique, collectif radiophonique) demeurent des collectifs propices à l'ouverture du répertoire musical des enquêtés. Pour autant, quelques exceptions apparaissent au niveau de la précocité de l'effet de ces types de collectifs sur l'ouverture des répertoires des enquêtés. Le cas de Bastien signale bien qu'en vertu de la conjoncture politique (les manifestations pour la libération de Nelson Mandela) et artistique (le label Two Tones et le logo à damier noir et blanc militant pour un brassage ethnique et musical), un tel collectif a pu émerger au moment du collège et donner lieu à un certain nombre de

découvertes, en marge des collectifs familiaux qui prévalent à cette époque en matière de découverte.

Deuxièmement, en ce qui concerne l'importance de l'ancienneté des collectifs et des relations, nous avons observé que dans les deux cas, les moments fondateurs de ceux-ci sont les plus propices aux découvertes musicales chez les enquêtés, du fait que les découvertes faites initialement laissent ensuite place à leur actualisation. Cependant, nous avons pu constater que des relations très anciennes peuvent parfois donner lieu chez les enquêtés à de nouvelles découvertes, si les personnes avec qui ils interagissent sont, pour diverses raisons, dans une dynamique de recherche musicale relativement active.



## Chapitre 7. « Les cristallisations musicales » : découvrir par les dispositifs de médiation

Comme nous l'avions remarqué dans le chapitre 6, Wenceslas Lizé suggérait qu'en fonction du degré d'amateurisme de Jazz (des plus mélomanes aux moins investis), les individus découvriraient plutôt au moyen des cercles de sociabilités ou plutôt au moyen des instances spécialement affectées à la diffusion et la production discursive d'un regard esthétisé sur ce genre musical. Nous avons alors plutôt suggéré qu'une telle distinction méritait quelques nuances car elle ne permettait par exemple pas de rendre compte des découvertes que des enquêtés pouvaient faire au sein de collectifs spécialement dédiés à la musique. Nous pouvons à présent faire dans ce chapitre la suggestion complémentaire en avançant que les divers dispositifs d'accès à la musique laissent la place à des types de grammaticalisation musicale relativement divers et que, par conséquent, il ne faut peut-être pas anticiper d'emblée une telle correspondance.

De tous les types de contextes sociaux dans lesquels les enquêtés ont découvert de la musique, les dispositifs de médiation sont ceux qu'ils ont privilégiés<sup>100</sup>, juste devant les découvertes au sein des relations interpersonnelles<sup>101</sup>, deuxième mode de découverte. De manière générale, ce sont plutôt des individus dont la mère est titulaire d'un diplôme situé entre le Bac et Bac+2 qui utilisent les dispositifs de médiation<sup>102</sup> et plutôt au moment de la vie active<sup>103</sup>, que ce soit pour découvrir ou pour actualiser des références musicales.

---

<sup>100</sup> 66,3% des séquences où l'enquêté a recours à un dispositif sont pour lui des séquences de découverte musicale, contre 51,8% des séquences totales de découverte.

<sup>101</sup> 58,6% des séquences où l'enquêté a recours à des relations interpersonnelles sont pour lui des séquences de découverte musicale, contre 51,8% des découvertes totales.

<sup>102</sup> 54,2% des découvertes où la mère de l'enquêté a un diplôme situé entre bac et bac+2 sont aussi des situations où il est fait usage de dispositifs, contre 37,5% des découvertes totales où il est fait usage de dispositifs.

<sup>103</sup> Dans 31,2% des séquences qui se passent au moment de la vie active, des dispositifs sont utilisés, contre 28,5% des séquences dans lesquelles un dispositif est utilisé.

### ***7.1. Une mère titulaire d'un Bac comme condition minimale favorable aux découvertes via les dispositifs***

Cependant, le fait que la mère ait un niveau de diplôme au moins supérieur au Bac<sup>104</sup> semble être une des conditions minimales favorable pour que les enquêtés découvrent de nouvelles références *via* les dispositifs à la fois au moment du collège, puis de la vie active.

**Tableau 4- Découverte via les dispositifs en fonction de la trajectoire sociale et du niveau de diplôme de la mère**

Trajectoire sociale	Favorise la découverte via les dispositifs	Ne favorise pas la découverte via les dispositifs
	Diplôme de la mère	
Collège	Entre Bac et Bac+2 (62,5%)	Entre Bac+3 et Bac+5 (25%)
Etudes supérieures	Bac (47,6%)	<Bac (22,2%)
En activité	Entre Bac+3 et Bac+5 (48,3%)	

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites au moment du collège au moyen de dispositifs, 62,5% étaient le fait d'enquêtés dont la mère avait un diplôme situé entre un Bac et un Bac+2.

L'exemple précédent de Béatrice, fille d'une mère titulaire d'une Licence et qui a découvert au moment de la vie active des reprises Rock de morceaux de Soul en discutant avec un disquaire, est un parfait exemple lié à la seconde tendance. Mais présentons l'exemple d'Axelle dont la mère est titulaire d'un Deug et qui, au moment du collège, a découvert de nouvelles références par l'intermédiaire d'un dispositif.

*Axelle , fille d'une mère titulaire d'un Deug, et son goût pour le groove des morceaux de Rap américain diffusés sur « Yo! Mtv Rap » : une traduction grammaticale entre ses règles gustatives pour le Rock et le Rap*

<sup>104</sup> Outre que, dans notre base de donnée, l'effet du diplôme du père sur les découvertes musicales des enquêtés n'étaient pas corrélé, l'usage du diplôme de la mère est attesté comme une variable de transmission culturelle entre parents et enfants par les enquêtes d'Hélène Michaudon sur les pratiques de lecture(Michaudon, 2001), de Chloé Tavan à propos des habitudes prises durant l'enfance(Tavan, 2003), et d'Olivier Donnat à propos de la « transmission des passions culturelles »(Donnat, 2004).

**Axelle a 28 ans en 2013. Fille unique d'une mère titulaire d'un Deug et employée de mairie et d'un père titulaire d'un Bac+5 et ingénieur en maintenance informatique, elle a grandi dans une ville du Nord de la France qui compte actuellement près de 90 000 habitants. Au divorce de ses parents, elle déménage dans la région toulousaine avec sa mère, où elle quitte le lycée en première. Elle travaille ensuite pendant plusieurs années comme modératrice d'un site de rencontre. Depuis la fin de son contrat, elle est actuellement à la recherche d'un emploi. La séquence ci-dessous présente la manière dont Axelle découvre au moment du collège, par l'intermédiaire d'une émission télé spécialisée dans la diffusion de clips vidéo, des groupes de Rap américain :**

**Séquence 8\_04 :** *A l'époque, on avait le câble, je regardais les clips, sur MTV... Y'avait « Yo !Mtv Rap » comme émission... Je devais avoir 13 ou 14 ans, j'étais en 5<sup>ème</sup> ou 4<sup>ème</sup>... A Dunkerque, c'était pas mal (rires)... Donc je découvrais pas mal via ce canal... J'aimais le groove des morceaux, l'ambiance assez hardcore, l'imagerie qui allait avec, les clips super « street », j'étais révoltée, ça passait trop bien...*

Dans cette séquence, Axelle indique premièrement que son goût pour le Rap américain se construit à la jonction de la musique et de l'image créée pour le clip vidéo : ce qu'elle grammaticalise comme des *attractions* est tout d'abord le « côté hardcore » des morceaux de Rap, qui entre en correspondance grammaticale positive avec son état d'esprit « *révoltée* ». Ainsi, l'élan suscité par cet état temporaire la pousse à percevoir dans les morceaux de Rap américain la manifestation d'une *règle expressive* (l'extériorisation de la colère) à laquelle elle adhère spontanément. Cette règle se retrouve également, étant donné les actions en retour qu'elle nous rapporte à propos de son jugement, au niveau de l'esthétique visuelle (« *les clips super street* »). Elle souligne ensuite son goût du groove, qu'elle retrouve dans les morceaux. Ainsi, les morceaux de Rap américain qu'elle découvre par l'intermédiaire de « *Yo ! Mtv Rap* » prennent successivement un sens positif dans la grammaire naturelle selon une règle expressive (l'extériorisation de la colère) et une règle esthétique (le groove). Comment expliquer son goût spontané pour le Rap américain selon ces deux règles ? Il faut pour cela remonter premièrement aux goûts de ses parents pour le Rock et à sa

pratique de la batterie, puis à sa découverte du Rap par l'entremise de la radio « première sur la Rap » : Skyrock. Tout d'abord, elle note qu'elle écoutait *naturellement* les disques de Rock des années 1970 que ses parents écoutaient :

[...] mes parents, ils écoutaient du « Rock », y'avait « Led Zeppelin », les « Doors », tout ce qui avait dans les années 60-70... Ils sont très tournés vers la musique, y'a toujours eu des disques qui tournaient chez moi...Et moi j'aimais bien écouter ça avec eux...

Cette forme de vie intime autour des disques de Rock des années 1960-1970 a amené assez vite Axelle à aimer le jeu de batterie et à aller chez un ami de sa mère qui en avait une afin de s'exercer :

Après je joue de la batterie, depuis gamine, vers 6 ou 7 ans... J'en joue de temps en temps... J'ai toujours aimé ça, le sens du rythme, dès les disques de Rock qu'ils écoutaient mes parents... J'ai pris des cours récemment, mais à l'époque non... J'avais pas de batterie, mais ma mère connaissait quelqu'un qui avait une batterie, donc elle m'a proposé, j'étais trop contente, donc j'y allais de temps en temps, il me montrait comment faire tourner une rythmique... Je me souviens d'ailleurs, c'était une grande batterie, et moi j'étais toute petite...

Ainsi, Axelle a découplé la règle esthétique de la rythmique qu'elle partageait avec ses parents et en a fait la règle à la base de la relation sporadique qu'elle a entamée avec l'ami de sa mère, lorsque celui-ci lui enseignait les rudiments de la pratique rythmique. Et c'est ce goût immédiat pour la rythmique qu'Axelle semble avoir réinvesti dans son écoute des clips de Rap américain, qui ont été ainsi grammaticalisés comme des *attractions*. La règle qu'Axelle a mise en pratique est passée ainsi de l'écoute de morceaux de Rock des années 1970 avec ses parents, puis a été découplée vers la relation brève avec l'ami de sa mère, et a été à nouveau découplée pour s'encaster dans une écoute solitaire qu'elle faisait des morceaux de Rap américain diffusés par cette émission spécialisée. Cependant, il faut rajouter le fait que, depuis son entrée au collège, Axelle s'était mise à écouter Skyrock avec ses amis de classe, « *parce que tout le monde*

*écoutaient ça* » et qu'à cette époque, il s'agissait essentiellement d'artistes comme « Alliance Ethnik » ou « Mc Solaar », artistes dont elle appréciait les morceaux également par rapport au groove :

Après au collège, je me suis mise au « Hip-hop » : « Alliance Ethnik », « Mc Solaar » (rires)... A l'époque c'était ça qui marchait... J'aimais bien le groove qui avait dans leurs titres... Je pense qu'il y a plein de gens de notre génération qui ont commencé à écouter du « Hip-hop » en écoutant ces trucs-là...

Ainsi, tant la règle musicale qui s'axait autour de la rythmique et qui régissait certaines de ses relations avec ses parents puis, en parallèle la relation avec l'ami de sa mère, que la règle qui se focalisait sur le groove, et qui donnait un sens positif à certaines interactions qu'elles avaient avec ses camarades du collège, se trouvent alternativement investies par Axelle au moment où elle appréhende les clips de Rap américain diffusés sur Mtv<sup>105</sup>.

Par ailleurs, il apparaît que les enquêtés dont la mère était titulaire d'un Bac tendent à découvrir de nouveaux morceaux *via* les dispositifs seulement au moment des études supérieures. Voici l'exemple de Justine.

*Justine, fille d'une mère bachelière, et le goût de la comparaison musicale des discographies d'artistes de Rap par le biais des torrents*

**Justine a 25 ans en 2013. Née d'une mère commerçante ayant un Bac et d'un père enseignant dans le secondaire et titulaire d'un Bac+5, elle a grandi avec son petit frère dans une ville rurale qui compte actuellement 20 000 habitants. Après le divorce de ses parents, au moment de l'école primaire, elle s'installa chez son père avec son frère. Elle a passé un Bac général et est venue à ensuite à Toulouse faire un Bts photographie à l'ETPA. Elle travaille actuellement en tant qu'équipière dans une grande enseigne de restauration rapide. Dans la séquence ci-dessous, Justine décrit les modalités de sa pratique du téléchargement sur les torrents :**

<sup>105</sup> Pour une étude des effets de la télévision sur l'industrie musicale, voir (Frith, 2002).

**Séquence 13\_24** : *Je cherchais les « fichiers Zip » des discographies des groupes de Rap américain qu'on m'avait parlé sur torrents pour me faire une idée d'ensemble...*

Dans cet extrait, Justine indique le dispositif par lequel elle accède à de nouvelles découvertes en Rap américain (les torrents<sup>106</sup>), et la règle musicale qui donne un sens positif à sa manière d'utiliser le dispositif en question : le fait que Justine télécharge les discographies des artistes en « fichier zip » et qu'elle écoute ensuite chacun des albums présents dans le fichier est ce qui permet de considérer que la règle à la base de telles actions prend un sens positif dans la grammaire naturelle. Mais qu'est-ce qui a amené Justine à aimer le Rap américain ? Et surtout, qu'est-ce qui l'a amené à utiliser les torrents seulement à partir du Bts ? Premièrement, débutons par l'explication de l'*élan* de Justine pour le Rap américain, et la règle esthétique très précise qu'elle mobilise dans son usage du torrent pour construire ensuite son jugement de goût. Tout commence en primaire lorsque son père lui offre l'album live d'Mc Solaar en 1998 intitulé « Le tour de la question ». Le goût de son père, enseignant, pour les textes, est à l'origine de ce cadeau qu'il considère comme une bonne passerelle entre le travail littéraire du sens des mots et les thématiques et la musicalité qui s'adressaient directement à la jeunesse :

[...] il aimait bien Solaar à cause des textes, du coup, comme c'était une musique de jeune, il s'est dit que ça serait une bonne façon de me faire accrocher au côté « texte ».

Cependant, Justine a découplé la règle qui donnait un sens positif à l'écoute partagée d'« Mc Solaar » avec son père (l'importance du sens des mots) vers des artistes qui avaient un langage plus « brut de décoffrage », un peu plus violent, au sein des interactions qu'elle pouvait avoir avec un groupe d'amis qui s'était constitué autour d'un goût partagé pour le Rap français à l'arrivée au collège. Du point de vue de son père, les textes des artistes de Rap français que Justine écoutait avec ses amis cessaient d'honorer la règle qu'il admettait avec

---

<sup>106</sup> Le « torrent » est un dispositif de partage en ligne de fichiers numériques.

elle (« *Mon père il aimait pas le rap trop violent (d'un ton gras, caricatural)* ») : c'est pourquoi Justine n'a pas pu partager avec lui l'ensemble des autres références de Rap français et leur répertoire commun en matière de Rap français n'a pas dépassé « Mc Solaar ». Avec ce groupe d'amis, Justine va débiter une mise en commun des connaissances, basée sur l'aspect « underground » des artistes et des groupes de Rap français<sup>107</sup> (« *C'était que des trucs pas forcément très connu parce que tout ce qui est commercial, on a jamais réussi vraiment à trop accrocher* »). Cette mise en commun s'est effectuée essentiellement à partir des sites de partage en ligne, ce qui, à un moment où l'accès à Internet n'était pas illimité et pas aussi rapide qu'aujourd'hui, a eu pour conséquence de structurer de manière asymétrique la potentialité de chacun des membres du groupe à faire découvrir de nouvelles références aux autres :

J'avais des potes qui téléchargeaient à mort et qui me refilaient les CD, c'était génial... J'avais un pote qui téléchargeait tout le temps, donc lui il me gravait directement les CD, il me disait « tiens écoute toi ça ce week-end », c'était plutôt pas mal... Avec lui, on était à fond sur les textes, les grosses punchlines bien percutantes, on se comprenait bien à ce niveau...Je découvrais pas mal par lui, il me filait de supers trucs et je cherchais un peu de mon côté mais c'est vrai qu'Internet c'était pas si développé que ça et c'était pas donné...

Nous constatons d'une part que la relation entre Justine et un des amis du groupe se découplait de celui-ci pour s'autonomiser par moments : c'est ainsi que cet ami est devenu un conseiller privilégié de Justine par rapport aux autres membres, et ce pour plusieurs raisons. Premièrement parce qu'il avait un accès à Internet de meilleure qualité et sans doute des moyens économiques plus importants que ceux du foyer où vivait Justine. Ensuite, parce que la règle musicale qu'honorait globalement le groupe d'amis à propos du Rap français (le goût pour des textes virulents et « direct ») se manifestait entre Justine et cet ami de manière beaucoup plus vive dans les morceaux qu'ils écoutaient entre eux (« *Avec lui, on était à fond sur les textes, les grosses punchlines bien percutantes,*

---

<sup>107</sup> Pour une étude sur les manières de catégoriser le Rap, entre ce qui « en est » et ce qui « n'en est pas », voir (Gibson, 2014).

*on se comprenait bien à ce niveau... »*). Cette amitié s'est par la suite estompée lorsque Justine est entrée en internat au moment du lycée. Cette période va marquer pour Justine une ouverture au Rap américain, par l'intermédiaire des amis qu'elle se fait et qui importent avec eux leurs connaissances en la matière :

Après au lycée, beaucoup d'échanges, et comme j'étais en internat, y'avait des gens qui venaient de loin, donc d'autres univers... Et après rapidement, ya la partie US qui est arrivée...

L'ouverture de Justine au Rap américain s'est effectuée par l'intermédiaire d'une nouvelle règle que partageaient ses amis de l'internat et qu'elle a admise progressivement à force d'écoutes prolongées avec eux :

Et je me suis vraiment mise dedans parce que j'aimais vraiment les instrus qu'il y avait derrière... On a commencé à mélanger, à écouter ensemble leurs disques, tout le monde bougeait la tête, j'y ai vite pris goût... !

Puis ils ont progressivement commencé à vouloir creuser un peu plus l'ensemble des discographies de leurs artistes de Rap américain favoris. Et à nouveau, l'asymétrie en matière d'accès à Internet, et les connaissances des sites qui en découlent, a fait que Justine s'est appuyée sur des amis qui lui transmettaient directement des disques susceptibles de lui plaire :

Les grands noms de Rap Us de l'époque ils étaient connus, donc après on a commencé à chercher un petit peu atour, voir ce qu'on pouvait découvrir, leur discographie quoi... Au niveau Us, c'était plus mes potes qui me faisaient tourner, je galérais un peu à les trouver et eux ils avaient un site où ils allaient tout le temps et comme ma connexion était pas niquel...

Nous pouvons observer au passage que la succession des découvertes que Justine et le groupe d'amis de l'internat opèrent se découple tendanciellement de la temporalité de l'actualité musicale des principales « radios jeunes » : alors que les playlists journalières de Skyrock étaient structurées de manière à organiser



la contemporanéité musicale en matière de Rap (donc centré uniquement sur les nouveautés), Justine et ses amis structuraient leurs découvertes à partir d'artistes actuels pour se diriger vers leurs productions passées. Et, avec la démocratisation de l'accès illimité à Internet au moment où Justine entre en Bts photographie, c'est précisément ce type de découplage temporel qui a régulé les découvertes en Rap américain qu'elle pouvait effectuer en allant télécharger sur les torrents les discographies entières des artistes dont elle méconnaissait l'ensemble des productions musicales.

Les cas de Béatrice, Axelle et Justine nous ont permis d'illustrer la tendance majoritaire statistique selon laquelle un niveau de diplôme minimal (le Bac) détenu par la mère favorise le fait que les enquêtés usent plutôt des dispositifs pour découvrir de nouvelles références à partir du collège. Le cas de Béatrice est cependant intéressant puisqu'il donne corps au fait que ceux dont la mère est le plus fortement diplômée ne découvrent par l'intermédiaire des dispositifs que bien plus tard au cours de leur trajectoire (le moment de la vie active), alors que ceux dont la mère a un diplôme situé entre un Bac et un Bac+2 s'en servent à une telle fin dès le collège. En anticipant sur le chapitre prochain, on peut d'ores et déjà en donner la raison : c'est que, pour les enquêtés dont la mère est très diplômée, c'est *d'abord* par des relations interpersonnelles qu'ils découvrent de nouvelles références (dès le collège), avant de se rabattre sur les dispositifs au moment de la vie active. Cependant, bien qu'elles soient sous-représentées, et par-là statistiquement moins probable, il n'en reste pas moins que certaines séquences permettent de décrire un tel usage des dispositifs dès le collège par les enquêtés dont la mère était très diplômée. Nous avons pu en appréhender un exemple avec le cas d'Elliot et de sa découverte vers 13 ans du titre « Pump up the volume » de « Dj MARRS » sur une émission de radio spécialisée, qu'il a intégré à son répertoire au moyen d'une traduction grammaticale, poussé en cela par un élan antérieur où il reliait les morceaux de Musique concrète qu'il aimait à la règle de l'expérimentation musicale. Présentons ci-dessous deux autres « cas exceptionnels » de découvertes faites au moment du collège au moyen de dispositifs par des enquêtés dont la mère est fortement diplômée.

*7<sup>ème</sup> exception: Marc, fils d'une mère titulaire d'une Licence, et l'importance d'Orange Mécanique dans son appropriation exclusive de Beethoven et Rossini en Musique Classique*

La trajectoire de Marc a déjà été décrite succinctement un peu plus haut. Nous rappellerons simplement ici qu'il était fils unique de deux parents fortement diplômés et tous deux enseignants dans le secondaire.

**Séquence 15\_10 :** *Et après je me suis ouvert à d'autres styles... La « Musique classique », c'était un style dont je me foutais complètement, j'en entendais parce que mes parents en écoutaient, mais voilà, ça me passait par-dessus la tête... J'y voyais aucun intérêt! Et vers 14-15 ans, j'ai vu « Orange Mécanique » et là... Wouaaaaah! ça fonctionnait trop avec l'ambiance du film! Super puissant, super dark! Donc je me suis mis à écouter « Rossini » et « Beethoven » et voilà... Et à l'époque y'avait que ça pour moi...*

Dans cette séquence, Marc décrit tout d'abord ses premières impressions à l'égard de la Musique classique qu'il s'est fait au foyer familial : il apparaît clairement qu'il s'agissait pour lui d'écoutes avec des conséquences faibles. Cependant, Marc exprime ensuite une rupture de cet élan à maintenir la musique classique dans un état pré-grammaticalisé. Cette rupture s'est opérée après qu'il ait fait l'expérience de « Beethoven » et de « Rossini » dans le célèbre film de Stanley Kubrick, constitués par là en *attractions*. La règle expressive d'extériorisation d'une puissance par la musique, qui lui permettait de donner un sens positif dans la grammaire naturelle à ces morceaux musicaux se manifeste à travers la justification qu'il donne de son jugement (« *ça fonctionnait trop avec l'ambiance du film! Super puissant, super dark!*»). D'où provient ce renforcement de l'élan qui a amené Marc à donner un sens positif à cette règle expressive dans la grammaire naturelle ? Pour l'expliquer, il faut remonter à sa découverte du Rock des années 1970 qui s'est produite quelques années plus tôt par l'intermédiaire des amis plus âgés de sa sœur :

Y'avait les copains de ma sœur parce que moi, le Rock, ça m'a pris, j'étais gamin, j'avais 12-13 ans, donc eux, ils avaient 17, donc j'allais chez eux à

piquer des disques et voilà quoi...Mais ils m'ont montré ça, j'ai explosé, je me suis dit « c'est quoi ce truc ?! »Mais j'en écoutais beaucoup par contre... Je pouvais pas être avec un copain qui écoute pas « Led Zeppelin » (rires), c'était obligé... Mais c'était même pas du sectarisme, parce que pour moi, c'était une telle passion, c'était tellement important dans ma vie, que... Y'avait que ça qui comptait...

Ce goût pour le Rock a été engendré par un élan d'une puissance telle qu'il a conduit Marc à se diriger spontanément vers des personnes qui écoutaient la même chose que lui. Ainsi, nous voyons comment le dispositif que constitue le film a pu permettre à Marc, à la fin du collège, de revoir le jugement à l'égard de la Musique classique qui émergeait de ses interactions avec ses parents, suite au visionnage d'Orange Mécanique et de l'usage que le réalisateur avait pu faire de certains morceaux de Beethoven et de Rossini<sup>108</sup>, qui a poussé Marc à opérer une *traduction grammaticale* de la règle expressive qu'il partageait avec les amis de sa sœur à propos du Rock des années 1970.

*8<sup>ème</sup> exception: Myriam et la découverte de « Massive Attack » par les chaînes musicales allemandes*

L'exemple de Myriam, déjà présentée dans la « 6<sup>ème</sup> exception », et de son utilisation des chaînes musicales câblées allemandes constitue un autre « cas exceptionnel » de l'usage des dispositifs à des fins de découvertes au moment du collège par des enquêtés dont la mère est fortement diplômée.

**Séquence 26\_09 :** *Alors j'ai eu la télé quand j'ai eu 12 ans, et j'avais que la télé allemande et la télé espagnole, même pas la télé marocaine à Tanger. Et dans les chaînes allemandes, y'avait deux chaînes musicales, qui ont franchement contribué à construire ma culture musicale, parce que c'était pas du tout ce qui s'écoutait sur place. C'est là où j'ai découvert « Massive Attack » par exemple... Comme Nirvana, ça envoyait et puis c'était ce qui sortait aussi quoi...*

---

<sup>108</sup> Pour une étude similaire de l'effet de la musique de Bach dans la saga d'Hannibal Lecter, voir (Cenciarelli, 2012).

Myriam indique dans cet extrait comment, grâce aux chaînes allemandes câblées, elle eu accès à toute une gamme musicale qui ne passait pas les frontières de la programmation radiophonique locale dont une référence, « Massive Attack », dont elle s'est saisie spontanément comme une *attraction* pour deux raisons successives, à travers lesquelles nous pouvons déduire les règles expressives qu'elle investissait. La première est relative à l'énergie que le morceau de « Massive Attack » déployait selon elle, et qui, par une traduction de la règle qu'elle honorait par ailleurs avec sa mère à l'égard de « Nirvana », l'a poussé à lui donner un sens positif dans la grammaire naturelle. La seconde est également le produit d'une *traduction* qu'elle a effectué à partir du renforcement d'un élan en provenance de la règle de « contemporanéité musicale » qu'elle honorait avec sa mère, et qui les amenait à donner aussi à l'écoute des morceaux de « Nirvana » un sens positif dans la grammaire naturelle. L'usage du câble à des fins de découverte au moment du collège s'explique donc pour plusieurs raisons : d'une part, la grammaticalisation de « Massive Attack » est le produit chez Myriam du renforcement successif des élans qui étaient à la base de son écoute de « Nirvana » avec sa mère. Cependant, une autre cause entre au moins en ligne de compte dans l'explication de cette séquence : la programmation musicale de la chaîne allemande, radicalement différent de celui des radios marocaines d'alors et qui, sans celle-là, n'aurait pas permis à Myriam d'accéder à « Massive Attack » à ce moment-là.

Marc et Myriam sont deux exemples qui permettent de rendre compte de la tendance minoritaire selon laquelle certains enquêtés dont la mère est fortement diplômée peuvent malgré tout mobiliser les dispositifs de médiation à des fins de découvertes musicales au moment du collège. Il nous reste à aborder l'autre tendance minoritaire qui apparaît dans le tableau récapitulatif ci-dessus : celle des découvertes faites au moyen des dispositifs au moment des études supérieures par des enquêtés dont la mère n'a pas le Bac.

Les exemples de Fabrice et de sa découverte de morceaux Électro par l'intermédiaire des publications d'un ami de l'université postées sur facebook, et

celui de Fanny et de sa découverte d'un groupe de Pop par l'intermédiaire d'une émission sur Arte permettront d'en donner quelques explications.

*9<sup>ème</sup> exception: Fabrice, fils d'une mère non diplômée, et le goût pour les morceaux Électro apaisant posté par son ami doctorant « chineur »*

**Fabrice a 26 ans en 2013. Fils d'une mère non diplômée et employée, et d'un père titulaire d'un Deug et technicien, il est le dernier d'une fratrie de 4 frères et sœurs. Après avoir passé un Bac général dans une ville de Lorraine qui compte actuellement un peu moins de 20 000 habitants, il part faire ses études de sociologie à Toulouse, et était doctorant au moment de l'enquête. Dans cette séquence, Fabrice décrit comment il est parvenu à découvrir de nouvelles références Électro sur le mur facebook d'un ami doctorant qu'il jugeait plus connaisseur que lui :**

*Séquence 2\_35 : Sur facebook, je poste très, très peu de musique... Par contre par le biais de facebook, je découvre notamment par le facebook d'un autre collègue doctorant qui, lui, pour le coup, tu regardes son mur... Des fois ça m'est arrivé d'aller sur son facebook, de parcourir ses posts, et de cliquer sur des musiques, comme je sais que le mec a bon goût, pour avoir fait 2 ou 3 soirées avec lui, j'avais capté qu'il était super ouvert, super éclectique, et qu'il avait l'air de bien fouiller, y'a moyen qu'il ait posté des trucs qui me plaisent... Et effectivement, j'ai découvert des trucs Électro à partir de son mur...Des trucs super « smooth », bien posé, très agréable quand tu rentres crevé de ta journée de thèse par exemple...*

La séquence de découverte de Fabrice permet d'être décrite comme une forme de vie intime. D'une part, la visite de la page facebook de son ami suggère de la part de Fabrice un acte d'engagement immédiat qui a débouché sur un acte de restitution après qu'il se soit confronté auditivement aux morceaux publiés par son ami, comme sa confirmation de découverte nous le laisse penser. A partir de quelle règle Fabrice a-t-il relié ces morceaux d'Électro pour leur faire prendre un sens positif dans la grammaire naturelle ? Fabrice l'exprime juste après : par la règle expressive que l'on pourrait qualifier de « sérénité musicale ». Fabrice explique dans cet extrait l'élan qui le pousse à investir une telle règle expressive

à propos du morceau d'Électro qu'il découvre sur le mur virtuel de son ami : il s'agit de la fatigue quotidienne du travail de thèse, après laquelle il aime écouter de la musique qui le relaxe. Mais comment expliquer qu'il ait attribué à cet ami un tel crédit en matière de goût musical, crédit qui a renforcé la spontanéité avec laquelle il s'est dirigé sur son mur virtuel ? Fabrice en donne également la réponse : quelques temps auparavant, il avait effectué quelques soirées en compagnie de cet ami où il avait pu constater son goût de l'éclectisme et de la recherche musicale, dont il s'est saisi comme d'une attraction. Ainsi, au moment où Fabrice est rentré chez lui fatigué de sa journée de thèse, il s'est probablement appuyé sur son expérience des soirées faites avec ce collègue lorsqu'il s'est rendu sur son mur pour y trouver des morceaux qui pouvaient correspondre à son désir de détente, chose qui s'est réalisée avec les morceaux d'Électro. La découverte de Fabrice par l'intermédiaire d'un dispositif comme facebook au moment des études supérieures est donc la résultante d'une relation interpersonnelle nouée au cours de la même période qui, par la plateforme virtuelle de ce site, lui a permis d'en poursuivre le cours.

La découverte par Fanny d'« Icona Pop », au moyen de l'émission « Tracks » sur Arte, est un autre exemple de cette tendance minoritaire.

*10<sup>ème</sup> exception: Fanny, fille d'une mère non diplômée, et son goût pour l'autoproduction musicale du groupe féminin « Icona Pop » découvert sur « Tracks »*

**Fanny a 27 ans en 2013. Fille d'une mère non diplômée et femme au foyer, et d'un père également sans diplôme et travaillant comme ouvrier, elle a grandi avec ses sœurs dans une petite ville d'une région proche de Toulouse qui compte actuellement un peu moins de 10 000 habitants. Après un Bac général, elle poursuit des études de sciences sociales et était inscrite en thèse au moment de l'enquête. La séquence suivante décrit la manière dont, au moment de ses études supérieures, Fanny a découvert un groupe de Pop féminin au détour d'une émission télé d'Arte :**

**Séquence 19\_34 :** « *Icona Pop* » par exemple, j'ai connu y'a pas longtemps sur Tracks tu sais, la petite émission sur Arte, j'y suis tombé dessus en zappant... Et ça m'a accroché! Là, « *Icona Pop* », ce qui m'a aussi séduite,

*c'est que c'est deux nanas qui font tout : elles sont dj's, elles chantent, et elles sont toutes les deux sur scène. Mon copain dit que c'est parce que y'en a une qui me ressemble mais c'est pas vrai... (rires !). Y'a aussi ce truc de... Personnification... C'est pas que de la musique, je vais faire attention à la musique, au parole, et aux personnes aussi. Elles ont mon âge à peu près, donc je m'identifie un peu aussi... Mais ça, ça doit être parce que j'ai envie de m'investir dans un groupe, d'être chanteuse, mais j'ai jamais franchi le cap... J'ai passé le casting de la Nouvelle Star par contre ! (rires !) Mais tu le dis pas ça ! (rires !) Et du coup j'avais été sélectionnée pour passer devant le jury mais j'ai pas osé, j'ai eu peur de passer à la télé... De passer au bêtisier quoi (rires) ! Mais j'étais jeune, j'avais 21 ans quoi...*

Fanny décrit dans cette séquence l'engagement immédiat qu'elle a investi dans le visionnage de « Tracks », qu'elle a grammaticalisé au moyen de la règle expressive de l'autoproduction musicale féminine par laquelle elle s'est saisie d'« Icona Pop » comme d'une attraction. D'où provient l'élan qui a trouvé chez Fanny un renforcement lorsqu'elle a visionné cette émission ? Elle nous en donne l'explication : « *Mais ça, ça doit être parce que j'ai envie de m'investir dans un groupe, d'être chanteuse, mais j'ai jamais franchi le cap...* ». Sa volonté d'être chanteuse l'a conduit à participer au casting de la Nouvelle Star mais, après avoir été sélectionnée, la peur de la médiatisation des auditions (avec notamment la peur d'apparaître dans la rubrique des « mauvais candidats ») lui a fait rompre son élan et Fanny s'est alors autolimitée dans ses désirs. Ainsi, du fait que les chanteuses du groupe « Icona Pop » avaient pratiquement son âge, et qu'elles représentaient pour Fanny la réalisation de ce qu'elle ne s'autorisait pas à expérimenter, celle-ci a été poussée à renforcer cet élan antérieur de désir de pratique féminine du chant dans le jugement qu'elle portait sur ce groupe.

### ***7.2. Les dispositifs spécialisés comme vecteur majoritaire de découverte***

À travers les séquences d'Axelle et de Justine, nous avons donné des exemples différents de l'usage des dispositifs à des fins de découverte musicale en

fonction du diplôme de la mère et du moment de la trajectoire biographique au sein duquel ces découvertes apparaissaient. Mais si les dispositifs sont le médium privilégié par les enquêtés pour découvrir de nouvelles références musicales, existe-t-il des types de dispositifs qui favorisent plus spécifiquement ces processus ?

**Tableau 5 - Découverte et type de dispositifs de médiation**

Favorise la découverte		Ne favorise pas la découverte
Type de dispositifs		
Emissions Radio- Tv spécialisées (14,8%)	Magazines spécialisés, sites d'information musicale, jaquette/pochette de disques (28,8%)	Site avec algorithme de recommandation (7,6%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites au moyen de dispositifs, 14,8% ont émergé du visionnage des émissions radio ou télé spécialisées.

De manière générale, lorsqu'ils passent par les dispositifs, les enquêtés découvrent de nouvelles références plutôt par l'intermédiaire des magazines spécialisés, des sites d'informations musicales, des jaquettes et pochettes de disques<sup>109</sup>, et également via les émissions radio ou télé spécialisés.

C'est par exemple le cas d'Elliot, abordé au chapitre 6, qui a découvert bon nombre de groupes de Rap américain dans l'émission du « Deenastyle » qu'il avait découvert par ses amis plus âgés et un peu plus expérimentés que lui. C'est également le cas d'Axelle, présenté également au chapitre 6, qui a découvert bon nombre de rappeurs américains par l'intermédiaire de l'émission télé spécialisée « *Yo ! Mtv Rap* » chargée à l'époque de diffuser des clips vidéo qui ne passaient pas ou peu sur les chaînes de clips françaises. C'est enfin le cas de Gabrielle, décrit au 6.4., qui, en se servant des remerciements des « Cramps » au sein de la jaquette du disque, a eu accès à toute une série de noms de groupes de « Rock garage » des années 1960.

<sup>109</sup> En 1989, les 15-19 ans étaient 20% à lire une revue culturelle de type littéraire, musicale ou de cinéma, contre seulement 10% dans la population totale (Donnat, 1990, p. 121). La lecture juvénile des jeunes générations est également majoritaire en 1997, avec 17% des 15-19 ans qui avaient déclaré lire régulièrement une ou plusieurs revues culturelles, contre 7% de la population totale (Donnat, 1998, p. 179).



Cependant, bien qu'elles soient minoritaires, il existe aussi des séquences permettant de décrire un usage des sites de diffusion musicale munis d'algorithmes de recommandation à des fins de découvertes. C'est le cas par exemple de Pascale qui nous indique avoir découvert bon nombre de titres de « Reggaeton » sur la plateforme d'itunes.

*11<sup>ème</sup> exception: Pascale et les découvertes de titres de « Reggaeton » sur Itunes*

**Pascale a 46 ans en 2013. Fille de parents non diplômés, dont la mère était employée et le père ouvrier, elle a grandi avec sa sœur dans une ville du Nord-Est de la France proche de l'Allemagne qui compte actuellement un peu plus de 100 000 habitants. Après un Bac général validé, ses parents lui financent ses études supérieures de LEA à Toulouse, en échange d'une réussite aux examens, à l'issue desquels elle décroche une Licence et s'inscrit ensuite pour deux années supplémentaires en école de traducteur. Elle travaille ensuite dans le CDR d'un collège de la région, puis dans la section « communication » d'une association chargée de promouvoir annuellement un grand festival local de musique du monde. Elle donne en parallèle des cours de danse latine. Dans la séquence qui suit, Pascale décrit comment elle en est venue à modifier son processus de découverte au moment où, arrêtant de se graver des albums entiers par l'intermédiaire d'une collègue de travail, elle s'est mise à acheter « au compte goûte » des titres de Reggaeton à destination de ses cours de danse :**

**Séquence 18\_28 :** *Je gravais quand même tout le CD avec ma collègue de boulot, et un jour y'a eu iTunes qui est arrivé et là je me suis mise à sélectionner la musique, surtout dans la musique latine, c'est assez irrégulier, tu peux avoir des morceaux tout fous, et d'autres qui sont merdiques...iTunes ça a changé ma façon d'acheter de la musique, déjà dans l'immédiateté... Là je donne des cours de « Reggaeton » donc je cherche des sons pour mes cours... Et des fois je m'intéresse même pas à savoir qui est l'auteur... C'est le son, c'est ce que ça éveille, c'est ce que le son implique d'un point de vue de la danse... Je picore ... Je découvre...*

Pascale décrit la manière dont elle procède pour acheter les titres de « Reggaeton » sur Itunes qu'elle diffuse ensuite dans le cours de danse qu'elle anime. Ses choix s'effectuent ainsi : elle écoute les morceaux sur Itunes et, à l'issue de cela, si Pascale a jugé qu'ils respectaient suffisamment la règle esthétique du rythme, elle les achète et ceux-ci s'insèrent directement dans sa playlist. Comment expliquer que Pascale ait rompu un élan antérieur en matière de découverte des titres de « Reggaeton » et ce soit orientée vers Itunes ? Il faut pour cela remonter quelques mois en amont de cette séquence, et se plonger dans une de ses séances de cours de danse. Jusque-là, en effet, Pascale utilisait un poste CD au moyen duquel elle jouait les disques compacts qu'elle gravait. Mais une séance l'a contrainte à modifier ses habitudes et à acheter un iPod dans lequel elle pouvait stocker la totalité des musiques présentes sur son compte Itunes :

Avant je fonctionnais avec mes CD, en cours j'avais mes CD, et un jour en 2008, pendant un stage, j'ai un CD qui m'a planté, j'avais plus de musique, j'étais très embêtée, donc j'ai acheté cet iPod, et bon, j'y fais super gaffe, ça vaut 250e donc bon... Mais ça a été largement amorti... Tout est relié, c'est génial... En stage je me sers que de ça...

Clairement, le mauvais fonctionnement du CD a obligé Pascale à réaliser les limites d'un tel dispositif, et à se diriger vers un autre où un tel problème ne pourrait plus arriver (ce qui n'exclut pas d'autres dysfonctionnements, mais résorbait en tout cas celui-ci). Les découvertes effectuées par Pascale sur Itunes sont donc le résultat d'une forme de vie contrainte antérieure qui, pour des raisons matérielles, l'a conduit à se tourner vers l'usage d'Itunes. De plus, outre les considérations matérielles, les découvertes sur Itunes honorent beaucoup plus la règle de l'accès immédiat à la musique, qui était largement plus différé lorsqu'elle écoutait la musique chez cette amie, attendait qu'elle ramène le CD au travail, et enfin gravait le disque au moyen de l'ordinateur professionnel (les graveurs étant alors rare dans l'équipement des ménages français). En encastrant l'ensemble de ses opérations au sein d'un même espace-temps, très court, Pascale a pris goût à ce moyen de découverte et d'écoute, beaucoup plus

mobile, fiable et rapide (Waldfoegel, 2010). Ainsi, la découverte au moyen d'un site de diffusion musicale muni d'algorithme de recommandation s'explique ici par l'élan auquel a été contrainte de rompre Pascale avec l'usage des CD pour ses cours de danse, couplé aux recommandations intra-genres qu'offrait le dispositif, qui répondaient aux règles esthétiques de celle-ci.

### ***7.3. Effets de l'origine et de la trajectoire scolaire-professionnelle et degré de spécialisation des dispositifs***

Si globalement les dispositifs spécialisés sont ceux qui permettent tendanciellement aux enquêtés de découvrir de nouvelles références, par qui sont-ils plutôt utilisés ? Existe-t-il un effet du niveau de diplôme de la mère ? Est-ce que le moment au sein du cursus scolaire ou professionnel joue sur la mobilisation de tel ou tel dispositif ? Nous observons des distributions assez nettes tant pour l'effet de l'origine sociale que pour celui de la trajectoire scolaire et professionnelle.

En premier lieu, nous observons une scission entre les enquêtés d'origine sociale modeste et ceux d'une origine sociale moyenne et plutôt aisée. Si les premiers ont tendance à découvrir de nouvelles références par les émissions de grande écoute, les enquêtés dont la mère est titulaire d'un Bac découvrent principalement par le biais des magazines ou sites spécialisés, des jaquettes ou pochettes de disques, tandis que ceux dont la mère est titulaire d'un diplôme compris entre Bac et Bac+2 ouvrent leur répertoire tendanciellement en recourant aux disquaires, aux médiathèques ou à la vente par correspondance, et ceux dont la mère est titulaire d'un diplôme compris entre Bac+3 et Bac+5 découvrent plutôt par le biais des réseaux sociaux.

Puis, lorsque l'on se déplace vers les différents moments au sein du cursus scolaire puis professionnel, nous constatons que les types de dispositifs s'utilisent plutôt à des moments particuliers de la trajectoire des enquêtés. Ainsi, les périodes du Primaire et du Collège sont plutôt celles où les enquêtés découvrent de nouvelles références par le biais des émissions de grande écoute. Ils s'en détournent tendanciellement au lycée pour recourir plutôt aux magazines

spécialisés et utilisent plutôt les réseaux sociaux lorsqu'ils entrent dans la vie active.

**Tableau 6- Découverte par les différents types de dispositifs en fonction de l'origine sociale et de la trajectoire scolaire-professionnelle**

		Favorise la découverte				
		Type de dispositifs				
		Emissions Radio-Tv de grande écoute	Site avec algorithme de recommandation	Mag. Spé., sites d'inf. music., jaquette, pochette	Réseaux sociaux	Disquaire, médiathèque, VPC
Diplôme de la mère		< Bac (25%)	Bac (15,7%)	Bac (47,1%)	Entre Bac+3 et Bac+5 (6,8%)	Entre Bac et Bac+2 (50%)
Trajectoire scolaire-prof.		Primaire (66,7%), Collège (30,8%)	Vie active (13,2%)			Lycée (48,3%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme inférieur au Bac, 25% se sont produites par l'intermédiaire des émissions de grande écoute.

Lorsque l'on combine les effets de l'origine sociale et de la trajectoire scolaire-professionnelle à propos de l'usage des différents types de dispositifs à des fins de découverte, des différenciations notables apparaissent. Deux groupes se distinguent, séparés par le fait que la mère soit titulaire ou non d'un diplôme supérieur ou au mieux égal au Bac.

**Tableau 7 - Découverte au sein des différents types de dispositifs en fonction du niveau de diplôme de la mère et de la trajectoire sociale**

		Favorise la découverte				
		Types de dispositifs et diplôme de la mère				
Trajectoire sociale		Disquaire, Médiathèque, VPC	Emissions Radio-Tv de grande écoute	Emissions Radio-Tv spécialisées	Magasine spécialisé, site d'information musicale, jaquette/pochette de disques	Site avec algorithme de recommandation
Collège		Entre Bac et Bac+2 (40%)	<Bac (63,6%)		Entre Bac+3 et Bac+5 (45,5%)	
Lycée		Entre Bac+3 et Bac+5 (71,4%)			<Bac (45,5%)	
Etudes supérieures		Entre Bac et Bac+2 (58,3%)			Bac (60%)	
En activité		Entre Bac et Bac+2 (55,6%)	<Bac (25%)			Bac (23,1%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites chez un disquaire au moment du collège, 40% d'entre elles sont le fait d'enquêtés dont la mère avait un niveau de diplôme compris entre Bac et Bac+2.

Tout d'abord, nous voyons que les enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme inférieur ou égal au Bac découvrent plutôt de la musique au collège via les émissions radios ou télé de grande écoute (émission du Top 50, NRJ, Skyrock, Fun Radio, M6 music, etc.). Puis, ceux-ci les effectuent plutôt à partir du lycée au moyen des magazines spécialisés, des sites d'information musicale ou par l'intermédiaire des pochettes ou jaquettes de disques. Ils les complètent enfin tendanciellemment au moment de l'entrée dans la vie active par des découvertes passant par les émissions radios ou Tv spécialisées ou les sites munis d'algorithmes de recommandations. Le cas de Fanny décrit ci-dessous témoigne de la première tendance.

*Fanny, fille d'une mère non diplômée, et son goût partagé avec ses camarades du collège pour les artistes « jeunes » et très diffusés au cours des émissions de radio libre de Fun radio*

**La trajectoire de Fanny a déjà été abordée à la section 7.1. La séquence que Fanny décrit ci-dessous correspond aux découvertes qu'elle pouvait faire en écoutant Fun Radio, station très populaire parmi ses amis du collège :**

**Séquence 19\_03 :** *Alors au collège qu'est-ce que j'écoutais ? J'écoutais les trucs les plus commercialisés, les plus diffusés, que tous les jeunes de ma classe écoutaient, j'écoutais la radio, j'écoutais vachement Fun Radio, surtout les émissions d'antenne libre, j'aimais bien ces trucs-là, ça discutait, ça parlait de choses qui nous concernent, et justement ils faisaient découvrir des titres, genre Ophélie Winter, des choses comme ça, un peu Pop...*

Fanny indique plusieurs choses : elle qualifie tout d'abord implicitement les morceaux qu'elle écoute (« *les trucs les plus commercialisés* ») par la règle expressive qui donne un sens positif aux interactions qu'elle peut avoir avec ses camarades de classes. Par ailleurs elle précise la station de radio et le type d'émission, spécialement adressé aux jeunes par lequel elle découvre de nouvelles

références<sup>110</sup>. Ainsi, parce que ces émissions s'adressaient aux « jeunes » et parlaient de problèmes de « jeunes », Fanny avait tendance à grammaticaliser spontanément les titres qui y étaient diffusés comme des *attractions* selon une règle expressive telle que « la contemporanéité musicale des jeunes », poussée en cela par l'élan qui l'amenait à juger les titres musicaux avec ses amis collégiens en fonction de l'immanence de leur actualité au sein des stations de radio « jeunes ». Parce que ce qu'elle découvrait dans ces émissions était ce dont elle allait ensuite pouvoir parler avec ses amis collégiens, Fanny était poussée par un élan visant à les grammaticaliser selon les règles qui seraient ensuite honorées au sein du collectif scolaire auquel elle appartenait. Le découplage de la règle expressive était donc destiné à être à nouveau encadré au sein du collectif scolaire pour devenir la *règle actuelle*, en même temps qu'y étaient importées les nouvelles références découvertes par une écoute en solitaire destinées à être évaluées en fonction du degré auquel, selon les membres du groupe, elles manifestaient plus ou moins clairement la règle à partir de laquelle elles étaient appréhendées.

Si le cas de Fanny illustre les découvertes au moment du collège *via* les radios de grande écoute qui peuvent être privilégiées par les enquêtés dont la mère est au mieux titulaire d'un Bac, nous observons dans le tableau statistique récapitulatif que ceux-ci ont plutôt tendance, au moment du lycée, à découvrir de nouvelles références par l'intermédiaire des magazines spécialisés. La séquence que décrit Sylvie en est un exemple.

*Sylvie, fille d'une mère titulaire d'un CAP, et son usage du magazine « Groove » pour découvrir avec ses copines du lycée les dernières sorties Rap*

**Sylvie a 29 ans en 2013. Fille d'une mère titulaire d'un CAP et BEP en secrétariat et secrétaire, et d'un père non diplômé et ayant poursuivi une carrière militaire, elle a passé avec sa sœur toute**

<sup>110</sup> À l'issue d'une série d'entretiens passés auprès de jeunes auditeurs de radio, Hervé Glévarec distinguait « trois fonctions centrales » : « une fonction d'identification, une fonction de programmation et une fonction de découverte ». La première fonction, d'identification, qu'Hervé Glévarec définissait comme une « relation d'appartenance et de reconnaissance qui se joue entre un auditeur jeune et une radio » (Glévarec, 2014, p. 124), est ici clairement la fonction que Fanny attribuait son écoute de Fun radio.

**l'école primaire dans une grande ville du Pays de la Loire qui compte actuellement près de 620 000 habitants. Après la séparation de ses parents, Sylvie poursuit sa scolarité en banlieue toulousaine, obtient un Bac professionnel, et poursuit des études d'économie et de sociologie, qu'elle termine en validant un Master. En parallèle, pour subvenir financièrement à ses besoins et ceux de l'enfant qu'elle a eu au moment de son entrée à l'université, elle travaille tout au long de ses études supérieures comme surveillante dans un internat et serveuse dans un bar-restaurant les week-ends. La séquence que Sylvie décrit ci-dessous est son usage des magazines spécialisés au moment du lycée, dans lesquels elle et ses copines de classes puiseront pour alimenter leur répertoire musical commun :**

**Séquence 5\_06 :** *Avant au lycée j'achetais « Groove »...Pour voir un peu ce qui sortait, l'actualité musicale Rap...Comme ça après on écoutait ça avec mes copines...*

Il semble que la règle investie par Sylvie pour sélectionner les artistes de Rap soit la même que celle évoquée juste avant par Fanny : à savoir celle de la « contemporanéité musicale ». Cependant, comment expliquer l'application de cette règle à la lecture d'un magazine spécialisé alors que Fanny l'investissait plutôt pour donner un sens positif aux titres diffusés par les émissions de radios libres ? La réponse se situe au niveau du genre apprécié, et du développement différencié des magazines en fonction des genres musicaux des magazines spécialisés<sup>111</sup>. S'il est vrai que toute la culture médiatique adolescente était relayée par des magazines tels que « Star Club » ou « Ok podium », pour n'en citer que deux, il n'en reste pas moins que des genres musicaux tels que le Rap, le Rock, ou le Métal disposaient de magazines qui leur étaient spécialement dédiés. Et l'explication que donne Sylvie de la manière dont elle s'est mise à acheter des magazines témoigne du lien étroit qui existait entre les radios (telle que Skyrock)

---

<sup>111</sup> Un tel dédoublement médiatique entre la presse musicale et la diffusion radiophonique est un phénomène qui, comme l'a montré Claire Blandin, pris son essor au début des années 1960 avec l'émission de radio « Salut les copains », qui se prolongea assez vite avec un magazine éponyme (Blandin, 2013).

et la publicité des magazines qui promotionnaient en partie ce qui était en parallèle diffusé en radio :

Groove ? J'avais entendu parler sur Skyrock... Tu sais ils te font des pubs des fois, où ils te disent, les animateurs, que tel artiste est chroniqué dans Groove, ou que Groove était partenaire de tel évènement Rap...

Ainsi, l'élan qui poussait Sylvie et ses amies à écouter du Rap sur Skyrock à partir de la « contemporanéité musicale » des morceaux fut découpé par Sylvie pour être réinvesti dans sa lecture de « Groove », qui elle-même débouchait sur le découplage de certains artistes pour les réinscrire au cœur du répertoire qu'elle partageait ensuite avec ces mêmes copines.

Les statistiques montrent par ailleurs que les enquêtés dont la mère est bachelière ont tendance à découvrir de nouvelles références par l'intermédiaire des magazines spécialisés<sup>112</sup>, des sites d'informations musicales, et des pochettes et jaquettes de disques seulement au moment des études supérieures, puis découvrent via les sites de diffusion musicale munis d'algorithme de recommandation seulement au moment de la vie active. Les deux séquences suivantes de Clément, qui a découvert au moment des études supérieures Miles Davis par l'intermédiaire de sa collaboration avec Marcus Miller, qu'il écoutait par ailleurs, puis qui a découvert au moment de la vie active l'univers musical des « Dresden Dolls » sur Deezer, en sont des illustrations.

*Clément, fils d'une bachelière, et sa découverte au moment des études supérieures de Marcus Miller et Miles Davis : l'importance du jeu de basse et de la lecture des magazines spécialisés*

**Clément a 39 ans en 2013. Fils d'une mère technicienne et titulaire d'un Bac et d'un père ayant un Deug et étant employé, il a grandi dans une petite ville d'Aquitaine qui compte actuellement 35 000 habitants. Après avoir passé un Bac général, il vient à Toulouse**

<sup>112</sup> Pour des analyses plus précises à propos de l'émergence de la presse en Punk, en Rock ou en Rock progressif, ou plus généralement de la presse alternative musicale, voir entre autres les travaux de Julia Pine, Christian Schmidt, Fabien Hein et Chris Aton (Atton, 2001, 2012 ; Hein, 2006 ; Pine, 2006 ; Schmidt, 2006).



**réaliser un IUT d'informatique. Il a travaillé pour plusieurs entreprises dans la maintenance informatique. Il était au moment de l'enquête à la recherche d'un emploi. Dans la séquence suivante, Clément nous décrit comment il a découvert l'album de Marcus Miller et de Miles Davis au moyen d'un magazine spécialisé, qui l'a ensuite amené à découvrir plus en profondeur sa discographie**

**Séquence 21\_23 :** *Au bout d'un moment, dans le genre de musique dans lequel j'étais, par rapport à mes premières affinités de bassiste, on passe tôt ou tard par Marcus Miller et Miles Davis par un article de magazines, super article qui donne envie, donc quand t'achètes le disque chez le disquaire, ben après écoute, ça te conforte dans l'opinion que ça groovait bien...*

Nous pouvons décrire la satisfaction de Clément à l'issue de sa lecture de l'article qui chroniquait l'album de Marcus Miller (bassiste) et de Miles Davis comme un acte restitutf de l'engagement immédiat qu'avait produit Clément en se plongeant spontanément dans la lecture de l'article. Il s'est donc saisi de cet article et, plus précisément, des noms d'artistes, comme autant d'attractions qu'il est amené à découpler pour aller se procurer les morceaux des deux artistes chez un disquaire et vérifier si ces morceaux respectent bien la règle esthétique du groove qu'il espère. Comment Clément en est venu à renforcer l'élan à se mettre à la basse et à le renforcer en lisant des magazines spécialisés destinés aux bassistes ? Nous l'aborderons dans la séquence suivante où, toujours du fait de son engouement pour la pratique de la basse, Clément constitue sa découverte des « Dresden Dolls » en *attraction*.

*Clément et son goût au moment de la vie active pour l'absence de basse chez les « Dresden Dolls » : l'importance de la composition musicale au service de l'entraînement à la basse*

**Dans la séquence suivante, Clément décrit comment, en utilisant la plateforme Deezer fonctionnant par algorithme de recommandation, il a découvert la musique des Dresden Dolls :**

**Séquence 21\_35 :** *On se renseigne pour savoir ce que ça vaut vraiment cette histoire de « Dresden Dolls »... Et on va sur Deezer où on tombe sur un espèce de groupe, dans l'esprit Dark Cabaret, Cabaret Punk... Et*

*normalement sur leurs morceaux, y'a une voix un piano et un batteur... Y'a pas de basse normalement... On reste à peu près sur le même genre de formation de ce que faisait Tori Amos à cette époque, mais dans un autre style... (le piano est redoublé par la batterie)... Et ouais, piano/batterie... C'est vachement bien parce que c'est clair, on distingue bien chaque instrument... Et très bien pour bosser dessus parce qu'il manque une basse...*

Nous comprenons dans cette séquence que Clément met en suspens d'éventuels élans antérieurs au moment où il navigue dans la barre de recherche de Deezer et tape le nom du groupe désiré, comme nous l'indique son objectif d'évaluation musicale. Par ailleurs, la description qu'il fait de son écoute laisse transparaître les règles esthétiques qui fondent successivement son jugement : d'une part la clarté dans la composition musicale et la possibilité de distinguer les instruments ; d'autre part, l'utilité de l'absence de Basse pour se servir du morceau comme outils d'entraînement. Le morceau est donc constitué en attraction parce qu'il entre successivement dans une correspondance grammaticale positive avec chacune des règles que Clément investissait pour le juger. Mais alors, deux questions viennent se poser : comment expliquer premièrement l'application par Clément de telles règles esthétiques ? Autrement dit, qu'est-ce qui l'a amené à jouer de la basse ? Deuxièmement comment a-t-il eu accès aux « Dresden dolls » ? Commençons tout d'abord par la manière dont Clément est passé à la pratique instrumentale. Avant d'arriver à Toulouse pour ses études supérieures, Clément avait commencé à apprécier des groupes qui, à sa connaissance étaient très peu diffusés sur les principales stations radios, ce qui a participé à construire un rapport plus détaché à l'actualité musicale et à la pression des groupes de pairs qui peut en émaner :

L'idée générale, c'est que les « Smiths » ça a été le premier groupe sur lequel j'ai accroché, parce que ben le chanteur avait une voix sympa... En plus en arrivant au lycée c'était sympa qu'un pote te montre quelque chose que tout le monde n'écoutait pas ... C'était assez... On se dégage un peu du groupe, ça fait toujours du bien...

La règle de la confidentialité musicale apparaît clairement donner un sens positif aux échanges entre Clément et son ami du lycée : l'acte d'engagement de son ami (le fait qu'il lui fasse écouter les « Smiths ») se trouve en effet confirmé par la restitution que lui en fait Clément (« *j'ai accroché* »). De plus la constitution des « Smiths » en *attraction* est renforcée par la règle esthétique de la tonalité de la voix du chanteur (« *le chanteur avait une voix sympa* »). À cela se rajoute la compréhension des paroles, que Clément traduit, facilité en cela par sa participation en parallèle à des jeux de rôles dont les règles sont toutes en anglais, ce qui l'a forcé à s'y mettre très tôt dans sa scolarité :

Alors voilà, mon pote m'a fait découvrir cet album, et ensuite, la voix plaisante et à l'époque, je commençais un peu les jeux de rôles aussi, donc tous les bouquins étaient en anglais et tout, donc finalement c'était sympa aussi de commencer à décrypter ensemble les chansons assez cynique des « Smiths »... Donc ça a démarré avec ça, et ensuite on est plus parti vers tout ce qui était anglais que francophone...

Ainsi, Clément a découplé un élan constitué au sein du collectif amical orienté autour des jeux de rôle pour l'encastrer (ce qui le renforça) dans la constitution du répertoire musical qu'il partage avec cet ami du lycée. Et cette tendance à la compréhension des paroles a été ce qui a orienté l'évolution de leur répertoire commun. C'est donc armé d'un goût pour des artistes Pop anglo-saxons peu connus que Clément fait la rencontre, à l'université de Toulouse, d'un jeune qui se trouve être de sa ville d'origine. Cette origine géographique commune a permis l'entame d'une relation amicale qui s'est orientée dans une direction spécifique lorsque la pratique musicale de cet ami a été abordée :

Et donc ça a un peu évolué à l'arrivée à la fac, à Toulouse... Une fois arrivé sur Toulouse, je me suis retrouvé avec un gars qui était originaire de ma ville, et il avait une particularité, c'est qu'il avait une formation de guitariste blues, depuis un bon moment...

La proximité géographique qui a noué leurs liens amicaux, associé à la tendance de Clément à la curiosité des groupes peu diffusés, ont été propice à ce

qu'il adhère spontanément à l'univers de praticien de son ami. C'est ainsi qu'il a commencé à lui faire découvrir une large palette d'artistes et de groupes de Rock des années 1970, à partir des règles esthétiques relatives d'une part à la structure du genre musical en question, en lui indiquant quels liens unissaient tels ou tels groupes, tels ou tels artistes, et relatives d'autre part au type de jeu instrumental que tel guitariste mettait en œuvre dans les morceaux qu'ils écoutaient ensemble<sup>113</sup> :

Et avec lui j'ai commencé à apprendre pleins de choses, à mettre des noms sur des styles musicaux, des types de jeux de guitare et ce genre de choses... Dans le Rock, qui est anglais et qui est américain... Parce que souvent on fait... C'est normal qu'au début on soit dans le flou comme on écoute un peu de tout... Et donc lui, et le groupe avec qui j'étais, ben j'ai commencé à découvrir que...

L'adhésion progressive de Clément à ces règles, à mesure qu'il parvenait à les maîtriser en les rapportant aux sonorités musicales, associé au fait qu'il participait avec ce groupe d'amis à leurs répétitions de guitare, tout cela a favorisé chez Clément le fait qu'il débute la pratique de la guitare, puis de la basse, après avoir entendu un morceau des « Red Hot Chilli Peppers » :

Bon je commençais aussi à me mettre à la guitare, c'était... Ben, Bob Dylan! [Acquiescant : Ok...] Hein, bon, voilà, ça c'est fait! (rire). Alors le morceau qu'il m'a montré à la guitare, c'était « don't think twice », parce que son jeu de blues baroque à la guitare était souvent en arpège, y'avait beaucoup de jeu à la guitare dans ce style là... Je crois qu'en gros je connaissais deux morceaux, le « sunday bloody sunday » de U2 ... Enfin l'intro...J'avais gavé un peu tout le monde avec celle-là parce que c'était la seule que je connaissais... Et l'autre morceau que j'avais appris, sur partition, j'avais mis un temps monstre à le bosser parce que je lisais pas les partitions et j'arrive toujours pas à les lire... C'est le Starway to Heaven... Et une fois ces deux passés, je me suis dit tiens... Et à cette période, je suis tombé sur un morceau qui est certainement sur l'album, celui-ci... [il me le montre]. Et c'est en entendant ce morceau que je me suis

---

<sup>113</sup> Marc Perrenoud a très bien analysé le passage progressif de l'écoute de musique à la pratique instrumentale amateur (Perrenoud, 2007).

décidé à me mettre à la basse... C'est les « Red Hot Chilly Pepper » et c'est leur album emblématique quoi... Alors c'est une basse assez Funk, là on était dans la première moitié des années 90... Alors après c'est toujours pareil, cette première approche, elle m'a permis de définir un peu mieux mes goûts.

Clément décrit ici son apprentissage progressif de la guitare qui, après avoir plongé quelque fois ses amis dans des formes de vie contrainte à force de jouer les deux seuls extraits musicaux qu'il était parvenu tant bien que mal à reproduire, s'est senti en confiance au moment où il est parvenu à les maîtriser. Et c'est ce lent accès à une correspondance grammaticale entre son jeu de guitare et le respect des notes qui a renforcé chez Clément un élan à entamer l'apprentissage de la basse lorsque le jeu « Funk » de celle-ci dans un morceau des Red Hot Chilli Peppers l'a interpellé fortement. Nous venons d'expliquer l'élan qui, renforcé par toute une série d'interactions au sein du collectif d'amis formé pendant les études supérieures, a amené Clément à aimer le morceau des « Dresden Dolls » découvert sur Deezer en tant qu'il lui permettait de travailler son jeu de basse. Mais comment en était-il arrivé à rechercher ce groupe sur Deezer ? Pour cela, il faut remonter au goût prononcé qu'avait un ami à lui pour la chanteuse « Tori Amos ». Celui-ci lui a fait découvrir la chanteuse et, très vite, il a perçu dans le fait qu'elle n'utilisait pas de basse une opportunité en tant que bassiste pour travailler son jeu :

Après vers les années 2000, je suis revenu plus vers le côté composition, pour savoir ce que les autres écrivaient... Pour des fois arriver vers des choses qui n'avaient plus rien à voir avec la basse... Par exemple j'avais un ami qui m'avait fait découvrir euh... Alors lui il était grand fan... C'était « Tori Amos ». Surtout que ce genre de chose c'est toujours plaisant d'accompagner à la basse comme y'en avait pas...

La règle esthétique qui donnait un sens positif à l'échange de Clément et de son ami à propos de « Tori Amos » était ainsi celle de la possibilité d'un accompagnement musical. Et c'est en se renseignant sur un site d'information musicale à propos de « Tori Amos » que Clément a découvert qu'elle était amie

avec un dessinateur de comics, lui-même étant le petit ami de l'ancienne chanteuse des « Dresden Dolls » :

Après voilà, de Tori Amos, on arrive quelque fois à savoir qu'elle est pote avec « Neil Gaiman » et « Teri Pratchett » qui sont deux auteurs de comics, de pleins de choses... Et donc ensuite on apprend toujours sur un site que « Neil Gaiman » est avec l'ancienne chanteuse des « Dresden Dolls »...

Ainsi, l'élan constitué au sein du collectif musical durant les études supérieures a été renforcé par Clément dans cette recherche interactive pour laquelle il a investie la règle esthétique de « structuration du champ musical », qui l'a amené à constituer les « Dresden Dolls » en *attraction* et qui, ensuite, l'a poussé à vouloir découvrir l'univers musical du groupe sur Deezer. Nous constatons ainsi une véritable plasticité lors des navigations Internet de Clément à *traduire* l'une ou l'autre des règles déjà constituées par ailleurs dans divers contextes, et par lesquelles il parvient à accumuler un certain nombre de découvertes orientées vers une pratique instrumentiste très précise.

Outre l'usage des sites de diffusion musicale munis d'algorithme de recommandation à des fins de découvertes, nous avons vu que les enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme au mieux égal au Bac ont tendance à mobiliser les émissions radio ou télé spécialisées à de telles fins. Voici le cas de Fred, qui en constitue un exemple.

*Fred, fils d'une mère non diplômée, et son goût au moment de la vie active pour la découverte de reprises Jazz de chansons Rock à partir de « Jazzafip »*

**Fred a 49 ans en 2013. Fils unique de parents employés dont le père est titulaire d'un Bac et dont la mère n'est pas diplômée, il valide un Bac général et s'oriente vers des études supérieures de sport, où il obtient un Deug. Par l'intermédiaire de son club de basket, il parvient à obtenir un poste d'agent d'accueil et de sécurité pour une salle de spectacle majoritairement dédiée à la Musique classique. La séquence suivante décrit la façon dont Fred a découvert, par l'intermédiaire d'une émission radio spécialisée, une chanteuse de Jazz qui reprenait des titres d'artistes connus comme les « Beatles » :**

**Séquence 27\_23 :** *(parcourant sa tour de CD) Ouais ce disque c'est des reprises... C'est une chanteuse de Jazz, c'est des reprises des « Beatles », des trucs comme ça, que j'aimais bien quand j'étais jeune... Mais qui sont euh... Qui ont été arrangés en Jazz et ça donne un chouette truc... [Et que t'as découvert par quel biais en fait?] Ça euh... C'est par Fip, j'écoute Fip tous les soirs de 19h à 21h, ya Jazzafip<sup>114</sup>... Et comme j'adore tout ce qui est Jazz... Surtout Cannonball... Donc j'ai bien aimé cette reprise, et je suis parti acheter le disque...*

Les goûts de Fred pour le Jazz et les groupes de Pop ou de Rock comme les « Beatles » l'ont poussé à constituer ce que diffusait l'émission radio comme une attraction. La situation de découverte, faite de l'écoute satisfaite de Fred et de la diffusion hertzienne de ce titre peut donc être décrite comme une *forme de vie intime*. L'explication de cette séquence apparaît en partie dans les propos de Fred : s'il a apprécié le titre joué, c'est en partie parce qu'il appréciait étant jeune la version originale jouée par les Beatles. Mais ce qu'il faut cependant expliquer est premièrement comment Fred en est venu à écouter régulièrement cette émission de Jazz et comment il est accédé à ce genre musical.

Comme mentionné dans le bref résumé biographique ci-dessus, Fred a obtenu par l'intermédiaire du club de basket dans lequel il jouait et avait un très bon niveau, un travail d'agent d'accueil et de sécurité dans une salle de spectacle qui programmait principalement de la Musique classique. C'est dans le cadre de cet emploi qu'il s'est lié d'amitié avec un autre agent d'accueil qui jouait par ailleurs de la batterie et était un fervent amateur de Jazz et qui, très rapidement « a importé » le Jazz dans la conversation :

Depuis quelques années, j'écoute du Jazz... C'est par la rencontre d'un collègue... Quand je suis rentré à la mairie... Après la fac bon, j'en avais écouté, si tu veux, à la radio, à la télé, quelques grands du Jazz quand ils étaient invités dans ces émissions de Variétés à la télé ou quoi qu'on regardait à la maison, ça me déplaisait pas mais bon... Mais après, vraiment m'y intéresser, écouter certaines... Et acheter des disques...

<sup>114</sup> Les rendez-vous radiophoniques de cette sorte sont décrits par Hervé Glévarec comme ayant une fonction de « présence au présent » : « cette fonction est celle qui est valorisée dès l'instant que l'écoute en direct constitue les raisons où l'intérêt de l'écoute d'une radio musicale » (Glévarec, 2014, p. 125).

C'est arrivé bien plus tard avec ce collègue, qui avait fait un peu de batterie, et qui était devenu un fou de Jazz... Il me disait « Tu connais, ça, tu connais ça? », "Ben non ... (rire) Fais moi écouter, je te dirais... » Et donc je m'y suis mis un peu avec lui, j'ai été à Marciac avec lui pendant quelques années... Les débuts de Marciac en plus... C'était chouette...

Les quelques écoutes opportunistes de Jazzmen qu'il avait pu faire en regardant les émissions de Variétés en famille ne l'avaient pas spontanément incité à aller plus loin<sup>115</sup>. Parce que ces découvertes occasionnelles n'ont pas impliqué d'ouverture du répertoire musical familial, dans une dynamique d'appropriation hors du cadre télévisuel, nous pouvons considérer que ces écoutes n'ont eu à cette période là que des conséquences faibles sur le répertoire musical de Fred et sur les règles qui le régissait. Pour autant, il n'avait pas non plus été réfractaire à ce genre musical. Ainsi, lorsque son collègue de travail a engagé avec ferveur la conversation autour du Jazz, en lui demandant s'il connaissait telle ou telle référence, Fred a rétorqué en affirmant tout d'abord ses limites, mais a poursuivi aussitôt en lui proposant qu'il lui fasse découvrir. Ainsi, ce qui pouvait être décrit comme une forme de vie contrainte s'est transformée ensuite en forme de vie intime où, progressivement, les règles gustatives partagées par les protagonistes se sont forgées à travers des écoutes collectives, et où Fred va assez vite distinguer ce qu'il apprécie au sein des goûts de son ami de travail :

Ben mon pote il écoutait des trucs euh... Que j'aime moyen tu vois... Je crois que j'en ai pas des disques d'ailleurs... Des trucs du genre « Spiro Gyra »... Jazz Fusion quoi... Du Jazz/Rock, assez moderne... J'aime bien l'écouter avec lui mais j'en écouterai pas toute la journée quoi... Je préfère plus l'époque euh... Bop. « Coltrane » euh... Des grands solistes comme ça... « Miles Davis », des gens de cette époque un peu classique... Mon pote il les aimait aussi parce que ça jouait quand même, mais il aimait aussi la technique chez « Spyro Gyra », et moi ça me gonflait un peu...

---

<sup>115</sup> La démocratisation du Jazz par l'intermédiaire des émissions de Variétés est proche de celle décrite par Didier Francfort à propos de l'intégration progressive de la Musique classique à la télévision(Francfort, 2014).



Nous observons clairement la ligne de démarcation entre les goûts de Fred et ceux de son collègue, que Fred *tolère* sans en faire un goût personnel : son collègue, en tant que batteur et au moyen de quelque *traductions grammaticales*, appliquait la même règle esthétique de « jeu de batterie » aux morceaux de Jazz de la mouvance Bop qu'à ceux Jazz-Fusion de « Spyro Gyra » et en appréciait les jeux respectifs, bien qu'ils soient différents. Chose que Fred, en tant qu'auditeur qui ne jouait pas de batterie, n'avait pas tendance à faire. Par ailleurs, il existe une opposition légère, que l'on voit poindre dans le discours de Fred et qui révèle la mobilisation d'une autre règle : celle de la « période classique » qui s'oppose au « modernisme » du Jazz/Rock proposé par « Spyro Gyra ». Cette opposition constitue un autre frein à l'ouverture complète de Fred à ce groupe, dont il *tolère* l'écoute avec son collègue de travail par amitié pour lui. Voici ce qui, chez Fred, constitue la règle esthétique (que l'on peut condenser sous l'expression de « groove général ») qu'il honore lorsqu'il écoute des titres de Bop :

[C'est les solos qui te...?] Euh non, c'est la musique, c'est pas que les solos... Tu veux écouter Cannonball? [Allez...] Tu vas voir, c'est quelque chose, là ça plaisante pas, les mecs ils sont pas là pour rire...

Ce qui l'accroche n'est donc pas, comme ce peut être parfois le cas chez son ami, un découplage d'une ligne musicale (la batterie) mais ce que produit musicalement l'ensemble des instrumentistes, le « son d'ensemble ». Ainsi, l'accord minimal entre Fred et son ami réside dans ce goût esthétique pour la sonorité d'ensemble du morceau, que son collègue précise en découplant parfois le jeu de batterie, chose que Fred *tolère* sans pour autant y adhérer positivement. Les échanges se poursuivant entre les deux protagonistes, l'ami de Fred lui a fait ensuite découvrir « Fip », la radio spécialisée en Jazz, dans les mêmes conditions que celles dans lesquelles il lui avait fait découvrir le Jazz :

[Et Fip t'as commencé à écouter comment...?] Quand je suis rentré à la mairie! Avec ce pote qui était fou de Jazz... Il me disait « T'écoutes pas Fip??!" Non je lui dis, « Ben il faut, il faut! », « Il faut? D'accord.

J'obtempère (rire). Maintenant j'adore, j'écoute quasiment que cette station...

Tout comme pour la découverte du Jazz, ce qui avait commencé par être une forme de vie s'est transformé en forme de vie intime du fait que Fred a accepté de s'y mettre et du goût qu'il a ensuite pris à écouter cette station.

Nous venons de présenter deux exemples d'enquêtés dont la mère a un diplôme au mieux égal au Bac et qui ont découvert de nouvelles références au moment des études supérieures et de la vie active par l'intermédiaire d'un site de diffusion musicale muni d'algorithme de recommandation ou d'une émission de radio spécialisée. Venons-en à présent aux types de dispositifs qui prévalent à la découverte des enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme au moins supérieur au Bac. Ceux-ci, quelle que soit la période biographique dans laquelle ils se trouvent, ont tendance à découvrir de nouvelles références en se rendant chez le disquaire, à la médiathèque ou en passant par la VPC. Voici le cas de Jean, qui en est un exemple.

*Jean, fils d'une mère titulaire d'un Bac+2 et son goût au moment des études supérieures pour la découverte de la périodisation des styles Jazz à partir d'ouvrages empruntés à la médiathèque*

**Nous avons déjà présenté Jean à la section 6.1., lorsque nous présentions la façon dont il avait découvert un morceau d'IAM en compagnie de son père et d'amis à lui. Dans la séquence suivante, Jean décrit comment il en vient à emprunter à la médiathèque des ouvrages sur l'histoire du Jazz.**

**Séquence 17\_24:** *Le Jazz ça arrive vers 18 ans, on je commence un peu à m'intéresser à l'histoire du truc, à accumuler des données, à emprunter des bouquins qui en parlent... J'avais accès à une médiathèque de ouf à Paris... Et c'est là, où je commence à développer une vraie recherche... On est plus dans « j'ai entendu parler, machin... », c'est « je vais chercher des trucs »...*

Comment expliquer l'aboutissement à cette forme de vie intime que décrit Jean, par l'*engagement immédiat* qu'il investit dans l'emprunt d'ouvrage, et les

*restitutions* que lui apporte le produit de ses lectures ? En d'autres termes comment expliquer son goût pour le Jazz, qui passe par une règle esthétique de compréhension historique du champ jazzistique ? Deux éléments permettent d'y répondre : tout d'abord une implication en tant que bénévole au festival de « Jazz in Marciac » durant 10 ans ; ensuite sa fréquentation massive des concerts de Jazz dans les bars parisiens qui lui ont donné le goût de se remettre au Jazz. Son activité de bénévole, Jean la doit à sa belle-mère qui, étant elle-même impliquée dans la gestion de l'association à ses débuts, a considéré que cela l'occuperait durant l'été et qu'il serait content d'être parmi ses camarades du village. Jean s'est donc lancé dans l'aventure et s'est intégré petit à petit dans un collectif d'amis de son âge, également bénévoles, avec lesquels il passait du bon temps à organiser les stands, sans qu'un intérêt majeur pour le Jazz apparaisse :

Ma belle-mère bossait à l'asso' qui a crée le festival de Marciac... Et comme, ne sachant pas quoi faire de moi l'été, comme j'étais là, elle me lance : « on va faire des bénévoles en dessous de 18 ans », « Ok super », je lui ai dit... On se retrouvait avec pleins de jeunes du village et tout... Et bon, tout ça pour te dire que, à l'époque... Bon je m'en rendais pas compte à l'époque mais j'ai vu passé les plus grands pontes ... C'est comme si j'avais vu Marley sur scène quoi... Les mecs, dans leur domaine, c'est plus que l'excellence... J'ai des souvenirs de ouf... Et ça m'a ouvert l'esprit tu peux pas savoir à quel point... Ca a mis longtemps avant d'être le coup de foudre, parce que au début c'était plutôt l'éclate d'être bénévole, la musique on faisait pas gaffe... Mais y'a un nombre de trucs qui sont rentrés dans ma tête...

Ainsi, parce qu'ils ne faisaient pas attention à elles, tout en les entendant malgré tout, les prestations des Jazzmen pouvaient être considérées comme l'*inconscient grammatical* des interactions que Jean pouvait avoir avec ses autres camarades. Bien qu'elles se manifestaient assez fortement, elles n'entraient que très peu de fois au centre des conversations. Cette activité s'est poursuivie jusqu'au Bac et, au moment où Jean est monté à Paris pour son Bts, il avait des bars musicaux tout autour de son quartier qui programmaient très régulièrement du Jazz. Cela a été l'occasion pour lui de sorties nocturnes non programmées,

lorsqu'il n'avait rien à faire en sortant des cours, pour aller se détendre en écoutant cette musique qu'il avait entendu en bruit de fond tout au long de sa participation à l'association de Marciac :

Puis bon en plus là-bas en Jazz je me suis régalé en Jazz, t'as un festival à chaque coin de rue, tous les mois quoi... C'est limite ça quoi... Donc ben tout autour de chez moi j'avais le choix, c'était cool en sortant des cours d'aller se poser écouter ça...

Et c'est cette récurrence de l'audition des *live* de Jazz qui l'a poussé à aller emprunter des disques de Jazz à la médiathèque, lieu où il s'est procuré également des ouvrages sur l'histoire du Jazz, qu'il a progressivement intégré et qui a fini par devenir une règle à la base de son goût pour certaines périodes du Jazz :

Ce qui est compliqué en Jazz... Et ce qui m'a mis beaucoup de temps à comprendre, à force de lire des bouquins que je prenais à la médiathèque, c'est que, ils sont pendant des périodes de 5 ans dans un délire, et qu'après ça peut être très différent... Du coup, « Miles Davis » y'a des périodes que j'adore et d'autres que je déteste, qui sont inaccessible, intellectuelle au possible, et à part pour un Jazzmen, ou un musicien de très haut niveau, sinon c'est très inaccessible...

La règle historique du discernement des périodes par le style qui leur est propre permet à Jean, une fois intégrée, de constituer en *attraction* ou en *répulsion* certains albums d'artistes comme Miles Davis, à partir de la règle esthétique de la technicité musicale. Lors de ses écoutes en solitaire, il grammaticalise donc comme des *répulsions* (en stoppant l'écoute) des morceaux de Jazz dans lesquels les solistes privilégient la technique sur le groove, et comme des *attractions* les morceaux où il distingue un mouvement de balancier inverse dans la manifestation des règles<sup>116</sup>. C'est donc du passage des morceaux

---

<sup>116</sup> Pour une étude sur la réception des « musiques d'avant-garde » jugées difficiles d'accès, voir (Atton, 2012). Voir de même l'article qu'avait consacré Howard Becker au rapport qu'entretenaient les musiciens de Jazz avec les « squares » (les « caves »), desquels ils dépendaient

de Jazz en tant qu'*inconscient grammatical* des interactions avec le collectif de bénévoles à leur grammaticalisation dans la grammaire naturelle au moment où il en a écouté dans les bars à Paris, puis par le renforcement de cet élan par ses lectures à la médiathèque que Jean a intégré petit à petit les règles esthétiques relatives aux périodes musicales et au « jeu groovy » pour les morceaux de Jazz de son répertoire musical.

Si cette séquence de Jean permet de donner un exemple de la façon dont des enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme supérieur au Bac ont tendance à effectuer de nouvelles découvertes tout au long de leur scolarité par l'intermédiaire des disquaires, des médiathèques ou de la vente par correspondance, nous observons également que ceux dont la mère est titulaire d'un diplôme compris entre Bac+3 et Bac+5 découvrent plutôt de nouvelles références musicales au collège *via* les magazines spécialisés, les sites d'informations musicales ou encore les pochettes et les jaquettes de disques. L'exemple de François est à ce titre éclairant.

*François, fils d'une mère titulaire d'un Bac+5, et son goût partagé avec un ami au moment du collège pour les « musiques sombres » découvertes dans « Elegy » et « Dark Side »*

**François a 26 ans en 2013. Fils d'une mère titulaire d'un Bac+5 et technicienne et d'un père non diplômé et également technicien, il a grandi avec son petit frère dans une petite ville du Nord de la France dans laquelle il valida un Bac général avant de commencer des études supérieures d'histoire et d'histoire de l'art à Lille, puis à Toulouse, où il poursuivit avec une Licence d'ethnologie puis de sociologie. Il est actuellement en thèse. La séquence suivante présente la façon dont François utilisait un magazine spécialisé qu'il consultait conjointement avec un ami et qui regroupait une variété importante de genres musicaux sous le terme générique de « musique sombre » :**

---

économiquement tout ne supportant pas d'être jugés par des personnes dont ils déconsidéraient la valeur de jugement (Becker, 1951).

**Séquence 29\_09** : *Et j'avais un autre interlocuteur, un ami, que j'ai perdu de vue maintenant, avec qui j'avais encore plus d'acointances esthétiques et là on était plus « musique sombre », donc dans un style beaucoup plus large en fait. On lisait les magazines « Elegy » et « Dark Side » qui regroupaient des styles qui se rapportaient à ce genre... Et alors, ça pour moi, c'est important la découverte des musiques sombres, parce qu'en gros, c'est la possibilité de se mettre dans une disposition d'esprit où on est ouvert à quelque chose de très large. Car ces magazines-là, des musiques sombres, ils traitent de choses très hétéroclites en fait. Ils vont autant traiter d'un truc de Black Métal, que d'un vieux truc de Bad camp des années 70, où un truc classique, de musique ancienne. Donc le dénominateur commun c'est « sombre », mais « sombre » c'est un peu flou, donc y'avait beaucoup de choses qui rentraient dedans.*

François manifeste dans cette séquence, à travers le terme générique qui regroupe les genres musicaux divers traités par le magazine qu'il lit avec son ami, l'une des règles esthétiques à la base de leurs interactions : l'atmosphère « sombre ». Il décrit par ailleurs la constitution par son ami et lui des magazines spécialisés comme des *attractions*, par l'ouverture musicale que les chroniques leur apportent après lecture. Comment expliquer ce goût pour les musiques sombres de la part de François et son ami ? Il faut remonter au groupe qu'il forme avec cet ami et un autre ami musicien. Ceux-ci passent leur adolescence en milieu rural et ont constitué leur groupe autour de règles communes basées sur la « fantaisie ». De ce goût commun pour la fantaisie, découle plusieurs activités (la lecture, la musique, la confection de films amateurs, et les promenades dans la nature) qui prennent un sens positif dans la grammaire naturelle :

Parce que bon à partir du collègue, bien sûr, y'a les copains... Des copains avec qui on partage un imaginaire commun. Qui se limite pas à la musique mais en gros c'est un univers commun à base de fantaisie en gros. On lit Tolkien, on fait des films dans la nature, on était en milieu rural... Et on utilise des revues musicales aussi.

L'élan qui amène François et ses amis à s'intéresser à tout ce qui fait référence à l'imaginaire est donc également celui qui les amène à écouter des

musiques qui en développent des formes particulières, dont en particulier les musiques sombres. Ceci dit, ce n'est qu'avec un seul des deux amis que François partage cette lecture : c'est donc que l'autre ami n'en éprouvait pas la même nécessité et que la lecture de ce magazine n'avait pour lui rien d'évidente. Avec ce deuxième ami, François partage la lecture d'un magazine spécialement dédié au Métal. Si son ami se limite à ce type de magazine « mono-genré », c'est que son activité artistique cloisonnée à ce genre avait tendance à ce qu'il se focalise sur ce seul genre musical. Ce qui ne posait pas en soi de problème à François, qui partageait ainsi avec lui ses compétences en termes de Métal. Par contraste, François lisait seulement avec son autre ami les magazines qui traitaient des « musiques sombres », du fait que, n'étant pas engagés dans des activités de pratiques artistiques, ils n'avaient pas, en matière musicale, de cloisonnement aussi circonspect que leur ami musicien et pouvaient ainsi vivre comme autant d'*attractions* les différents genres musicaux dont les albums étaient chroniqués dans les magazines, et dont le contenu constituaient les règles régulatrices du répertoire commun à François et son ami.

Ainsi, le recours aux règles qui grammaticalisent les références musicales mises à disposition par les dispositifs spécialisés est à la fois très marqué par l'origine sociale et apparaît d'autant plus tôt dans la trajectoire biographique des enquêtés que leur origine sociale est plus élevée. Cependant, nous observons tout de même que, bien que minoritaires, quelques séquences d'enquêtés dont la mère est bachelière poursuivent leur utilisation des magazines et sites d'information musicale spécialisés au cours de la vie active.

**Tableau 8 - Types de dispositif ne favorisant pas la découverte en fonction de l'origine et de la trajectoire sociale**

Ne favorise pas la découverte	
Trajectoire sociale	Types de dispositifs et diplôme de la mère
	Magazine spécialisé, site d'information musicale, jaquette/pochette de disques
En activité	Mère titulaire d'un Bac (38,5%)

Le pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par le biais des dispositifs au moment de la vie active, 38,5% des enquêtés dont la mère avait un Bac ont découvert de nouvelles références par l'intermédiaire des magazines spécialisés, des sites d'informations musicales, de jaquettes ou de pochettes de disques.

Nous en présenterons un cas, celui de Murielle qui, par l'intermédiaire de son travail de photographe, a découvert de nouvelles références d'artistes de Folk avec qui elle collaborait, à partir de leur page artistique officielle sur Internet.

*12<sup>ème</sup> exception : Murielle et le goût pour la douceur musicale des titres de Folk mis en ligne sur le site internet de ses partenaires de travail*

**Séquence 20\_31** : *Des gens de Folk se sont intéressés à mon travail... C'était après la fac... Les premières commandes c'était pour des gens du Folk... Je connaissais pas beaucoup de choses avant... Et le premier groupe que j'ai pris en photo, on a parlé beaucoup sur Internet, elle m'avait contacté la chanteuse, elle aimait bien mon travail que j'avais mis sur facebook, elle trouvait ça super créatif, moi j'aimais bien sa musique... Je trouvais qu'elle était un peu magique... C'était de la musique... De fille je sais pas... C'était assez doux, assez joli quoi... Donc Internet, ben avec le boulot, j'écoute plus de trucs...*

La relation virtuelle entre la chanteuse du groupe de Folk et Murielle peut être décrite comme une forme de vie intime. À l'engagement immédiat de la chanteuse envers Murielle, qui s'est saisi de son travail photographique comme d'une *attraction* au moyen de la règle esthétique de « créativité artistique », a répondu la restitution de Murielle et sa saisie de la musique de la chanteuse comme d'une *attraction* en la liant à la règle expressive de la douceur musicale. Comment expliquer un tel goût de la douceur musicale chez Murielle ? La réponse en a été donnée, de manière négative, dans la première séquence de Murielle que nous avons commentée. Afin d'expliquer son rejet du goût de ses cousins pour l'écoute d'« Iron Maiden », nous avons vu que Murielle avait été portée par le renforcement d'un élan antérieur où elle s'était saisie comme d'une *répulsion* d'un discours qui affirmait que le groupe de Métal torturait des poulets sur scène. Cette notification d'un manque de réalisme envers ses cousins, au moyen de la règle expressive de la douceur humaine, est donc bien celle qui, au moment de la vie active, est ressurgi et a renforcé un élan de Murielle à aimer



spontanément la musique du groupe de Folk avec qui elle était en train de collaborer.

### *Conclusion*

Les découvertes que peuvent faire les enquêtés en mobilisant des dispositifs de médiation et, au sein des dispositifs, de leur plus ou moins grand degré de spécialisation, sont pour partie dépendantes des effets de leur origine et de leur trajectoire biographique.

Nous avons ainsi montré que les enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme au moins égal au Bac sont ceux qui avaient tendance à mobiliser le plus les dispositifs à des fins de découverte tout au long des différentes étapes du parcours scolaire puis professionnel. Ceux dont la mère est très fortement diplômée ont pour leur part tendance à en différer l'usage au moment de la vie active du fait qu'ils découvrent majoritairement par le biais des relations interpersonnelles au moment du collège. Cependant, des tendances minoritaires de deux ordres apparaissent. D'une part, certains des enquêtés dont la mère est très diplômée ont *malgré tout utilisé au moment du collège* des dispositifs de médiation à des fins de découvertes (Marc et la musique d'Orange Mécanique ; Myriam et les chaînes musicales allemandes). Cela s'explique par des renforcements d'élan qui les ont poussés à opérer des traductions grammaticales de règles antérieures qu'ils honoraient avec des membres de leur entourage familial (Myriam et les règles partagées à propos de Nirvana avec sa mère) ou amical (Marc et les règles partagées avec les amis de sa grande sœur). Ainsi, les règles qu'honoraient ces enquêtés au sein de leurs relations interpersonnelles peuvent parfois être des passerelles à des découvertes complémentaires par le biais des dispositifs. D'autre part, et de manière inverse, il est également arrivé quelques fois que des enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme inférieur au Bac découvrent *quand même* de nouvelles références par l'intermédiaire des dispositifs de médiation au moment des études supérieures, tandis que ce sont plutôt les enquêtés dont la mère est titulaire d'au moins un Bac qui ont tendanciellement de telles pratiques. La contingence de ces découvertes trouve son point de départ dans l'accès aux études supérieures, qui permet d'une part,

pour enquêtés qui proviennent de milieux modestes, de fréquenter des individus aux origines plus hétérogènes, et permet sans doute d'autre part une diminution de l'écart social ressenti dans l'accès à des émissions sur des chaînes socialement reconnues comme « culturelles » (par exemple Arte). Cependant, il aura fallu une part de hasard pour que Fanny tombe occasionnellement sur l'émission Tracks d'« Arte » pour découvrir le groupe « Icona Pop », et également une part de hasard dans le fait que Fabrice rencontre dans une soirée un autre doctorant qui, en diffusant une série de titres Électro que Fabrice aime spontanément mais dont il ne connaît aucun des titres, l'amène à le considérer comme un « connaisseur » qu'il rajoute ensuite en « ami » sur Facebook et, à l'occasion, tombe sur une ou deux référence d'Électro qu'il apprécie en parcourant les « posts » qu'il a publié.

Nous avons ensuite constaté que les dispositifs les plus aptes à faire découvrir de nouvelles références aux enquêtés sont majoritairement les magazines spécialisés, les sites d'informations musicales, les jaquettes ou les pochettes de disques. A l'inverse, les sites de diffusion musicale munis d'algorithmes de recommandation avaient tendance à ne pas favoriser un tel phénomène. Pour autant, l'exemple de Pascale et de la nécessité qu'elle a senti de rompre avec un élan antérieur qui la poussait à passer par une collègue de travail experte pour se graver ses CD, a permis d'expliquer pourquoi, bien qu'elles soient minoritaires, des découvertes peuvent malgré tout avoir lieu au moyen de ces sites de diffusion musicale.

Enfin, nous avons pu voir qu'une origine sociale moyenne, voire aisée, favorise l'usage des disquaires, des médiathèques et de la vente par correspondance à des fins de découverte tout au long des parcours biographique des enquêtés et rend plus probable dès le collège l'ouverture du répertoire musical au moyen des magazines spécialisés, des sites d'information musicale, des jaquettes ou des pochettes de disques, alors qu'une pratique identique n'apparaît chez les enquêtés d'origine sociale plus modeste qu'à partir du lycée. Par contraste, ces derniers ont plutôt tendance à découvrir de nouvelles références musicales au début de l'enseignement secondaire par l'intermédiaire des émissions radio et télé de grande écoute, et se dirigent plus tardivement, au moment de la vie active, vers des découvertes faites à partir d'émissions plus

spécialisés, ou au moyen des sites de diffusion musicale munis d'algorithmes de recommandation. Globalement, les enquêtés d'origine sociale modeste ont tendance à ne plus mobiliser les magazines spécialisés, les sites internet des artistes, ou les jaquettes et pochettes de disques au moment où ils s'insèrent dans la vie active à des fins de découverte. Cependant, il arrive parfois, comme nous l'avons souligné avec le cas de Murielle, que de telles découvertes se produisent lorsque les individus sont amenés à mobiliser ces types de dispositifs à titre professionnel.

Nous avons souligné dans la conclusion du chapitre précédent que les enquêtés d'origine sociale aisée avaient globalement tendance, d'un point de vue temporel, à faire passer l'usage des dispositifs à des fins de découverte *après* celles qu'ils pouvaient faire au sein de leurs diverses relations interpersonnelles. Nous allons à présent étudier à ce type de contexte en fonction des chances qu'il donne aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire musical.



## Chapitre 8. « De toi à moi » : découvrir au sein des relations interpersonnelles

À côté des collectifs et des dispositifs de médiation, l'explication des processus de découverte doit faire place aux *relations interpersonnelles*. Nous avons souligné au début du chapitre 6 que ce *type de contexte* est, après le recours aux dispositifs, un contexte globalement favorable à ce que les enquêtés ouvrent leur répertoire musical. En matière de découverte, le recours aux relations interpersonnelles est plus fréquent pour les enquêtés dont l'origine sociale, évaluée à partir du niveau d'études de la mère, est la plus élevée<sup>117</sup>, et lorsque les séquences de découverte se déroulent plutôt durant la vie active<sup>118</sup>. Cependant, les enquêtés d'origine sociale modeste mobilisent malgré tout leurs relations sociales pour découvrir de nouvelles références lorsqu'ils accèdent aux études supérieures<sup>119</sup>.

En 1973, Mark Granovetter a introduit dans la littérature sociologique la notion de « lien faible » pour rendre compte de l'importance de ces liens dans l'accès à l'emploi (Granovetter, 1973). Voici la définition générale qu'il donne de la « force des liens » :

[...] la force d'un lien est une combinaison (probablement linéaire) de la quantité de temps, de l'intensité émotionnelle, de l'intimité (la confiance mutuelle) et des services réciproques qui caractérisent ce lien. Toutes ces caractéristiques sont d'une certaine manière indépendante les unes des autres, bien que l'ensemble soit évidemment fortement corrélé (Granovetter, 2008, p. 46-47).

---

<sup>117</sup> 57,1% des découvertes effectuées par des enquêtés dont la mère a effectué des études de niveau Bac+5 ou plus impliquent des relations interpersonnelles, contre seulement 33% pour l'ensemble des enquêtés.

<sup>118</sup> 39,8% des découvertes dont l'enquêté est dans la vie active se sont produites au sein de relations interpersonnelles, contre 33% des découvertes totales où il y a recours à des relations interpersonnelles.

<sup>119</sup> 50% des découvertes effectuées par des enquêtés dont la mère a un niveau scolaire inférieur au bac et qui se passent au moment des études supérieures impliquent des relations interpersonnelles, contre seulement 33,3% des découvertes faites lorsque la mère a un niveau scolaire inférieur au bac.

Afin d'affiner l'analyse de l'importance des relations interpersonnelles dans les processus de découverte, nous avons également essayé de tester la « force des liens ». Nous avons ainsi codé la quantité de temps au moyen de deux indicateurs : l'*ancienneté de la relation* et la *fréquence des interactions*. Deux individus peuvent en effet avoir interagi de manière très répétée alors qu'ils se sont rencontrés il y a moins d'un an. Inversement, deux individus peuvent se connaître depuis très longtemps et n'avoir échangé que très peu de fois en matière de musique. Nous avons ensuite repéré le degré d'intimité de manière *qualitative*, en renseignant le *type de lien social* qui unit *alter* à *ego*. Nous avons ainsi quelque peu détourné l'indicateur initial à dessein, en vue de tester l'importance, en matière de découverte, des *degrés de spécialisation* des relations interpersonnelles, allant des moins spécialisées, comme les relations présentes au sein de l'espace familial et amical, aux relations plus spécialisées, comme celles relatives à la scolarité, au milieu professionnel ou à un hobby musical. Cependant, nous avons assez vite constaté que la force des liens n'était pas, par elle-même, ce qui permettait d'expliquer les processus de découverte musical. En effet, aucun type de lien social ne favorise plus qu'un autre le fait que les enquêtés procèdent à des découvertes. Cependant, il s'avère que la force des liens prend une certaine importance lorsqu'elle est indexée aux *types d'homophilies*. C'est pourquoi nous avons organisé ce chapitre en fonction des quatre formes d'homophilie que nous avons pu distinguer. L'*homophilie de sexe*<sup>120</sup> indique si l'enquêté entretient plutôt des relations avec des alter du même sexe ou du sexe opposé. L'*homophilie générationnelle* indique si l'enquêté côtoie des individus du même âge, plus jeunes ou plus âgés. L'*homophilie sociale* indique si l'enquêté fréquente des alter aussi diplômés, plus diplômés ou moins diplômés que lui. Enfin, l'*homophilie musicale* indique si l'enquêté côtoie des alter qu'il juge aussi connaisseurs, plus connaisseurs, ou moins connaisseurs que lui pour la référence musicale partagée lors d'une séquence. Après avoir présenté, pour chacune des formes d'homophilie, les relations qu'elles entretiennent avec les autres

---

<sup>120</sup> Parler d'homophilie de genre aurait pu provoquer des confusions lorsque le « genre musical » est évoqué au sein des relations de « genre. Pour cette raison, nous parlerons plutôt d'homophilie de sexe, tout en n'impliquant bien évidemment pas une naturalisation des rapports sociaux entre les sexes.

variables, nous nous attacherons à distinguer leurs poids relatifs en ce qui concerne les processus de découverte.

### ***8.1. « Tous les garçons et les filles... » : les découvertes au sein des relations d'homophilie de sexe***

En ce qui concerne l'*homophilie sexuelle*, quelle que soit la nature de la séquence (découverte, actualisation, ou mise en veille des références musicales), on observe que plus du tiers des relations concernent des *homophilies masculines*. Viennent ensuite les relations d'*hétérophilie féminine* (*i.e.* où ego est une fille) qui comptent presque 30% des occurrences, suivies des relations d'hétérophilie masculine, à hauteur de 20%, et enfin, loin derrière, les relations d'*homophilie féminine*, avec un peu plus de 17%. Ainsi, on constate une *asymétrie sexuelle globale* en matière d'échange musical : si les hommes ont plutôt tendance à échanger entre eux, les femmes partagent plutôt de la musique avec les hommes.

Les relations d'*homophilie masculine* entre amis sont celles qui, tendanciellement, débutent très tôt, au moment du collège<sup>121</sup>, et se poursuivent tout au long du cursus scolaire : au lycée d'abord <sup>122</sup> (avec également une représentation plus globale des homophilies masculines à cette période<sup>123</sup>), puis durant les études supérieures<sup>124</sup>, et jusqu'au moment de la vie active<sup>125</sup>, à laquelle se rajoute, plus spécifiquement, le partage de musique avec les collègues masculins de travail<sup>126</sup>. Cet *entre-soi masculin* apparaît, par ailleurs, plutôt

---

<sup>121</sup> Au collège, 57,1% des relations interpersonnelles qui concernent des liens amicaux sont le fait de relations d'homophilie masculine, contre 40,4% des relations totales d'homophilie masculine au sein de cette même période.

<sup>122</sup> Au lycée, 76,9% des relations interpersonnelles au lycée qui concernent des liens amicaux sont le fait de relations d'homophilie masculine, contre 48,5% des relations totales d'homophilie masculine au sein de cette même période.

<sup>123</sup> 12,6% des relations d'homophilie masculine se déroulent au moment du lycée, contre 8,9% des relations interpersonnelles totales qui se passent au sein de cette même période.

<sup>124</sup> Au moment des études supérieures, 40% des relations amicales concernent des amitiés masculines contre 27,5% des relations d'homophilie masculine au sein de cette même période.

<sup>125</sup> Au moment de la vie active, 47,1% des relations amicales sont le fait de relations d'homophilie masculine contre 35,9% des relations d'homophilie masculine au sein de cette même période.

<sup>126</sup> Au moment de la vie active, 71,4% des relations professionnelles sont le fait de relations d'homophilie masculine, contre 35,9% des relations de ce type au sein de la même période.

lorsque la mère de l'enquêté est titulaire d'un Bac<sup>127</sup>, ce qui situe cette forme d'homophilie dans un rapport qui, tout en n'étant pas complètement adossé à une origine sociale très favorisée, n'en reste pas moins tributaire d'un certain *plancher social* qui rend envisageables les discussions musicales au sein de l'*entre-soi masculin*. Les relations d'*homophilie féminine* apparaissent tendanciuellement plus tard et sont moins spécifiques que leurs homologues masculines : elles sont en effet plus probables seulement à partir des études supérieures<sup>128</sup> et se prolongent au moment de la vie active<sup>129</sup>. En revanche, elles semblent être beaucoup plus tributaires de l'origine sociale que leurs homologues masculines : l'*entre-soi féminin* apparaît en effet beaucoup plus probable lorsque l'enquêtée a été socialisée dans un foyer où la mère est fortement diplômée ou au contraire titulaire d'un diplôme correspondant à peu d'années d'études<sup>130</sup>. La tendance qu'ont les discussions musicales à devenir l'objet des débats de l'*entre-soi féminin* semble donc nécessiter une assise sociale plus importante qu'elle ne l'est pour les hommes. Les relations d'*hétérophilie masculine* apparaissent tendanciuellement de manière spécifique au collège, par des échanges avec les mères<sup>131</sup>, sans que le niveau de diplôme de celles-ci n'ait d'effet sur la relation. Puis, beaucoup plus tard, les hommes tendent à partager de la musique avec leurs conjointes au moment de la vie active<sup>132</sup> : nous observons même une tendance à ce qu'elles ne soient pas effectives au moment des études supérieures<sup>133</sup>. Enfin, les relations d'*hétérophilie féminine* sont plus tardives

---

<sup>127</sup> 53,9% des séquences dont la mère est titulaire d'un Bac sont des situations d'homophilie masculine, contre seulement 34,3% des relations d'homophilie masculine totales.

<sup>128</sup> Au moment des études supérieures, 40% des relations amicales concernent des amitiés féminines, contre 22,5% des relations d'homophilie féminine au sein de cette même période.

<sup>129</sup> Au moment de la vie active, 23,5% des relations amicales sont le fait de relations d'homophilie féminine, contre 15% des relations d'homophilie féminine au sein de cette même période.

<sup>130</sup> 29,5% des séquences où l'enquêté a une mère titulaire d'un Bac+5 ou plus et 22,8% de celles où la mère de l'enquêté a un niveau de diplôme inférieur au Bac sont des séquences d'homophilie féminine, contre seulement 18,1% des relations d'homophilie féminine au total.

<sup>131</sup> Au collège, 61,5% des relations interpersonnelles qui concernent des liens parentaux sont le fait de relations d'hétérophilie masculine, contre 25,5% des relations totales d'hétérophilie masculine au sein de cette même période.

<sup>132</sup> Au moment de la vie active, 57,1% des relations conjugales sont le fait de relation d'hétérophilie masculine, contre 22,9% des relations d'hétérophilie masculine au sein de cette même période.

<sup>133</sup> Seulement 18,7% des relations d'hétérophilie masculine se passent au moment des études supérieures, contre 27,8% des relations interpersonnelles totale au sein de cette même période.



puisqu'elles sont plutôt absentes de la période du collège<sup>134</sup> et apparaissent seulement au lycée avec des partages musicaux avec les pères<sup>135</sup>, et se poursuivent avec les conjoints au moment des études supérieures<sup>136</sup> puis durant la vie active<sup>137</sup>. Par ailleurs, elles sont, tout comme les relations d'*homophilie féminine*, très marquées par l'origine sociale maternelle, puisque cette forme d'hétérophilie est d'autant plus probable que le niveau de diplôme de la mère est très élevé<sup>138</sup>.

Mais qu'en est-il de l'effet de l'*homophilie sexuelle* sur les *processus de découverte* ?

**Tableau 9 - Découverte et relation d'homophilie sexuelle**

Caractéristiques sociales	Favorise la découverte				Entrave la découverte			
	Homophilie masculine	Homophilie féminine	Hétérophilie masculine	Hétérophilie féminine	Homophilie masculine	Homophilie féminine	Hétérophilie masculine	Hétérophilie féminine
Trajectoire sociale	Lycée (60%)	Collège (26,7%)				études supérieures (9,1%), vie active (12%)		
Diplôme de la mère	Bac (70,4%), entre Bac et Bac+2 (55%)	Bac+5 ou plus (28,6%)		Bac+5 (71,4%)				Bac (15,4%), entre Bac+3 et Bac+5 (11,9%)
Ancienneté de la relation	Naissante (60,8%)	Entre 2 et 3 ans (29%) ou 3 ans et plus (19,8%)		Naissante (33,3%)	3 ans ou plus (31,3%)			
Fréquence des relations	4 fois ou plus (50,6%)	entre 2 et 3 fois (24,1%)			entre 2 et 3 fois	4 fois ou plus (6,3%)		
Liens relationnels	ami (56,7%), professionnel (69,2%) et hobby (64,7%)	Mère (24,2%), sœur (25%)	Conjugal (40%)					amicale (19,4%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites au lycée par les enquêtés, 60,0% d'entre elles se sont produites au sein de relations d'homophilie masculine.

<sup>134</sup> Seulement 5% des interactions d'hétérophilie féminine se passent au moment du collège, contre 13% des interactions totale au sein de cette même période.

<sup>135</sup> Au lycée, 71,4% des relations interpersonnelles qui concernent des liens parentaux sont le fait de relations d'hétérophilie féminine, contre 27,3% des relations totales d'hétérophilie féminine au sein de cette même période.

<sup>136</sup> Au moment des études supérieures, 76,5% des relations conjugales sont le fait de relation d'hétérophilie féminine, contre 36,3% des relations d'hétérophilie féminine au sein de cette même période.

<sup>137</sup> Au moment de la vie active, 40,8% des relations conjugales sont le fait de relations d'hétérophilie féminine, contre 26,1% des relations d'hétérophilie féminine au sein de cette même période.

<sup>138</sup> 70,5% des séquences où la mère de l'enquêté est titulaire d'un Bac+5 ou plus impliquent des relations d'hétérophilie féminine, contre seulement 27,3% des relations d'hétérophilie féminine totale.

*8.1.1. Tardivité biographique, modération du poids de l'origine sociale, primauté des fondements intenses de la relation, et faveur des sphères spécialisées: les découvertes au sein de l'entre-soi masculin*

Globalement, ce sont les relations d'homophilie masculine qui prédominent dans la possibilité d'ouvrir son répertoire musical, à l'opposé des relations d'homophilie féminine, qui constituent les situations dans lesquelles l'ouverture a le moins de chance d'advenir. Cette opposition s'exprime de manière significative au cours du cursus scolaire. Ainsi, les garçons ont plutôt tendance à ouvrir leur répertoire au lycée et encore plus au moment des études supérieures lorsqu'ils sont entre eux alors que, nous le verrons, lorsqu'elles sont entre elles, les filles ont plutôt tendance à en faire de même au moment du collège. Par ailleurs, lorsqu'ils échangent entre eux, les hommes ont plutôt tendance à découvrir de nouvelles références musicales lorsqu'ils proviennent d'une origine sociale moyenne, lorsque la relation vient de se créer, qu'elle est fréquente et lorsqu'ils sont avec leurs amis, avec leurs collègues de travail ou avec des hommes avec lesquels ils partagent un hobby musical.

Les exemples suivants de Paul et Cyril viennent donner corps à ces tendances. Le premier cas est celui de Paul qui, au moment du lycée, a découvert par l'intermédiaire de Pierre, un ami avec qui il partageait la grille de programmation d'une radio associative, un nombre assez important de références de Reggae.

*Paul et son adhésion immédiate au caractère relaxant des références de Reggae d'un ami faisant parti de la même radio associative*

**Paul a 25 ans en 2013. Fils d'une mère titulaire d'un Deug et enseignante dans le supérieur, et d'un père titulaire d'un Bac et employé, il grandit avec sa sœur dans une ville rurale de Haute-Garonne jusqu'à ses 12 ans et déménage dans une ville un peu plus proche de Toulouse. Après avoir stoppé ses études pour raison de santé peu avant le Bac, il valide quelques années après un DAEU**

**et s'inscrit en Licence d'Histoire, puis d'Anglais et de Cinéma, avant de s'orienter vers un Bts Communication. Dans la séquence suivante, Paul décrit comment, au moment du lycée, il a découvert des artistes de Reggae par l'intermédiaire d'un ami qu'il venait de rencontrer, qu'il voyait très fréquemment et avec qui il fréquentait la même radio associative :**

**Séquence 23\_33 :** *Mais à cette époque, je devais avoir 17 ans, je découvrais aussi du Reggae, par l'intermédiaire de Pierre. On se connaissait de la radio en fait, et souvent on se faisait des soirées pour écouter du son chez lui... En Reggae il s'y connaissait vachement lui, elle portait sur ça son émission d'ailleurs, et pour l'avoir écouté quelques fois, je sais qu'il maîtrise son sujet... Du coup il me faisait connaître les perles qu'il trouvait, on se les écoutait chez lui, j'aimais bien, c'est des ambiances calmes tu vois, j'adore écouter ça pour me poser chez moi...*

Paul décrit comment ses preuves d'engagements envers Pierre par rapport aux références de Reggae qu'il lui faisait découvrir en retour au cours des nombreuses soirées qu'ils avaient pu passer ensemble à écouter des disques, ont abouti à ce qu'il s'en saisisse comme des *attractions*. Dans cette situation, l'atmosphère relaxante qui s'instaurait à travers la diffusion des morceaux est, semble-t-il, la manifestation de la règle expressive que Pierre et Paul respectaient. A quoi est dû un tel élan d'engagement de la part de Paul ? Celui-ci nous l'indique dans l'extrait : s'il a spontanément accepté d'écouter les références de Reggae auxquelles Pierre pouvait lui faire accéder, c'est qu'il le considérait comme quelqu'un « qui s'y connaissait » beaucoup plus que lui, preuve en était l'émission hebdomadaire qu'il animait, que Paul avait par ailleurs déjà entendue, et qu'il avait constituée en raison suffisante de renforcer son élan visant à accepter de découvrir de nouvelles références venant de Pierre.

*Cyril, son goût pour le Métal avec un collègue de travail expert dans le genre, et ses traductions successives de la règle de l'énergie musicale*

La séquence suivante illustre également une découverte faite au sein de l'entre-soi masculin auprès d'un alter fréquenté très souvent et dont la relation avait pris forme très peu de temps auparavant. Celle-ci se déroule en revanche avec un collègue de travail, et non plus, comme c'était le cas pour Paul, avec un ami avec qui l'enquêté partageait un hobby commun.

**Cyril a 37 ans en 2013. Fils d'un père et d'une mère employé, dont le premier est titulaire d'un Deug et la seconde est bachelière, il a grandi dans une petite ville proche de Toulouse où il a validé un Bac général. Après une Licence d'Histoire, il déménage pour suivre sa compagne qui avait été mutée à Perpignan, puis Montpellier. A leur retour à Toulouse, il est recruté en tant qu'employé dans un organisme de la fonction publique. Dans l'extrait suivant, Cyril décrit comment il a adhéré spontanément aux conseils experts de son collègue de travail :**

*Séquence 11\_19 : Après, à mon boulot, j'ai rencontré les gens dont je t'ai parlé, petit à petit tu sais, quand tu discutes à la pause café, tu parles d'autre chose que le boulot... Et donc en demandant ce qu'il écoutait comme musique, je me suis aperçu qu'il était super pointu, qu'il était branché « Métal », et qui m'a fait découvrir des groupes que je connaissais pas... Donc avec lui c'est reparti, hop ! Comme il aimait bien quand ça bourrait aussi, on a fait quelques concerts, il avait des K7 qu'il m'a prêtées, parce qu'il a un lecteur de K7 dans la bagnole... Donc il m'a aussi fait passer des liens internet, et des noms pour les concerts... Il me donnait des noms pour des p'tits concerts, on y allait parce que bon, j'aimais bien, c'est le style de musique que j'aimais tu sais, qui envoie la sauce... Donc peu importe qui c'était...L'important c'était l'énergie, qu'est-ce qu'on s'éclatait (d'un ton enjoué) !*

Cyril décrit dans cette séquence comment il s'est saisi des différents supports audio que son collègue lui prêtait pour les constituer en autant d'*attractions*. La base de ces échanges est la résultante des multiples discussions informelles que Cyril et son collègue ont eu autour d'un café, et où l'engagement dont a fait preuve Cyril à l'égard de son ami s'est traduit par une restitution de sa part, que Cyril semble avoir considéré comme la manifestation d'une action excellente (« *je*

*me suis aperçu qu'il était super pointu*»). Ainsi, l'élan par lequel était porté Cyril à constituer son collègue de travail en raison suffisante de l'écouter en matière de « Métal » s'est renforcé progressivement au point où il a finalement accepté de s'ouvrir à ses références musicales. A quoi pourrait être relié un tel accord ? Très probablement à l'énergie musicale qui ressortait des morceaux de Métal et dont l'un et l'autre recherchait la présence. La dernière question est alors : d'où peut provenir l'élan de Cyril à propos d'un tel goût pour une musique aimée pour son énergie ? Il faut pour cela remonter très loin dans sa trajectoire, à savoir dès son enfance et sa découverte du Rock avec ses cousins :

Quand j'étais tout gosse, dans les années 1980, j'avais des cousins qui me faisaient écouter du « Rock », et ils me faisaient écouter des trucs, super pêchu, c'était cool ! Et je les ai retrouvés plus tard... Et c'était des groupes de ces années-là... Et y'a pleins de groupes que j'aime, et je sais pas les noms... ça fait chier (rires) !

La contemporanéité musicale et l'énergie étaient ainsi, selon Cyril, les règles que lui et ses cousins honoraient pour écouter ces références, que celui-là n'a plus eu l'occasion de réécouter étant donné qu'il ne disposait pas des supports et n'avait pas mémorisé les noms des groupes. Dépourvu des moyens matériels lui permettant de renforcer son goût pour le Rock, Cyril s'est cependant saisi des cassettes de « Nirvana » ou de « Queen » que ses camarades de colonies de vacances diffusaient dans le bus de voyage comme autant de *raisons* de les réécouter et d'adhérer avec eux à l'énergie dégagée :

Après pour l'ouverture sur la musique : la découverte de la musique pour moi, c'était les colonies de vacances : je partais tous les étés dès que j'ai eu 10 ans. Tous les étés. Donc dès 1987. Et là j'ai commencé à écouter de la musique quoi. Parce que j'étais avec des gens qui avaient un accès plus facile à la musique que moi quoi... Donc j'ai découvert « Queen », « Nirvana », j'ai tout de suite accroché sur le « Rock »... C'était ça quoi... Bien puissant ! Avec les copains on mimait le rythme et tout... Mais c'est parce que j'ai rencontré des gens qui aimaient cette musique, donc ils l'a mettaient dans le bus tu vois, avec leur K7, ils l'a mettaient dans le

poste du bus et en fait... Ça c'était très cool, les chauffeurs de bus nous laissaient mettre les K7 qu'on voulait...

Il a fallu cependant attendre une année de plus pour que Cyril se procure un support audio d'un groupe de Rock à l'occasion d'une autre colonie de vacance avec la diffusion d'une cassette de « Rage against the machine » qui lui a fait visiblement percevoir que leurs morceaux respectaient à ses yeux mieux que les autres groupes de Rock entendus jusqu'alors la règle dérivée de l'énergie musicale. La correspondance grammaticale entre la musique du groupe de « Zack de la Rocha » et la réaction de Cyril après son écoute en est la preuve :

Ah si, au collège, il faut que je te raconte un truc ! Alors attend ! En restant sur les colos, y'a eu « Rage against the machine » j'ai su que c'était cette musique-là qui me plaisait le plus, une musique « qui frappe » quoi... Un mec dans le bus avait mis ce groupe... Pour moi, c'est LA claque... « The claque musicale »... Parce que bon, chez moi j'avais pas trop accès à la radio et...

L'action excellente de la production musicale du groupe a ainsi renforcé l'élan de Cyril au point où, à la fin de la colonie, il s'est rendu dans un magasin pour acheter leur disque :

Et je me rappelle, le lendemain du retour de colo je suis parti acheter le CD quoi ! Putain, ça c'était bon.

La période du collège a également été l'occasion pour Cyril de traduire légèrement cette règle pour donner un sens positif dans la grammaire naturelle à des cassettes de Techno « qui envoyaient », qu'un ami de l'établissement scolaire qui avait un peu de famille en Belgique avait ramenées :

Au collège, pour revenir sur l'anecdote, on est au début des années 1990, et c'est le début de la Techno... Et en fait, c'était un pote qui avait de la famille en Belgique... Et la Techno, pour nous, au tout début, c'est une musique qui venait de Belgique et d'Allemagne, et il nous ramenait des K7 « sous le manteau » tu sais ! Avec rien d'écrit dessus... Tu savais même pas

ce que t'écoutais ! Et en fait, c'était le tout début, et putain tout le monde aimait ça ! C'était des trucs que personne connaissait, ça nous branchait vachement, super rythmé le truc, ça envoyait grave !

L'engouement au sein du collectif qu'a impulsé cet ami est dû au sens positif que prenait successivement la musique Techno : d'une part, l'ensemble des membres du groupe s'en saisissaient comme d'une attraction du fait quelle était rare et assez confidentielle (règle esthétique de la rareté) ; d'autre part, elle était constituée en attraction du fait que l'ensemble des membres du groupe trouvait qu'elle était « puissante » (règle expressive de l'énergie). Le passage au lycée a renforcé l'élan de Cyril pour l'écoute de la Techno avec ce même collectif, qui se retrouvait occasionnellement chez l'un ou chez l'autre pour passer des soirées festives ensemble ce qui, parallèlement, lui a fait momentanément arrêter d'écouter du Rock :

Alors j'ai eu une période Techno au lycée, et là, j'ai lâché plus le reste, le Rock, même chez moi j'en écouté plus... J'ai eu une période vraiment que Techno... Parce que j'étais avec des copains et copines qui aimaient la Techno, donc on faisait des fêtes chez les uns ou chez les autres, donc quelques fois en boîte, mais pas beaucoup, j'étais pas trop « boîte », mes amis non plus donc plus chez les uns ou chez les autres...

L'écoute du Rock chez Cyril a donc progressivement cessée avec la fin de ses voyages en colonies de vacances et la formation du groupe d'amis avec qui il partageait plutôt le goût de l'énergie musicale de la Techno. Arrivé à l'université, la dislocation de ce groupe a petit à petit rompu l'élan qu'avait Cyril pour l'écoute de ce style musical, au point de la mettre momentanément en veille :

Et du coup, bon voilà, j'ai relâché ça, et après, j'ai rencontré Claire, à la fac... bon, quand t'es à la fac, tu perds un peu de vue ceux du lycée, comme on n'était pas allé à la fac ensemble... Bon tu rencontres d'autres personnes... Bon voilà... Tu perds un peu les liens...

En parallèle, Cyril a rencontré celle qui est actuellement sa compagne, et a

partagé avec elle un goût pour l'atmosphère puissante des musiques de film qu'il avait par ailleurs construit avec ses parents. La rencontre avec sa compagne a donc été l'occasion de découpler un goût qu'il ne partageait alors qu'avec son père et sa mère :

Donc la musique de film, on s'est un peu rencontré comme ça avec Claire à la fac, parce que je lui faisais des cassettes de musique de films... Et elle me disait « Ah ce film-là, ce film là, je l'aime bien », donc je lui faisais des cassettes de ça... La classe (rires). Comment j'avais commencé à aimer les musiques de films ? Par mes parents... Ce qui m'a fait rêver, c'est le disque du « Bon, la brute et le truand », la « bande originale »... Que mes parents m'avaient acheté : parce qu'ils voyaient que je l'aimais bien ce film, et c'était des passionnés de cinéma mes parents, je crois qu'ils m'ont donné le virus comme ça... Avec cette musique-là... C'était super puissant je trouvais, ça donnait vraiment corps au film...

La relation privilégiée qu'il entretenait avec sa compagne pour les musiques de films lui a donc fait rompre petit à petit avec son élan pour l'énergie musicale de la Techno, qu'il ne pouvait partager dès lors avec personne. Et il a fallu attendre qu'il rencontre un collègue de travail qui aimait le Métal pour l'aspect « bourrin » pour que Cyril soit à nouveau poussé par cet élan et, en se mettant à échanger avec lui, traduise dans son écoute du Métal la règle de l'énergie musicale qu'il avait investi successivement pour écouter du Rock et de la Techno.

### *8.1.2. Précocité biographique, poids de l'origine sociale, souplesse des relations et primauté du noyau familial : les découvertes au sein de l'entre-soi féminin*

Les deux exemples de Paul et Cyril nous ont permis de décrire et d'expliquer les conditions qui rendaient tendanciellement plus probable le fait que les hommes découvrent entre eux de nouvelles références. Passons maintenant à la présentation des cas de découvertes typiques de l'*entre-soi féminin*.

Si nous avons vu que les hommes investissaient plutôt les relations de l'entre-soi masculin au moment du lycée pour découvrir de nouvelles références, il semble que celles de l'entre-soi féminin aboutissant aux mêmes fins se situent plutôt au



moment du collègue. De plus, si l'effet du niveau de diplôme n'avait que peu d'incidence sur le fait que les hommes découvrent plutôt de la musique entre eux, il semble qu'au contraire c'est plutôt lorsque leur mère est fortement diplômée que les femmes ouvrent davantage leur répertoire musical en compagnie d'autres femmes.

En outre, elles ont tendance à plus ouvrir leur répertoire au sein de l'entre-soi féminin lorsque leur relation avec alter est un peu plus durable mais moins fréquente que celles faites dans l'entre-soi masculin.

Enfin, contrairement à la sphère professionnelle ou spécialisée autour d'un hobby musical que privilégiait l'entre-soi masculin, c'est plutôt par le biais des relations du noyau familial restreint (les mères ou les sœurs) que les femmes ont tendance à découvrir de nouvelles références entre elles.

Présentons quelques cas qui permettront de décrire et d'expliquer ces probabilités. Le premier est celui de Claire, qui a découvert la Musique classique par l'intermédiaire d'une de ses amies du collège.

*Claire, et sa tolérance à la Musique classique par amitié pour son amie du collège*

**Claire a 36 ans en 2013. Fille d'un père chauffeur de bus et titulaire d'un CAP, et d'une mère titulaire d'une Licence et exerçant la profession d'infirmière, elle a grandi dans une petite ville rurale à proximité de Toulouse en compagnie de ses trois autres sœurs. Après un Bac général, elle s'inscrit en Licence d'Histoire, passe le concours de professeure des écoles et part travailler successivement à Perpignan et Montpellier, avant de revenir récemment à Toulouse. Dans la séquence suivante, Claire décrit sa légère incursion dans l'écoute de Musique classique à travers une amie du collège qui jouait de la flûte traversière :**

**Séquence 24\_06 :** *Et assez tôt au collège, j'ai bien aimé tout ce qui était musique classique grâce à ma copine... Enfin bien aimé c'est un grand mot.. Parce qu'elle jouait de la flûte traversière donc j'étais allé la voir plusieurs fois quand elle jouait, mais bon sans plus quoi, ça me dérangeait pas,*

*c'était assez doux, mais ça m'emportait pas non plus...ça s'arrêtait là, c'était plus parce qu'on était copine...Et pareil, mon intérêt pour le cinéma, j'avais commencé ben voilà, par l'intermédiaire de cette copine qui jouait de la flûte... Elle m'avait montré l'Utopia, j'ai dit « ah c'est sympa! Ils passent des trucs qu'on voit pas ailleurs...Du coup en allant voir des films j'étais devenue très sensible à la musique de films ».*

L'accès de Claire à la Musique classique est, comme on peut l'observer, directement lié à la pratique instrumentale de son amie et à l'amitié que Claire lui portait et qui l'a amenée à aller l'écouter lorsqu'elle participait à des représentations publiques. Cependant, il est possible de déduire des propos de Claire qu'elle s'est rendue aux concerts de son amie plutôt pour honorer une règle amicale que pour partager un goût commun pour la Musique classique : assister au concert était bien plutôt une forme de *tolérance* de la part de Claire. A quoi pouvons-nous relier une telle absence d'élan pour la Musique classique chez cette enquêtée ? Il semble que plusieurs choses permettent d'en rendre compte. Tout d'abord, l'ambiance musicale au sein du foyer familial était plutôt orientée vers l'engagement corporel et la « franche rigolade » des musiques de Musette et de la Variétés françaises. L'écoute collective était alors un moyen de fédérer le groupe, poussé par un élan festif :

Mes parents ils viennent de la campagne... Donc l'héritage du côté de mes parents, c'était « Variétés françaises », euh, « Musette » même (rires) enfin tu vois, des goûts beaucoup plus « tradi' » quoi. C'était plus un truc pour rigoler tu vois, quand on était tous ensemble, y'avait de la bonne humeur...

L'arrivée au collège a permis à Claire d'élargir ses goûts musicaux par l'écoute des radios adolescentes de grande écoute comme NRJ et Fun Radio, à partir desquelles elle s'enregistrait des cassettes qu'elle s'échangeait ensuite avec ses amies collégiennes :

Après ado, forcément tu t'ouvres un peu plus, donc on écoute la radio... Avec les copains et copines... On s'échangeait des cassettes à l'époque! En

bonne ado, j'ai eu ma période des « Boys Bands », alors y'avait les « New Kids on the block », les trucs euh... qui passaient...

La règle expressive de contemporanéité musicale est visiblement celle qui permettait à Claire et ses copines de donner un sens positif dans la grammaire naturelle à l'ensemble des morceaux qu'elles partageaient. Dans un tel contexte festif et adolescent, il était donc difficile à Claire de s'appuyer sur un élan qui lui permette d'être plus que simplement *tolérante* à l'écoute de la Musique classique que son amie jouait.

Outre le fait que les découvertes au sein de l'entre-soi féminin ont plus de chance de se dérouler au moment du collège, nous avons vu qu'elles étaient également plus probable lorsque l'enquêtée était issue d'un milieu social aisé, que la relation était constituée de longue date sans qu'elle soit très fréquente du point de vue des échanges musicaux, et plutôt lorsqu'il s'agissait de la sœur ou de la mère de l'enquêtée.

L'exemple d'Amandine, qui a découvert avec sa sœur les chansons de « Léo Ferré » par l'intermédiaire d'un chanteur qui reprenait certaines d'entre elles est un exemple de la première tendance. Myriam, et sa découverte de « Nirvana » par l'intermédiaire de sa mère en est un autre.

### *8.1.3. L'exclusivité de la conjointe: les découvertes au sein des relations d'hétérophilie masculine*

Du côté des découvertes en situation d'hétérophilie sexuelle, les hommes ont uniquement tendance à découvrir de nouvelles références par l'intermédiaire de leurs conjointes. Le cas de Jérémie et de sa découverte de « Speed Caravan », un groupe de World music sur les conseils de sa femme en est un exemple.

*Jérémie et sa découverte de « Speed Caravan » par l'intermédiaire des conseils de sa femme*

**Jérémie a 48 ans en 2013. Fils de parents ouvriers et non diplômés, il a grandi en région parisienne en compagnie de ses deux sœurs jusqu'à ses 6 ans. Arrivé à Toulouse, il arrête ses études avant le Bac et commence à travailler. Après avoir repris ses études en obtenant un DAEU, il devient gardien d'une résidence d'immeuble. Dans la séquence qui suit, Jérémie décrit comment sa compagne lui a fait découvrir « Speed Caravan » :**

**Séquence 33\_48 :** *La radio c'est quand j'avais pas trop les moyens... J'avais pas Internet à l'époque... Donc je passe par Internet actuellement, et aussi par ma compagne, qui m'a fait découvrir ce groupe dont je te parlais... Elle, par contre, elle écoute beaucoup France Inter, et l'autre fois, on rentrait en voiture, chacun dans sa voiture... Et elle me dit : « Ouais, j'ai entendu « Speed Caravan », c'est du Oud électrifié, c'est soi-disant les premiers qui font ça, et elle m'a dit « je pense que ça peut te plaire », et effectivement, ça m'a bien accroché, c'est pas tellement connu et niveau fusion des univers c'est assez impressionnant... Je suis allé à la médiathèque pour emprunter le disque, j'utilise aussi la médiathèque, comme source de découverte... C'est bien d'en parler, parce que je vais toujours à la médiathèque la plus proche de chez moi, depuis des années...*

La découverte de « Speed Caravan » est donc pour Jérémie le produit de trois contextes : la première est l'audition à la radio d'un morceau de « Speed Caravan » par sa femme qui, portée par les goûts de son mari, a été conduite à le relier successivement aux règles esthétiques de « l'underground » et du « mélange des genres », et a constitué le groupe en *attraction* après en avoir conclu qu'il respectait bien les règles que Jérémie honorait. Une fois le trajet fini, celle-ci en parle spontanément à Jérémie. Le fait qu'il s'agisse de sa femme et qu'elle ait mobilisé les règles qui, actuellement, étaient celles qu'il respectait à propos des groupes de World music a suffi à ce que, quelques temps après, il se rende à la médiathèque, emprunte l'album du groupe en question et, après écoute, restitue à sa femme le jugement positif dont elle lui avait fait part. D'où provient l'élan que Jérémie a renforcé en donnant un sens positif à « Speed Caravan » dans la grammaire naturelle au moyen de ces deux règles ? Il faut pour cela revenir

quelques temps avant dans la trajectoire de Jérémie, et à son abonnement à « Noise », un magazine spécialisé de musique qu'il avait choisi après plusieurs tests d'autres revues musicales qui se sont avérés infructueuses :

Voilà, voilà. J'achetais plus de magazines musicaux jusqu'à... Je l'ai fait jusqu'à l'adolescence, j'ai cessé de le faire, et j'ai recommencé y'a 4-5 ans à peu près. Je cherchais un magazine qui me corresponde, et je m'y suis pas abonné tout de suite, j'en ai acheté plusieurs différents, j'ai demandé à des potes, et finalement je suis tombé sur celui-là... Je l'ai trouvé pas mal, y'avait à la fois des groupes qui me branchaient, plutôt Fusion, World, des groupes que je connaissais, et puis d'autres complètement inconnus...

L'abonnement à ce magazine, et les chroniques des groupes de Fusion ou de World dont ils faisaient l'éloge, lui ont donné accès à un nombre important de références musicales, dont il pouvait ensuite vérifier sur internet la correspondance grammaticale, entre les discours tenus par les chroniqueurs et l'expérience sonore qu'il pouvait faire des albums chroniqués. Lorsque les groupes avaient plusieurs albums à leur actif, Jérémie comparait ensuite la qualité musicale de ceux-ci en les confrontant aux critères esthétiques qu'il avait pu lire dans les chroniques, afin d'être réaliste en terme d'achat, compte tenu de ses faibles revenus :

Je suis aller écouter sur le net ce groupe de Fusion, et donc j'ai pu écouter pas mal de choses, plusieurs albums qu'ils ont fait, et celui-là m'a beaucoup plu, ça correspondait pas mal, donc je l'ai acheté sur le net, il fallait bien faire un choix vu qu'on peut pas tout se payer...

L'expérience positive de cet achat a conduit Jérémie à s'appuyer sur cet élan et à le renforcer en effectuant d'autres achats musicaux. Et, alors que jusque-là il n'avait jamais écouté de Rap avec aucun de ses groupes d'amis, un article de « Noise » à propos de « Buck 65 », un rappeur américain visiblement peu connu qui mélangeait des sonorités Folk un peu décalées à des sonorités plus Hip-hop, l'a poussé à rompre un élan réaliste antérieur et à aller écouter ses productions musicales sur Internet :

Par exemple le hip-hop j'en écoutais pas vraiment, j'avais pas trop l'occasion, mes potes n'en écoutaient pas, et le peu que j'entendais ça me plaisait pas. Ce que j'entendais sur les radios ça me plaisait pas. C'était tous des photocopies... Et alors justement, « Buck 65 », ce qui est typique, c'est qu'il est très peu connu, il a une carrière... Il a mon âge donc il a une carrière de 25 ans au moins, et il fait une espèce de hip-hop qui « bringuebale », qui est pas du tout dans le format actuel. On entend des guitares Folk dans son Hip-hop, on entend des choses un peu incongrues qui, moi, me le rendent sympathique et agréable. Il est à la fois inventif et puis il est relax... Je l'ai aussi découvert par Noise au fait. Il expliquait exactement ça et ça m'a rendu curieux d'aller écouter sur le net...

On peut donc supposer que, fort de ses découvertes faites au moyen des règles esthétiques qu'il partage avec les chroniqueurs de « Noise », Jérémie s'est spontanément appuyé sur elles pour prêter intuitivement attention au groupe de World dont lui parlait sa compagne.

*8.1.4. Poids de l'origine sociale et importance du fondement de la relation : les découvertes au sein des relations d'hétérophilie féminine*

De leur côté, les femmes ont tendance à découvrir de nouvelles références en compagnie d'un homme dès lors que la relation prend forme. De plus, l'effet de l'origine sociale persiste du côté des femmes alors qu'elle avait disparu du côté des hommes : tandis que les découvertes musicales que les hommes effectuent en compagnie de femmes n'ont pas tendance à varier en fonction du diplôme de la mère, les découvertes qui émergent lorsqu'une femme est en compagnie d'un homme restent très largement marquées par l'origine sociale élevée de la mère de l'enquêtée.

*Amandine et le goût de l'expérimentation pour ses découvertes en Free Jazz, Rock progressif et Musique minimaliste par son récent ami de fouille archéologique*

Le cas d'Amandine, qui a découvert des artistes de Free Jazz, de Rock progressif et de Musique minimaliste peu connus par l'intermédiaire de son ami récent de fouille archéologique est un condensé de l'ensemble des paramètres qui favorisent chez les femmes les découvertes en compagnie d'un homme.

**La trajectoire d'Amandine a déjà été retracée à la section 6.2.**

**Séquence 12\_20 :** *Je connaissais pas grand-chose en Jazz, juste les très, très grands classiques, mais j'ai travaillé dans des chantiers de fouille, y'avait un mec qui était passionné de « Jazz », pas expérimental, mais « Free Jazz », et aussi « Jazz classique », mais pas que les plus grands quoi... Et du coup j'ai découvert ça... C'était assez recherché quand même, j'étais curieuse, ça m'intéressait... J'ai découvert la « musique minimaliste » aussi, les « Steve Reich »... C'est du contemporain... C'est de la « musique répétitive » en fait : tu pars d'une séquence, et après tu répètes, tu répètes et ça évolue, ça part d'une base et... Y'a « Philip Glass » qui est un peu plus connu dedans... Là du coup je retrouvais le côté expérimental de « Bartók » mais dans un autre style... C'était de l'exploration aussi, mais vers autre chose... Et ce qu'il m'a fait découvrir aussi, c'est le « Rock progressif », ça m'a vachement plu... ça rejoint la « musique minimaliste » pas mal... Au niveau de la recherche esthétique... En plus « Rock » quoi... Donc je suis allé vers ça aussi...*

Dans ses propos, il semble que le côté « passionné » de son collègue de fouille a été l'une des raisons qui ont incité Amandine à le constituer en attraction et à s'intéresser d'un peu plus près aux goûts de celui-là. De plus, le fait qu'il lui parle d'artistes peu connus dans un domaine qu'elle n'avait abordé qu'en surface semble avoir été un élément de plus qui a renforcé son élan à s'engager vers les conseils de son ami. En ce qui concerne les artistes de Musique minimaliste, les attractions que ceux-ci constituaient pour Amandine paraissaient provenir de la traduction de la règle esthétique de « recherche expérimentale » qu'elle mobilisait par ailleurs à l'égard de la musique de « Bartók » et qui était aussi celle que partageait son collègue. De même, l'intérêt spontané qu'a eu Amandine pour le Rock progressif semble être tiré du renforcement d'un élan pour la recherche esthétique, qu'elle a retrouvé *sous une autre forme* dans les morceaux qu'elle a pu entendre de ce style musical.

Comment s'est constitué progressivement cet élan d'Amandine pour la recherche de l'expérimentation esthétique en musique ? Il faut pour cela revenir quelque peu en arrière, au moment où elle a mis un terme à son cursus au sein du conservatoire et où elle s'est orientée vers des études d'Histoire. Au cours de ce cursus, poussée par l'élan à la découverte de nouveauté de qualité dans n'importe quel style qui avait été renforcé à l'issue de sa découverte de Léo Ferré avec sa sœur, Amandine se rend à la médiathèque et s'intéresse aux œuvres contemporaines de violoncelles et, au terme de sa recherche, tombe sur les disques d'interprétation de « Bartók ». A ce niveau de recherche, Amandine indique le découplage qu'elle opère vis-à-vis des goûts de ses parents qu'elle avait jusque-là globalement partagés au niveau de la Musique classique. Et de ce compositeur, Amandine a été amenée à *retraduire* la règle de la nouveauté esthétique lorsque, par celui-ci, elle a accédé à la musique traditionnelle dont la jaquette du disque indiquait qu'il s'était inspiré, et qui, de ce fait devenait pour Amandine une attraction :

Y'avait aussi tout ça qui commençait à émerger ... Via le « Classique », par « Bartok », parce que du coup, ce que j'ai fait et que mes parents n'ont pas fait, c'est aller voir à la médiathèque les trucs en violoncelle, t'avais des études d'œuvres modernes... Donc je suis allée voir beaucoup plus qu'eux ce qu'il y avait du côté des contemporains... Et les contemporains, ils t'amènent aussi aux musiques traditionnelles... Parce que les contemporains s'en sont vachement inspirés...

Ainsi, l'élan qu'Amandine a petit à petit renforcé dans ses recherches d'artistes contemporains de Musique classique qui étaient, après vérification de sa part, en conformité avec la règle esthétique qu'elle leur appliquait, à sans doute était celui qui l'a poussé à s'ouvrir spontanément aux conseils de son collègue passionné de fouille archéologique.

Au final, nous pouvons observer une opposition sexuée entre les formes de socialisation du point de vue des processus de découvertes musicales : les hommes découvrent plutôt entre eux à partir du moment où ils appartiennent à



une « origine-sociale-plancher » moyenne, via la socialisation secondaire, au cours des premières interactions avec alter et d'interactions répétitives, alors que les femmes découvrent plutôt entre elles lorsque leur origine sociale est très élevée, via la socialisation primaire et au sein de relations qui sont plus anciennes mais moins répétées. Tout semble indiquer que, lorsque les hommes sont entre eux, le crédit accordé à l'autre, qui débouche sur une découverte, soit beaucoup plus rapide à obtenir et s'appuie moins sur l'origine sociale d'alter que lorsqu'il s'agit d'un entre-soi féminin, dont l'origine sociale élevée semble rééquilibrer la structure de l'interaction. De plus, le crédit semble d'autant plus rapide à obtenir que c'est plus aux hommes de l'obtenir de leurs femmes que l'inverse. En définitive, les hommes jugés compétents semblent être aux autres hommes ce que les hommes jugés compétents sont aux femmes, à savoir des gages de confiance qui facilitent l'ouverture des répertoires.

#### *8.1.5. Les tendances minoritaires de découvertes au sein des relations d'homophilie sexuelles*

Venons-en ensuite aux conditions sociales qui ont tendance à rendre les découvertes musicales moins probables. Alors que les relations de l'*entre-soi masculin* ont tendance à ne pas favoriser l'ouverture du répertoire lorsque la relation est très ancienne et d'un degré de répétitivité moyen, celles qui mettent en scène un *entre-soi féminin* sont statistiquement minoritaires du point de vue des découvertes musicales lorsqu'elles sont très répétitives. Cependant, nous pouvons observer des séquences qui correspondent à ces caractéristiques et qui, bien qu'elles soient peu nombreuses, permettent tout de même de voir apparaître des découvertes. Les découvertes de Myriam faites avec sa mère décrites plus haut nous indiquent que, à la condition que les femmes avec qui nos enquêtées discutent de musique soient très investies dans une activité de recherche musicale (comme c'était le cas de la mère de Myriam), il est possible de voir apparaître des relations entre femmes très intenses en matière de musique qui amènent à de nouvelles découvertes. De même, il est possible de voir apparaître des relations de l'*entre soi masculin* qui, bien qu'elles ne soient pas aussi intenses

que la plupart d'entre elles, débouchent tout de même sur des découvertes. C'est par exemple le cas de (Hammou, 2009, 2012, p. 93-118) qui, bien qu'il n'avait pas originellement d'acointances musicales avec son colocataire et que, par conséquent, ils ne discutaient que rarement de musique, a fini par apprécier des morceaux de « Raga against the machine » que son colocataire diffusait dans l'appartement.

*13<sup>ème</sup> exception: Gaël et la traduction grammaticale de la règle du groove investie à l'égard du goût de son colocataire pour « Rage against the machine »*

**Gaël a 36 ans en 2013. Fils unique de parents employés titulaires d'un Deug, il a grandi dans une petite ville à proximité de Toulouse. Après un Bac général, il arrête les études et, en parallèle d'une carrière d'intermittent du spectacle, il complète occasionnellement ses revenus avec des missions en intérim. Dans la séquence suivante, Gaël décrit comment il s'est mis à écouter du Rock avec « Rage against the machine », par l'intermédiaire d'une lente acculturation au contact de son colocataire :**

**Séquence 7\_23 :** *Je suis rentré dans le Rock par « Rage against the machine », parce que c'était un truc un peu plus « Fusion » tu vois... Je vivais avec un coloc' qui aimait le Rock, un peu Fusion tu vois... Et comme j'aimais pas trop le Rock à ce moment-là, bon, ça m'incitait pas à parler trop musique avec lui... Puis, comme j'entendais un peu ce qu'il écoutait aussi, notamment « Rage », il le passait souvent, donc j'ai commencé à apprécier et on a commencé à échanger un peu plus à ce moment-là... Y'avait un groove qui rappelait pas mal le Hip-hop quand même donc ça a fait une bonne porte d'entrée...*

Gaël décrit comment l'écoute diffuse de « Rage against the machine » au sein de l'espace commun de la colocation a fini par lui faire apprécier le groupe au point de s'en saisir comme d'une attraction. De quelle manière ? Au moyen d'une traduction qu'il a petit à petit opérée à partir de la règle esthétique du groove qu'il reliait aux morceaux de Hip-hop qu'il aimait par ailleurs. Cette traduction l'a amené ainsi à cesser progressivement de se saisir des morceaux de Rock

comme de répulsions qui le poussaient à réaliser les limites de la situation, au point de ne pas s'y engager, pour finalement commencer à opérer de tels cycles d'engagements et de restitutions. Comment expliquer cette traduction progressive de la règle esthétique du groove ? Autrement-dit, comment s'est-elle petit à petit renforcée chez Gaël au point qu'il puisse s'appuyer sur elle pour pouvoir donner un sens positif à des morceaux de Rock ? Pour tenter d'en rendre compte, il faut nous replonger dans l'élan de Gaël pour le Rap américain et le Rap français au moment de son entrée au collège au début des années 1990. Jusqu'à sa découverte de « Fear of a black planet » de « Public Enemy », paru en 1990, Gaël avait l'habitude de partager avec ses parents la musique du Top 50 où certains morceaux de Variétés internationales avaient repris l'intonation rappée (Hammou, 2012, p. 31-34):

C'était au départ, ce qu'écoutaient mes parents ou ce que je voyais au Top 50... Tu vois « Phil Collins », « Tears for Fears », « Paula Abdul », les trucs du moment... « Michael Jackson » bien entendu, « Prince »...Des trucs comme ça. Et dans ces morceaux de Pop, le rap avait déjà été repris tu vois, genre avec « Début de soirée », « Annie Cordy », ils rappaient un peu etc.

Les cycles d'engagement et de restitution que l'on peut déduire du partage musical avec ses parents que rapporte Gaël l'a ensuite conduit, au moment de l'adolescence, à ce que sa mère l'accompagne acheter son premier CD personnel dans un centre commercial. Face aux bacs de disques, Gaël explique comment il s'est saisi de la pochette de l'album de « Public Enemy » comme d'une *attraction* qui le pousse spontanément à l'acheter :

J'avais 13 ans donc, un jour je fais un tour à Leclerc St-Orens avec ma mère, et puis j'avais vraiment envie de m'acheter de la musique pour moi, tu vois, t'es ados, et là, c'est sur la pochette, carrément, j'achète l'album de « Public Enemy » : « Fear of a black planet ». Tu vois t'as la planète comme ça, toute bleue, un peu étrange, et puis y'a la cible ! Ça m'interroge trop... !

A ce stade, l'album du groupe new-yorkais n'est qu'une curiosité pour Gaël. Ce n'est que lorsqu'il arrive au domicile et qu'il insère le disque dans la platine du salon et appuie sur « play » qu'il va être largement interpellé par ce nouveau genre musical, puis radicalement accroché par l'aspect subversif qui le renvoyait à sa rébellion adolescente, et qu'il attribue d'une part aux scratches du morceau introductif, et d'autre part aux sonorités instrumentales à l'arrière-plan. L'ouverture progressive à la subversion esthétique de « Public Enemy », a constitué en revanche une autonomisation des goûts de Gaël vis-à-vis des goûts qu'il partageait avec ses parents qui, eux, ne parvenaient pas à donner un sens suffisamment positif à la règle de la subversion dans la grammaire naturelle pour être attirés par le groupe de Rap :

Quand j'ai acheté le disque je suis rentré chez moi, j'ai mis le disque directement dans la chaine du salon tu vois, et en fait ça m'a complètement percuté l'esprit, parce qu'en fait, l'album il commence très précisément par du scratch, y'avait du scratch dedans... Et le morceau, je vais te montrer comment il débute... (il regarde sur son ordinateur). Du coup, je mets le disque dans la platine et j'entends ça (il appuie sur « play »). Je me disais c'est quoi ce truc... ? Et je comprends pas ce qui se passe, je me dis c'est quoi cette musique ?! Je comprends pas qu'il y a un break... Et ça j'ai accroché direct. On connaissait déjà un peu, dans des morceaux de Pop, le rap avait déjà été repris tu vois... Et sans comprendre complètement, sans maîtriser l'anglais, j'ai compris ce qu'il y avait derrière, que c'était virulent, ça me plaisait, on était ados, ça nous parlait, bon par contre beaucoup moins à mes parents (rires)...

Quelques temps après, la scène musicale en Rap français étant en train de se développer (Hammou, 2009, 2012, p. 93-118), Gaël renforce son élan envers ce style lorsque les deux premiers albums d'« IAM » et de « NTM » paraissent. S'ajoute alors aux sonorités subversives la compréhension du discours, dans lequel Gaël se reconnaît en tant que membre de la même génération, et où il apprécie l'absence de « professionnalisme » des chanteurs, la directivité avec laquelle il s'adresse aux auditeurs et la rupture avec les codes structurels de la Chanson :

Et dans la foulée y'a eu « IAM » et « NTM » ... Je me souviens avoir eu « IAM » en premier : « De la planète Mars », et après « NTM » : « Authentik »... Là, ça m'a complètement percuté, mais un truc de fou... C'était nouveau, c'était notre génération, les mecs ils chantaient pas, on sentait que c'était de la musique de nos musiciens, spontanée, qu'on pouvait le faire aussi, y'avait pas de formules, y'avait pas de grosses structures « Chansons », les structures étaient cassées, au niveau du chant et du rap...

Et Gaël va progressivement pouvoir partager cet engouement récent avec d'autres camarades du collège, face auxquels viendront s'opposer d'autres groupes de collégiens, plutôt engagés dans la mouvance antagoniste du renouveau du Rock avec le Grunge de « Nirvana ». Au point où, les styles vestimentaires associés à ces deux tendances musicales venant fournir aux collégiens appartenant à chacun des groupes respectifs des raisons de s'engager avec les uns et au contraire de réaliser la limite des goûts partagés avec les autres, Gaël passera à cette époque à côté du Grunge et plus globalement du Rock :

Après quand j'ai commencé à écouter du Rap au début des années 90, ça a été les débuts de « Nirvana », des trucs comme ça, et je me rappelle que dans le collège où j'étais, y'avait ceux qui écoutaient du Hip-hop, on était un peu chelou parce que c'était pas du tout connu... Le « grunge », c'était quand même une branche du « Rock » quoi... Alors que nous, vu nos dégaines, on portait des blousons de « Baseball », casquette, basket... Du coup c'était un peu antagoniste, donc je suis passé un peu à côté de ça, c'est pour ça que maintenant je me met à écouter pas mal de « Rock » à partir des années 2000...

Jusqu'à 2000, Gaël est porté par le renforcement toujours grandissant de son élan pour le Rap français et américain. En 1993, plusieurs éléments y ont contribué : tout d'abord, le visionnage avec ses copains du lycée des émissions de « *Yo ! Mtv Rap* » où la chaîne diffuse le renouveau du Rap new-yorkais. Ils discernent plusieurs styles différents qui leur donnent la sensation de

foisonnement créatif. En particulier, l'univers sombre, Soul, et fait de fantaisie shaolin du « Wu Tang Clan » a fait qu'ils y ont adhéré spontanément :

Et aussi, ce qui m'a décidé en 93, au niveau du rap américain, c'est que moi j'avais réussi à regarder Yo !Mtv Rap, et en 93, ça a été une année complètement incroyable, complètement mythique... 93 à 95, c'était incroyable... C'était la première vague où toute la musique rap commençait à utiliser des samples de Soul, donc c'était des morceaux déjà réussi quelque part, qui « sonnait » déjà ...Et ya des rappeurs qui se sont révélés, des grands producteurs, et donc des talents qui émergent dans des endroits différents, côte Est / côte Ouest, c'est l'année du premier album du « Wu Tang », donc là Woahou, j'avais pris une gifle, les mecs ils sont fous, ils arrivent avec un concept de film de Kun Fu, donc voilà, là le rap il prend une nouvelle dimension à ce moment là, les groupes ils arrivent avec un autre univers, ça nous fait encore plus planer, l'imaginaire est encore plus sollicité...

La profusion musicale du genre que Gaël et ses amis découvrent devant les clips semblent donc les pousser à se centrer sur ce seul style, au détriment du Rock, dont se saisissent au même moment une autre frange de la jeunesse. En 1993, c'est aussi l'année où Gaël, en entendant les deuxièmes albums de « NTM » et d' « IAM », a vécu un déclic qui le pousse à prendre le stylo pour commencer à griffonner des textes de Rap. L'élan est tel que Gaël passe à la pratique et trouve à la rentrée scolaire des comparses avec qui commencer à faire de la musique :

Et par contre, le déclic, vraiment me mettre à écrire du rap français, je l'ai eu avec les deux albums d'Iam et d'Ntm, ils étaient plus ou moins synchro, le deuxième d'Iam et de Ntm, autrement dit : Iam : Ombre et Lumière, et Ntm : 93, j'appuie sur la gachette. Et là, ça c'est sorti, à la fin de l'année, même c'était en Septembre, j'étais à Paris, chez ma grand-mère, et j'ai pris un stylo, une feuille, et j'ai commencé à le faire comme ça... Dès le début de l'année scolaire, j'ai trop des comparses de rap au Lycée, à St Sernin.

La pratique du Rap s'étoffe au fil des années chez Gaël et ses amis : afin de construire leurs parties instrumentales, ils se procurent un sampler et commencent à s'intéresser à la Soul, au Jazz et au Funk pour y dénicher des

« boucles » musicales qu'ils peuvent découper et se servir. Le passage à la pratique musicale les amène donc progressivement à se diriger spontanément vers des styles musicaux traditionnellement samplés au même moment par les groupes de Rap de l'industrie du disque (Demers, 2003 ; Lena, 2004). La règle esthétique du sampling guide alors l'engagement ou la réalisation des limites de ce qu'ils entendent, et se saisissent des morceaux comme des attractions ou des répulsions en fonction de celle-là :

Et après je me suis mis dans la composition musicale, pareil, vers 98, achat du premier sampler, la MPC, la première MPC, des stations avec des pad prête à jouer, y'avait la MPC 60, mais ici... Fallait être un gros connaisseur... Donc voilà quand les machines sont arrivées, on a commencé à faire nos morceaux... Après du coup on a commencé à avoir une vision rétrospective, par rapport au Jazz, la Soul... Parce que on se mettait à faire des recherches pour sampler, échantillonner, et du coup on écoutait vachement de trucs, et on gardait ou pas en fonction de ce qu'on pouvait en faire...

C'est donc l'enchaînement de sa découverte du Rap, puis de son partage avec un petit collectif d'auditeurs et, au final son inscription dans une pratique amateur du Rap qui n'a fait que renforcer toujours plus l'élan de Gaël pour le Rap, qui contrebalance avec son antagonisme pour le Rock qui, dans sa génération, allait de pair. Ce n'est que progressivement que Gaël, par une confrontation quotidienne à « Rage against the machine » via son colocataire, est passé d'une répulsion envers les groupes de Rock, à l'émergence progressive d'un engagement en tant que « morceau qui groovait ».

La compensation d'une faible intensité des discussions musicales par une exposition diffuse à la musique a donc permis à Gaël de traduire petit à petit une règle esthétique que lui et ses amis reliaient à des morceaux de Rap pour finalement faire prendre à « Rage against the machine » un sens positif dans la grammaire naturelle. Mais nous avons également souligné que les relations de l'entre-soi masculin d'une ancienneté marquée, si elles ne sont pas majoritaires à susciter des découvertes, peuvent néanmoins être effectives, sous certaines

conditions. C'est par exemple le cas de Luc qui a découvert l'album « Atomic Mother » des « Pink Floyd » par le biais de son vieil ami de l'immeuble, en le reliant positivement à la règle esthétique de créativité musicale, qu'il applique par ailleurs avec le « maître, son ami du lycée, pour s'engager dans son écoute de « Yes ». L'ancienneté de la relation n'est pas ici une source de stabilisation du répertoire commun mais bien le prolongement incessant des découvertes, qui est un des moteurs de la relation.

A côté des tendances minoritaires des relations d'homophilie de sexe relatives à la fréquence et à l'ancienneté des relations, nous observons que le moment des études supérieures n'est pas propice, à la différence du collège, à la découverte de nouvelles références lorsque ce sont des relations au sein de l'*entre-soi féminin*. En matière de découverte, cette période est, nous l'avons vu, majoritairement marquée chez les femmes par l'importance de leurs relations avec des hommes. Cependant, quelques cas minoritaires nous permettent de décrire des découvertes faites entre femmes au moment des études supérieures. C'était le cas notamment d'Amandine qui a découvert avec sa sœur la musique de Léo Ferré en allant écouter un chanteur local qui reprenait ses chansons. La longévité de la relation sororale, associée au partage d'un élan pour la découverte musicale a permis à Amandine, encore au moment des études supérieures, d'ouvrir le répertoire commun avec sa sœur.

Enfin, du point de vue des relations d'hétérophilie féminine, nous avons vu que les femmes ont beaucoup plus tendance à faire de nouvelles découvertes en compagnie de leur conjoint. Par contraste, des découvertes faites par le biais de leurs amis sont moins probables. Ceci dit, bien que statistiquement minoritaires, elles ne sont pas absentes. Le cas d'Amandine à nouveau, qui a découvert des artistes de Free Jazz, de Musique minimaliste et de Rock progressif en compagnie de son ami de fouille archéologique, en était une manifestation. Et nous avons vu que cela s'explique par l'élan de curiosité pour la découverte musicale qui avait sans doute poussé Amandine à se saisir du caractère passionné de l'attitude de son ami comme d'une *attraction*. Mais présentons un



autre cas, celui de Sophie, qui a découvert la rappeuse « Keny Arkana » par l'intermédiaire d'un ami animateur dans une radio alternative.

*14<sup>ème</sup> exception: Sophie et son goût de l'engagement politique de « Keny Arkana » découverte par un ami animateur radio*

**Sophie a 26 ans en 2012. Fille d'une mère employée sans diplôme et d'un père inconnu, elle a grandi avec sa sœur dans une petite ville à proximité de Toulouse. Après un Bac technologique et une inscription dans le militantisme politique lors des mouvements de grève du CPE, elle fait des études de sociologie où elle valide un Master. Dans la séquence suivante, Sophie décrit comment elle a eu un coup de cœur à la découverte de la rappeuse engagée « Keny Arkana » par l'intermédiaire d'un ami qui avait une émission sur une radio spécialisée toulousaine :**

**Séquence 30\_14 :** *J'ai débuté le militantisme en 2006, pile au moment où ça a pété avec le CPE ! Du coup j'étais à fond et tout ! Et je rencontre ce gars au lycée, j'étais en 1<sup>ère</sup>, et lui il avait une émission sur Radio Booster, que des trucs Trip-hop, Hip-hop, un peu d'Électro aussi... Et là, il me fait découvrir « La rage » de « Keny Arkana » ! Vu comment il me connaissait, qu'il savait un peu mon engagement, il savait que ça allait me plaire, c'est pour ça qu'il m'a fait écouter... Et je suis devenue dingue ! C'était pile mon état d'esprit cette chanson ! Du coup j'ai commencé à suivre son actu' musicale et à faire ses concerts quand elle passait par ici... !*

La restitution de Sophie après l'écoute de « La rage » est indiscutablement la confirmation d'une action excellente : pour elle, ce morceau manifestait clairement la règle expressive qui, telle qu'on peut la déduire des motifs qui ont amené son ami à lui faire écouter ce morceau et de l'élan militant de Sophie à cette période, peut être celle de l'engagement politique du texte.

## ***8.2. D'une génération à l'autre: les découvertes au sein des relations d'homophilie générationnelle***

Avoir le prix de Rome est le résultat d'une véritable conquête, c'est un *gradus ad parnassum*, car on n'y arrive pas du premier coup : il n'y a pas de jeunes génies, on n'est pas consacré à trente ans. Il y aurait tout un développement à faire sur le mythe de la jeunesse qui, aujourd'hui, anime beaucoup de critiques, les *Inrocks* cherchant à tout prix des jeunes dans toutes les catégories et voyant dans le fait d'être jeune une garantie de novation. C'est tout à fait le contraire à cette époque et dans cette catégorie : on ne pouvait être un maître qu'à la longue (Bourdieu, 2013, p. 186-187).

Comment sont structurées les relations qu'entretiennent les enquêtés du point de vue de l'âge des alter ?

Nous parlerons dans ce chapitre de *relation intragénérationnelle*, de *relation intergénérationnelle ascendante*, et de *relation intergénérationnelle descendante*. La première expression désigne le fait que l'enquêté ait le même âge qu'alter : il s'agit donc d'une définition de la génération plus étroite que celle qu'en propose Olivier Donnat et Florence Lévy (Donnat et Lévy, 2007) qui, eux, proposent de définir ce que l'on pourrait appeler des *générations historiques*, qui sont certes pertinentes mais qui nous paraissent, pour le terrain qui est le nôtre, moins à même d'observer des variations entre des individus un peu plus âgées, qu'ils agrègeraient dans une même génération sans permettre de rendre compte des petits écarts qui, au moment de l'adolescence font, comme on dit, *toute la différence*. La seconde expression désigne le fait que l'enquêté soit *plus jeune* qu'alter tandis que la dernière implique qu'il soit *plus jeune* qu'alter.

Qu'il s'agisse d'une séquence de découverte, d'actualisation ou de mise en veille, nous constatons que ce sont les *relations intragénérationnelles*, avec presque deux tiers des occurrences, qui sont privilégiées par les enquêtés. Un autre tiers concerne des relations dans lesquelles alter est plus âgé, et seulement

3,5% des occurrences caractérisent des relations dans lesquelles l'enquêté partage de la musique avec un alter plus jeune que lui.

Nous observons ensuite que les *relations intragénérationnelles* sont plutôt d'une durée temporelle moyenne<sup>139</sup> et relativement fréquentes en matière d'échange musical<sup>140</sup>, plutôt situées au moment de la vie active<sup>141</sup>, et qui concernent plutôt la sphère amicale et conjugale<sup>142</sup>. Les *relations intergénérationnelles*<sup>143</sup> sont quant à elles des relations beaucoup plus encrées temporellement<sup>144</sup>, bien que moins fréquentes en termes de partage musical<sup>145</sup>, ayant un poids important de l'école primaire au lycée<sup>146</sup> et qui concernent la fratrie<sup>147</sup>, la lignée parentale<sup>148</sup> ou des personnes avec qui l'enquêté partage un même hobby musical<sup>149</sup>.

En ce qui concerne les *processus de découverte musicale*, nous constatons la même opposition entre générations.

---

<sup>139</sup> 82,2% des relations qui ont entre 1 et 2 ans et 80,8% des relations qui ont entre 2 et 3 ans sont le fait d'individus du même âge, contre 63,2% au total des relations d'homophilie générationnelle.

<sup>140</sup> 71,3% des relations qui se sont répétées plus de 3 fois correspondent à des relations où l'enquêté a le même âge qu'alter, contre 63,2% des relations totale où il y a *relation intragénérationnelle*.

<sup>141</sup> 84,3% des séquences de relations interpersonnelles qui se déroulent au moment de la vie active des enquêtés décrivent des homophilies générationnelles, contre 63,2% des relations d'homophilie générationnelle au total.

<sup>142</sup> 86,9% des relations amicales et 86,4% des relations conjugales sont le fait d'individus du même âge, contre 63,9% au total des relations d'*homophilie générationnelle*.

<sup>143</sup> Deux formes de relation intergénérationnelle seront distinguées : celle où l'enquêté est plus jeune qu'alter et celle où il est plus âgé.

<sup>144</sup> 41,5% des relations qui durent depuis 3 ans ou plus mettent en scène des alter plus âgés que l'enquêté, contre 33,2% au total des relations de ce type.

<sup>145</sup> 8,3% des relations qui se sont répétées entre 2 et 3 fois caractérisent des relations dans lesquelles l'enquêté est plus vieux qu'alter, contre 3,5% des cas totaux où il existe cette forme de *relation intergénérationnelle*.

<sup>146</sup> 93,9% des relations sociales qui se passent au moment de la primaire, 56,3% de celles qui se passent au moment du collège et 57,6% de celles qui se passent au lycée concernent des relations dans lesquelles alter est plus âgé qu'ego, contre 33,2% au total pour les relations de ce type.

<sup>147</sup> 70,3% et 13,5% des relations fraternelles concernent des relations où l'enquêté est moins âgé ou plus âgé qu'alter, contre respectivement 32,5% des relations où l'enquêté est moins âgé et 3,6% des relations où l'enquêté est plus vieux qu'alter.

<sup>148</sup> Dans 91,3% des relations parentales, l'enquêté est moins âgé qu'alter, contre 32,5% des relations totales de ce type.

<sup>149</sup> Dans 57,1% des relations relatives à un hobby musical, l'enquêté est moins âgé qu'alter, contre 32,5% des relations totales de ce type.

**Tableau 10 - Découverte et homophilie générationnelle**

Caractéristiques sociales	Favorise la découverte			Entrave la découverte	
	Relation intra-générationnelle	Relation inter-générationnelle ascendante	Relation inter-générationnelle descendante	Relation intra-générationnelle	Relation inter-générationnelle descendante
Trajectoire sociale	vie active (79,3%)		Collège (56,7%), Lycée (65%)	Collège (43,3%), Lycée (35%)	vie active (14,1%)
Diplôme de la mère		Bac+3 et Bac+5 (7,9%)	<Bac (50%)		
Ancienneté de la relation	entre 1 et 2 ans (76%) ou entre 2 et 3 ans (77,4%)	plus de 3 ans (7,3%)	Naissante (29,2%)	plus de 3 ans (40,6%)	entre 1 et 2 ans (22%)
Fréquence des relations	4 fois ou plus (65,8%)	entre 2 et 3 fois (9,3%)			
Liens relationnels	amicale (82,5%), conjugal (85%)		Professionnel (61,5%), hobby musical (58,8%), parentale (93,9%), fraternel (75%)	Professionnel (3,0%), hobby musical (35,3%)	Conjugal (15%), amical (14,4%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés au moment de la vie active, 79,3% d'entre elles l'ont été au sein de relations intragénérationnelles.

*8.2.1 Importance du moment des études secondaires, de la socialisation familiale, professionnelle et spécialisée en musique, et des moments fondateurs des relations : les découvertes avec des alter plus âgés*

D'une part, les découvertes *intergénérationnelles* pour lesquelles l'enquêté est plus jeune (relation intergénérationnelle descendante) ont tendance à être plus présentes à partir du collège et jusqu'à la fin du lycée (Bogt et al., 2011), auxquelles succèdent les découvertes faites au sein des relations *intragénérationnelles* au moment de la vie active. Ceci recoupe partiellement les faits que nous avons soulignés au chapitre 6 : les enquêtés passent des formes variées de socialisation primaire (par les parents, les frères et sœurs) à des formes variées de socialisation secondaire (par des amis, des conjoints, des collègues de travail, etc.) entre les périodes de l'enseignement secondaire et celles de l'enseignement supérieur et de la vie active. Nous disons bien *partiellement* car, en plus d'une différence (importante) en termes de structure numérique des interactions (les processus de découverte dépendent du nombre des interactants en présence), il peut exister des différences générationnelles : des cousins ou des frères et sœurs du même âge, plus jeunes ou plus âgés ; des amis du même âge, plus jeunes ou plus âgés, etc. En matière de transmission intergénérationnelle au moment de l'enseignement secondaire, nous avons souligné l'importance des

échanges entre père et fils (Jean et son père), mère et fille (Myriam et sa mère), ou encore père et fille (Amélie et son père) et mère et fils (Elliot et sa mère). Mais d'autres types de liens sociaux ont pu être à la base des asymétries générationnelles qui ont amenés les enquêtés à faire de nouvelles découvertes au cours de cette période. C'est par exemple le cas de Pascale qui a découvert au moment du collège la musique de « Genesis » et de « Peter Gabriel » par l'intermédiaire de son cousin plus âgé.

*Pascale et l'importance au collège de l'écoute diffuse de « Peter Gabriel » et « Genesis » chez son cousin plus âgé*

**Nous avons déjà présenté la trajectoire de Pascale au 7.2. Dans cette séquence, elle nous décrit comment, malgré lui, son cousin plus âgé lui a permis de découvrir Peter Gabriel et son groupe.**

**Séquence 18\_02 :** *Je suis devenu hyper fan de « Genesis » et « Peter Gabriel », je sais pas si ça te parle...rire! Donc ça c'était ma période « collège », toujours, par le club d'Aviron, et aussi d'abord par mon cousin, mais de manière très involontaire de sa part, quand on allait chez lui y'avait ça qui passait, on se disait « tiens, c'est sympa ça ! », mais on lui demandait pas ce que c'était, du coup on aimait un truc mais on savait pas quoi (rires), il était plus âgé, et puis il nous impressionnait il était un peu chelou en plus, comment il se fringait et tout...*

La perception que Pascale et sa sœur avaient de leur cousin, notamment sa manière d'être et son accoutrement vestimentaire, les incitaient à réaliser les limites qu'elles pouvaient avoir à s'engager envers lui dans des échanges qui auraient pu leur permettre de mettre un nom sur les références musicales qu'elles entendaient. La musique qu'elles trouvaient par ailleurs attrayante est donc restée chez leur cousin à l'état pré-grammaticalisé : elle a été perçue sans que Pascale et sa sœur ne lui fassent prendre un sens positif dans la grammaire naturelle. Mais cette « impression » positive qu'elles avaient eue de « Genesis » et de « Peter Gabriel » n'allait pas complètement disparaître. C'est même celle-ci que nous pouvons considérer être à la base du renforcement de leur goût pour ces

artistes lorsque, après un entraînement au club d'aviron, Pascale et sa sœur ont réentendu ces artistes que certains de leurs amis plus âgés du club diffusaient en se rafraîchissant :

De l'aviron à la musique il n'y a qu'un pas, on était petites et y'avait des grands : donc après l'aviron on restait boire un coup et on écoutait la musique de ces grands : « Jimmy Hendrix », « Patti Smith », « Peter Gabriel », « Genesis », Woodstock quoi... On leur demandait ce que c'était, et tout, et après on se les copiait sur cassette et on écoutait ça en boucle avec ma sœur... Nos copines nous regardaient : « c'est quoi cette musique de vieux ?! » Et donc ça a contribué à un certain éclectisme : la culture classique avec mes parents, puis les choses tendances du moment avec mes copines du collège, et une musique qui était clairement pas de notre génération avec ma sœur. C'est vrai que c'était pas trop partageable « Peter Gabriel », « Genesis » et « Jimmy Hendrix »... c'était plus un truc entre moi et ma sœur... On était petite, c'était pas de la musique pour nous, mais y'avait une telle liberté de ton, ça partait dans tous les sens, on adorait...

La convivialité de ces apéros, le partage collectif de musique qui les agrémentait permettent de les décrire comme des formes de vie intime. Le passage d'une forme de vie contrainte, que l'on peut décrire à partir de la description que fait Pascale de son interaction avec sa sœur et son cousin, à une forme de vie intime lors des apéros qui succèdent aux entraînements d'aviron, est important du point de vue de l'ouverture complète des goûts de Pascale et de sa sœur pour « Genesis » et « Peter Gabriel » : il apparaît que les cycles d'engagement et de restitution qui ont permis la bonne humeur de ces apéros ont favorisé chez Pascale et sa sœur un élan de curiosité afin d'identifier les noms, chose qui ne leur paraissait pas envisageable dans l'interaction décrite avec leur cousin. Quelle est la règle que Pascale et sa sœur relient à leur écoute commune de ces artistes ? Très probablement une règle que nous pourrions résumer sous l'intitulé de « liberté expressive ». Cependant, cet élan pour la liberté musicale qu'elles relient à l'écoute de ces artistes ont amené Pascale et sa sœur à commettre une petite faute grammaticale lorsque, en transposant « Peter Gabriel » et « Genesis » au sein du collectif de copines du collège, celles-ci leur ont

fait remarquer que ces morceaux n'honoraient pas la règle de contemporanéité musicale qui semblait être celle attendue au sein du groupe (Johnstone et Katz, 1957). Ce qui a amené Pascale à faire preuve de réalisme pour les fois suivantes, en s'appuyant sur cette expérience passée afin de rompre l'élan qui l'aurait conduit à être à nouveau à la merci d'une réprimande. Elle a confiné ainsi l'écoute de « Peter Gabriel » et de « Genesis » avec sa sœur et les autres membres du club d'aviron, tant qu'elles en faisaient parti.

Outre le fait que les enquêtés ouvrent plutôt leur répertoire au contact de personnes plus âgées au moment des études secondaires, la nature des liens sociaux des alter jouent également un rôle important en matière de découverte. Ce qui signifie qu'il existe des liens sociaux pour lesquels l'importance d'être plus jeune qu'alter rend plus probable d'ouvrir son répertoire, alors que cette asymétrie générationnelle ne joue pas le même rôle à partir du moment où le type de lien qui unit l'enquêté à alter est différent. Ainsi, les *relations intergénérationnelles avec un alter plus âgé* sont plus favorables à l'ouverture des répertoires lorsqu'il s'agit de *relations parentales* bien évidemment, mais également de *relations fraternelles* au sens large, comme dans le cas Pascale et de l'impression positive reçue par l'écoute de Peter Gabriel chez son cousin ; de *relations professionnelles* également, comme pour Cyril et sa découverte de groupes de Métal par un ami du travail ; ou de *relations relatives à un hobby musical* enfin, comme les découvertes faites par Paul avec son ami de la radio passionné de Reggae. S'il est bien évident que les relations parentales sont par définition des relations intergénérationnelles, en revanche, il est notable de constater la polarisation des *relations horizontales* entre amis du point de vue de l'âge, et les *relations obliques*, toujours selon le même critère, avec des membres de la fratrie plus âgés, des collègues de travail ou des personnes avec qui l'enquêté partage un hobby musical. Nous avons vu au chapitre 6 que les collectifs d'ordre professionnels ne sont pas ceux qui permettent tendanciellement aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire au moment de la vie active (il s'agit plutôt des collectifs musicaux). En revanche, il est beaucoup plus probable que les enquêtés nouent des liens suffisamment fort avec des collègues de travail plus

âgés pour qu'ils s'aperçoivent au cours de discussions informelles que ces collègues, de part leur âge, connaissent un peu mieux qu'eux des groupes où des artistes d'un genre qu'ils apprécient mais dont le décalage générationnel et l'obsolescence de ces références musicales pour les radios orientées vers la diffusion de « l'actualité musicale » ne leur ont pas permis de connaître.

En matière de découverte, l'ascendance générationnelle des alter qui partagent avec les enquêtés un hobby musical identique est moins l'indice d'une connaissance plus importante favorisée par ce décalage générationnel (bien qu'elle ne soit pas totalement absente), que l'indice d'un investissement intensif plus long de la part d'alter par rapport à l'enquêté dans un style précis, au moment où l'enquêté s'y intéresse. C'est par exemple le cas de Paul lorsqu'il a découvert les références de Reggae en compagnie de Pierre, l'ami plus âgé de la radio.

Après avoir noté l'importance du moment des études secondaires, puis avoir souligné celle des liens sociaux tels que la famille, la sphère professionnelle ou spécialisée en musique, venons-en à présent à l'importance que revêt, en matière de découverte au contact d'un alter plus âgé, le degré d'ancienneté de la relation. Il semble que les découvertes faites au contact d'un alter plus âgé a plutôt tendance à apparaître lorsque la relation vient de s'établir. C'est par exemple le cas de Fanny qui a découvert un nombre important d'artistes de Métal au début de la relation avec son conjoint.

*Fanny et son adhésion aux groupes de Métal aimés par son conjoint plus âgé*

**La trajectoire de Fanny a déjà été décrite dans la section 7.1. Dans la séquence suivante, Fanny décrit comment son copain plus âgé lui a fait découvrir une gamme assez importante d'artistes de Métal.**

**Séquence 1922 :** [Comment ça s'est passé les échanges avec ton copain... ?] *Ben en fait c'était un peu violent parce que mon copain, au tout début de la relation, il m'a dit « Bon avec ta Pop et ta chanson, t'écoutes de la merde, c'est pas grave, mais je vais te former, je vais t'apprendre qu'il y a d'autres choses et il m'a fait écouter, il m'a forcé limite à écouter tu vois, « The Gathering », « Metallica », « Motorhead », et il m'expliquait un*



*peu...Et même si au début j'étais un peu réticente, comme j'aimais pas trop ce genre de musique, c'est comme ça que j'ai découvert malgré tout que les métalleux, c'était pas que des gens violents... Y'avait plusieurs styles de métal, le métal symphonique notamment, et qu'on pouvait écouter du Métal et pas que des choses bourrines, et que dans les choses bourrines il pouvait y avoir aussi des choses intéressantes, tout un univers derrière, et que les métalleux c'était des gens très respectueux, très gentils...*

La façon dont Fanny décrit les échanges avec son compagnon qui ont abouti à une *attraction* pour certains artistes de Métal est relativement claire : il semble que celui-ci se soit appuyé sur les goûts musicaux de Fanny pour lui faire réaliser ses limites, c'est-à-dire la contraindre d'accepter son point de vue négatif sur les artistes de Chansons françaises qu'elle apprécie à ce moment-là. Il l'a donc incité à rompre avec ses élans antérieurs. Par contraste, il lui propose de s'engager avec lui dans une forme d'échange à propos du style musical qu'il aime. Ce qu'elle a fait. Et, petit à petit, ce qui était à la base une forme de vie contrainte se transforme en forme de vie intime : après des séquences de confrontation auditive au Métal avec son compagnon, Fanny en vient progressivement à constituer les artistes de Métal en *attraction*. Selon quelles règles ? Des règles issues des deux familles, expressives et esthétiques, selon nous. Tout d'abord, les épreuves d'écoutes musicales commentées par son compagnon l'ont amenée à considérer les groupes de Métal autrement que comme des personnes agressives et violentes. Ensuite, ces épreuves lui ont permis de percevoir une forme esthétique dans le côté « bourrin », là où d'autres personnes peuvent n'y voir que du bruit. Enfin, au sein d'un univers perçu initialement comme relativement homogène, Fanny est parvenue à effectuer des distinctions assez fines entre les styles de Métal. Comment expliquer dans la trajectoire biographique de Fanny une telle réticence initiale pour le Métal ? Il faut revenir au rapport au Métal qu'elle entretenait dans son enfance lorsque son père en écoutait au foyer :

Ca a été vachement présent dans ma famille la musique ouais ! Et j'ai fait vachement un rejet de ce qu'écoutait mon père... Mes parents c'est des hippies en fait. Et mon père il écoutait vachement de Métal... Donc c'est

vrai qu'il avait des goûts qui portaient dans tous les sens, mais ça a été un Punk à chiens donc du coup il écoutait vachement de Punk, de Métal, et il essayait de me faire découvrir, à la maison, dans les réunions de famille on mettait de la musique en arrière fond quand on mangeait, et c'est vrai que pour moi, j'ai fait un rejet de cette musique là pendant mon enfance, et j'y suis revenu après... J'étais vachement « musique française », par rapport à ma mère, elle était fan de « Céline Dion », donc du coup, moi j'ai été fan de « Brel », d' « Aznavour », pareil, pour les textes, et moins de ce qu'écoutait mon père, peut-être parce que j'ai eu des soucis avec lui, et ça renvoyait trop à une hygiène de vie qui me correspondait pas : écouter du Métal, c'était être un Punk, c'était vivre de la drogue, et moi, j'avais envie de... Non ! Moi, je suis quelqu'un de sérieux !

Visiblement, l'ordre des raisons dans lequel le Métal est entré pour Fanny l'a amené à le constituer en *répulsion*. Associé à son père, dont le style de vie est aux antipodes de celui vers lequel elle veut tendre, le Métal est sensiblement associé à la marginalité. Le désir de « normalité sociale » la pousse donc à réaliser les limites du partage musical qu'elle aurait pu avoir avec son père. Cependant, l'inconscient grammatical des diners familiaux, dans lesquels son père écoute du Métal, a contribué à ce que Fanny mémorise de manière involontaire certaines des références de Métal. Et d'un état pré-grammaticalisé, ces références ont fini par prendre chez Fanny un sens positif dans la grammaire naturelle lorsque, en fredonnant certains airs qu'elle n'est pas censée connaître, son copain en vient à lui demander l'origine d'une telle connaissance :

Je suis revenue aussi au Métal parce que mon père écoutait du Métal, mais on a pu partager ça ensemble que parce que j'ai grandi...Y'avait des sons... Clairement « Maiden », c'était mon père... Et y'a des sons que j'ai réécouté et je chantais la chanson en fait... Et mon copain il était là : « Mais comment tu connais ça toi ? »... « Ben c'est mon père, à chaque fois que j'allais dans le garage, il écoutait ça quoi ! », « Ah trop bien ! » Et parce qu'en fait, j'avais vachement de reste... Ca s'était imprégné quoi... Et que j'identifie clairement à mon père...

L'action excellente du fredonnement de Fanny, confirmée par l'exaltation de son copain, a même contribué à ce que celle-là rompe l'élan qui la poussait à

déprécier les goûts musicaux de son père et à entrer enfin dans un cycle d'engagement et de restitution avec celui-ci. Ainsi, paradoxalement, la forme de vie contrainte à laquelle son compagnon l'a soumise à l'égard du Métal lui a ensuite permis de nouer un lien positif dans la grammaire naturelle avec son père par l'application d'autres règles grammaticales. Pour autant, la « formation au Métal » de Fanny a été au prix d'une mise en veille de tout son répertoire « Pop » et « Chansons françaises » lorsqu'elle était avec son compagnon.

Après avoir décrit et expliqué les tendances majoritaires qui permettent aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire au contact de personnes plus âgées, appréhendons à présent celles qui rendent plus favorable aux enquêtés la découverte de nouvelles références en compagnie des membres de leur génération.

*8.2.2. Importance du moment de la vie active, des sphères amicales et conjugales, et des relations intenses et de durée moyenne : les découvertes au sein des membres de sa génération*

Nous avons souligné qu'en matière de découverte, les relations avec un alter plus âgé que l'enquêté est d'une très grande importance tout au long des études secondaires. Par contraste, il faut maintenant souligner que celles avec des personnes du même âge prennent une importance du même ordre au moment de la vie active. C'est le cas de Luc et de sa découverte tardive de « Bob Dylan » par l'intermédiaire de l'engouement passionné d'un ami à lui.

*Luc et son immersion dans l'univers de « Bob Dylan » au moment de la vie active par l'intermédiaire d'un ami du même âge*

**La trajectoire de Luc a déjà été décrite à la section 6.2. Dans la séquence suivante, il nous décrit comment il a été amené à se plonger dans la discographie de Bob Dylan, pour qui il n'avait jusqu'alors qu'un jugement réaliste de mise à distance, grâce à**

**L'engouement d'un ami pour le chanteur de Folk que Luc s'est fait par le biais de la pratique musicale :**

**Séquence 3\_68 :** *Donc là chronologiquement, en 2008, si, y'a une découverte.. Y'a un second... Y'a un regain sur l'ouverture... Parce que je vivotais avec mes groupes jusqu'à 2008, j'écoutais toujours les mêmes et 2008, je découvre « Dylan », et là, y'a tout un pan qui s'ouvre, sur le « Folk », et d'autres envies aussi... C'est le copain d'un pote qui m'a fait découvrir... Il vient de voir un spectacle de moi et d'une chanteuse sur scène, et il a kiffé sur la musique... Il me dit « Luc, moi mes morceaux, ils me plaisent pas beaucoup, par contre j'aime bien ta musique... J'aimerais bien que t'arranges mes morceaux. Tu prends ce que tu veux, tu décharnes tout, les mots c'est les miens, tu les changes pas », bref, il me fait confiance. Le travail a pas abouti, j'avais commencé à bosser, mais entre temps, on a une relation qui s'affine un petit peu, et là, y'a « Dylan » qui va passer bientôt à Toulouse... Et lui, c'est un dingue. Il me dit : « Luc, je vais te payer la place pour Dylan. Mais avant je vais te passer des albums de lui ». Il a fait son « maître » un peu. Il m'a passé de la littérature sur « Dylan », il m'a passé des albums, des CD, il m'a passé des films sur « Dylan », donc j'avais tout un panel de découverte du personnage avant d'aller le voir sur scène. Donc là, j'suis à fond, je fais que ça. Y'a même une mission presque... Voilà, je me suis dis « Il faut que je découvre « Dylan » ». Et l'idée que je me faisais de « Dylan » à l'époque du « Rock-Progressif », c'est qu'il n'y avait pas assez de musique... Et là, avec les mots de Yves, là, il se passe un truc. C'est pas « Simon & Garfunkel », on est chez « Dylan »... Y'a toujours dans ses chansons quelque chose de spécial... Et effectivement, dans les chansons de « Dylan », y'a toujours une suite d'accords qui va te faire dire : « Ah ouais, c'est pour ça qu'il l'a fait ! ». C'est pour ce passage d'accord qu'il l'a fait en fait. Y'a tout l'enchaînement des mots qu'il avait par ailleurs dit, mais tu captes que c'est pour ça qu'il a fait cette chanson-là. Alors c'est qu'un mec avec sa guitare, parfois avec son groupe, mais là, tu sens qu'il y a de la tripe quand même ! Waouh, ça parle à tout le monde : autant aux noirs qu'aux blancs. Y'a quand même une chanson qui a fait libérer un mec de prison ! Ah ouais quand même ! Je comprends le mythe maintenant ! « Ouais, « Dylan » par-ci, « Dylan » par-là : ouais moi j'aime pas « Dylan » ! ». Et là, je commence à découvrir...*

Le récit un peu long qu'a fait Luc de sa découverte de « Bob Dylan » permet de comprendre comment il a pu infléchir les élans antérieurs qui l'ont conduit

successivement à réaliser la limite d'une écoute du chanteur de Folk. Les raisons d'une telle *répulsion* sont doubles. D'une part, il se trouve pris avec son ami au moment du lycée dans une période où ils chantent en cœur les solos de « Yes » : l'absence de solos dans les morceaux de « Bob Dylan » l'a donc conduit à s'en saisir comme des répulsions. D'autre part, il a vécu la pression médiatique comme un devoir réaliste de connaître absolument « Bob Dylan ». Dans son récit au contraire, Luc décrit comment sa relation d'amitié avec Yves s'est progressivement construite (elle s'est découplée du domaine professionnel pour devenir beaucoup moins spécialisée par la suite). Luc explique ensuite comment l'urgence relative à la proximité temporelle du concert de Bob Dylan, et le fait que son ami veuille partager avec lui sa passion pour le chanteur, l'ont conduit à renforcer son élan pour découvrir l'univers musical du chanteur (Negus, 2010). Et ce, d'autant plus que son ami lui a livré tout un arsenal de discontinuités vis-à-vis desquelles il a pris soin d'indiquer à Luc la manière dont il fallait les appréhender. En d'autres termes, cet ami et l'ensemble des objets qu'il lui prête sont constitués par Luc en attractions susceptibles de devenir des raisons de changer son opinion à l'égard de « Bob Dylan ». Ce qui a été chose faite après que Luc, ayant écouté de manière solitaire et non moins intensive l'ensemble des disques que lui a prêtés son ami, éprouve le lien grammatical que son ami souhaitait qu'il établisse entre les discontinuités musicales conçues par le célèbre chanteur et la règle d'ordre politique.

Outre l'importance tardive que semblent prendre pour eux les membres de la même génération en matière de découverte, nous devons maintenant ajouter que le type de lien social joue également un rôle dans ce domaine. Ainsi, les relations amicales et conjugales rendent plus probables les découvertes lorsqu'il s'agit de *relations intragénérationnelles*, comme dans les cas de Jérémie et de sa découverte de « Speed Caravan » par sa femme, d'Amandine et de sa découverte du Free Jazz, de la Musique minimaliste et du Rock progressif par le biais de son ami de fouille, et enfin dans celui de Claire et de sa découverte tolérante à la Musique classique par amitié pour son amie du collège.

La probabilité plus grande qu'apparaissent des découvertes entre membres de la même génération est également impactée par deux caractéristiques de la relation : son ancienneté et sa fréquence. Du point de vue de l'ancienneté, nous observons que les *relations intragénérationnelles* nécessitent un peu plus de temps afin qu'une ouverture du répertoire soit probable chez l'enquêté, par comparaison avec les relations où l'enquêté est plus jeune qu'alter, et où l'ouverture est généralement constitutive du début de la relation. En ce qui concerne la fréquence de la relation, il semble que les découvertes nécessitent une forte intensité en matière d'échanges musicaux afin que l'enquêté ouvre son répertoire sur les conseils d'alter. Le cas de Jérémie et de sa découverte de « Speed Caravan » via les conseils de sa femme exprime à nouveau ces deux paramètres de la relation entre membre de la même génération. Il en va de même pour les découvertes en Rock des années 1970 de Clément faites avec son ami de l'université, ou encore des découvertes de bandes originales de films que Cyril, le compagnon de Claire, lui faisait passer durant leurs études supérieures. Dans l'ensemble de ces cas, les découvertes ont émergé de relations où la musique est relativement fréquente dans les échanges mais où celle-ci s'est étalée dans le temps.

Les situations de découvertes les plus fréquentes au sein des relations *intragénérationnelles* et *intergénérationnelles descendantes* viennent d'être éclaircies. Il ne nous reste plus qu'à appréhender celles où les enquêtés découvrent plutôt avec des personnes plus jeunes qu'eux (relations *intergénérationnelles ascendantes*).

### *8.2.3. Le privilège des relations durables: les découvertes aux côtés des plus jeunes*

En matière de découverte musicale, l'importance des relations *intergénérationnelles* où l'enquêté est plus âgé qu'alter n'est effective qu'au niveau de l'ancienneté et de la fréquence de la relation. Si nous avons vu que les relations où l'enquêté est plus jeune permettent une ouverture des répertoires plutôt au moment où elles se fondent ; que les relations *intergénérationnelles*

demandent une durée un peu plus longue pour favoriser un tel phénomène ; nous devons rajouter que l'ouverture du répertoire nécessite encore plus de temps lorsque l'enquêté est en contact avec une personne plus jeune. C'est par exemple le cas de Patrick qui a ouvert son répertoire en compagnie d'une amie de longue date plus jeune que lui.

*Patrick et son goût pour le pianiste breton « Didier Squiban » sur les conseils d'une amie de longue date plus jeune que lui*

**Patrick a 52 ans en 2013. Fils d'un père linguiste sensible au régionalisme occitan et d'une mère cadre et titulaire d'une Licence, il a grandi avec son grand-frère dans une petite ville rurale à proximité de la région toulousaine et a déménagé à Toulouse en 1971, lorsqu'il avait 10 ans. Après un bac général, il fait un IUT d'informatique et travaille actuellement comme ingénieur en informatique. Dans la séquence suivante, Patrick décrit comment une vieille amie à lui, lui a fait découvrir un pianiste breton :**

**Séquence 25\_27 :** *En pianiste j'écoutais pas mal « Didier Squiban »... Tu dois sûrement pas connaître, c'est un pianiste breton... [Et comment tu l'as découvert?] C'est une amie qui me l'a fait connaître, je la connais depuis très longtemps, on s'échange pas mal de musique maintenant, et là, je connaissais pas cet artiste, et je l'écoute très régulièrement, c'est reposant, c'est très beau ...*

Patrick décrit la relation qu'il entretient en matière de musique avec son amie de longue date comme une longue succession d'engagement et de restitution. L'un et l'autre se font découvrir des artistes, dont « Didier Squiban » que Patrick trouve attractif pour au moins deux raisons. D'une part, pour la beauté de son jeu pianistique et des effets que lui procure son écoute. D'autre part, pour sa localisation géographique. Comment expliquer un tel élan de Patrick à lier la musique de ce pianiste à ces deux règles (l'une, esthétique, de la beauté du jeu ; l'autre, expressive, d'un attachement politique au régionalisme) ? Pour rendre compte de ce qui a renforcé l'élan de Patrick à relier « Didier Squiban » à la règle esthétique de la beauté musicale, il faut remonter quelques

années en arrière, lorsqu'il commence à écouter du Jazz par l'intermédiaire d'un collègue de travail, qui lui fait découvrir « Pat Metheny » et « Jan Garbarek » :

Après vers 35 ans, j'ai un collègue de boulot qui m'a fait écouter du Jazz. Il en écoutait depuis longtemps lui... ça a commencé par du « Pat Metheny », puis avec du « Jan Garbarek »... Tu connais « Jan Garbarek »? [Non... De nom en fait] Ok, ben je vais te faire écouter un petit morceau emblématique de Jan Garbarek... [Et t'en écoutais pas jusque là en fait du Jazz?] Non pas du tout... [Mais parce que t'aimais pas ou... t'avais pas l'occasion?] Non, j'avais pas l'occasion en fait ouais... (il cherche sur Deezer...Le morceau commence : très léger, doux et soyeux) Alors ce qui fait le son de « Garbarek » un peu, c'est son saxo alto... C'est très, très prenant... C'est plein de nappes mélodiques...

Ces échanges musicaux entre Patrick et son collègue de travail permettent de décrire une situation où leur relation professionnelle devient plus personnelle. La découverte conjoncturelle du Jazz avec ce collègue, genre que Patrick n'a pas eu l'occasion d'écouter jusqu'alors, va petit à petit se découpler de cette relation, sans toutefois en disparaître. Patrick la diffuse d'une part à la fin des repas qu'il organise avec ses amis comme de la musique de détente. Il écoute d'autre part ces deux artistes en solitaire, lors des multiples situations d'attentes dans lesquelles ses nombreux voyages professionnels le contraignent :

Alors c'est un truc que je mettais souvent à la fin des repas... Quand on faisait des repas dehors l'été, j'aimais bien les ambiances avec les cuivres... A la fin du repas, au moment du digestif, ça détend les gens en fait... [Quand tu reçois du monde, comment tu fais? Tu choisis en fonction de ce que tu sais que les gens vont aimer ou...?] Non... En général je mets de la musique "passe-partout", des ambiances euh... Alors je voyage beaucoup aussi avec la musique : je fais quand même pas mal de voyages professionnels, et je partais toujours avec pas mal de CD... Et quand je me trouvais dans des zones d'attente, de transit, j'écoutais souvent de la musique pour passer le temps... [Et ça t'a permis d'approfondir un peu certains artistes ces moments?] Oui, oui... Comme « Diana Krall », j'ai pas mal écouté ça durant mes trajets...



L'effet tranquilisant des cuivres et des voix de Jazz dont Patrick a fait plusieurs fois l'expérience, d'abord en compagnie de son collègue de travail, puis lors des diners estivaux, et enfin en solitaire sur les sièges des aéroports, semble être la règle qu'il a traduite légèrement afin de donner un sens positif dans la grammaire naturelle au pianiste breton que sa vieille amie lui a fait découvrir. L'élan vers la beauté tranquilisante du Jazz, qu'il s'agisse de saxophone comme chez « Jan Garbarek », ou de piano, comme chez « Didider Squiban », s'est donc renforcé toujours un peu plus chez Patrick.

Mais il a également partagé avec sa vieille amie un intérêt pour la région d'appartenance du pianiste : à quoi une telle adhésion est due? Pour cela, il faut se positionner au tout début de sa trajectoire, dans les partages musicaux qu'il a eu avec son père, linguiste et d'origine occitane. Dans son enfance, Patrick a rapporté la présence de la langue occitane dans les repas de famille : alors qu'elle était la langue avec laquelle ses grands-parents ont grandi et avec laquelle ils communiquaient avec le père de Patrick, elle devient une discontinuité qui limite leurs échanges avec ce dernier. Leurs difficultés à s'adresser en français à Patrick se perçoivent par les traductions malheureuses qui, tout en étant maintenues par Patrick à l'état d'inconscient grammatical par courtoisie envers son père et ses grands-parents, n'en donnent pas moins une coloration particulière à leurs échanges :

Mon père a d'abord parlé occitan avant de parler français, pour lui c'est quand même très important cette culture occitane, et mes grands parents pareils, mes parents avec mes grands-parents parlaient jamais français... Ils nous parlaient français à nous mais on sentait qu'ils traduisaient ... ça leur venait moins naturellement que le français

Ce goût imperceptible du régionalisme local, qui prend une place discrète dans les cycles d'engagement et de restitution qu'ont Patrick avec son père et ses grands-parents, s'est petit à petit renforcé chez celui-là lorsque son père l'a amené au festival du Larzac en 1973, sorte d'affirmation identitaire à travers les textes des artistes, bien décrite par Niall Mackinnon et Michelle Duffy

(Mackinnon, 1993 ; Duffy, 2000), au cours duquel il découvre les chansons militantes de « Claude Marti » envers la défense de la culture occitane :

Du côté des parents, ils écoutent la musique folklorique occitane, avec le renouveau de la culture occitane dans les années 70. Ils écoutent « Claude Marti »... Tu connais pas « Claude Marti »... ? « Le pays qui veut vivre » : « Lo pais que vol viure »...? [Non, du tout...] Ouh.... ! Ça c'est un monument de la chanson occitane... C'est lié un peu avec les activités du Larzac... C'est des agriculteurs qui ont milité contre l'expropriation militaire, et qui ont résisté... Ça a créé des manifestations un peu dans le style « Woodstock ». Ils avaient fait une énorme scène, avec plein de groupes et des discours entre les concerts. Ça a été un choc parce que c'était la première fois que je voyais autant de tentes canadiennes d'un coup quoi. C'était en 1973, je crois qu'il y avait 500 000 personnes... Et comme en couleur de canadienne t'avais pas trop le choix, ça faisait des points bleus à perte de vue! C'était super impressionnant ! En musique y'avait donc « Claude Marti », mon père m'avait raconté que c'était le chef de file du renouveau de la culture occitane, qui était un instituteur à Carcassonne, qui a pas voulu renoncer à son rôle, il a pas voulu se professionnaliser comme musicien...

Le festival a donc renforcé l'élan de Patrick pour la musique régionale engagée à deux niveaux. Tout d'abord, le décor massif que représente l'ensemble des tentes semble être une *grâce naturelle* aux yeux de Patrick, si l'on s'en réfère à l'effet que celles-ci ont sur lui (« *ça a été un choc* »). Ensuite, la découverte en live du chanteur « Claude Marti » a confirmé le discours de son père à propos de sa trajectoire militante. On peut donc supposer que cet élan pour la défense régionale de l'Occitanie a pu être renforcé chez Patrick au moyen d'une traduction grammaticale au moment où son amie de longue date lui a fait découvrir le pianiste breton. Patrick a donc fait subir à cette règle partagée avec sa vieille amie une distorsion sur l'échelle de spécialisation (passant de la défense d'une région précise, l'Occitanie, à l'idée plus globale de « défense régionale »).

A l'importance de l'*ancienneté* de la relation se rajoute celle de sa *fréquence*. Des relations récentes peuvent être intense du point de vue des

échanges musicaux, et des relations de longue date peuvent n'accorder de place que très occasionnellement à la musique. C'est ainsi que lorsque l'enquêté est au contact d'une personne plus jeune, les découvertes émergent plutôt de relations qui sont d'une *fréquence moyenne* en matière d'échange musical. C'était par exemple le cas des échanges de Claire avec sa sœur au moment où celle-là a découvert par celle-ci « Les Carpates », un groupe de Jazz manouche aux textes festifs et engagés.

*Claire et son goût pour la musique festive des « Carpates » découverte par le biais de sa sœur*

**Nous avons retracé la trajectoire de Claire dans la section 8.1. Dans cette séquence, elle décrit sa découverte d'un groupe local de Jazz manouche engagé par l'intermédiaire de sa petite sœur :**

**Séquence 2413 :** *Voilà, alors après je reviens avec les trucs que j'écoute avec ma sœur, donc voilà, « Les Carpates », c'est elle qui m'a fait découvrir : c'est un peu... Avec la guitare là... Un peu Jazz manouche voilà... Et tu sens qu'ils sont de gauche, qu'ils sont assez engagés, et assez bon enfant, c'est festif donc euh... (rire), ça plait! (rire)...*

L'engagement politique festif du groupe de Jazz manouche semble être une règle partagée par Claire et sa sœur pour se saisir des « Carpates » comme d'une *attraction*. A quoi est dû chez Claire le renforcement d'un élan pour la musique politique et festive ? Deux pistes peuvent être retenues lorsque l'on se plonge dans sa trajectoire. On peut tout d'abord noter l'engouement au sein du foyer familial de Claire pour faire la fête en écoutant de la Variété française et de la Musette. Les multiples cycles d'engagement et de restitution de ces réunions de famille ont probablement renforcé chez Claire un élan conduisant à relier aux discontinuités musicales de ces genres une règle expressive de type « festivité et franche rigolade » faisant qu'elle s'en saisisse comme des *attractions*. On peut dans cette perspective considérer qu'en découplant du collectif familial la relation que Claire entretient actuellement avec sa sœur, elle ait retraduite une règle expressive qu'elle partageait déjà avec sa sœur au moment de l'enfance. En ce qui concerne le goût partagé de Claire et de sa sœur pour l'aspect politisé de la

musique festive des « Carpates », nous pouvons trouver dans le cursus universitaire en Histoire de celle-là un élan qui s'est progressivement renforcé pour l'aspect politique, et qui reste relativement enraciné dans ses valeurs professionnelles d'enseignante. On peut donc supposer que Claire a renforcé son élan pour la politique, développé dans ses cours d'Histoire et renforcé par son travail d'enseignante, par la musique des « Carpates » dont l'aspect « politisé » l'a attiré. Au final, si Claire et sa sœur partagent un goût pour la « nouvelle scène française » au sein d'une relation qui est, de fait, très ancienne bien que d'une fréquence moyenne en termes d'échange musical, c'est que l'une des règles communes est directement relative au renforcement d'un élan qui s'était petit à petit constitué au sein du groupe familial pour la musique festive, et dont le lien fraternel, bien que peu activé jusque-là, en a permis la solidification.

#### *8.2.4. Les tendances minoritaires de découvertes au sein des relations d'homophilie générationnelle*

Passons à présent aux caractéristiques qui, du point de vue de l'homophilie générationnelle, ne favorisent pas la découverte de nouvelles références musicales. Nous observons alors une série d'inversions par rapport aux modalités qui rendent la découverte plus probable. Tout d'abord, les découvertes au sein des relations *intragénérationnelles* semblent être moins probables au cours des études secondaires. Les relations où *l'enquêté est plus jeune qu'alter* sont quant à elles moins favorables à la découverte lorsque l'enquêté entre dans la vie active. Il existe cependant des cas qui, bien que statistiquement peu probables, démontrent l'inverse. Attachons-nous à en décrire deux afin d'essayer de comprendre et d'expliquer ce qui les ont rendus possible, *en dépit de tout*.

#### *15<sup>ème</sup> exception : Luc et la découverte d'« Eurythmics » avec sa sœur*

**Séquence 3\_08 :** *Au début, avec ma sœur, on avait des goûts que en commun, « AC/DC », après on est passés par les clips vidéos, c'était en plein essor à l'époque, 81, 82, 83... Le magnétoscope arrive à la maison en '82 : à*

*partir de là, on enregistre des heures et des heures de clips vidéos, qu'on se mate avec ma sœur à fond, on connaît la « New Music » par cœur ... Alors y'avait « Platine 45 », y'avait le « Top 50 », bon c'est 2 ou 3 ans après donc c'est pas encore ça... Principalement c'était ça quoi... C'était à la 1 ou la 2 : « Tfi » ou « antenne 2 »... Je crois que c'était tous les jours, donc tous les jours : hop ! Rencard avec ma sœur devant « Platine45 »... Et c'était chacun ses préférés... Elle, elle était beaucoup sur « David Bowie », sur les « groupes de filles »... « David Bowie » mis à part, mais « David Bowie », il était un peu entre les deux, donc c'était peut-être ça qui devait lui plaire... Ma sœur c'était peut-être plus l'énergie parce qu'elle est plus « Rock » que moi. Moi, c'est simplement la beauté de la chose qui fera que à l'époque, comme maintenant, je frissonne ou pas... Comme par exemple avec « Eurythmics »... On aimait tous les deux ça, y'avait pas de problèmes, mais elle, c'était surtout pour l'énergie des morceaux... (Il diffuse un morceau qu'il aimait beaucoup à cette époque) Y'a le chant là, qui est bien... Mais qu'est-ce qu'il y a derrière... ? Toudoum, doum (il chante la ligne de basse synthétique)... La basse ! Les couleurs qu'il y a derrière ! Je me rappelle faire gaffe à ça ! Je sais pas du tout que ça s'appelle « harmonie », mais je me dis : « ça change quand même »... Y'a quelque chose qui se passe... ça participe au fait que ça construit quoi... ça a l'époque c'est super important ! Et comme j'avais pas le disque à la maison, ben après j'ai arrêté d'écouter... C'est quand ça passait... (le morceau revient sur la boucle de départ après le solo) Et là, tu vois, on revient au début, le mec s'est barré ailleurs, et là, on revient... Tu l'entends quand même... ! Celui-là, il m'a interpellé, une façon de faire : « Tiens on peut se barrer comme ça, et revenir subrepticement... ». Après c'est l'harmonie qui te permet d'expliquer tout ça... Mais sur le coup, c'est une façon de faire...*

Le rendez-vous hebdomadaire que Luc a avec sa sœur afin de partager l'actualité musicale du Top 50 diffusée par les chaînes de grande écoute est sans aucun doute une forme de vie intime. L'engouement mutuel auquel fait référence l'enquête en est un indice majeur (« on était à fond ! »). Le fait que Luc et sa sœur s'appuient l'un sur l'autre pour chanter en cœur les chansons du Top 50 en sont d'autres. Luc note cependant des petits écarts du point de vue des règles partagées avec sa sœur qu'ils appliquent aux chansons en vogue. L'exemple d'« Eurythmics » permet d'appréhender ces écarts. L'engouement semble se produire pour des raisons différentes : tandis que la sœur de Luc considère le

morceau d'« Eurythmics » comme une action excellente en vertu de la règle expressive de l'énergie qu'elle relie à la rythmique, Luc, quant à lui, aboutit à la même action en retour (le morceau honore de manière excellente la règle qu'il investit), mais en reliant les sonorités sur lesquelles il s'attarde par une autre règle, esthétique celle-là, de la composition musicale du morceau. La déduction de cette règle émane de ce sur quoi Luc s'appuie: la présence musicale de quelque chose d'autre derrière la voix chantée ; puis la perception sensible du développement du solo qui, finalement, revient au point de départ. Comment expliquer qu'un engouement collectif entre Luc et sa sœur puisse émerger d'un procès de grammaticalisation qui ne mobilise pas les mêmes règles ? Cela s'entend selon nous pour deux raisons qui se trouvent reliées : d'une part, bien qu'ils ne mobilisent pas les mêmes règles, ils n'en débattent pas mais les mettent en pratique et aboutissent à des actions en retour identique vis-à-vis du morceau. Ce qui, du point de vue de l'enchaînement des actions, ne fait pas émerger de situation critique mais permet au contraire à la situation de se poursuivre de manière fluide. D'autre part, bien que les règles qui fondent leur appréciation pour « Eurythmics » diffèrent et que Luc en soit parfaitement conscient, il souligne par ailleurs la tolérance mutuelle qui existe entre lui et sa sœur à propos de leurs goûts musicaux. L'exemple de la découverte mutuelle d'« Eurythmics » chez Luc par sa sœur, d'un an sa cadette, paraît donc pouvoir s'expliquer par une relative bonne entente qui, malgré les divergences de règles, les supplante, et permet une tolérance mutuelle qui dépasse les clivages de genres sexuels, relativement présents au moment des études secondaires (Octobre et al., 2010 ; Octobre, 2011 ; Octobre et Berthomier, 2012).

A côté du cas de Luc et de sa sœur, voici un autre cas « exceptionnel » qui démontre que, bien qu'il soit très rare statistiquement qu'une personne découvre de la musique au moment de la vie active par une *personne plus âgée* qu'elle, il existe tout de même des cas où les enquêtés continuent de découvrir par l'intermédiaire de leurs « aînés ». Ca a été notamment le cas de Cyril, et de sa découverte des artistes de Métal par l'intermédiaire de son collègue de travail plus âgé. Une telle découverte a été rendue possible par le fait que la connaissance en Métal dont témoignaient les propos de son collègue a « réveillé »

chez Cyril un élan à réinvestir un goût pour la musique « qui tape ». Le cas de Gabrielle que nous allons présenter en est un autre exemple.

*15<sup>ème</sup> exception: Gabrielle et son appréhension esthétisante du DVD de « Camille » sur les conseils de son bassiste*

**La trajectoire de Gabrielle a déjà été abordée dans la section 6.4 lorsque nous avons décrit la façon dont elle a pris conscience qu'elle pouvait devenir chanteuse. Dans la séquence qui suit, elle décrit comment elle a jugé le DVD de la chanteuse « Camille » à la suite des conseils aguerris du bassiste de son groupe :**

**Séquence 10\_41 :** *L'autre fois, le bassiste qui était là me disait « regarde le Dvd de Camille », je l'ai regardé en pensant « comment elle fait sur le plateau, qu'est-ce qu'elle invente ? », je vais pas le regarder en me demandant « est-ce que j'aime ? » je me pose plus du tout la question... C'est plus « est-ce qu'elle invente quelque chose dans l'histoire de la musique? Moi, où j'en suis par rapport à ça ? Est-ce que je suis ringarde? ». Tout est réfléchi... ça s'est venu petit à petit quand je me suis positionnée en tant que chanteuse...*

A la suite d'un cycle d'engagement et de restitution, Gabrielle constitue les conseils du bassiste de son groupe en raison d'être attirée par le Dvd de « Camille ». Elle l'a en effet visionné spontanément après cette suggestion. Selon quelle règle? Celle qu'elle honore par ailleurs avec lui : à savoir la règle esthétique de prises de position artistique en fonction de son travail en tant que chanteuse. Car c'est précisément à partir du moment où, comme nous avons pu le décrire plus haut, Gabrielle se lance dans la chanson qu'elle renforce dans l'écoute musicale qu'elle partage avec ses amis musiciens cet élan à la comparaison de la création artistique des autres musiciens. Ainsi, si le bassiste plus âgé a tout de même permis à Gabrielle de découvrir le dvd de « Camille » au moment de la vie active, c'est parce leur pratique artistique leur fait partager le même élan à la prise de position artistique dans les jugements esthétiques qu'ils peuvent émettre.

Après s'être intéressé aux cas minoritaires de découverte du point de vue des effets de l'âge des alter et des périodes biographiques, abordons à présent ceux relatifs aux *types de liens relationnels*. Nous voyons alors que les relations *intragénérationnelles* ne rendent pas les découvertes très probables lorsqu'il s'agit de *relations professionnelles* et de relations définies autour d'un *hobby musical*. De leur côté, les relations où *l'enquêté est plus jeune* qu'alter ont tendance à ne pas favoriser l'ouverture des répertoires musicaux lorsque ce sont des relations *conjugales* et *amicales*. Cependant, il existe quelques exceptions pour chacune de ces tendances.

Arrêtons-nous dans un premier temps sur les exceptions relatives aux découvertes intragénérationnelles au sein des relations professionnelles et relatives au partage d'un même hobby musical.

D'une part, lorsque les enquêtés ont le même âge que leurs collègues de travail, les découvertes musicales ont pu émerger du fait que les conditions matérielles de travail permettaient aux enquêtés de pouvoir leur donner un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle, alors que les genres musicaux auxquelles les découvertes étaient rattachées ne correspondaient pas à des goûts générationnels. L'exemple de Patrick et de sa découverte des jazzmen « Jan Garbarek » et « Pat Metheny » qu'il écoutait au cours des situations d'attentes à l'aéroport en donne un exemple concret. Le renforcement d'un élan à la relaxation a certainement contribué chez Patrick à ce qu'il s'ouvre malgré tout à un genre musical qui ne constituait pas un goût générationnel avec ce collègue.

D'autre part, lorsque les enquêtés ont le même âge qu'une personne avec qui ils partagent le même hobby musical, les découvertes sont principalement dues à la rencontre d'une personne avec qui l'enquêté s'aperçoit qu'il partage un goût similaire pour une niche musicale très peu mise en avant dans la région. C'est le cas d'Elliot et de sa rencontre avec « Hoodoo », au cours d'un festival, qui va déboucher par la suite sur une collaboration radiophonique. En voici la description et l'explication.

*16<sup>ème</sup> exception: Elliot et la découverte des mixtapes de « Rap américain sudiste de « Hoodoo »*



**La trajectoire biographique d'Elliot a déjà été abordée dans la section 6.4.**

**Séquence 16\_27 :** *Alors j'ai commencé avec un gars qui s'appelle « Hoodoo », qui en fait faisait une émission sur FMR à Toulouse, qui s'appelait « Ghetto Funk ». Donc là, on est en 2002, et j'ai découvert ce qu'il faisait dans un festival, y'avait des CD qu'il avait fait, des mixtapes, ça s'appelait « G-Side » et il mettait en avant des artistes du Sud... Et ce qui m'avait intrigué, c'était qu'il avait repris une couverture d'album d'un artiste qui s'appelle « Klondike Kat », qui est un artiste underground, indépendant de Houston, et donc je m'étais dit : « Wahow, ce mec il connaît vraiment le son et tout... Je connaissais la couv' originale de l'album, et donc je m'étais dit, ce gars il est vraiment intéressant et tout, il faut que je le contacte... Donc c'est ce que je fais et il s'est avéré que c'était un des meilleurs connaisseurs de Toulouse du « Son du South », de ce que je connais moi personnellement...*

La pochette de la mixtape d'« Hoodoo » est le point de départ de l'intérêt d'Elliot à son égard. Il s'attarde sur le graphisme de celle-ci et comprend spontanément qu'il s'agit d'un détournement d'une pochette d'un artiste très peu connu d'une scène musicale « Rap », elle-même très peu mise en avant dans l'industrie musicale française et même américaine. La pochette de la mixtape, constituée par Elliot en *action excellente*, renforce chez lui l'élan de son goût pour cette frange minoritaire du Rap américain et semble le pousser à considérer « Hoodoo » comme quelqu'un avec qui il peut être potentiellement en accointance très forte. Le cycle d'engagement et de restitution qui a suivi la prise de contact semble avoir confirmé la supposition d'Elliot. D'où provient l'élan d'Elliot vis-à-vis de cette frange marginale du Rap américain ? Il faut remonter au milieu des années 1990. Nous avons vu précédemment qu'il s'était intéressé très tôt, dès le collège, à l'émergence du Rap par l'intermédiaire d'amis plus âgés qui lui ont fait découvrir l'émission spécialisée « Le Deenastyle ». A partir de là, Elliot a renforcé avec ce groupe d'amis son goût pour la découverte de références musicales de ce genre. Ils regardent ensemble l'émission « RapLine » sur M6 qui diffuse les premiers clips de Rap français et les nouveautés de Rap américain. Ils s'échangent également leur CD achetés dans les bacs de disques de « Virgin

Mégastore ». Encastré dans ce collectif qui perdure jusqu'aux études supérieures, l'élan d'Elliot à l'égard des règles esthétiques de l'évolution des styles en Rap est donc particulièrement sollicité. Et c'est à cette même période, au milieu des années 1990, qu'il décide de faire un tour des États-Unis avec ce groupe d'amis. Après avoir passé une année entière à économiser pour ce voyage, ils s'y rendent et font des arrêts réguliers chez de nombreux disquaires indépendants qui vendent du Rap. Ils découvrent à cette occasion l'extrême diversité des styles, bien loin de celle que les principaux média qui diffusaient du Rap sur les ondes françaises permettent de découvrir. Et c'est sa rencontre auditive avec le groupe « Three Six Mafia » qui scelle définitivement le goût d'Elliot et de ses camarades pour les sonorités du « Rap américain sudiste » :

J'étais avec des amis de Paris, donc on a économisé pendant une année, et donc on a voyagé pendant un mois à peu près, et on a fait pleins d'endroits en fait... Donc là-bas j'ai fait plusieurs villes : « New-York », « Chicago », et des scènes locales aussi, « Denver », « Salt Lake City », « Los Angeles », « Las Vegas »... Et tu te rends compte que quand tu parcours les États-Unis, la culture Hip-hop n'a rien à voir avec la culture que t'as en Europe... La culture européenne est complètement orientée soit « East-Coast oriented » qu'on appelle, soit « West Coast », mais « West Coast » on entend le label « Death Row », et bon... « Los Angeles » quoi... Mais t'as toute une scène de la « Bay Area » de Californie aussi qui est super prolifique et qu'on n'entend jamais... Et en fait, au sud par contre... C'est là-bas que j'ai découvert « Three Six Mafia », ce qui était le choc pour nous, c'était « Three-Six Style », premier album de « Three Six » en 1995...Et donc c'est vrai que ça avait rien à voir avec ce qui se faisait.. C'était des samples un peu « Horror Core », ça ressemblait un peu à du « Bone Thugz », mais c'était pas ça du tout, c'était vraiment à part comme son...

La découverte du style « brut » de « Three Six Mafia » permettait à Elliot et ses amis de leur donner un sens suffisamment positif, moyennant une légère traduction grammaticale, en le reliant à la règle partagée du « Rap hardcore » qui grammaticalisait dans leurs interactions des groupes comme « Bone Thugs » (*« ça ressemblait un peu à du « Bone Thugz »*). Cependant, il découlait de l'écoute du premier album du groupe de Rap américain la restitution commune faite par le

collectif d'Elliot qu'il s'agissait clairement d'une action excellente du point de vue de l'innovation esthétique (« *c'était vraiment à part comme son* »). Ceci a constitué une bifurcation majeure dans les règles qu'ils allaient mobiliser à l'issue de ce voyage pour découvrir de nouvelles références. Suite à cela en effet, l'élan qui les a poussés à écouter les principales sorties du Rap New-Yorkais et de Los Angeles va progressivement être rompu. Celui-ci se maintient d'abord à leur retour en France par la lecture des principaux magazines spécialisés distribués qui, eux, promeuvent les artistes de Rap les plus diffusés sur les ondes françaises. Mais la découverte, au début des années 2000, du magazine underground « Murder Dog magazine », spécialisé dans la promotion des scènes locales américaines très peu médiatisées, constitue un renforcement majeur de cet élan pour le Rap américain underground chez Elliot et ses amis :

Je lisais beaucoup de presse déjà, française, et après vers 99-98, je commençais à acheter les « The source », « Vibe », y'avait « Rampage », « Blaze »... Y'avait pleins de journaux qui ont disparu... Donc vers 2000 j'achetais tous les magazines qui existaient en « Rap Us »... Et quand j'ai pu choper les « Murder Dogs », j'étais comme un fou parce que c'était vraiment les groupes « underground » de l' « underground », les plus indépendants c'était... Des groupes des « cages d'escaliers », des « caves de Memphis », de « la Nouvelle-Orléans », de... De « Kansas City » (rires) ! De toutes les villes indépendantes ! Tu vois, ils faisaient des « Special Reports », de chaque ville, de « Jackson », jusqu'à « Nashville », jusqu'à « Détroit », de « Washington », de « Milwaukee, Wisconsin » et ils avaient rien à voir avec « Vibe » et « The Source » qui mettaient en avant la « Mainstream Rap américaine » et « Los Angeles », qui mettaient pas en avant le côté « Underground »...

Ainsi, la lecture par Elliot et ses amis de ce magazine spécialisé dans les scènes locales de Rap américain a sans doute été ce qui, au moment où celui-là est tombé sur la pochette de la mixtape de « Hoodoo », à la base du renforcement de son élan pour cette frange très spécialisée du Rap américain. Dans cet exemple, nous voyons donc que, si Elliot découvre les mixtapes de « Hoodoo » alors qu'ils ont tous les deux le même âge et partagent le même hobby musical, c'est que chacun a renforcé de son côté un élan suffisamment fort pour un style

très peu diffusé bien que très prolifique et que, de ce fait, les découvertes *mutuelles* peuvent aisément se produire.

Dans un deuxième temps, nous avons vu que les relations *intergénérationnelles où alter est plus vieux* sont très peu probables au sein des relations *conjugales* et *amicales*.

D'une part, si les découvertes ont pu malgré tout émerger des relations avec un conjoint plus âgé, c'est principalement du fait que ce qui est partagé par le conjoint a suscité un élan antérieur chez l'enquêté qui, par conséquent, a permis de ne pas créer un creusé trop important en matière d'écart générationnel. C'est précisément le cas de Fanny où son compagnon lui a permis de donner un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle aux connaissances acquises imperceptiblement au contact de son père en lui fournissant des *raisons de changer*.

D'autre part, alors que c'est majoritairement par les amis du même âge que les enquêtés ont tendance à ouvrir leur répertoire musical, les cas de Clément et de Sophie nous montrent que des découvertes faites avec des amis plus âgés ont pu se produire à partir du moment où les références musicales que leur proposent ces amis constituent pour les enquêtés des élans suffisants forts pour qu'ils prennent de la distance avec leurs groupes d'amis du même âge (comme c'est le cas pour Clément dans sa découverte des « Smiths ») ou lorsque ces amis plus âgés font découvrir aux enquêtés des artistes contemporains mais peu diffusés qui renforcent chez eux un élan antérieur (Sophie et la traduction grammaticale de la règle de l'engagement politique à propos de « Keny Arkana »).

Après avoir successivement abordé les cas minoritaires de découvertes au sein des relations d'homophilie générationnelle en fonction de la trajectoire biographique et des types de liens relationnels, nous allons terminer par les cas minoritaires de découverte relatifs aux effets de l'ancienneté de la relation.

Lorsque les enquêtés ont le *même âge qu'alter*, nous avons vu que ce sont plutôt les relations d'une durée moyenne qui favorisent l'ouverture de leur répertoire. Par contraste, l'allongement de la durée de ces relations (lorsque les relations intragénérationnelles deviennent très anciennes) rend un tel processus

beaucoup moins probable. Ce qui signifie que les références partagées avec des personnes de la même génération ont tendance à se faire plus rares au bout d'un certain temps et constituer un socle relativement stable. Cependant des cas statistiquement minoritaires, comme celui de Gabrielle et des multiples découvertes qu'elle a fait par l'intermédiaire de son compagnon de longue date, ou encore celui de Luc et des découvertes que lui a fait faire « le maître » (l'ami du lycée), également connu de longue date, témoignent du fait que des découvertes sont également susceptible d'émerger de ce type de relation d'homophilie générationnelle. Dans chacun des cas, les découvertes se prolongent bien après les premières années de la relation en raison de l'investissement important d'alter dans la recherche musicale et de l'adhésion spontanée de l'enquêté à ses goûts.

Lorsque les enquêtés sont *plus jeunes qu'alter*, l'ouverture de leur répertoire a plutôt tendance à s'effectuer *dès le début* des relations (lorsqu'elles ont moins d'un an). Au contraire, une augmentation de leur ancienneté a tendance à rendre un tel processus beaucoup moins probable. Là encore, des cas statistiquement peu probables viennent nuancer le propos. Celui de Sophie et de sa découverte de « Keny Arkana » par un ami rencontré un an et demi auparavant indique qu'un certain degré d'expertise attribué à alter rend probable chez les enquêtés des découvertes au-delà des prémisses de la relation en question. Comment l'expliquer ? Il semble que de telles découvertes soient possibles à partir du moment où alter apprend progressivement à connaître les règles que l'enquêté respecte par ailleurs et où il met son expertise « à leur service », en proposant des références sur lesquelles l'enquêté puisse spontanément s'appuyer pour traduire des règles qu'il honore dans d'autres contextes.

### ***8.3. Des « effets de titres » ? Les découvertes au sein des relations d'homophilies de niveau de diplôme***

Globalement, un peu plus de 50% des relations sociales caractérisent des relations d'homophilie de niveau de diplôme entre alter et l'enquêté. Dans 25%

des cas, l'enquêté est moins diplômé. L'enquêté est plus diplômé qu'alter dans seulement 19,8% des cas.

Comment se structurent les relations entre alter et ego du point de vue de leurs niveaux de diplôme lorsqu'il est question de musique ? Si l'ancienneté de la relation n'est pas impactée par le niveau de diplôme de chacun des individus en présence, on observe malgré tout un effet de l'homophilie de niveau de diplôme au fur et à mesure de l'avancée dans la trajectoire scolaire puis professionnelle : alors que les interactions musicales des enquêtés se déroulent jusqu'au lycée avec des alter plus diplômés qu'eux<sup>150</sup>, la donne s'inverse au moment des études supérieures, puisque l'enquêté devient tendanciellement le plus diplômé de la relation<sup>151</sup>. Ceci corrobore avec la prégnance des partages parentaux tant que l'enquêté est moins diplômé qu'eux<sup>152</sup>, tandis que les relations amicales et fraternelles sont plus souvent *horizontales* du point de vue du niveau de diplôme<sup>153</sup>. Les amis font cependant exceptions, puisque les enquêtés partagent également de la musique de manière significative avec une partie de leurs amis moins diplômés qu'eux<sup>154</sup>. Et il en va de même des liens conjugaux : les enquêtés partagent plus souvent de la musique avec leur conjoint lorsqu'il/elle est moins diplômé(e) que lui/elle<sup>155</sup>.

Lorsque nous focalisons le regard sur les *processus de découverte*, la nature des relations sociales avec qui les enquêtés ouvrent leur répertoire est largement dépendante du rapport d'*homophilie sociale*.

---

<sup>150</sup> 50% des découvertes faites en primaire, 27% de celles faites en collège et 45% de celles faites en lycée sont le fait de relations dans lesquelles alter est plus diplômé que l'enquêté, contre 19,1% des découvertes totales produites dans ce type de situation.

<sup>151</sup> 49,1% des découvertes faites au moment des études supérieures sont le fait de relations dans lesquelles l'enquêté est le plus diplômé, contre 23% des découvertes totales dans ce type de situation.

<sup>152</sup> 69,6% des relations parentales sont le fait d'un enquêté moins diplômé qu'alter, contre 19,2% des relations totales où l'enquêté est moins diplômé.

<sup>153</sup> 78,4% des relations fraternelles et 63,6% des relations amicales sont le fait d'une homophilie sociale entre alter et ego, contre 55,8% des relations totales où il existe une homophilie sociale.

<sup>154</sup> 31,1% des relations amicales sont quant à elles des relations dans lesquelles l'enquêté est plus diplômé qu'alter, contre 25% des relations totales dans lesquelles ego est plus diplômé qu'alter.

<sup>155</sup> 36,8% des relations conjugales sont le fait d'un enquêté plus diplômé qu'alter, contre 25% des relations totales de ce type.

**Tableau 11 - Découverte et homophilie du niveau de diplôme**

Caractéristiques sociales	Favorise la découverte			Entrave la découverte	
	Même niveau de diplôme	Enquêté moins diplômé	Enquêté plus diplômé	Même niveau de diplôme	Enquêté moins diplômé
Trajectoire sociale		Primaire (58,1%), Lycée (22,5%)	Etudes supérieures (49,1%)	Etudes supérieures (43,4%)	Vie active (13%)
Liens relationnels	Amical (64,6%), professionnel (91,7%)	Parental (72,7%)	Conjugal (42,5%)	Conjugal (45%)	Amical (8,3%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les séquences de découvertes faites par les enquêtés au sein de relations amicales, 64,6% d'entre elles représentent des séquences où l'enquêté a le même niveau de diplôme qu'alter.

*8.3.1. Découvrir avec les parents et au cours des études primaires et secondaires: l'acceptation d'une asymétrie sociale au début de la trajectoire biographique*

Les liens parentaux rendent plus probable des découvertes musicales lorsque les enquêtés sont moins diplômés que l'un ou l'autre des parents, c'est-à-dire très souvent, lorsque les découvertes se passent très tôt dans le cursus scolaire. C'est le cas d'Elliot qui a découvert des références de Musique classique, d'Électro allemand et de Rock des années 1970 par l'intermédiaire de son père et de sa mère. C'est également le cas d'Amandine qui a découvert respectivement Chopin et des artistes de Chansons françaises par sa mère et son père. Ces découvertes prévalent uniquement pour des enquêtés dont la mère a au moins le Bac puisque, tel que nous avons codé les niveaux de diplôme, les enquêtés qui n'ont pas encore atteint le niveau « Terminale » au moment de la séquence sont codés comme ayant un diplôme inférieur au Bac. D'un point de vue statistique, cela conduit à considérer que les enquêtés ont le même niveau de diplôme que leur mère au moment de la séquence si celle-ci n'a pas un diplôme supérieur au Bac. A partir de là, nous pouvons affirmer que les actes d'engagement et de restitution au sein desquels les parents partagent leurs goûts musicaux avec les enquêtés sont d'autant plus probable que les parents sont fortement diplômés.

Par ailleurs, l'asymétrie du point de vue du niveau de diplôme entre l'enquêté et alter joue un rôle qui n'est pas des moindres au moment de la

scolarité : les enquêtés ont tendance à découvrir de nouvelles références par l'intermédiaire d'une personne plus diplômée qu'eux au cours des études primaire et secondaire (où se confondent les relations parentales, amicales, scolaires et relative à un hobby musical). C'est par exemple le cas d'Elliot et d'Amandine rappelés ci-dessus. C'est également celui de Pascale et de sa découverte de « Peter Gabriel » et de « Genesis » par ses amis plus âgés du club d'aviron. Ainsi, outre l'équité des échanges parents/enfants en matière de découverte musicale lorsque les premiers disposent d'un diplôme-plancher, qui facilite les transmissions intergénérationnelles familiales, le cas de Pascale montre que les enquêtés ont également tendance à laisser à l'état pré-grammaticalisé le niveau de diplôme de leurs amis plus âgés afin d'ouvrir leur répertoire musical. Ainsi, au moment des études primaire ou secondaire, les enquêtés sont portés par l'élan à la découverte de références qui, sans être de leur génération, n'est pas non plus celle de leurs parents, dès lors qu'ils se sont fait une place au sein d'un groupe de « grands », et où l'avance scolaire de ceux-ci n'est plus pour les enquêtés une raison de s'autolimiter.

### *8.3.2. Découvrir avec les amis et les collègues de travail: les deux sphères horizontales du point de vue du niveau de diplôme*

Les liens amicaux et professionnels rendent très probable des découvertes lorsque l'enquêté et alter ont le même niveau de diplôme. C'est le cas pour Claire lorsqu'elle a découvert de la Musique classique via sa copine du collègue. C'est également le cas pour Cyril lorsqu'il a découvert des groupes de Métal par le biais de son collègue de travail. Dans chacun des cas, les relations ont pris place au sein de deux institutions respectives (l'institution scolaire et le marché du travail) qui orchestrent tendanciellement la rencontre entre des individus de même niveau de diplôme. Le système scolaire, de fait ; le marché du travail, de manière un peu plus fluide, puisqu'il peut mettre en présence des individus qui partagent des postes identiques mais issus de générations différentes et donc de trajectoires scolaires et d'accès aux postes très différents (Boltanski et Bourdieu, 1975 ; Bourdieu, 1978 ; Merllié, 1990). Dans le cas de Claire, l'amitié qui s'est



constituée progressivement avec cette camarade de classe a pu lui permettre de transgresser les barrières liées à une origine sociale semble-t-il plus élevée du côté de sa copine<sup>156</sup> pour aller l'écouter à son concert de clarinette, sans pour autant que Claire adhère spontanément à la Musique classique puisqu'elle a plutôt assisté au concert de sa copine *par amitié* (et donc par une tolérance de l'écart de style par rapport à ce qu'elle écoutait avec ses copines du collège au même moment) plutôt que par un partage de la même règle qu'honorait sa copine avec son groupe de musique (celle de la justesse du jeu de flûte). Dans le cas de Cyril, l'importance du fait qu'il ait le même niveau de diplôme que son collègue de travail n'est sans doute que l'indice de l'ajustement objectif entre des individus aux trajectoires scolaires similaires qui ont eu accès à une palette identique de professions et qui, par conséquent, ont très peu de chance de se voir en conflit à ce sujet.

*8.3.3. Découvrir au cours des études supérieures et au sein du couple: la supériorité du niveau de diplôme comme compensation à l'ouverture du répertoire*

Nous avons vu que les liens parentaux permettent très souvent d'outrepasser les barrières de niveaux de diplôme en matière de découverte et que les liens amicaux et professionnels rendent plus probable l'ouverture des répertoires lorsqu'il existe une égalité des diplômes entre les individus. Les liens conjugaux, eux, deviennent plus souvent des vecteurs de découverte lorsque *l'enquêté est plus diplômé qu'alter*. C'est par exemple le cas pour Fanny lorsqu'elle a découvert certains artistes de Métal au début de sa relation avec son conjoint, légèrement moins avancé qu'elle du point de vue de ses études supérieures.

Nous avons ensuite vu que jusqu'aux études secondaires, les enquêtés ont tendance à découvrir plutôt avec des personnes plus diplômées : soit avec des parents d'un niveau au moins égal au Bac, soit avec des amis plus loin qu'eux dans le cursus scolaire. L'effet du niveau de diplôme s'inverse pour les enquêtés qui accèdent aux études supérieures, puisque les découvertes ont alors plus

---

<sup>156</sup> Sans avoir les moyens de le démontrer, nous pouvons supposer que la fréquentation d'un cinéma d'art et d'essais et la pratique de la clarinette dès le collège ont pu être favorisée par l'incitation de parents relativement bien dotés scolairement.

tendance à se produire par l'intermédiaire de personnes moins diplômées qu'eux. C'est à nouveau le cas de Fanny et de son compagnon. C'est également le cas de Gabrielle qui a découvert au cours de ses études supérieures des artistes de Rock des années 1970 avec son copain qui n'a pas le Bac. Dans les situations de ce genre, les enquêtées considéraient alter comme plus connaisseur qu'elles en la matière. Ce qui semble indiquer que leur niveau de diplôme a pu être ce qui leur a permis d'échanger au sein d'une situation homme/femme qu'elles considèrent alors moins asymétrique, tandis que les hommes avec qui elles échangent ont pu maintenir à l'état pré-grammaticalisé l'écart de diplôme en leur défaveur, dès lors où les enquêtées se sont engagées à les considérer comme compétents en matière musicale.

#### *8.3.4. Les tendances minoritaires de découvertes au sein des relations d'homophilie de niveau de diplôme*

Après avoir décrit pour les relations d'homophilie de niveau de diplôme les caractéristiques des relations qui favorisent l'ouverture du répertoire des enquêtés, attardons nous à présent sur les caractéristiques sociales qui « jouent » le rôle inverse, celui de « frein » relatif à la découverte musicale.

Nous avons vu qu'au moment des études supérieures, la supériorité du niveau de diplôme de l'enquêté par rapport à celui d'alter a tendance à lui permettre d'ouvrir plus facilement son répertoire. Au contraire, les découvertes en compagnie de personnes aussi diplômées au même moment semblent être beaucoup moins probables. Cependant, il peut exister des découvertes faites au cours des études supérieures qui se produisent au sein de relations horizontales en matière de niveau de diplôme. Cela se produit à partir du moment où l'enquêté considère alter comme son égal en matière d'expertise musicale et où, dès lors, l'ascendance de niveau de diplôme n'a pas à venir compenser une asymétrie d'expertise. C'est notamment le cas pour Justine lorsqu'elle a découvert de nouvelles références en Rap américain par l'intermédiaire de ses camarades de Bts après avoir douté un instant de leur degré d'expertise. C'est

également le cas de Jean lorsqu'un ami du Bts ingénieur du son lui a fait découvrir des artistes de Rap américain.

*17<sup>ème</sup> exception: Jean et le goût pour « Dilated People » et Jurassic 5 » par l'intermédiaire d'un ami du Bts*

**Nous avons déjà décrit la trajectoire biographique de Jean à la section 6.1.**

**Séquence 17\_23 :** *Et alors, en Hip-hop, j'ai mon pote Fabien, il m'a changé la vie... Il avait 3000 vinyles, 3 platines Technics, bon ça fait 5 ans que je lui ai pas parlé, je sais pas où il en est, mais à l'époque ce mec là, j'étais encore sur « Eminem », mes trucs de 18 ans, lui il me fait passer des trucs comme « Jurassic 5 », comme « Dilated People », des trucs comme ça... Il me dit « tiens : écoute, vu que t'aimes la « Black music » et le Jazz, y'a moyen que t'aimes ça aussi »... [Vous vous êtes connus en Bts?] Ouais, on s'est retrouvé à côté le premier jour en fait... Donc Fabien me fait écouter des trucs comme ça... Et moi qui adorais le Jazz, je suis vite rentré dans ce délire là... ça a été ma super porte d'entrée ... J'adore « Dilated People », j'adore « Jurassic 5 », qui est du « rap à l'ancienne » pour moi, et puis c'est des mecs qui ont un background musical de fou...! Qui ont écouté du Jazz, qui ont écouté du Blues... J'en ai marre des mecs qui te font des instrus à deux balles, avec un petit clavier, qui te font des instrus sur « Reezone » (un logiciel informatique de production musicale), bon, c'est très bien, mais je préfère des mecs qui ont une vraie culture et qui t'amènent ... Qu'est-ce qu'ils font les « Dr. Dre » et tout? Ils vont chercher des samples de « Georges Benson » des années 1960, c'est des must quoi... Et c'est ça qui fait que c'est des grands producteurs pour moi...*

La proximité spatiale de Jean et de son ami Fabien au sein de la salle de classe les a amenés à entrer très rapidement dans des cycles d'engagement et de restitution. De plus, outre que la musique vienne très souvent alimenter les débuts de relations des jeunes étudiants, le fait qu'ils se trouvent dans un cursus d'ingénieur du son n'a fait que renforcer l'immersion rapide d'un tel sujet de conversation. Jean en vient très vite à constater que, dans son genre de prédilection, le Rap américain, cet ami lui semble être un expert. La masse de

disques vinyles et les platines présentes chez cet ami sont des discontinuités sur lesquelles Jean s'appuie pour lui accorder le statut de connaisseur. Ce qui le conduit ensuite à lui faire confiance concernant les découvertes qu'il lui suggère. Les propositions que Fabien soumet à Jean ne manquent pas de faire leur effet. Fabien sait que Jean aime des sonorités acoustiques en Jazz et sollicite chez lui un élan antérieur à cet égard en lui faisant découvrir « Dilated People » et « Jurassic 5 ». A l'écoute des morceaux de ces groupes, cela ne manque pas de se produire : Jean s'en saisit par l'élan qui le conduit à investir la règle esthétique des sonorités acoustiques en la traduisant pour qu'elle puisse s'appliquer aux morceaux de « Dilated People » et de « Jurassic 5 », constitués en attractions, qu'il catégorise comme du « Rap à l'ancienne ». Il a apprécié dans les morceaux de ces deux groupes l'usage de samples organiques et chaleureux, en même temps qu'un usage créatif de la culture musicale acquise par ceux qui produisaient les parties instrumentales. Ainsi, le brassage musical de la « Black music » peut être considéré comme la règle esthétique à la base du goût commun de Jean et Fabien pour « Dilated People » et « Jurassic 5 ». Dans ce cas, les connaissances en Jazz de Jean lui ont permis de se sentir sur un pied d'égalité avec Fabien en termes d'expertise, bien qu'il considère celui-ci comme plus connaisseur que lui en matière de Rap américain. La « balance d'expertise » s'est s'équilibrée dès lors que son ami a fait de l'ascendance en Rap américain que Jean lui attribue une chose qu'il lui a restitué en lui proposant des groupes de Rap qui suscitent spontanément chez Jean un élan l'engageant à traduire une règle qu'il investissait ailleurs pour écouter du Jazz.

Nous avons vu que les relations conjugales facilitaient l'ouverture du répertoire lorsque l'enquêté était plus diplômé qu'alter. Au contraire, comme au moment des études supérieures, les relations horizontales au sein du couple en matière de niveau de diplôme ne favorisent pas les découvertes. Cependant, cela peut être surmonté dès lors où les enquêtés font preuves d'ouvertures « tolérantes » envers leurs conjoints. Le cas de Fabien en donne un exemple concret.

*18<sup>ème</sup> exception: Fabien et la tolérance d'un partage pour une frange  
« commerciale » de Reggae avec son ex compagne*

**Séquence 1\_24 :** *Toute la musique me ramène à des périodes de ma vie... !  
Tout ! Souvent à des femmes... (rires). A des amis, c'est des périodes euh...  
Y'a des trucs je peux plus écouter... Parce que ça me ramène à des gens...  
Genre un album de « Morgane Heritage », ça je peux plus l'écouter... Je l'ai  
beaucoup écouté par l'intermédiaire d'une ex-copine... Parce que c'est du  
Reggae hyper commercial, bon, que tout le monde aime, bien consensuel,  
enfin à part vraiment les puristes... Moi je m'étais adapté... Je pouvais pas  
partager les goûts que j'avais avec Antoine avec elle, c'est clair...*

Manifestement, le type de Reggae que Fabien écoute avec son ami Antoine ne peut pas prendre selon lui un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle s'il l'actualise dans sa relation avec sa compagne du moment. La règle expressive du consensus musical qui semble être à la base du goût de sa compagne pour le Reggae et que Fabien respecte, le conduit à rompre un élan antérieur pour le « Reggae de puriste » qu'il partageait avec Antoine de longue date. Cette rupture a été facilitée pour Fabien dans la mesure où, au même moment où il construit sa relation de couple, Antoine fonde de son côté une famille impliquant que les deux amis se voient de moins en moins :

Après j'ai eu une longue période « Reggae », « Dub », pendant longtemps, grâce à un ami... Antoine... On s'est rencontré au lycée, par des potes de bahut, on n'était pas dans le même lycée, lui il écoutait que du « Reggae », que du « Ska », du « Rocksteady »... [ Et c'est quoi qui t'a branché dans ça... ?] C'est que je faisais de la guitare.. ! (rires). Non, après ça me dérangeait pas d'en écouter, et comme lui il était très spécialiste dans ce qu'il écoutait, il m'a fait écouter vraiment que des purs trucs... Donc forcément, dès que les artistes c'est des bons ben... Pour n'importe quel style de musique tu peux reconnaître euh... Je sais pas de la technique, un travail de composition, des arrangements... J'en écoute toujours... Moins qu'avant... On va dire que maintenant, comme Antoine a des gamins, sa vie de famille, j'écoute des choses moins puristes en « Reggae », des trucs un peu plus commerciaux, un peu plus « passe-partout », parce que, malgré tout, la musique très spécialisée, ben c'est chiant parce que généralement

t'es obligé d'écouter tout seul quoi... Et la musique c'est aussi un partage  
quoi...

Comment expliquer l'élan de Fabien pour les « groupes puristes de Reggae » ? La découverte des styles et des groupes spécialisés a été facilitée chez Fabien par son élan de guitariste et l'expertise qu'il a décelé chez son ami : alors qu'il n'est pas familier de ces genres musicaux, Fabien s'est spontanément engagé avec Antoine dans un cycle d'engagement et de restitution. L'élan de Fabien relatif à cette initiation s'est progressivement renforcé à mesure que ses écoutes musicales chaperonnées par Antoine lui ont fait souligner la correspondance grammaticale positive entre ce qu'Antoine lui propose et ce qu'il espère. Selon Fabien, la règle esthétique est très régulièrement honorée par les morceaux que lui fait écouter Antoine. Cette relation a perduré jusqu'au moment où une bifurcation est survenue avec la création d'un foyer du côté d'Antoine, qui a ralenti le partage musical avec Fabien, en même temps que celui-ci a rompu son élan vis-à-vis de l'écoute puriste du Reggae avec sa compagne. Si nous avons vu que l'horizontalité sociale peut être compensée au moment des études supérieures par le fait que l'enquêté considère la relation comme égalitaire d'un point de vue du niveau d'expertise, il semble que l'horizontalité sociale n'est plus une barrière à l'ouverture du répertoire pour l'enquêté au sein du couple dès lors où l'ascendance qu'il juge avoir sur alter en matière d'expertise ne trouve plus de contexte où s'actualiser.

Cette tendance à ce que l'horizontalité sociale au sein du couple soit majoritairement une configuration qui ne favorise pas l'ouverture des goûts musicaux contraste avec l'importance du niveau de diplôme au sein des relations amicales.

Pour celles-ci, c'est plutôt le fait d'être en relation avec un(e) ami(e) plus diplômé(e) qui rend la découverte de nouvelles références musicales moins évidente. De même, alors que les découvertes des enquêtés faites *avec une personne plus diplômée* sont plus probables au moment des études primaires et secondaires, elles ne le sont plus au moment de l'entrée dans la vie active, bien au contraire. Cependant, des cas statistiquement minoritaires permettent de

nuancer ces tendances, à partir du moment où l'asymétrie du niveau de diplôme parvient à être compensée par un certain degré d'expertise dont l'enquêté se juge être dépositaire et qui, par là, peut très bien s'ouvrir aux goûts d'une autre personne dès lors que la référence découverte suscite en lui un élan inactuel qui lui permette de traduire une règle antérieure venant donner un sens positif à cette référence. C'est par exemple le cas de Marc qui a découvert au moment de la vie active l'artiste Électro « Score Pusher » par l'intermédiaire d'un ami plus diplômé.

*20<sup>ème</sup> exception : Marc et son goût pour la coloration Jazz de la musique Électro de « Score Pusher » découverte par un ami plus diplômé*

**La trajectoire de Marc a déjà été décrite dans la section 6.1.**  
**Séquence 15\_32 :** « *Score Pusher* » aussi, c'est un allemand, c'est un pote qui m'a dit « Ah t'aimes pas l'Électro, mais ça tu vas aimer »... Et je reconnais que c'est absolument incroyable... Donc c'est un bassiste de Jazz brillant paraît-il, enfin, ça m'étonne pas vu comment il joue... Et mon pote me disait qu'il enregistrait sa ligne de basse en live, puis ensuite il l'a met sur ordi... Et c'est extraordinaire parce que c'est Électro, mais en même temps euh... Y'a de la chaleur, c'est pas un truc frigorifique quoi... Là, c'est brillant... Un fan pur et dur de Jazz qui détesterait la « musique électro »... S'il aime pas ça c'est que... Qu'il a mauvais esprit...

L'ami de Marc a visiblement pris un risque : tout en sachant que Marc considère la « froideur » de l'Électro comme une limite au fait qu'il s'ouvre à ce genre musical, il lui propose malgré tout d'écouter cet artiste d'Électro allemand. Il fait même mieux : il part de la règle esthétique qu'honore Marc (la chaleur acoustique) et lui indique qu'il sait que c'est à partir de cette règle qu'il considère l'Électro de manière générale comme une *répulsion*. En faisant cela, son ami lui montre qu'il s'engage à tenir compte de l'importance de cette règle dans les conseils qu'il s'apprête à lui faire. Marc tient alors compte de l'attention de son ami envers lui et, refrenant quelque peu son élan à se saisir spontanément des

références Électro en tant que *répulsions*, il se met en position d'attente face à l'écoute de « Score Pusher » afin de voir si, en distordant quelque peu sa règle de la chaleur acoustique, la musique de l'artiste Électro peut parvenir à entrer en correspondance grammaticale avec son espérance musicale. Cette écoute est par ailleurs complétée par les explications de son ami qui lui décrit pendant ce « test empirique » la manière dont l'artiste a créé son morceau. Après écoute, Marc admet que son ami vient de lui fournir un contre exemple qui vient amoindrir la force d'un élan à considérer la musique Électro comme une raison de limiter spontanément l'ouverture de son répertoire. Ceci n'empêche pas Marc de maintenir chez lui valide l'application de la règle de chaleur acoustique à l'égard de l'Électro, mais la traduction grammaticale de cette règle à propos de ce genre musical lui permet de donner un sens suffisamment positif à « Score Pusher » pour qu'il s'en saisisse comme une *attraction*. Une dernière chose reste à expliquer : d'où provient la force d'un tel élan de Marc envers la chaleur acoustique et le Jazz ?

Nous avons vu dans la section 7.1. que Marc a découvert le Rock des années 1970 avec des amis de sa sœur plus âgés que lui en partageant avec eux la règle expressive de puissance musicale. Son élan à investir cette règle a été sans cesse renforcé tout au long de ses études secondaires par l'intermédiaire du temps qu'il passe à écouter de nouveaux disques chez eux, en déplaçant ensuite son écoute en solitaire, dans sa chambre, puis enfin en partageant cette écoute avec ses camarades du collège et du lycée, qu'il choisit principalement en vertu de leurs goûts pour le Rock. On le voit, les déplacements de Marc au sein de ces trois contextes sont à chaque fois portés par un même élan qui, petit à petit a pris toujours plus d'ampleur et lui laisse peu de place à des relations « tolérantes » :

J'en écoutais beaucoup du Rock par contre... Je pouvais pas être avec un copain qui écoute pas « Led Zeppelin » (rires), c'était obligé... Mais c'était même pas du sectarisme, parce que pour moi, c'était une telle passion, c'était tellement important dans ma vie, que... Y'avait que ça qui comptait...

Par ailleurs, ce que Marc apprécie avec l'ensemble des personnes avec qui il



écoute des titres de Rock, c'est d'une part l'esthétique « sale » de leur jeu de guitare et d'autre part leur chaleur acoustique, qui leur fait spontanément se saisir de la « propreté musicale » d'« Etienne Daho », de « Police » et des « Dire Straits » comme des artistes contemporains répulsifs :

Je reconnais après qu'en « Électro », y'a des trucs intéressants mais non... Y'a un côté « froid », je trouve ça « clinique »... Je suis plus acoustique, ou musique électrique, mais c'est vrai que le côté électro non je suis pas très fan... Ben faut dire, les trucs de notre époque on a jamais écouté avec les potes, c'est vrai, j'avais 15 ans en 1988, donc tout ce qu'il y a eu en 1980 c'est l'horreur absolue, on a jamais aimé, donc je suis pas nostalgique de quoi que ce soit... Les années 80 on a trouvé ça atroce... « Étienne Daho » oh, putain ! « Police », « ZZ Top », non... « Dire Strait »... On aimait les sons sales, pas trop facile d'accès... Les années 80, c'était trop propre je trouvais...

Le respect de Marc et de ses amis pour la chaleur acoustique va un peu plus tard être réinvesti, en marge de son groupe d'amis mélomanes, pour le « Jazz des années 1930 » qu'il découvre dans les films de Woody Allen, dont il est un grand fan. En se familiarisant petit à petit avec l'univers cinématographique très souvent inspiré du « New-York des années 1930 », Marc en vient progressivement à traduire grammaticalement la règle de la chaleur acoustique pour donner à la bande originale qui colore les films du cinéaste américain un sens positif dans la grammaire naturelle. De plus, cette acculturation pour le Jazz conduit Marc à se saisir du rythme comme d'une *attraction*, et qui l'amène ensuite à écouter du Jazz Manouche, ce qui est alors loin de faire l'unanimité au sein de son groupe d'amis :

Et après j'adore le cinéma de Woody Allen, et avec ça y'avait souvent du « Jazz des années 30 », pareil, donc le Jazz, qui était une musique dont je me foutais complètement, à force de regarder des films de Woody Allen, je me suis mis à écouter du « Jazz » de cette époque là, ça swinguait, c'était bon... ! Et « Manouche » aussi ensuite, toujours pour cette rythmique ! Et aujourd'hui c'est bien, mais t'écoutais du « Jazz manouche » y'a 20 ans, mais c'était le summum du ringard, c'est comme si aujourd'hui t'écoutais du « Tino Rossi » (rires) ! Et mes potes ils me disaient : « Mais t'es devenu

taré, qu'est-ce que t'écoutes ? (rires). Parce que si t'écoutais du « Jazz », t'écoutais « Miles Davis » ou des trucs comme ça... Ou alors t'écoutais du « Rock », mais du « Jazz Manouche », non... (rires). Et moi, je trouvais ça génial !

S'il n'est pas parvenu à faire apprécier le Jazz Swing et Manouche à ses camarades, Marc a cependant conservé ce goût en marge, par des écoutes en solitaire qui lui ont fait perdurer cet élan pour la chaleur acoustique du Jazz. De plus, cette règle, associée très souvent avec celle du « jeu sale », étaient encore soutenues dans l'écoute du Rock que Marc continue d'avoir avec ses amis. Ce qui contribue à expliquer que l'ami de Marc a été obligé de surmonter cet élan au moment où il lui propose d'écouter « Score Pusher », afin de le préparer à une traduction grammaticale de la règle de la chaleur acoustique à l'égard d'un morceau d'Électro. Ainsi l'écart social entre Marc et son ami a pu être surmonté en raison du degré d'expertise que Marc considère avoir en matière de Rock et de Jazz, dont son ami a tenu compte en sollicitant chez lui un élan qui a pu lui faire aimer un artiste d'un genre qui, il le savait, n'était pas spontanément perçu par positivement par Marc.

#### ***8.4. Des experts « ami-ami » ? Les découvertes au sein des relations d'homophilie musicale***

Nous avons décrit et expliqué les configurations sociales qui favorisent les découvertes au sein des relations d'homophilie de sexe, de génération et de niveau de diplôme. Pour chacune des trois formes d'homophilies, nous avons également rendu compte des situations de découverte qui, bien que très peu *probables*, n'en sont pas moins *réelles*. Il reste à appréhender la dernière forme d'homophilie retenue, à savoir l'homophilie de degré d'expertise musicale.

De manière générale, le degré de connaissance musicale que les enquêtés octroient aux personnes qu'ils fréquentent est proportionnel à leur occurrence : plus des deux-tiers des relations sociales observées s'effectuent avec des individus

que les enquêtés considèrent comme plus connaisseurs qu'eux (69,4%). Les relations d'*homophilie musicale* arrivent très loin derrière, avec 17,9% des cas, et les individus jugés moins connaisseurs que les enquêtés représentent seulement 12,7% des relations totales.

Structurellement, nous constatons que les relations parentales et les relations où les enquêtés partagent avec alter le même hobby musical ont tendance à être des *relations d'expertises*<sup>157</sup> avec qui les enquêtés partagent de la musique<sup>158</sup>. Ces mêmes relations d'expertises se déroulent plutôt au moment de l'école primaire<sup>159</sup>, sont plutôt des relations récentes<sup>160</sup>, mais intenses dans leur fréquence<sup>161</sup>.

Pour leur part, les relations d'*homophilie musicale* entre l'enquêté et alter apparaissent tendanciellement seulement au moment des études supérieures<sup>162</sup>. Elles sont plutôt réparties au sein de la fratrie et des amis<sup>163</sup> et sont moins fréquentes dans le temps<sup>164</sup> que les *relations d'expertises*.

Lorsque l'enquêté juge en savoir un peu plus musicalement que son interlocuteur, les relations se passent plutôt au sein du couple<sup>165</sup>, au moment de

<sup>157</sup> Nous appellerons « *relation d'expertise* » une relation selon laquelle l'enquêté juge alter plus connaisseur que lui musicalement sur une référence donnée.

<sup>158</sup> 87% des relations parentales et 100% des relations où l'enquêté et alter partagent un même hobby musical concernent des relations dans lesquelles l'enquêté juge être moins connaisseur qu'alter, contre 69% des relations totales où l'enquêté se juge moins connaisseur qu'alter.

<sup>159</sup> Au moment de l'école primaire, 90,8% des séquences mettant en jeu des relations interpersonnelles le sont avec des alter jugés par ego plus connaisseur musicalement, contre 69,4% des relations totales où alter est jugé plus connaisseur.

<sup>160</sup> 86,6% des relations qui ont moins d'un an laissent apparaître des relations où l'enquêté juge être moins connaisseur qu'alter, contre 69,4% des relations où l'enquêté se juge moins connaisseur qu'alter.

<sup>161</sup> 78,7% des relations qui se sont répétées plus de trois fois laissent apparaître des relations dans lesquelles l'enquêté se juge moins connaisseur qu'alter, contre 69,4% des relations où l'enquêté se juge moins connaisseur qu'alter.

<sup>162</sup> Au moment des études supérieures, 24,5% des séquences mettant en jeu des relations interpersonnelles le sont avec des alter jugés par ego aussi connaisseur musicalement, contre 17,9% des relations totales où alter est jugé aussi connaisseur.

<sup>163</sup> 37,8% des séquences de relations fraternelles et 27,6% des relations amicales sont caractérisées par une homophilie musicale entre alter et ego, contre 18,1% des relations d'homophilie musicale au total.

<sup>164</sup> 26,9% des relations qui se sont répétées entre 2 et 3 fois caractérisent des relations l'enquêté juge qu'il y a homophilie musicale entre lui et alter, contre seulement 17,9% des relations totales où existe une homophilie musicale.

<sup>165</sup> 23% des relations conjugales le sont avec un alter jugé par ego moins connaisseur que lui musicalement, contre 12,9% des relations totales où l'enquêté juge alter de la sorte.

la vie active<sup>166</sup> et, tout comme les relations d'*homophilie musicale*, de façon moins fréquente dans le temps que les *relations d'expertises*<sup>167</sup>.

Du point de vue des *processus de découverte*, les *relations d'expertise* sont proportionnellement plus représentées (75,6% des relations où il y a « découverte musicale ») que dans les relations totales (69,1% des relations totales).

**Tableau 12 - Découverte et homophilie musicale**

Caractéristiques sociales	Favorise la découverte			Entrave la découverte	
	Aussi connaisseur	Alter jugé moins connaisseur	Alter jugé plus connaisseur	Aussi connaisseur	Alter jugé plus connaisseur
Trajectoire sociale		en activité (8,6%)			
Ancienneté de la relation	entre 1 et 2 ans (22%)	3 ans ou plus (9,4%)	naissante (96,1%)		3 ans ou plus (76%)
Fréquence des relations	entre 2 et 3 fois (24,1%)	4 fois ou plus (7,3%)	4 fois ou plus (87,3%)	4 fois ou plus (6,3%)	Entre 2 et 3 fois (70,4%)
Liens relationnels	Fraternel (33,3%), Amical (20,8%)	Conjugal (10%)	Professionnel (100%), hobby musical (100%)		

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés en compagnie d'un alter connu depuis une période allant de 1 à 2 ans, 22% d'entre elles sont des séquences où l'enquêté juge alter aussi connaisseur que lui.

#### *8.4.1. Ancienneté et fréquence moyenne des relations, privilège de la fratrie et des amis : la souplesse des découvertes en situation d'égalité d'expertise*

Les découvertes en situation d'*horizontalité musicale* ont plutôt tendance à être des relations fraternelles et amicales : tant les frères et sœurs que les amis sont des personnes avec qui les enquêtés découvrent de nouvelles références autant qu'ils pensent pouvoir leur en faire découvrir. C'est par exemple le cas d'Amandine qui a découvert avec sa sœur les reprises des chansons de « Léo

<sup>166</sup> Au moment de la vie active, 19,5% des séquences mettant en jeu des relations interpersonnelles le sont avec des alter jugés par ego moins connaisseur musicalement, contre 12,7% des relations totales où alter est jugé moins connaisseur.

<sup>167</sup> 17,6% des relations qui se sont répétées entre 2 et 3 fois caractérisent des relations où l'enquêté se juge plus connaisseur qu'alter, contre seulement 12,7% des relations totales où l'enquête se juge plus connaisseur qu'alter.

Ferré » dans un bar toulousain. Il en va de même au niveau des relations amicales : la découverte de « Rage against the machine » de Gaël par l'intermédiaire de son colocataire ; celle d'artistes de Rock français de Béatrice avec son ami punk du collège ; celle, enfin, du pianiste breton « Didier Squiban » par Patrick, avec son amie de longue date. Qu'ils s'agissent d'amis ou de personnes issues de leur fratrie, le fait que les enquêtés les considèrent comme potentiellement aussi connaisseurs qu'eux dans le domaine abordé a visiblement facilité leur ouverture du répertoire. Comment peut-on l'expliquer ? Il semble qu'une pluralité de logiques permette d'en rendre compte.

Tout d'abord, la passion commune d'une gamme d'artistes ou de genres peut constituer pour chacun des membres de la relation le cœur de celle-ci et rendre ainsi beaucoup plus probable une ouverture des goûts symétrique. C'est le cas de Béatrice avec son ami punk au moment du collège ; c'est également celui d'Amandine avec sa sœur.

Ensuite, de par la fréquence élevée que les relations fraternelles et amicales impliquent, l'accoutumance mutuelle peut permettre à l'un et l'autre membre de l'interaction de connaître les règles que chacun respecte par ailleurs et qu'en conséquence, chacun puisse faire découvrir à l'autre des références personnelles dont il sait qu'alter a de fortes chances d'apprécier en traduisant une règle inactuelle. C'est par exemple le cas de l'amie de longue date de Patrick qui, par une bonne connaissance de ses goûts, a anticipé le fait qu'il soit potentiellement attiré par l'aspect régionaliste du pianiste, et par la douceur musicale du jeu pianistique. Ceci dit, il n'est pas nécessaire qu'une telle connaissance existe pour que les découvertes se produisent au sein de ces relations très fréquentes. Elles peuvent également émerger d'écoutes imperceptibles au quotidien qui, permettant aux enquêtés de s'accoutumer progressivement à des références vers lesquelles ils ne seraient pas allés spontanément, peuvent les conduire à ouvrir leur répertoire lorsqu'un élan antérieur est suffisant renforcé par ces écoutes et rend possible la traduction grammaticale d'une règle. C'est par exemple le cas de Gaël et de sa découverte de « Rage against the machine » avec son colocataire.

Outre l'importance des liens fraternels et amicaux, les relations avec qui les enquêtés considèrent être sur un pied d'égalité en matière de connaissances musicales sont propices à la découverte lorsqu'elles ont débuté depuis quelques années et sont d'une fréquence moyenne. On voit une opposition de ce point de vue avec les *relations d'expertise* que nous aborderons au 8.4.4. : la confiance et la connaissance de l'autre, qui se noue dans la durée de la relation, semble être plus nécessaire au sein des *relations d'horizontalité musicale* qu'au sein des *relations d'expertise*. Par contraste, les *relations d'horizontalité musicale* nécessitent une fréquence moins élevée que les *relations d'expertise* afin que les enquêtés ouvrent leur répertoire. Un tel cas correspond à nouveau à la découverte de Gaël et de « Rage against the machine » par le biais de son colocataire, ou encore à celle de Patrick et de « Didier Squiban » par le biais de son amie de longue date. C'est aussi le cas de François, ci-dessous, qui a découvert des morceaux de « Musique Transe » par le biais d'une amie.

*François et la découverte à rebondissements d'artistes « Psy-Biant » et « Psy-Child » par curiosité pour les goûts d'une amie*

**Nous avons déjà présenté la trajectoire biographique de François dans la section 7.3.**

**Séquence 29\_33 :** *J'ai une copine sur Toulouse qui fait des neurosciences et qui fait de la méditation. Elle fait les deux. Et elle travaille dans les neurosciences sur les moines méditant. Pour allier les deux... Et un jour elle me dit : « Ah oui, moi j'écoute de la musique « Transe », ça me délasse, ça va bien avec ma démarche méditative... ». Alors que moi je me disais : « C'est de la merde, y'a aucun intérêt ». Et du coup, je me retrouve avec le truc paradoxal de cette fille que j'estime et qui écoute un truc que j'estime absolument pas ! Alors là je me dis « y'a un problème ! Peut être que c'est intéressant en fait ! ». Donc hop, allons-y, au travail, mettons-nous à écouter de la musique « Transe ». Donc hop : wikipédia ; t'as une liste des principaux groupes, je sais pas quoi ; et hop : torrent, tu télécharges et tu fais ton tri... Alors en plus c'est une histoire à rebondissements, parce qu'en fait ça c'était y'a deux ans, et j'avais fini par abandonner mes écoutes, après avoir fait... [Ca t'avait branché ou... ?] Ben je m'étais beaucoup forcé en*

*fait. Je m'étais dit : « ça, allez hop, tu te l'écoutes, tu te l'écoutes... », et ça me faisait chier... Mais j'avais fini par conclure que, bon la forme me plaisait pas trop, avec des gros beats et tout... C'est pas ce que... J'étais tombé sur de la « Psy-Transe » en fait, et c'est pas ça qui m'allait bien en fait. Sauf que y'a à peu près deux semaines, il faisait beau, c'était le retour du printemps, et je m'étais dit « tiens je vais écouter « Voicedrone » de « Nomina », qui est un truc d'électro-dark-tribal, avec des nappes, sans beat... C'est un truc que j'écoutais quand j'étais dans le Nord... Et je repense à cette affaire de « Transe », et je sais pas pourquoi, je tombe sur les « bons » mots clés ! Je tombe sur les mots-clés « Psy-Biant » et « Psy-child », et là, c'est bon, j'avais trouvé les mots clés qui me fallait... Et là, pouf ! Pareil wikipédia, je télécharge, et là j'étais tombé sur les trucs « Transe » qui me plaisent beaucoup plus... [Et c'est quoi la différence entre les groupes qui t'avaient pas plus et ceux-là ?] Ben les trucs « Psy-Biant » et « Psy-Child », c'est des trucs beaucoup plus planant, voire sans beat...*

La situation initiale dont parle François est celle d'une petite bifurcation. D'une part, son amie doctorante lui confie qu'elle aime la « Transe », d'autre part François affirme être porté par un élan qui le pousse à émettre un jugement négatif rédhibitoire à l'égard de ce style. Mais un conflit intérieur naît en lui, structuré par deux élans contraires. Soit s'appuyer sur son jugement passé à l'égard de la Transe et être spontanément conduit à s'en saisir comme d'une répulsion, en minimisant le lien d'amitié qui, par là, ne prendrait plus suffisamment de sens positif dans leur interaction. Soit, au contraire, prendre appui sur l'amitié qu'il porte à son interlocutrice et, en lui accordant le bénéfice du doute, se faire porter par cet élan à s'engager vers elle qui maintiendrait momentanément à l'état pré-grammaticalisé son jugement négatif sur la Transe. La balance a finalement penchée en faveur de son amitié : François accorde le bénéfice du doute à son amie et se met finalement à la recherche de références de Transe en allant sur Wikipédia. De là, François transpose les noms de groupes qui l'attirent spontanément pour les entrer dans le moteur de recherche sur un torrent, en télécharger quelques-uns et se faire une opinion. Une fois les fichiers numériques sur l'ordinateur, François se soumet à l'épreuve de l'écoute. Après une série importante de tests, il arrive à la conclusion que la restitution de la Transe entre en correspondance négative avec l'engagement qu'il a investi à son

égard : les morceaux n'honorent pas la règle implicite à laquelle François espère qu'ils répondent. L'usure de l'écoute a donc impliqué un renversement du poids respectif des élans contraires qui tiraillaient François. Un an plus tard, alors que François écoute tranquillement un morceau qui répond à la règle qu'il attendait des morceaux de Transe, il est porté à faire spontanément le lien avec la recherche des morceaux de Transe qui n'avait pas porté ses fruits. Et, après avoir réitéré les mêmes étapes de recherche, François tombe sur de nouveaux mots-clés, désignant des styles de Transe auxquels il n'avait pas eu accès. Il renouvelle l'étape de l'épreuve auditive et, enfin, François se saisit des morceaux comme des attractions : il se produit enfin une correspondance grammaticale positive entre les sonorités entendues et le jugement produit par François à leurs égards.

Si celui-ci a pu se saisir des études de doctorat de son amie comme d'une attraction ou, du moins, comme d'un élément non répulsif, c'est du fait qu'étant en thèse lui-même, le niveau de diplôme peut donc constituer un liant de l'action ou, à tout le moins, un élément qui ne la limite pas. Par ailleurs, si la découverte de la Transe n'a pu se faire que quelques années après qu'ils se soient rencontrés, c'est du fait que leur amitié ne s'est pas nouée sur des affinités musicales mais qui, au bout d'un certain temps, a abouti à des discussions à ce sujet (au moment où le lien s'est petit à petit noué entre ses études, ses pratiques méditatives, et le lien qu'elle fait entre la musique Transe et la méditation). La découverte a donc émergé d'une relation qui n'est pas focalisée sur la musique mais qui, au fur et à mesure, a renforcé un élan suffisamment présent chez François pour l'amener à s'intéresser à un style vis-à-vis duquel il n'éprouvait qu'une forme minimale de mépris.

*8.4.2. Ancienneté élevée des relations, accent sur les relations conjugales: la nécessaire force des relations en situation d'ascendance de niveau d'expertise*

Les découvertes en situation d'*hétérophilie musicale ascendante*, c'est-à-dire lorsque l'enquêté juge en savoir plus musicalement qu'alter, ont tendance à être caractéristiques des relations conjugales : la relation amoureuse pouvant faire que l'enquêté s'ouvre par amour à des musiques partagées par son ou sa conjoint(e) vers lesquelles il ne serait pas allé en dehors de ce type de relation. Le



cas de Fabien et de son ouverture à un style de Reggae « commercial » par l'intermédiaire de son ex compagne en est un exemple concret.

Par ailleurs, les relations où l'enquêté juge alter moins connaisseur nécessitent une ancienneté très importante pour permettre aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire musical. C'est par exemple le cas de Jean qui a bien voulu découvrir un morceau du groupe de Métal « Pantera » afin qu'il puisse apprendre le jeu de guitare à un ami de longue date qui est fan de ce groupe, bien que lui-même se saisisse par ailleurs de ce groupe comme d'une répulsion du point de vue de la règle esthétique de la simplicité technique et de la règle expressive de la douceur musicale.

*Jean et la découverte de « Pantera » par amitié*

**Nous avons déjà présenté la trajectoire de Jean à la section 6.1.**

**Séquence 17\_41 :** *Y'a peu de choses que j'écoute pas dans ma vie, mais alors, les trucs de Métal un peu trop violent euh... pfff. A Romain, que je connais depuis super longtemps, 4 ou 5 ans à peu près, je lui filais des cours de guitare, il m'avait filé un truc de « Pantera », j'ai dû l'écouter 50 fois avant de lui apprendre et pff... C'était dur pour moi... Un peu comme dans certains délires Jazz... Mon ancienne nana par exemple écoutait « Slayers »... Les mecs ils ont deux doubles pédales, une batterie euh... ça devient de l'exploit technique au bout d'un moment... Je reconnais que le Métal est vraiment puissant en termes de technicité, de vélocité, de vitesse d'exécution... Mais musicalement, le point de vue, je le comprends pas tu vois... C'est-à-dire que, c'est pas parce que c'est compliqué que c'est bien tu vois... C'est ce qu'ont pas compris beaucoup d'auteurs classiques à l'époque quoi... C'est pour ça que des mecs comme « Bach » ou « Chopin » sont très au-dessus des autres, c'est parce qu'ils ont fait des trucs simples... Pour moi, un mec comme « Éric Satie », il a écrit des choses ultra simple, c'est vraiment des trucs au 1/4 de lune euh... Mais ça a pas besoin d'être compliqué pour être bien... Dans les trucs un peu trop technique, tu perds ton plaisir...*

Dans cette séquence, nous observons deux cycles d'engagement et de restitution : d'une part Jean accepte d'apprendre à son ami Romain le jeu de guitare qu'il lui demande ; d'autre part, Romain transmet le morceau de

« Pantera » qu'il souhaite apprendre à jouer à Jean, qu'il accepte bien qu'il s'agisse pour lui d'un écart de style notable du point de vue de ce qu'il aime musicalement par ailleurs (« *Y'a peu de choses que j'écoute pas dans ma vie, mais alors, les trucs de Métal un peu trop violent euh... pfff*»). Et c'est également par amitié pour Romain que Jean prends le temps d'écouter le jeu musical de « Pantera » qu'il trouve très (trop) technique. Ainsi l'élan renforcé par l'ensemble des interactions amicales passées avec Romain est ce sur quoi semble s'appuyer Jean pour maintenir autant que possible à l'état pré-grammaticalisé la technique déployée au sein du morceau, qu'il aurait tendance à se saisir comme d'une répulsion, pour se focaliser plutôt sur l'apprentissage de la manière d'enchaîner les notes afin de pouvoir les restituer ensuite à Romain. Comment s'est petit à petit constitué chez Jean cet élan pour la simplicité dans la composition musicale ? Il faut pour cela revenir au moment où, à la sortie du lycée, il s'est plongé dans l'histoire du Jazz en empruntant des ouvrages à la médiathèque et s'est progressivement imprégné des différentes périodes musicales du genre et de celles des artistes. Comme nous l'avons vu plus haut, cette mise en ordre historique des subtilités musicales en Jazz a renforcé chez Jean un élan dans l'emprunt massif de disques au cours de la même journée, dont les personnes en caisse saisissent bien le but mais, parce qu'elles se trouvent selon Jean limitées par la fonction fondamentale d'échange qui constitue la mission d'une médiathèque, ne lui ont pas fait de remarques :

Les samedis les nanas elles me voyaient revenir six fois dans la même journée quoi! C'est évident que c'est pour graver des skeuds! Mais bon elles ont pas osé venir me dire un truc... L'idée c'est le partage aussi donc bon....Elles peuvent pas dire grand-chose...

Cette accumulation de disques a été mise à profit par Jean au cours de longues séances d'écoute en solitaire, dans lesquelles il constitue progressivement son propre goût. Et c'est sur les périodes les moins techniques, par opposition aux périodes les plus techniques et abstraites du Jazz, en particulier chez « Miles Davis », que Jean a porté son dévolu, parce qu'elles respectaient beaucoup plus la

règle du groove que Jean investit dans son écoute parallèle du Hip-hop avec son ami du Bts, » :

Après ce qui est compliqué en Jazz... et ce qui m'a mis beaucoup de temps à comprendre, c'est que, ils sont pendant des périodes de cinq ans dans un délire, et qu'après ça peut être très différent... Du coup, « Miles Davis » y'a des périodes que j'adore et d'autres que je déteste, qui sont inaccessible, intellectuelle au possible, et à part pour un Jazzmen, ou un musicien de très haut niveau, sinon c'est très inaccessible, je préfère quand ça groove...

L'absence d'un sentiment d'évidence à l'écoute des périodes « intellectuelles » de « Miles Davis » est donc ce qui pousse Jean à les constituer en répulsions. Et cette règle du groove est également celle qu'il traduit avec un autre ami du Bts pour donner un sens positif dans la grammaire naturelle au groupe de Reggae « Groundation » qu'il lui fait découvrir. Leur goût pour ce groupe est relié à la possibilité de situer sa musique à mi-chemin entre une trop grande simplicité, avec la présence de solos, qui a tendance à leur faire percevoir une limite à s'engager plus dans leur écoute, et une trop grande technicité qui, par un excès inverse, les ferait également réaliser les limites d'un engagement à leur égard :

Le mec qui m'a fait écouter « Groundation » en Bts euh... J'adore les trucs anciens, mais dans les trucs nouveaux, à part ça en Reggae, tu mets tout à la poubelle quoi... Et c'est pas que subjectif là... C'est que, musicalement, bon ils arrivent à faire du Reggae ultra efficace, des mecs qui aiment le Reggae vont accrocher, et en plus il y a des solos dans tous les sens, c'est quand même le cran au-dessus... Le Reggae, c'est comme le Blues, j'adore la simplicité qu'il y a à la base, mais ça me nourrit pas intellectuellement, et après t'as l'autre extrême avec Miles Davis, où, c'est bien de se masturber, mais à un moment donné faut trouver le bon équilibre entre le truc qui te prend au ventre et le truc qui te prend à la tête...

Ainsi, parce qu'il est soutenu dans son écoute solitaire du Jazz et dans celle de « Groundation » avec son ami en Bts, Jean a tendance à investir spontanément cette même règle esthétique lorsqu'il écoute « Pantera » pour l'apprendre à son

ami Romain, et il lui faut un élan d'amitié encore plus puissant envers Romain, cet ami de longue date, pour qu'en dépit des jugements négatifs qu'il peut avoir à l'égard du groupe de Métal, Jean parvienne malgré tout à le rompre momentanément pour donner un sens suffisamment positif à l'enchaînement technique des notes du morceau.

Tout comme pour l'effet de l'ancienneté de la relation, les relations où l'enquêté juge alter moins connaisseur nécessitent une fréquence importante pour favoriser l'ouverture du répertoire de l'enquêté. Voici par exemple le cas de Béatrice et de sa découverte d'un disque vinyle « live » en édition limitée de son groupe de Rock underground favori, que lui a offert une très bonne amie à elle.

*Béatrice et sa « découverte » d'un live des « Cramps » grâce au cadeau d'une amie de longue date*

**La trajectoire de Béatrice a été retracée dans la section 6.3.**

**Séquence 926 :** *Ca c'est un disque des « Cramps », il est rouge en plus... Et en fait c'est un vinyle que j'avais vu à « Born Bad » (un disquaire parisien) à Paris... Et j'étais avec une copine, qui habitait à Toulouse, que je voyais assez souvent et qui est partie à Paris, et j'étais avec elle, et tout, et j'avais hésité, c'était un peu cher... Et pour mon anniversaire, elle me l'a offert ! (rires). Et bon, en plus tu te dis, cet album c'est un Live de 1995, il a été tiré à 500 exemplaires en rouge... ET... Voilà !*

D'un point de vue strictement expérientiel, nous pouvons dire que Béatrice a découvert ce disque des « Cramps » par le biais du cadeau que lui a fait sa très bonne amie. En effet, lorsqu'elle l'avait manipulé chez le disquaire, elle n'avait pas eu l'occasion de l'écouter et avait simplement découvert son existence. La description de la situation chez « Born Bad » par Béatrice peut être qualifiée de forme de vie intime qui devient ensuite une forme de vie contrainte. En effet, en parcourant les bacs de disques, Béatrice tombe sur un disque des « Cramps », un groupe qui, comme on l'avait remarqué dans la section 6.3., était un de ses groupes de Rock underground préféré. En voyant le logo du groupe imprimé sur le disque, elle constitue donc le disque spontanément en attraction et l'extrait du bac de disque afin de le manipuler pour y trouver des informations à son sujet.

Informations musicales tout d'abord : elle repère qu'il s'agit d'un enregistrement « Live » qu'elle n'a pas. Jusque-là donc, la situation est rendue descriptible comme une forme de vie intime. Mais une autre information présente sur le disque vient faire basculer Béatrice dans une forme de vie contrainte : elle constate qu'il s'agit d'un disque à tirage limité et que le prix est en conséquence très élevé pour elle. Béatrice est alors prise au cœur d'une épreuve au sein de laquelle deux règles sont implicitement mobilisées. D'une part, Béatrice est poussée par un élan assez puissant pour ce groupe dont elle est fan et dont ce disque constitue une pièce rare qui, par conséquent la pousse à s'en saisir comme d'une attraction. D'autre part, elle est poussée par un élan inverse, relatif à la subsistance économique, qui la pousse spontanément à se saisir du disque comme d'une répulsion étant donné son coût. Ce dernier supplante finalement son goût pour les « Cramps » puisqu'elle décide de ne pas se l'acheter. Cela dit, son amie a observé la scène et a bien retenu que Béatrice avait lourdement hésité, tiraillée qu'elle était entre deux élans contraires. Et, du fait que sa longue amitié lui a permis de saisir l'importance qu'a ce groupe pour Béatrice, elle s'en saisit spontanément comme d'une attraction destinée à être le cadeau qu'elle lui offre pour son anniversaire. Ainsi, même si cette amie n'a pas autant de connaissances que Béatrice à propos des « Cramps », une longue amitié lui a permis de se rendre connaître la passion de Béatrice pour ce groupe, et la situation chez le disquaire lui a donné l'occasion de ne pas avoir à choisir quel disque lui offrir, au risque de la décevoir.

*8.4.3. Relation naissante, très fréquente et primauté des relations professionnelles et liées à un hobby: les « coups de foudre » des relations d'expertise*

Lorsque l'enquête se trouve dans une *relation d'expertise*, lorsqu'il est donc en présence d'un alter qu'il juge plus connaisseur musicalement que lui, les processus de découvertes tendent à se dérouler en compagnie de collègues de travail. C'est par exemple le cas de Cyril et de ses découvertes de groupes de Métal avec un collègue connaisseur du genre, ou de Patrick et de sa découverte de « Jan Garbarek » et « Pat Metheny » par un collègue de travail amateur de Jazz. Les relations d'expertise sont également favorable à la découverte de nouvelles

références lorsqu'elles mettent en lien les enquêtés avec des personnes qui partagent le même hobby musical. C'est par exemple le cas de Paul et de sa découverte d'artistes Reggae par l'intermédiaire de Pierre, un ami connaisseur en la matière qui a une émission radio dans la même station que lui. Ainsi, qu'il s'agisse de relations professionnelles ou relatives à un hobby, il semble que c'est plutôt lorsqu'ils se trouvent dans une situation où ils jugent qu'ils ont une « marge de progression » que les enquêtés ont tendance à s'ouvrir au répertoire d'alter.

Par ailleurs, du point de vue des relations d'expertise musicale, l'ancienneté et la fréquence de la relation jouent un rôle au regard de l'ouverture des répertoires. En effet, lorsque les enquêtés jugent alter plus connaisseur qu'eux, ils ont tendance à découvrir de nouvelles références plutôt au début de ces relations et plutôt si, au début de celles-ci, les échanges musicaux sont très fréquents. Intensité et précocité de la relation semblent donc être ce qui, en *relation d'expertise*, favorisent l'ouverture du répertoire musical des enquêtés. C'est par exemple le cas de Clément à la section 7.3, dans lequel on a rendu compte de son initiation au Rock et aux règles esthétiques qui lui permettent de distinguer les différents styles et les différentes scènes du genre, par l'intermédiaire de l'ami guitariste d'Agen. Les découvertes de Luc en Hard-Rock, par son ami de l'immeuble, et celles faites en Rock progressif par le biais du « maître », en sont d'autres manifestations. Celles de Marc en Rock des années 1970 avec chacun des amis plus âgés de sa sœur décrivent des situations similaires. Il en va de même des cas de Gabrielle et de Fanny avec leurs ex compagnons respectifs.

Dans toutes ces séquences, les découvertes faites par les enquêtés ont succédé à un enchaînement d'interactions très intense avec alter en matière de musique, au moment où leur relation prenait forme. Ce qui s'explique doublement, tant du point de vue des élans antérieurs des enquêtés, que de celui des élans des alter à ces moments-là. D'une part, les alter ont été constitués par les enquêtés en *raison de s'ouvrir* aux références dont ils leur parlent, à partir du moment où les enquêtés ont trouvé dans les discontinuités musicales auxquelles les alter les faisaient accéder des *attractions* suffisantes qui renforcent un élan

antérieur. D'autre part, cette manière de s'ouvrir très rapidement au répertoire d'un alter jugé plus connaisseur est aussi tributaire du fait que les enquêtés, en restituant aux alter leur satisfaction à l'égard des références découvertes, où en s'engageant spontanément envers eux afin qu'ils leur en transmettent d'autres, ont contribué à renforcer l'élan des alter à leur communiquer ce qu'ils pensent être attractif pour eux. Cela a eu aussi comme conséquence, cependant, de ne pas inciter les alter à assouplir leur élan à découvrir des références que connaissent les enquêtés, quant bien même elles seraient en moins grand nombre.

#### *8.4.4. Les tendances minoritaires de découvertes au sein des relations d'homophilie musicale*

Terminons par les caractéristiques qui entravent tendanciellement chez les enquêtés la découverte musicale lorsque le degré d'homophilie musicale intervient dans la relation. Par contraste avec les *relations d'expertise* et les *relations d'hétérophilie musicale ascendante*, les *relations d'horizontalité musicale* sont un frein à la découverte musicale lorsqu'elles sont très fréquentes. Si nous avons vu qu'une fréquence moyenne est ce qui, pour ces relations, favorisent chez les enquêtés l'ouverture du répertoire, l'accentuation de celle-ci produit l'effet inverse : l'augmentation de la fréquence des échanges musicaux devient une condition qui ne rend plus favorable l'ouverture des répertoires. Cependant quelques cas manifestent que des découvertes dans de telles conditions peuvent malgré tout émerger des interactions. C'est par exemple celui de Luc et de sa découverte d'« Eurythmics » avec sa sœur. Celui-ci a tissé avec sa sœur une relation très forte autour de la musique : les rendez-vous répétés devant l'émission des clips du Top 50 en est un exemple. La succession de ces échanges a contribué à ce qu'ils se constituent un socle commun de goûts musicaux. Partant, la découverte d'« Eurythmics » fait suite à cette intensité des échanges qui a porté Luc et sa sœur à se saisir spontanément des nouvelles références comme des attractions lorsqu'elles apparaissaient dans la playlist du Top 50. Ce ciment fraternel qui a structuré la relation entre eux deux a par ailleurs contribué à ce que chacun face preuve de tolérance vis-à-vis de l'autre au moment où ils se sont saisis d'« Eurythmics » comme d'une attraction, en grammaticalisant le morceau

au moyen de règles légèrement différentes. Alors que sa sœur aime ce groupe pour l'énergie dégagée, Luc l'apprécie pour la composition musicale qu'il commence à percevoir de manière sensible. L'important est alors d'aboutir à des actions en retour similaire envers la musique du groupe, à savoir qu'elle honore les règles que l'un et l'autre admette, tout en étant tolérant sur les procès de grammaticalisation respectifs qui les font aboutir à un tel constat.

Lorsqu'il s'agit de *relations d'expertises*, nous observons que ce sont les caractéristiques inverses à celles qui favorisent la découverte musicale qui viennent la freiner. Alors que les débuts de relations et la fréquence intensive d'échanges musicaux sont des conditions qui favorisent l'ouverture des répertoires des enquêtés, les relations d'une fréquence moyenne et de longue date rendent moins favorable les découvertes. C'est par exemple le cas de Fabrice, que nous avons décrit dans la section 7.1., lorsqu'il découvre de nouvelles références en Reggae par les SMS que lui envoie son frère, qu'il juge beaucoup plus connaisseur que lui en la matière, dans lesquels il lui donne des titres de chansons où d'artistes susceptibles de lui plaire. Ainsi, la longue durée d'une relation, comme ce peut être le cas au sein d'une fratrie, associée à une moindre fréquence des interactions à propos de musique (il s'agit d'un grand frère qu'il voit peu étant donné la distance géographique qui les sépare) a tout de même pu engendrer chez Fabrice le renforcement d'un élan à la découverte de nombreux artistes de Reggae par de la confiance qu'il attribue à son frère, et par la palliation au moyen d'échanges dématérialisés de la distance qui limite l'intensité de la relation,.

### ***Conclusion***

Nous venons d'analyser dans ce chapitre l'ensemble des conditions sociales qui, combinées à chacune des quatre formes d'homophilies, favorisent chez les enquêtés le fait qu'ils découvrent de nouvelles références musicales, ou bien au contraire les rendent très peu probables. Il est temps d'en faire une synthèse, que nous diviserons selon les trois grands axes qui structurent l'appréhension de ces



formes d'homophilies : les effets de l'origine et de la trajectoire scolaire ; les types de liens sociaux caractérisant les relations et enfin la fréquence et l'ancienneté de celles-ci.

Du point de vue de l'origine sociale, nous avons vu que les relations homophiles pour le sexe jouent un rôle en matière de découverte. Un diplôme élevé de la mère permet davantage aux femmes de découvrir de nouvelles références avec d'autres femmes, alors qu'un diplôme moyen de la mère est suffisant aux hommes pour rendre favorable des découvertes au sein de l'entre-soi masculin. Cela signifie que l'importance d'une origine sociale aisée est davantage nécessaire au sein de l'entre-soi féminin qu'au sein de l'entre-soi masculin.

Lorsque nous nous déplaçons au niveau des trajectoires scolaires des enquêtés, les modalités des autres formes d'homophilies entrent également en ligne de compte.

D'une part, le moment des études primaires et secondaires favorisent les découvertes faites par les enquêtés en compagnie de personnes plus diplômées, c'est-à-dire, concrètement, en présence d'individus qui ont *au moins un Bac*. Le moment des études secondaires est aussi favorable aux découvertes faites au sein de chacun des entre-soi masculin et féminin, auxquelles se rajoutent celles effectuées en compagnie des « grands ». Le moment des études primaires et secondaires est donc une période où les enquêtés ouvrent facilement leur répertoire dans des *relations verticales*, avec leurs parents, où dans des *relations obliques*, avec des « grands » qui constituent très souvent pour eux un moyen de « faire un pas de côté » par rapport aux règles et/ou aux références musicales qu'ils partagent avec leurs parents et celles qu'ils partagent avec leurs groupes de pairs du même âge. Ce moment est également celui où la *socialisation genrée* est la plus marquée en termes de partage des goûts et des règles qui les fondent. Pour autant, bien que cela soit tendanciellement minoritaires, il arrive que les enquêtés aient pu faire des découvertes en compagnie de *personnes du même âge* au moment des études secondaires, à partir du moment où la relation s'est constituée autour d'une passion commune pour un type précis de références musicales qui dépasse les polarisations sexuées. C'est par exemple le cas de Luc

et de sa sœur qui ont découvert tous deux bon nombre de références du Top 50, qui constitue un pan important de leur relation à l'époque du collège, et qui se sont engagés à le regarder ensemble chaque semaine.

Le moment des études supérieures renverse la tendance en matière de niveau de diplôme, puisque ce sont à présent les enquêtés ayant un diplôme supérieur à alter qui ont davantage de chance d'ouvrir leur répertoire. Ceci s'explique par la compensation des asymétries en termes d'homophilie à ce moment-là : la confiance dans laquelle place, au moment des études supérieures, le fait d'avoir un diplôme plus élevé qu'alter permet aux enquêtés de compenser les découvertes faites par un alter qu'ils jugent plus connaisseur. De leur côté, les alter moins diplômés peuvent maintenir à l'état pré-grammaticalisé les raisons d'agir qui souligneraient la différence de niveau de diplôme à partir du moment où les enquêtés leur reconnaissent une compétence experte. L'annulation mutuelle des asymétries se résout donc dans l'échange. Pour autant, nous avons pu constater que, bien qu'étant minoritaires, des enquêtés ont ouvert leur répertoire musical en compagnie de personnes détentrices de niveaux de diplômes équivalents. Ceci s'explique pour diverses raisons, qui tiennent toutes à des rééquilibrages contingents des formes d'homophilies plus rares au cours des études supérieures. D'une part, s'il existe une égalité des niveaux de diplôme au sein de la relation, un rééquilibrage des formes d'homophilie s'opère dès lors que les enquêtés se rendent compte qu'alter est aussi connaisseur en matière musicale. C'est par exemple le cas de Justine et des différents camarades qu'elle a pu rencontrer lors de ses études de Bts, dont elle a petit à petit compris qu'ils appréciaient pour des raisons sensiblement similaires des artistes et des groupes de Rap américain, à partir desquels des partages et des découvertes ont pu s'enclencher. Un rééquilibrage des formes d'homophilie a également pu se réaliser lorsque l'enquêté, qui a le même niveau de diplôme qu'alter mais se considère comme moins compétent que ce dernier au niveau de la référence échangée, a pu s'appuyer au cours de l'interaction sur un élan antérieur qui lui permet de traduire une règle mobilisée pour un genre dont il se considère expert. C'est le cas de Jean et de son camarade du BTS ingénieur du son qui l'a amené à découvrir des groupes de Rap qui suscitaient en lui un élan antérieur du goût

pour la chaleur acoustique et de l'investissement d'une culture musicale de la « Black music » au sein des parties instrumentales de Rap américain. Un rééquilibrage des formes d'homophilie a enfin pu se produire bien que l'enquêté ait un niveau de diplôme équivalent à celui d'alter si l'élan qui le poussait à considérer alter comme moins connaisseur que lui au niveau du style de références partagé n'est plus renforcé. C'est le cas de Fabien qui s'est ouvert au « Reggae commercial » que lui a proposé sa conjointe au moment où, en parallèle, les interactions avec Antoine au sein desquelles ils partageaient un goût pour les artistes de Reggae « pointus » n'étaient plus aussi fréquentes.

Les effets du niveau de diplôme cessent ensuite d'être effectifs au moment de la vie active, pour laisser apparaître des effets en termes de générations et de niveau d'expertise musicale. Ce sont alors plutôt les relations entre membres de la même génération et celles où l'enquêté considère alter comme moins connaisseur qui leur permettent davantage de découvrir de nouvelles références musicales à ce moment de leur trajectoire biographique. Ils semblent donc que les effets d'asymétrie qui contribuaient à la constitution de leur répertoire au cours des périodes précédentes ne sont plus nécessaires aux enquêtés au moment où ils entrent sur le marché du travail. Pour autant nous pouvons observer quelques cas où les enquêtés ont pu tout de même découvrir de nouvelles références en compagnie de personnes plus diplômées qu'elles au moment de la vie active, à partir du moment où l'écart social est maintenu à l'état pré-grammaticalisé dans l'interaction et où alter parvient à susciter chez l'enquêté l'actualisation et le renforcement d'un élan antérieur lui permettant d'attribuer à ce qu'il découvre un sens suffisamment positif. C'est par exemple le cas de Marc et de sa découverte de l'artiste Électro « Score Pusher » qui, bien qu'il n'aime pas ce genre, a pu malgré tout en partager le goût avec son ami plus diplômé lorsqu'il lui a fait faire le lien avec ses goûts pour le Jazz.

Du point de vue de l'*homophilie de sexe*, si l'entre-soi féminin est plutôt favorable aux enquêtées pour découvrir de nouvelles références au moment du collège, il semble qu'il ne le soit plus autant au moment des études supérieures et jusque dans la vie active. Il existe en effet un basculement de l'influence des membres de la famille proche et des amies vers celle du conjoint, comme l'indique

les cas de Fanny et de ses découvertes en Métal, de Claire et ses découvertes en Musique de films, ou encore de Gabrielle et ses découvertes de Rock des années 1970. Cependant, nous avons pu mettre en évidence des cas où les femmes découvrent tout de même de nouvelles références au contact d'autres femmes à ces moments de leur trajectoire biographique, dès lors qu'elles parviennent à rompre certains élans à la base des goûts qu'elles partagent à cette période avec leurs conjoints : leur « moi conjugal » laisse ainsi de la place à leur « moi célibataire » (Singly, 2000b). C'est le cas de Fanny et de la découverte de « Shaka Ponk » avec une amie, qui était la seule personne avec qui elle écoute cette référence. Les découvertes entre femmes au moment de la vie active sont également possibles dès lors que les références découvertes en compagnie d'autres femmes sont appréhendées à partir de règles retraduites qui proviennent de leur relation conjugale. C'est par exemple le cas de Claire et de sa découverte des « Carpates » avec sa sœur, qu'elle a ensuite partagé avec son conjoint.

Outre les effets que les formes d'homophilies ont en matière de découverte au sein de chacune des périodes biographiques, celles-ci en ont également sur les *types de liens sociaux*. Nous discernons trois grandes tendances du point de vue des processus de découverte qui recoupent des liens sociaux et des types d'asymétrie en matière d'âge, de sexe, de niveau de diplôme ou de degré de connaissance musicale entre alter et les enquêtés.

Tout d'abord nous avons constaté qu'au sein de la socialisation primaire, les relations parentales et fraternelles rendent les découvertes plus probables lorsqu'il s'agit d'un entre-soi féminin ou d'une relation où l'enquêté est le plus jeune. Les filles ont donc tendanciellement plus recours que les garçons aux membres familiaux du même sexe en matière de découverte. De même, les découvertes dans la période de la socialisation primaire se passent plutôt au sein de *relations verticales*, comme nous l'avons souligné plus haut à propos des découvertes faites au moment des études primaires et secondaires.

Lorsque l'on s'intéresse aux relations de la socialisation secondaire, deux types de relations du point de vue de leur degré de spécialisation sociale

regroupent chacune deux types de liens sociaux. Au sein des des *relations peu spécialisées*, qui rassemblent les relations amicales et conjugales, nous observons que les découvertes émergent d'échanges *horizontaux* entre personnes de la même génération. L'importance générationnelle est relative au partage de règles communes qui amènent les individus à être attirés par certains dispositifs en vertu des sélections de l'actualité musicale qu'ils opèrent. C'est par exemple le cas de la femme de Jérémie qui a eu recours à la playlist de « France Inter » pour lui faire découvrir le dernier album de « Speed Caravan » en anticipant la règle de contemporanéité musicale qu'il investirait pour lui donner un sens positif. L'effet de l'appartenance générationnelle au sein des sphères conjugales et amicales est également présent lorsque les enquêtés découvrent des références plus anciennes à partir du renforcement de règles traduites au sein de contextes familiaux ou en compagnie de personnes plus âgées. C'est le cas de Claire qui a découvert des Musique de films avec son compagnon en traduisant une règle qu'elle partageait dès le collège avec l'amie qui lui a fait découvrir les films d'art et d'essais de l'Utopia. C'est également le cas de Clément qui a découvert avec son ami musicien de l'université les artistes Rock des années 1970 en retraduisant une règle qu'il partageait avec l'ami plus âgé du lycée qui lui avait fait découvrir les « Smiths ». Pour autant nous avons vu que, bien que minoritaires, des découvertes où l'enquêté est plus jeune qu'un ami ou que le conjoint peuvent se produire dès lors que certaines conditions sont remplies. La première condition est qu'un conjoint ou un ami plus âgé incite un enquêté à se saisir des références musicales plus anciennes comme des *attractions*, en dépit de l'écart générationnel. L'enjeu est donc de parvenir à rapprocher des répertoires séparés par une certaine « barrière générationnelle ». C'est par exemple le cas de Fanny et la découverte d'artistes pionniers de Métal par l'intermédiaire de son conjoint plus âgé. La seconde condition est relative au partage de références contemporaines inconnues de l'enquêté : il faut alors qu'alter fasse en sorte que la référence contemporaine devienne attractive aux yeux de l'enquêté, en dépit du fait qu'elle n'était pas un type de raison d'agir que l'enquêté partage au sein des groupes d'amis du même âge. C'est le cas de Clément lorsqu'un ami plus âgé lui fait découvrir les « Smiths » alors qu'il écoute plutôt les artistes du Top 50 avec

ses amis lycéens du même âge. La dernière condition dépend de la capacité d'un alter plus âgé et jugé plus expert par l'enquêté de mettre à profit son expertise pour susciter chez l'enquêté un élan qui lui fasse traduire une règle antérieure qu'il honore par ailleurs dans un tout autre domaine de la pratique. C'est le cas par exemple de Sophie lorsqu'un ami plus âgé qu'elle juge plus expert qu'elle en Rap français lui fait découvrir « Keny Arkana » et qui, par l'engagement politique que la rappeuse investit dans ses paroles, a fait écho à l'engagement militant récent de Sophie.

Au contraire, au sein de la sphère des relations plus spécialisées, qui regroupent les relations professionnelles et relatives à un même hobby, les découvertes qu'effectuent les enquêtés ont plutôt tendance à être le produit de *relations obliques*, soit en termes d'expertise musicale, avec des alter plus connaisseurs qu'eux, soit en termes de génération, avec des personnes plus âgées. Du côté des découvertes faites avec les collègues de travail, l'importance de l'ascendance générationnelle et du degré d'expertise d'alter plus important permettent aux enquêtés d'approfondir des territoires musicaux pour lesquels ils avaient plus jeune une affinité mais dont ils ne connaissaient pas les « pionniers » plus anciens. Les rencontres de collègues de travail plus âgés sont donc un moyen de revenir sur les « amours musicaux de jeunesse » que l'on peut réinscrire dans une certaine profondeur historique. Du côté des découvertes réalisées avec des personnes qui partagent le même hobby que l'enquêté, l'ascendance générationnelle est plutôt l'indice d'une *avance temporelle* sur le degré d'expertise : l'enquêté est dans la même dynamique d'exploration musicale qu'alter (contrairement au cas de Cyril qui ne partage pas cet élan avec son collègue de travail), mais celui-là étant plus jeune, l'ascendance générationnelle d'alter décrit l'écart en termes d'investissements temporels dans un domaine musical précis. Cependant, nous voyons tout de même apparaître des découvertes qui, bien que minoritaires, émergent de relations professionnelles avec un alter de la même génération, dès lors qu'alter parvient à ce que l'enquêté donne un sens suffisamment positif à une référence qui, bien qu'étant de sa génération, n'avait pas trouvé les conditions favorables pour l'intégrer dans son répertoire. De même, des découvertes statistiquement minoritaires ont émergé de relations

où l'enquêté partage avec une personne du même âge un hobby musical dès lors que chacun d'eux ont développé par ailleurs un degré d'expertise identique dans un style musical et qui, au moment de leur rencontre, leur a permis de se compléter en se faisant découvrir mutuellement de nouvelles références. L'appartenance générationnelle, et l'expertise qui en découle, est alors comblée si les deux protagonistes ont été portés dans leur trajectoire par des élans globalement aussi intenses envers un même style musical.

En outre, certaines des spécificités des découvertes propres à la sphère des relations peu spécialisées se combinent avec celles de la sphère des relations spécialisées.

Ainsi, comme du côté des relations professionnelles et relatives à un hobby, les relations amicales sont également favorables aux découvertes qui mettent en présence un entre-soi masculin. Cependant, bien qu'elles soient statistiquement minoritaires, des enquêtées ont pu découvrir de nouvelles références musicales par le biais de certains amis dès lors qu'elles étaient portées par des élans proches de ceux d'alter que l'enquêtée pouvait retraduire et ainsi outrepasser la différence de sexe. C'est par exemple le cas d'Amandine qui a découvert par le biais de son ami de fouille des références en Jazz, en Musique minimaliste et en Rock progressif.

De plus, la similitude des niveaux de diplôme caractérisent les découvertes les plus probables au sein des relations amicales et professionnelles. Pour autant, en ce qui concerne les relations amicales, nous pouvons observer quelques découvertes faites en présence d'amis plus diplômés, dès lors que cet écart ne pèse pas dans l'échange. C'est à nouveau le cas de Marc et de sa découverte de « Score Pusher » par cet ami plus diplômé que lui. Le degré élevé d'expertise de l'enquêté dans le domaine du Rock, de la Musique classique et du Jazz a pu renforcer chez lui un élan qui contrecarre l'élan contraire qui aurait pu naître de l'écart de niveau de diplôme et qui lui fasse réaliser les limites de l'échange avec cet ami.

Enfin, il semble que les relations conjugales aient la spécificité de rendre plus probable les découvertes qui habituellement n'auraient pas lieu dans de telles conditions. Ainsi, les relations où les hommes fréquentent des femmes, où

*alter* est jugé moins connaisseur et où il est moins diplômé que l'enquêté, sont toutes des modalités qui favorisent la découverte au sein des relations conjugales. Il semble donc que les modalités de la vie de couple hétérosexuelle rendent un peu moins inopérant les clivages en matière de degré d'expertise, de rapports homme/femme ou de niveaux de diplôme.

Le dernier axe qu'il nous reste à synthétiser est celui qui englobe les effets de la fréquence et de l'ancienneté des relations sur les processus de découverte.

Du point de vue du degré d'ancienneté, nous pouvons dire globalement que plus les découvertes s'effectuent au sein de relations récentes, plus ces dernières témoignent de relations d'asymétries sociales défavorable à l'enquêté en matière d'âge, de sexe ou de degré d'expertise (les niveaux de diplôme n'ayant pas d'effet sur le lien entre l'ancienneté des relations et les processus de découverte qui peuvent en émerger), tandis que plus les relations sont anciennes, et plus les asymétries s'inversent.

Nous avons vu ainsi qu'au sein des relations qui ont moins d'un an, les enquêtés ont beaucoup plus de chances de découvrir de nouvelles références au contact de personnes qu'ils estiment plus connaisseur qu'eux et qui sont plus âgées. De même, il s'agit plutôt de relations où les femmes découvrent par d'autres hommes ou bien d'hommes qui découvrent par d'autres hommes.

En ce qui concerne les relations de durée moyenne (comprise en 1 an et 3 ans), les découvertes semblent se produire plutôt dans des conditions sociales symétriques puisqu'elles émanent davantage de relations où l'enquêté considère *alter* comme aussi connaisseur que lui et de relations où les interactants ont le même âge. Cependant, nous avons pu observer que, bien que statistiquement minoritaires, des cas de découvertes au sein de relation de durée moyenne ont émergé en présence d'une personne plus âgée à partir du moment où, mettant en œuvre une certaine expertise acquise avec l'âge, *alter* parvient à saisir progressivement ce que l'enquêté pourrait aimer. C'est par exemple le cas de Sophie et de sa découverte de « Keny Arkana » avec cet ami plus âgé ayant une émission de radio. De même l'allongement de la durée des relations a rendu davantage possible aux femmes de découvrir de nouvelles références entre elles.



Enfin, les relations plus anciennes (supérieures à 3 ans) permettent d'observer des tendances inverses aux relations naissantes : nous constatons ici que les découvertes apparaissent plutôt lorsque l'enquêté est plus âgé et s'estime plus connaisseur qu'alter. L'ancienneté de la relation permet donc de passer outre les *a priori* en matière d'expertise et permet d'ouvrir son répertoire aux goûts d'une personne dont on s'estime être plus expert qu'elle dans le domaine abordé sans toutefois que cette asymétrie d'expertise soit un frein. Cependant quelques cas minoritaires permettent de décrire des découvertes au sein de relations anciennes où alter est plus connaisseur, à partir du moment où la relation est structurellement plus apte à durer et où les conditions matérielles permettent à la relation de se perpétuer malgré la distance géographique. C'est par exemple le cas de Fabrice qui, s'appuyant sur les compétences de son grand frère en Reggae, se saisit spontanément des références qu'il lui envoie par texto comme des attractions qu'il va ensuite écouter sur Internet.

Du point de vue de la fréquence des relations, il est pratiquement impossible de découvrir de nouvelles références dès la première fois où les enquêtés ont discuté de musique avec une autre personne. Cependant, nous constatons que les conditions sociales qui rendent plus probables des découvertes au sein de relations d'une *fréquence moyenne* (entre 2 et 3 interactions où il a été question de musique) sont sensiblement les mêmes que celles de relations de *durée moyenne*. Ainsi, les enquêtés ont plus de chance d'avoir découvert de nouvelles références avec des personnes qu'ils jugent aussi connaisseur qu'eux s'ils ont déjà échangé à propos de musique un certain nombre de fois. Il en va de même lorsque les femmes découvrent entre elles, ou lorsque l'enquêté est en présence d'une personne plus jeune que lui. Dans tous ces cas, un certain nombre d'interactions préalable à propos de musique a été nécessaire aux enquêtés pour ouvrir leur répertoire musical. Cependant, nous pouvons voir apparaître des cas minoritaires qui viennent nuancer ces tendances. Ainsi des hommes peuvent découvrir entre eux d'autres références au sein de relations de fréquences moyennes en matière d'échange musical à partir du moment où l'imprégnation musicale à laquelle ils ont pu être soumis malgré eux les amène petit à petit à rompre un élan passé et à effectuer une traduction grammaticale d'une règle

honorée antérieurement dans un autre contexte. C'est par exemple le cas de Gaël qui, bien qu'il n'ait pas discuté beaucoup de musique avec son colocataire en raison des genres musicaux qu'il écoutait (du Rock et du Métal notamment) et dont il se saisissait a priori comme des répulsions, a fini par modifier sa manière trop radicale d'appréhender le Rock en écoutant ce que son colocataire écoutait (en l'occurrence : « Rage against the machine »). Outre les cas minoritaires d'homophilie masculine, nous avons pu décrire des cas de découverte au sein de relation d'une fréquence moyenne en termes d'échange musical qui mettent en scène un enquêté avec un alter jugé plus connaisseur. Si cette configuration de découverte est plutôt typique des relations d'horizontalité en matière d'expertise, il n'est pas toujours nécessaire que la relation soit intense pour qu'un enquêté découvre des références avec un *alter* qu'il juge plus connaisseur. C'est par exemple le cas des découvertes faites en Reggae par Fabrice sur les conseils de son frère. Si Fabrice avait des échanges succincts en matière musicale avec son frère (qui était, lui, très engagé dans la recherche en Reggae et avec qui Fabrice ne partageait pas un certain nombre de règles musicales), il a néanmoins pu se saisir occasionnellement des conseils de son frère comme de véritables *attractions* en étant avisé de cette différence de règles dont il tenait compte.

Par contraste, les relations où il a été très fréquemment question de musique sont celles qui favorisent les découvertes où il existe une asymétrie en terme d'expertise musicale. La fréquence des relations favorise les découvertes quel que soit le type d'asymétrie en matière d'expertise musicale : que les enquêtés considèrent alter comme quelqu'un qui s'y connaisse moins qu'eux ou au contraire comme quelqu'un de plus compétent, l'asymétrie en matière d'expertise est ce qui rend les découvertes plus probables lorsque leur échanges musicaux avec alter sont très fréquents. Cependant, quelques cas de découverte manifestent l'existence d'une horizontalité en matière d'expertise musicale, dès lors que celle-ci se développe de manière parallèle. C'est le cas de Luc et de sa sœur à propos des découvertes faites en regardant le Top 50. De même, les relations très intenses favorisent le plus les découvertes au sein de l'entre-soi masculin. Pour autant, bien qu'elles soient minoritaires statistiquement, nous avons vu que les découvertes faites au sein de l'entre-soi féminin émergent de

relations très fréquentes en matière d'échange musical lorsque l'investissement d'alter en matière de recherche musicale est constituée par l'enquêtée comme de puissantes *attractions*. Le cas de Myriam et de sa mère programmatrice radio en a été un exemple concret.

Au cours des chapitres 6 à 8, nous avons successivement analysé les différentes conditions sociales qui, du point de vue de la variété des contextes sociaux, rendent plus probable aux enquêtés l'ouverture de leur répertoire musical. Nous avons également pris garde de décrire et d'expliquer les situations de découverte statistiquement minoritaires mais qui, pour autant, nous intéressent au plus au point si l'on souhaite pouvoir proposer une modification des dispositifs de médiation musicale qui, basée sur l'analyse de ces tendances, chercherait à les rendre moins contingentes. Mais il ne s'agit là que de la *première dimension* de l'analyse de la formation des goûts musicaux. La *seconde dimension*, regroupée dans les trois chapitres suivants, s'attache à la question des conditions qui rendent possible les découvertes de références issues de tel ou tel *genre musical* (chapitre 9), des types de règles investies pour les découvrir (chapitre 10) et de la logique propre à ces découvertes, à savoir celle du *changement par la pratique* (chapitre 11).



**Troisième mouvement- Éclectisme grammatical et  
changement par la pratique**



Tout au long du deuxième mouvement, nous nous sommes intéressés aux conditions qui rendent plus ou moins probables que les enquêtés procèdent à des opérations d'ouverture de leur répertoire ou, du moins, à des découvertes qui puissent mener à l'ouverture de leur répertoire à l'issue du procès de grammaticalisation des discontinuités musicales. Nous nous sommes ainsi focalisés sur les types d'interactions sociales, immédiats ou médiatisés (au sein d'un collectif, d'une relation, d'un dispositif) qui peuvent encourager les individus à l'aboutissement d'un tel résultat. Être en présence de plus de deux personnes facilite-t-il un tel processus ? Le rend-t-il au contraire plus difficile ? Si oui à quelles conditions ? Puis, nous avons approfondi le questionnement pour chacun des types d'interactions en les resituant dans le flux de la trajectoire biographique des enquêtés. Nous les avons à chaque fois reliés à l'origine sociale des enquêtés et à leur position au sein de la trajectoire scolaire et professionnelle. Nous les avons également rapprochés des types de liens sociaux (parentaux, amicaux, scolaires, reliés à un hobby, etc.) ou des types de dispositifs (émission radio ou télé de grande écoute ou plus spécialisée, disquaire, médiathèque, VPC, site avec algorithme de recommandation, etc.). Nous les avons enfin reliés, lorsqu'il s'agissait de relations ou de collectifs, aux caractéristiques morphologiques de ceux-ci (fréquence des interactions en matière de musique, ancienneté du groupement). Pour chacun de ces types d'interaction, nous avons dégagé les tendances majoritaires qui rendent possibles aux enquêtés de tels processus de découverte en apportant à chaque fois une description et une explication de ces tendances. Nous avons procédé ensuite de manière symétrique en décrivant et en expliquant les tendances qui sont statistiquement minoritaires, avec la volonté sous-jacente de souligner les potentialités qui, bien que minimes, se sont offertes aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire *malgré tout* (c'est-à-dire en dépit du peu de chance que cela advienne, vu les conditions matérielles de la situation). Nous reviendrons sur ces tendances minoritaires dans la conclusion générale afin de tenter d'apporter des pistes de modifications des conditions matérielles collectives qui pourraient permettre de faire que de telles tendances, du statut de « minoritaires », puissent être autant que possible découplées des situations contingentes à partir desquelles elles ont pris forme.

Mais à ce stade, nous n'avons traité qu'une partie du problème de départ : à savoir les conditions qui rendent plus ou moins probables l'avènement d'un *processus de découverte musicale*. Il nous reste à présent à nous intéresser au *contenu de ses découvertes et à la manière dont ce changement survient dans la pratique*. Ce sont les problèmes auxquels nous nous sommes proposés de répondre dans le troisième mouvement. Nous offrirons ainsi un point de vue quelque peu décalé concernant le débat actuel de l'éclectisme en sociologie de la culture, à partir de la combinaison de l'approche grammaticale et de la dynamique des formes de l'activité sociale. Ce point de vue permettra d'aborder de manière *processuelle* les conditions d'ouverture du répertoire musical selon deux dimensions : celle de la variété des genres (chapitre 9), et celle de la diversité des règles à partir desquelles les références prennent un sens positif (chapitre 10). Nous terminerons ensuite par une réflexion théorique sur les raisons qui, selon nous, peuvent contribuer à l'explication du phénomène de *changement par la pratique* que nous avons pu dégager de l'analyse des entretiens (chapitre 11). Mais avant cela, il nous a paru bon de faire un bref retour sur les débats autour de la question de l'éclectisme, à l'issue duquel nous exposerons la manière dont nous nous positionnerons à son sujet.

\*

\* \* \*

Dans la littérature, tant francophone qu'anglophone, les enquêtes portant sur les répertoires de goûts musicaux connaissent depuis les années 1990 un essor notable. Cette profusion s'explique en partie par l'impulsion donnée à ce thème de recherche, à la fin des années 1980, par les travaux cumulés de Michèle Lamont (Lamont, 1992), Paul DiMaggio (DiMaggio, 1987 ; DiMaggio, Evans et Bryson, 1996 ; DiMaggio et Toqir, Moktar, 2004) et ceux de Richard Peterson (Peterson 1992a ; Peterson 1992b ; Peterson and Kern 1996 ; Peterson 2004) qui avaient pour ambition de tester le modèle théorique de Pierre Bourdieu, tant du



point de vue de sa validité intrinsèque, que de son éventuelle limitation historique et géographique.

La thèse de l'omnivorisme petersonnien est très souvent présentée comme une transformation historique de la structuration des goûts culturels au sein des différentes classes sociales. Alors que la « colonne bourdieusienne » distinguait trois ordres généraux de goûts associés aux trois grandes classes sociales, le modèle de la « pyramide petersonnienne » de 1992 affirmait que l'on était passé à une structuration des goûts culturels selon l'opposition omnivore/univore à mesure que l'on passait des classes supérieures aux classes populaires. Avec la volonté de démontrer l'ouverture progressive des goûts culturels des classes supérieures, Peterson & Simkus s'attardent surtout sur l'opposition entre l'omnivorisme des classes aisées et l'univorisme des classes populaires, ce qui impliquait que l'univorisme était plutôt analysé en terme de « manque », puisqu'il était utilisé pour catégoriser des goûts « monolithiquement » populaires alors que l'« univorité légitime », bien que diluée parmi d'autres formes de goûts des classes supérieures, était écartée de l'analyse. Ce n'est qu'en 1996 que Richard Peterson rééquilibre son modèle en croisant « degré d'éclectisme » et « degré de légitimité »<sup>168</sup> (Peterson, 2005, p. 262).

Mais bien que, comme nous le verrons plus bas, un débat autour des critères permettant de définir l'éclectisme culturel fut ouvert et reste encore largement actif, il n'en reste pas moins que l'on continue de considérer que l'éclectisme est un phénomène qui fut mis de côté par Pierre Bourdieu. Bernard Lahire a d'ailleurs fort bien montré, en reprenant les tableaux statistiques de *La Distinction*, que Pierre Bourdieu avait très certainement sous-estimé l'éclectisme des goûts culturels des différents groupes sociaux, l'éclectisme étant entendu comme le mélange des goûts légitimes et peu légitimes, si ce n'est à l'échelle individuelle, du moins à l'échelle des groupes sociaux (Lahire, 2004, p. 123 <sup>169</sup>41)

---

<sup>168</sup> Pour un historique très documenté du concept, et les problèmes auquel il a été confronté du point de vue de la comparabilité des résultats, voir (Peterson, 2005).

<sup>169</sup> L'éclectisme collectif d'un groupe est plus couramment nommé un « éclectisme de composition » afin de souligner qu'il s'agit d'un champ des possibles gustatifs *agrégé à l'échelle du groupe*.

Cependant, il serait erroné d'affirmer que Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron n'ont pas du tout abordé l'éclectisme des goûts. En effet, dès *Les Héritiers* et jusque dans *La Distinction*, on trouve l'apparition de ce terme pour désigner ce qui caractérise les écarts à la « culture scolaire » des étudiants d'origine sociale aisée. Mais ces écarts, qui rassemblent les œuvres de la « culture libre », ont dans les analyses des deux sociologues un domaine de pertinence bien précis et sont analysés strictement en tant qu'investissements culturels lettrés permettant d'acquérir des profits scolaires.

Il faut en effet garder à l'esprit que, lorsqu'ils parlent d'« éclectisme culturel » ou de « culture libre » par opposition à la « culture scolaire », Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron visent en fait uniquement l'ensemble des œuvres appartenant à des domaines légitimes mais non consacrées scolairement. A ce titre, la « culture libre » regroupe les œuvres d'avant-garde contemporaines relevant de genres légitimes ou en voie de légitimation comme la littérature, le théâtre ou la musique. L'accent est donc mis sur les œuvres qui font l'actualité des domaines les plus nobles mais qui ne sont pas encore passées par un processus de sacralisation propre aux instances de consécration destinées à en imposer la transmission.

L'éclectisme est appréhendé chez Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron en fonction des profits scolaires qu'il permet d'acquérir. La culture « libre », c'est-à-dire « libérée de ses origines scolaires » (Bourdieu et Darbel, 1969, p. 95), est en effet celle qui reçoit le plus de valeur sur le marché scolaire, du fait que l'École, par le rapport hétérogène qu'elle entretient vis-à-vis de la culture, privilégie paradoxalement les œuvres d'avant-garde qu'elle n'enseigne pas (encore), alors qu'elle déconsidère relativement plus le savoir scolaire et le rapport scolaire aux œuvres qu'elle est chargée de transmettre<sup>170</sup>. Compte tenu

---

<sup>170</sup> Après avoir abordé le fait que l'ensemble des produits culturels tirent leur *valeur* des marchés dans lesquels ils sont investis, Bourdieu souligne l'ambiguïté du marché scolaire, qui privilégierait sur *son terrain propre* les œuvres et la manière d'aborder les œuvres propres au marché mondain, au détriment des produits « scolaires » et de la manière « scolaire » de les appréhender : « C'est compter sans les effets de domination qui font que les produits du mode de production scolaire peuvent se trouver dévalués comme « scolaires » sur le marché scolaire lui-même. Le signe le plus clair de l'hétéronomie du marché scolaire réside en effet dans l'ambivalence du traitement qu'il réserve aux produits de l'habitus « scolaire » et qui est d'autant

du mode d'acquisition de cette culture libre, « condition implicite de la réussite en certaines carrières scolaires » (Bourdieu, 1966, p. 394), qui passe par la fréquentation des lieux de diffusion spécifiques tels que les salles de théâtre ou de concert d'avant-garde, ou encore les musées exposant les artistes contemporains<sup>171</sup>, il apparaît qu'elle constitue un avantage seulement pour ceux dont les parents leur ont permis d'acquérir cette culture, c'est-à-dire les étudiants issus majoritairement des classes aisées, par l'intermédiaire de la répétition des sorties culturelles qui favorisent le développement progressif d'un rapport familial à la culture, tant classique que d'avant-garde<sup>172</sup>.

Les débats actuels au sujet du concept d' « éclectisme » sont très éloignés de ce sur quoi Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron le faisaient reposer. Récemment, Olivier Roueff et Nicolas Robette ont publié un bilan destiné à comparer les différentes manières de construire théoriquement ce concept parmi les nombreux sociologues qui l'ont opérationnalisé. Constatant que les débats portent très souvent sur les seuls résultats sans les confronter aux méthodes et aux indicateurs employés pour les obtenir, voici les conclusions qu'ils en tirent :

[...] ces débats montrent [...] que les résultats sont conditionnés par des choix méthodologiques et les hypothèses qu'ils impliquent, et [...] que, lorsque l'on ne parle que des résultats, on parle souvent d'objets différents, voire incomparables<sup>173</sup> (Robette et Roueff, 2014, p. 24).

---

plus marquée qu'est plus faible l'autonomie du système scolaire dans son ensemble » (Bourdieu, 1979, p. 97).

<sup>171</sup> « La culture « libre », condition implicite de la réussite universitaire en certaines disciplines, est très inégalement répartie entre les étudiants originaires de milieux différents, sans que l'inégalité des revenus puisse expliquer les écarts constatés. Le privilège culturel est manifeste lorsqu'il s'agit de la familiarité avec les œuvres que seule peut donner la fréquentation régulière du théâtre, du musée ou du concert (fréquentation qui n'est pas organisée par l'École, ou seulement de façon sporadique) » (Bourdieu et Passeron, 1964, p. 30).

<sup>172</sup> « [...] ceux qui reçoivent de leur famille les plus fortes incitations explicites ou diffuses à la pratique culturelle ont aussi le plus de chances de se perpétuer plus longtemps dans l'institution scolaire parce qu'ils y apportent la "culture libre" qu'elle présuppose et exige sans jamais la délivrer méthodiquement, donc de voir transformées en disposition cultivée les prédispositions façonnées par les apprentissages inconscients de la prime éducation » (Bourdieu et Darbel, 1969, p. 108).

<sup>173</sup> Traduction de l'auteur.

Ils se proposent donc, à partir de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008, de tester les différentes manières d'aborder l'éclectisme et d'observer en quoi la divergence des assertions concernant ce concept provient des choix des indicateurs. Ils posent à cet égard trois ordres de questions auxquelles ils répondent en effectuant les tests statistiques correspondants sur la base de cette enquête.

Quelle différence, tant d'un point de vue théorique que méthodologique, implique le fait d'utiliser les pratiques de sorties<sup>174</sup> plutôt que les préférences<sup>175</sup> pour mesurer les dispositions gustatives ? Cela pose la question de l'irréductibilité de la dimension observable des goûts car, si les préférences constituent le pan « abstrait » du problème, les pratiques (d'écoute, de sorties, etc.) en sont la partie « actualisée ». Si l'on choisit les préférences musicales, on s'interroge sur les genres que les gens aiment sans savoir s'ils ont l'occasion de les actualiser ; si l'on choisit les pratiques, on ne s'intéresse qu'à ce qui est *effectivement* actualisé, et, qui plus est, sans faire la part des pratiques désirées, celles sans en train, voire celles effectuées par obligation sociale (les sorties scolaires ou professionnelles) ou morale (pour faire plaisir ou accompagner quelqu'un)<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> Parmi celles qui privilégient les pratiques culturelles, on peut se référer à Bihagen et Katz-Gerro, 2000 ; Katz-Gerro, 2002 ; Katz-Gerro et Sullivan, 2010 ; Lizardo, 2006 ; Lizardo et Skiles, 2009 ; Lopez-Sintas, Ercilia Garcia-Alvarez et Filimon, 2008 ; Ollivier, Gauthier et Truong, 2009 ; van Rees, Vermunt et Verboord, 1999 ; Sullivan et Katz-Gerro, 2007 ; Tampubolon, 2008, 2010 ; Vander Stichele et Laermans, 2006.

<sup>175</sup> Parmi les enquêtes qui privilégient les préférences culturelles, on peut citer Atkinson, 2011 ; Bellavance, 2004, 2008 ; Bryson, 1997 ; Erickson, 1991, 1996 ; Friedman, 2012 ; Goldberg, 2011 ; Peterson, 1992 ; Peterson et Kern, 1996 ; Purhonen, Gronow et Rahkonen, 2010 ; Relish, 1997 ; Rimmer, 2012.

<sup>176</sup> C'est ce que défend notamment Bernard Lahire dans *La culture des individus* : « Mais l'étude des entretiens a pour vertu essentielle de forcer à interroger de façon radicale le modèle implicite d'une consommation culturelle fondée sur le goût personnel, l'amour ou la passion individuels, qui n'est qu'un modèle très particulier de consommation (« choisie », intense et positive). [...] En effet, quand l'analyse parvient à mettre en évidence le fait que nombre de pratiques culturelles individuelles, et parfois leur grande majorité, ne sont pas liées à des goûts mais à des circonstances incitatrices, des obligations ou des contraintes légères (*e.g.* pratiques d'accompagnement) ou fortes (*e.g.* scolaires ou professionnelles) de toutes sortes, on finit par se demander si les individus en question se définissent plus par ce qu'ils considèrent relever de la sphère de leurs goûts propres, personnels, ou par la multitude de leurs pratiques effectives. Les goûts apparaissent alors comme la partie visible – et mise en avant – d'un énorme iceberg (Lahire, 2004, p. 26 →27)

De plus, dans quelle mesure la façon dont sont produites les échelles de légitimités culturelles dépendent du choix des différents indicateurs de positions sociales ? La légitimité des œuvres peut être soit posée *a priori*<sup>177</sup>, soit émerger de la structuration des données<sup>178</sup>. Dans ce dernier cas, se pose alors la question du choix et de la méthode statistique utilisée pour faire émerger une structure des genres musicaux vis-à-vis des propriétés sociales des enquêtés.

Enfin, à quelle échelle, individuelle ou collective, appréhender l'éclectisme ? Tout en tenant compte des critiques de Koen van Eijck (Eijck, 2001), reprises par Guy Bellavance (Bellavance, 2004, p. 35- 36) et Bernard Lahire (Lahire, 2004, p. 256- 257), en ce qui concerne l'irréductibilité qui existe entre un éclectisme culturel au niveau du groupe et au niveau individuel, les auteurs favorisent la dimension collective de l'éclectisme<sup>179</sup> en précisant bien qu'il ne s'agit que d'un « spectre des goûts possibles au sein de chaque groupe » (Robette et Roueff, 2014, p. 34).

Pour notre part, voici les positions qui, pour chacun de ces trois ordres de questions, guideront notre point de vue dans les chapitres suivants.

---

<sup>177</sup> On pourrait citer l'étude hollandaise de Van Rees, Van Vermunt et Verbood (van Rees, Vermunt et Verbood, 1999) à propos des pratiques de lecture. Les auteurs entendent poser le problème de la manière de classer les préférences de lecture en posant comme point inaugural celui de disposer d'un "point d'Archimède" qui permettrait une telle classification. Les auteurs codent une première fois l'ensemble des ouvrages lus par les enquêtés en six catégories. Les *newspapers* sont recodés en 'quality newspapers', 'popular and regional newspapers', les *magazines* en 'opinion magazines', 'family magazines' ; les *ouvrages* en 'literary fiction' et 'non-literary fiction'. Puis ils recodent encore en deux méta-catégories : 'High reading' ('quality newspapers', 'opinion magazines', 'literary fiction') et 'Low reading' ('popular and regional newspapers', 'nonliterary fiction'). Leur échelle des lectures du point de vue de leur légitimité est alors créée.

<sup>178</sup> Comme c'est le cas chez Bernard Lahire (Lahire, 2001, p. 65) et Guy Bellavance (Bellavance, 2004, p. 109) traitement à ce qu'en disent Glévarec et Pinet, qui lui attribuent une méthodologie de type *a prioriste* (Glevarec et Pinet, 2009, p. 619) lorsqu'il classe les pratiques et goûts culturels selon leur degré de légitimité. Bernard Lahire précise ainsi : « Il s'agit tout d'abord de commencer, classiquement, par ordonner les pratiques et les produits selon leurs degrés de légitimité culturelle (repérable par les croisements avec les variables « niveau de diplôme » et « PCS » » (Lahire, 2001, p. 65).

<sup>179</sup> C'est également ce que privilégient Glévarec et Pinet lorsqu'ils construisent leurs tablatures : « Les éclectismes que dessinent les figures ci-après ne représentent bien entendu pas l'éventail exact des genres pratiqués et absents pour tous les individus de la classe – ni même forcément pour un seul d'entre eux, – mais ce qu'on pourrait appeler le profil culturel moyen des membres de la classe, qui juxtapose les traits les plus probables (et improbables) dans cette classe (Glevarec et Pinet, 2013, p. 486) » (487)

En matière de découverte de références musicales, nous soutenons qu'il n'y a pas lieu de choisir entre « pratique d'écoute » et « préférence musicale ». L'antagonisme se dissout dès lors que l'on s'intéresse aux trajectoires biographiques des enquêtés : les situations qu'ils décrivent *manifestent* les règles gustatives qui fondent leurs goûts, au détour des schèmes qu'ils mobilisent pour les énoncer, goûts plus ou moins intenses selon la récurrence avec laquelle ceux-ci sont actualisés, parfois infléchis, au sein de contextes collectifs, interpersonnels, via des dispositifs ou en solitaire. L'éclectisme correspond alors à l'ensemble des références musicales que l'enquêté a découvertes, qu'il actualise (parfois à tort selon l'opinion des personnes avec qui il se trouve<sup>180</sup>) ou qu'il met (ou se voit contraint de mettre) en veille. Les préférences des individus se convertissent donc en pratique à l'issue des actions et des actions en retour qu'ils échangent avec les personnes en présence : en fonction des règles grammaticales partagées que les interactants respectent plus ou moins, les pratiques d'écoute des uns peuvent être soit tolérées par les autres interactants (si l'écart de style leur est suffisamment supportable), soit confirmées comme étant conforme à la situation collective (par l'expression en retour d'un acte lui signifiant qu'il s'agissait d'une grâce), soit critiquées par une notification de faute. De même, un individu peut se retenir d'actualiser<sup>181</sup> une référence lorsqu'il est en présence de certaines personnes dont il sait qu'elles la considèrent comme une répulsion.

Qu'en est-il du choix des indicateurs permettant de mesurer des échelles de légitimité de l'éclectisme ? Ici encore, nous n'aurons pas à choisir : dans un cas comme dans l'autre (c'est-à-dire dans une construction *a prioriste* de la légitimité ou dans une construction censée émerger des données), les auteurs présument malgré tout que les écarts relatifs à une inégale distribution des goûts culturels au sein de l'espace social entraîne *de facto* des rapports distinctifs. Au contraire, comme nous l'avons mentionné plus haut, nous préférons parler de « possibilité plus grande de rapport distinctif » dans de tels cas, ce qui implique une toute

---

<sup>180</sup> C'est-à-dire à partir du moment où l'actualisation de la référence musicale par l'individu se voit notifier d'une faute par une personne en présence.

<sup>181</sup> Bien que notre étude se centre sur les processus de découverte, il était nécessaire d'aborder parallèlement les manières dont les individus géraient l'actualisation des références musicales découvertes, dans la mesure où de nouvelles découvertes succèdent très souvent à l'actualisation de références aimées par les enquêtés.

autre manière de lire les données statistiques. Un tel rapport distinctif peut être rendu descriptible dans la grammaire réaliste : il s'agira par exemple pour un individu de faire *réaliser* à un autre ses limites, ou de s'auto-contraindre à ne pas actualiser une référence dont il juge qu'elle n'est pas légitime dans la situation actuelle. Mais un tel rapport ne sera jamais préjugé mais toujours *constaté* par les descriptions des enquêtés. Ceci nous laissera libre de décrire potentiellement des situations d'engagements immédiats autour du Jazz, du Rock ou de la musique Classique, situations dans lesquelles des individus des classes populaires, pour ne prendre qu'un exemple, ont des chances *statistiquement* plus faibles que les membres des classes supérieures de se trouver. Ceci nous permettra encore (et de manière non négligeable) de pouvoir décrire des *processus réels* de distinction, et de pouvoir ensuite proposer des critiques qui tentent de modifier les environnements matériels afin de les pallier ou de les limiter : *constater* les effets distinctifs en partant du sens positif que les individus donnent à leurs actions, plutôt que de les déduire d'écartés statistiques ne devant rien à l'analyse de situations réelles (et qui la contredise même, puisqu'il s'agit à chaque fois d'écartés entre des pratiques ou des goûts prenant tous un sens dans la grammaire naturelle), telle sera la tâche que nous nous assignerons.

Enfin, doit-on constater l'éclectisme à l'échelle individuelle ou collective ? Nous répondrons à nouveau par un refus de l'alternative : dans la mesure où nous suivons les trajectoires biographiques des enquêtés au sein des différentes configurations sociales, dans lesquelles ils découvrent des références qui viennent prendre place au sein de leur répertoire musical, nous considérons qu'il n'y a pas lieu de choisir. Peut-on parler d'un éclectisme strictement individuel ? Cela irait à l'encontre du principe de solidarité : dès lors que l'on appréhende l'éclectisme des références musicales aimées par les enquêtés *à partir des règles* qu'ils honorent pour en faire l'expérience et y porter un jugement ; dès lors que l'on a vu que, même lorsque les individus écoutent de manière solitaire, les règles qu'ils investissent portent en elles une dimension nécessairement *collective*, il serait vain d'extraire le répertoire musical des enquêtés du tissu de relations duquel il émerge et dont des parties toujours circonscrites de celui-ci trouvent ou non des situations propres à ce qu'elles soient actualisées. Peut-on au contraire considérer

l'éclectisme strictement à l'échelle des groupes ? Dans la mesure où les individus qui les constituent appartiennent le plus souvent à plusieurs cercles sociaux, parfois hétérogènes du point de vue des règles admises collectivement, on comprend qu'une restriction à l'échelle des groupes ne permettrait pas de rendre compte des situations d'inquiétude dans laquelle les enquêtés se trouvent lorsqu'ils passent d'un groupe à l'autre, d'une relation à l'autre.

Certes, nous nous sommes centrés sur des répertoires musicaux propres à chaque enquêté. L'unité de l'observation que nous avons privilégiée est donc bien celle d'un individu. Il s'agit cependant de considérer que les règles auxquelles les individus se sont référées pour constituer leur répertoire sont nécessairement des *règles collectives*. C'est donc sur le suivi des enquêtés, dans la succession des relations sociales qu'ils entretiennent ou des collectifs auxquels ils participent, et dans le passage des uns aux autres, partageant à chaque fois une plus ou moins grande partie de leur répertoire, ayant une possibilité plus ou moins importante de découvrir de nouvelles références dans tel ou tel contexte, que nous focaliserons notre regard dans les chapitres 9 et 10. Nous terminerons enfin par un questionnement plus général sur les modes de changement des goûts musicaux, afin de mettre à l'épreuve le concept de *double bind* dont nous avons proposé une élaboration théorique à la section 3.4.2., et qui a pour vocation de venir compléter l'analyse du changement développé dans *Le devoir et la grâce*, en soulignant qu'un tel processus peut émerger en dehors du recours à la grammaire publique, à partir du moment où certaines conditions sont remplies.



## **Chapitre 9. « Modulations des genres » : découvrir les genres musicaux**

Si le fait même de découvrir de nouvelles références musicales est un processus qui, comme nous venons de le montrer, a ses conditions sociales de possibilités, il faut poursuivre l'analyse en se demandant s'il existe également des conditions sociales relatives à la découverte de références issues de certains genres musicaux plutôt que de tels autres.

Lorsque l'on observe les références découvertes par les enquêtés au sein des divers genres musicaux, nous constatons qu'aucun genre musical n'est par soi plus découvert que les autres. A l'inverse, aucun ne souffre en lui-même d'une relégation sociale faisant qu'il soit tendanciellement moins découvert que les autres. Cependant, nous allons voir que toutes les références relatives à tels ou tels genres ne se découvrent pas au même moment de la trajectoire biographique, et qu'elles sont plus ou moins probables selon l'origine sociale des enquêtés, selon la nature des liens sociaux qui relient les enquêtés aux personnes avec qui ils interagissent, selon la structure numérique des interactions, les différentes formes d'homophilie et suivant la nature des dispositifs de médiation.

### ***9.1. Découverte des références de genres musicaux et origines sociales***

Du point de vue de l'origine sociale, nous pouvons globalement discerner trois grandes tendances, le Rap français et le Rap américain venant faire la charnière entre la première et la deuxième.

**Tableau 13 - Découverte des genres musicaux et niveau de diplôme de la mère**

Favorise la découverte				
Niveau de diplôme de la mère				
Inférieur au Bac	Bac	Entre Bac et Bac+2	Entre Bac+3 et Bac+5	Bac+5 et plus
Hard-Rock (3,6%)	Métal (10,2%), Rap français (15,9%), Rap américain (17,5%)	Rap français (22,2%), Rap américain (23,9%), Soul/Funk (7,8%), Blues/Folk (5,4%)	Jazz (8,1%), World music (6,4%)	Chanson française (26%), Musique Classique (17,8%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : 3,6% des découvertes faites par les enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme inférieur au Bac sont des références de Hard-Rock.

### *9.1.1. Hard-Rock et Métal: les effets directs et indirects d'une origine sociale modeste*

Nous constatons tout d'abord que les références de Hard-Rock et de Métal se découvrent davantage chez les enquêtés d'origine sociale modeste, les premières étant découvertes parmi les enquêtés dont la mère est le plus dépourvue de diplôme, les références de Métal étant plus présentes lorsque l'origine sociale s'élève au niveau du Bac. C'est par exemple le cas de Jérémie qui a commencé à écouter de la musique avec AC/DC en compagnie de quelques amis du collègue, palliant ainsi l'absence d'écoute musicale du côté de ses parents par ailleurs non diplômés.

#### *Jérémie et la découverte « rituelle » d'AC/DC par ses amis du collègue*

**La trajectoire de Jérémie a été retracée à la section 8.1.3. Séquence 33\_03 :** *Dans ma famille y'avait pas de musique mais par contre au collège, donc avant la création d'FMR, j'ai des potes, le mercredi, quand on n'avait pas classe, là j'ai commencé à entendre... C'est là que j'ai commencé à écouter de la musique. Un petit peu en tout cas. J'allais moi-même acheter des disques et ça se faisait pas dans ma famille. C'est là où j'ai entendu... Et c'était plutôt Rock et Hard-Rock. « AC/DC », c'étaient des groupes de collègue quoi, ça passait assez en radio, et puis ça envoyait, c'était assez « punch »...Donc « AC/DC », c'était par ces potes-là du collège, qu'on écoutait chez l'un ou chez l'autre, c'était très convivial, un peu « brutos », mais c'était marrant quoi...*

Dans cette séquence, Jérémie décrit les cycles d'engagements et de restitutions qui se produisaient entre ses amis du collège et lui-même, qui contrastait avec les limites qu'il réalisait être celles de l'écoute musicale au sein du foyer parental. L'un des aspects importants de la convivialité des mercredis après-midi qu'il passait en compagnie de ses camarades de classe était le partage de musique, où chacun ramenait des disques qu'il avait acheté de son côté afin de les mettre en commun au sein du groupe. C'est de cette façon que Jérémie a découvert « AC/DC », qui était apprécié au sein du collectif principalement pour l'énergie que dégageaient les morceaux du groupe de Hard-Rock. Par ailleurs, comme le rapporte Jérémie, il semble que la sélection musicale que ses camarades et lui effectuaient pour agrémenter ces mercredis après-midi, était tributaire du renforcement d'un élan relatif à l'écoute des playlists des radios de grandes écoutes, qui diffusaient entre autre des groupes et des styles musicaux dont les adolescents, aux dires de Jérémie, se saisissaient comme des attractions. Au final, le goût de Jérémie pour AC/DC au moment du collège peut selon nous être relié de manière indirecte au faible niveau de diplôme de la mère pour deux raisons. Tout d'abord, les limites que Jérémie a pu constater au sein du foyer parental en matière d'écoute musicale étaient globalement celles que rencontraient les jeunes appartenant aux classes populaires, par contraste avec ceux qui provenaient des classes supérieures, si l'on s'en réfère à l'enquête du ministère de la culture de 1988<sup>182</sup>. Ensuite, les règles de la contemporanéité et de l'énergie musicale peuvent aisément être reliées aux préférences musicales des jeunes issus des classes populaires masculines. Mais si l'on ne peut invoquer ici qu'une explication indirecte, il semble que l'exemple de Pierre ci-dessous en fournisse une version plus directe.

---

<sup>182</sup> 18% des enquêtés dont le chef de ménage du foyer était un ouvrier qualifié déclaraient ne jamais écouter de musique, contre seulement 8% de ceux dont le chef de ménage était cadre ou de profession intellectuelle supérieure (Donnat, 1990, p. 95).

*Pierre, et la découverte d'« AC/DC » par l'intermédiaire du goût parental pour la musique festive*

**Pierre a 33 ans en 2013. Né d'un père artisan ayant un Deug et d'une mère ouvrière non diplômée, il a grandi dans une ville du Tarn très fortement imprégnée de la culture ouvrière relative à l'activité minière. Après un Bac général, il se rend à Toulouse et obtient une Licence d'Anglais puis un Master en Science de l'éducation, et travaille ensuite comme cadre dans le secteur public.**

**Séquence 32\_02 :** *Quand j'étais gosse, la musique c'était assez important, ma mère elle en écoutait souvent... Bon c'était souvent de la Variété... Bon, des trucs qui bougeaient bien quand même, c'était pas des trucs vieillots, euh... C'était de la musique des années 80, de l'époque... Y'avait un peu de tout... Après mes parents avaient pas mal de 33 tours de Rock et Hard-Rock : « AC/DC », « Kiss », « Alice Cooper », « Deep Purple »... « Status Quo »... Des trucs comme ça... Donc j'écoutais avec eux, on rigolait bien dessus...*

À la différence de Jérémie, l'écoute musicale au sein du foyer de Pierre était beaucoup plus présente, et permettait de décrire bon nombre de relations comme des cycles d'engagements et de restitutions, si l'on se base sur le résumé de l'ambiance familiale que nous a fait Pierre à cet égard. Il souligne par ailleurs deux qualités de la musique qu'ils étaient spontanément portés à considérer comme attractive : la contemporanéité musicale, et le caractère festif. Nous pouvons donc raisonnablement en déduire que ces critères correspondaient aux deux règles qu'ils respectaient au sein de leurs interactions lorsqu'ils écoutaient ces groupes de Rock et de Hard-Rock.

Le cas de Murielle ci-dessous, recouvre des caractéristiques très proches des deux derniers exemples du point de vue des règles grammaticales employées, mais en diffère légèrement en ce qui concerne l'aspect plus confidentiel des références musicales sur lesquelles ces règles s'appliquent ; ce qui pourrait expliquer en partie l'écart entre le fait d'être issu d'un milieu non diplômé ou d'un milieu dont la mère est titulaire d'un Bac.

*Murielle et son goût pour des groupes de Métal découverts par sa bande d'amis du collège*

**La trajectoire de Murielle a déjà été décrite à la section 6.1.**

**Séquence 20\_06 :** *Et en trainant avec cette bande de potes, j'ai changé d'avis sur le Métal, ils m'ont vraiment fait aimer, parce qu'ils s'y connaissaient pas mal, donc ils m'ont montré, ils m'ont fait écouter, ça me parlait vraiment... J'étais à fond... Donc à partir du Grunge, j'ai écouté du Métal vraiment... Après, je suis pas très douée... Y'a beaucoup d'appellations, et moi j'y connais rien aux étiquettes et j'aime pas en mettre, donc c'est pour ça que c'est un peu dur d'en parler pour moi, c'est surtout à l'émotion que je marche... [Et du coup t'écoutais quoi dans le Métal ?] Et ben du coup j'écoutais des trucs comme « Sépultura », des trucs... « Soulfied », des trucs comme ça... Pour moi c'était comme des es... ça te parle dans le ventre un peu... Puis t'es un peu rebelle, t'es à l'adolescence, t'es vachement là-dedans, et... Woah.... Ça exprimait pas mal de trucs... Bon c'est un univers très masculin par contre... Et donc, dans ce groupe d'amis, j'étais en couple avec un des gars, et lui il a eu une époque où il écoutait du Black Métal, où t'as des chanteurs qui ont des voix aiguës... Donc quand y'avait ses potes je les chambrais parce que les mecs se la pètent avec des voix « woohoo » (imitant une voix roque), et après ils ont une voix « aaaaaaah » (imitant une voix aiguë)... Et j'avais rencontré un vrai gothique, où il écoutait des mecs avec des voix aiguës, et c'était super théâtral, ils mettaient du fil barbelé autour du micro, et ils se blessaient avec, moi je détestais ça... Donc des fois tu te tapais des groupes comme ça avec tes copains en festoche, donc bon, quand y'a plusieurs concerts ça passe... Et je me faisais pas que des copains, parce que je disais que c'était des pédés... (rires !), ils étaient super efféminés, genre les gars avec les grosses Dock Marteens de l'armée, et après ils chantaient avec des voix super aiguës où ils se blessaient avec des roses, je trouvais ça complètement ridicule quoi... Mais c'était assez marrant... Chacun avait ses arguments... [Et eux, comment ils défendaient ça ?] Ben déjà le « Tu peux pas comprendre », après c'était parce qu'il y avait une espèce de sensiblerie, genre ils avaient un petit fond romantique quoi... Que techniquement, y'avait des solos de fous, que « techniquement », voilà...*

Murielle décrit tout d'abord la manière dont elle a modifié son jugement à l'égard du Métal en s'intégrant à ce groupe d'amis collégiens qui semblaient avoir des connaissances en la matière. A quoi pouvons-nous relier un tel changement ? Il faut se remémorer que nous avons décrit et expliqué plus haut les raisons qui avaient amené Murielle à se saisir du Métal qu'écoutaient ses cousins comme d'une répulsion. Comment a-t-elle pu rompre un tel élan ? Il semble qu'une telle rupture ait pu avoir lieu à partir du moment où elle entretenait déjà avec ce groupe d'amis une relation de proximité qui lui permettait de ne pas réaliser trop tôt la limite à franchir pour entrer dans des cycles d'engagements et de restitutions avec eux, alors qu'elle se saisissait du style vestimentaire et de l'aspect corporel de ses cousins comme autant de répulsions qui limitaient à ses yeux les échanges. Ce faisant, au fur et à mesure qu'ils lui faisaient écouter des groupes, elle leur a, petit à petit, donné un sens positif dans la grammaire naturelle en les reliant à la règle que l'on peut considérer être celle de l'énergie musicale véhiculée, si l'on s'en réfère aux sensations que Murielle décrit. Par quoi paraît-elle avoir été poussée à investir une telle règle ? Il semble que l'état d'esprit rebelle dans lequel elle se trouvait a été ce sur quoi elle s'est appuyée pour en renforcer l'élan au moment de l'écoute de ces groupes de Métal, et qui entraînait en contradiction avec les règles manifestement esthétiques qu'appliquaient ses amis musiciens aux mêmes groupes. Ainsi, si nous pouvons supposer que l'écoute collective de ces artistes laissait place à des formes de tolérance des règles musicales que chacun des membres mobilisaient, Murielle indique qu'elle a pu à certains moments leur notifier qu'ils commettaient une faute lorsqu'ils se saisissaient des voix aigus de certains artistes et des mises en scène « gothico-romantiques » comme d'attractions, ce à quoi ses amis lui notifiaient à nouveau un manque de réalisme en ne comprenant pas la démarche esthétique de la mise en scène et de la technique de la voix. Les invectives se terminaient généralement par un apaisement des tensions au moyen de digressions qui leur permettaient de « changer de sujet » sans entrer plus en profondeur dans le conflit, qui aurait pu menacer leur amitié. Ainsi, la règle expressive viriliste dont se servait Murielle pour critiquer ses amis, si nous pouvons la comprendre comme une forme de renversement symbolique destinée à

se faire une place dans un groupe masculin (Buscatto, 2007, p. 167 ;179 Leblanc, 1999), peut également être rattachée à une socialisation familiale d'un milieu modeste dont il est attesté par nombre d'études que ses membres honorent tendanciellement de telles règles .

*9.1.2. Rap français et américain: des styles charnières entre des origines sociales modeste et moyenne*

Les références de Rap français et de Rap américain viennent faire la jonction puisque ce sont deux types de références musicales plutôt découvertes lorsque l'origine sociale, s'élève quelque peu : aux découvertes réalisées par des enquêtés dont la mère est titulaire d'un Bac s'ajoutent celles où la mère dispose d'un diplôme compris entre un Bac et un Bac+2. Concernant les découvertes en Rap français et Rap américain des enquêtés dont la mère est titulaire d'un Bac, nous avons notamment pu décrire et expliquer un peu plus haut (section 7.1.) la manière dont Justine avait élargi son spectre de références en Rap français en compagnie de son groupe d'amis du collège, suite au disque d' « Mc Solaar » offert par son père et qui constituait pour lui un bon compromis entre l'aspect littéraire des textes et la contemporanéité musicale qui pouvait fournir à Justine un appui pour renforcer l'élan qui l'amenait par ailleurs à écouter avec ses amis du collège des musiques dites « de leur âge ». Nous avons alors souligné qu'au moment où ses parents ont divorcé, elle s'était dirigée vers des groupes aux paroles un peu plus violentes avec ses camarades, le partage musical avec son père avait alors cessé, celui-ci ne trouvant plus suffisamment de correspondance grammaticale positive entre ses attentes en terme poétique (notamment les figures de styles) et ce que les groupes qu'écoutaient Justine manifestaient dans leurs morceaux.

Le cas de Murielle, à nouveau, qui a découvert le Rap américain par l'intermédiaire du conjoint avec qui elle était en arrivant à l'université, est un autre exemple de l'effet indirect de l'origine sociale modeste de la mère à l'égard des découvertes faites au sein de ce style musical.

*Murielle et sa découverte du Hip-hop par traduction grammaticale des règles investies dans le Métal et le Rock*

**Séquence 20\_28** : *Et voilà, quand je suis arrivée à Toulouse, j'ai découvert le Hip-hop... C'était la musique que détestait ma bande de potes, qui était vachement Métal, nanani, nanana... Et je trouvais que dans l'« Euphefora », y'avait des sonorités qui faisaient écho au Hip-hop que j'écoutais avec mon gars... Enfin c'est un bien grand mot, mais un rythme un peu comme ça... Et après j'ai commencé à écouter, bon j'étais pas experte mais je suis sortie avec ce gars qui était dans le Hip-hop, il me faisait écouter des trucs... Et il était un peu en mode « Gourou », genre « Ah mais pourquoi t'écoutes du Métal ? C'est pas possible... ». Maintenant c'est plus comme ça, mais avant, c'était un peu la guéguerre... Et comme on venait du même endroit, moi j'étais dans le Rock et Métal, lui dans le Hip-hop, et c'était deux crews [deux groupes] en quelques sortes... Et ça marchait un peu à l'intimidation, genre, « Ah t'écoutes ça, moi je me mélange pas... », et quand je me suis mise avec lui, je me suis mélangée, j'ai un peu changé de sphère, et c'était un peu « ah elle vient dans mon crew... » Et après du coup je me suis pas mal intéressée au Hip-hop Indé et voilà, ça m'a beaucoup plus... Et j'étais très, très là-dedans, et petit à petit je me suis fait ma culture... J'allais à la médiathèque, je gravais... Et souvent quand tu découvres un truc, les artistes ils te disent leurs influences, donc je découvrais comme ça... Ou après par les gens, petit à petit comme ça... En ne lâchant jamais le Rock... Parce que je trouvais ça ridicule de dire, « Ah j'écoute ça, donc j'écoute pas ça... » Moi on a un peu mêlé les trucs... On a commencé à s'intéresser aux groupes qui mélangent plusieurs choses dans leurs musiques... Parce que je me disais que c'était un peu ça quand même dans le Hip-hop, ils s'intéressaient aux musiques plus anciennes et du coup, t'avais des trucs un peu Rock dans le Hip-hop, je trouvais ça cool...*

L'entrée à l'université à Toulouse a marqué chez Murielle une double rupture : géographique d'une part, sociale d'autre part, avec la séparation du compagnon avec qui elle était depuis le collège et sa mise en couple avec un autre homme issu de la même ville mais qui appartenait à un groupe « antagoniste ». Cet antagonisme était en partie perceptible aux références musicales que chacun des groupes écoutait : ce qui était considéré ici comme des attractions était là considéré comme des répulsions, et inversement. Et ces cloisonnements entre les



discontinuités musicales se reportaient sur les personnes qui les écoutaient<sup>183</sup>. Cependant, la mise en couple de Murielle avec son compagnon nous montre que la rigidité des jugements qui s'exprimait entre les deux collectifs (les élans entre les membres du collectif se renforçant mutuellement lorsqu'il y a « crise », et aboutissant à des mises en cohérence de soi très marquée (Aït-Aoudia, Roger et Dobry, 2015 ; Dobry, 2009) s'est progressivement estompée au fur et à mesure que l'un et l'autre ne trouvaient plus autant d'appuis qui leur permettent de renforcer des élans relevant de leurs appartenances collectives. Et Murielle est même parvenue à trouver en elle-même un élan qui la pousse à traduire des règles qu'elles investissaient pour écouter « Sépultura », un groupe de Métal, pour donner un sens positif dans la grammaire naturelle aux artistes Hip-hop que son compagnon lui faisait écouter. Ainsi la distorsion de la règle esthétique du rythme qu'elle reliait à « Sépultura » avec ses amis « métalleux » est celle qui lui a permis de trouver un air de famille avec les artistes Hip-hop partagés avec son nouveau conjoint et de s'en saisir comme autant d'attractions. Et poursuivant, les deux conjoints se sont même mis à écouter et apprécier des artistes Hip-hop qui utilisaient dans leurs instrumentales des samples de Rock. Au final, les conditions dans lesquelles Murielle s'est mise à découvrir des artistes de Rap, à savoir le dépassement du clivage entre l'ancien collectif de « métalleux » et sa mise en couple avec une homme qui faisait partie du groupe des « hip-hoppeurs » au sein de leur village, est un bon exemple, en matière de goûts musicaux, d'extraction des formes de vie contraintes dans lesquelles peuvent évoluer les membres des classes moyennes et populaires.

### *9.1.3. Soul/Funk et Blues/Folk : l'effet d'une origine sociale moyenne*

L'origine sociale moyenne qui tend à privilégier les découvertes en Rap français et américain est également celle qui favorise la découverte d'autres références issues de genres musicaux appartenant à la « Black Music » ou la « mouvance Rock » : ainsi, les références Soul/Funk ou Blues/Folk sont principalement découvertes par des enquêtés dont la mère était titulaire d'un

---

<sup>183</sup> Pour une étude sur la question du rôle de « représentation » du Rap, tant dans l'espace social, que spatial, voir (Forman, 2000, 2002).

niveau compris entre Bac et Bac+2. C'était par exemple le cas de Gaël qui, nous l'avons vu dans la section 8.1.5., avait commencé à découvrir des titres téléchargés de Soul et de Funk dont il savait qu'ils avaient été samplés dans des morceaux de Rap américain. Cet intérêt, nous l'avons souligné, a été le produit du renforcement d'un élan à la pratique artistique qui, avec l'arrivée des logiciels informatiques et l'accès à internet, rendait beaucoup plus accessible la production musicale « artisanale » et le téléchargement de « matière musicale » apte à être utilisée à cet effet. Ainsi, s'il semble que la découverte de nouvelles références en Soul et Funk soient plutôt corrélés avec des enquêtés dont l'origine sociale est moyenne, c'est sans doute qu'à la différence du Jazz, qui a fait l'objet d'un processus de consécration institutionnelle, ces deux genres restent largement reliés à un public qui écoute du Rap et qui est parvenu à produire des traductions grammaticales (règle du groove, du sample, etc.) permettant de créer des ponts entre ces trois genres.

De plus, les découvertes en Blues et Folk sont plus directement reliées aux conséquences des échanges parentaux. C'était par exemple le cas de Paul et de sa découverte de « Bob Dylan », par imprégnation des goûts musicaux de son père qu'il a pu réinvestir au moment où il écoutait des disques à bas prix à l'espace culturel d'un grand magasin de la banlieue toulousaine.

*Paul, et la découverte d'un album de « Bob Dylan » dans un grand magasin par l'intermédiaire des goûts partagés avec son père*

**La trajectoire de Paul a déjà été retracée à la section 8.1.1.**

**Séquence 23\_25 :** *Et souvent dans cet élan de curiosité, y'avait un espace culturel au Leclerc Blagnac, comme Blagnac c'était pas une ville très jolie, où t'avais pas grand-chose à faire, et moi j'étais pas forcément investi dans du sport ou des choses comme ça, donc déjà 11, 12, 13 ans, j'aimais regarder des films, j'aimais écouter des disques, ça tournait un peu autour de ça, même si c'était moins poussé qu'aujourd'hui, mais donc j'allais pas mal à cet espace culturel, et y'avait pas mal de disques à 20, 30 francs, des trucs accessibles... Donc là, je me rappelle être tombé sur un disque de Bob Dylan, le nom m'a interpellé, et puis je l'ai acheté, et là, c'est pas parce que*

*mon père ou ma mère me l'avaient conseillé, je l'ai sorti du bac, je suis allé l'écouter, ça me plaisait, les sons de guitare, l'atmosphère un peu chaude et gaie des morceaux, alors je l'ai acheté...*

Comme il l'indique, l'espace culturel de ce grand magasin à proximité de son domicile était un lieu où Paul aimait se rendre : n'étant pas inscrit dans une quelconque activité sportive, les pratiques culturelles étaient celles qu'il investissait le plus. Et c'est au cours d'une de ces sorties qu'en fouillant dans les bacs de disques, il a été interpellé par un disque de « Bob Dylan », dont il s'est manifestement saisi comme d'une attraction qui méritait d'être retirée du stock qu'il avait en face de lui. Une fois le disque en main, il a utilisé le dispositif d'écoute du rayon de disque et, l'épreuve qu'il lui a faite passer a permis à Paul de confirmer le statut attractif du disque, qui venait répondre à la fois à une règle expressive (l'aspect chaleureux) et esthétique (le jeu de guitare). Comment expliquer un tel élan chez Paul à investir ces deux règles ? Il semble que l'on puisse l'attribuer à la succession des échanges qu'il a pu avoir précédemment avec son père. En effet, bien que ce dernier ne lui ait effectivement pas conseillé ce disque-là de « Bob Dylan », il n'empêche que la passion de son père pour les disques d'« Hugues Aufray » (qui avait traduit quelques unes des chansons du chanteur Folk du Minnesota) et de « Bob Dylan » l'a quelque peu sensibilisé à ce style et, avec ces deux chanteurs, ceux-ci entraînent dans des formes de vie intimes, ce qui n'était pas toujours le cas puisque Paul rappelle la réalisation de ses limites du partage musical avec son père lorsque celui-ci passait du Trash Métal, dont la violence musicale l'amenait à s'en saisir comme d'une répulsion :

Mon père, c'est quelqu'un qui apprécie aussi d'autres choses que des trucs braillards comme le Trash Métal, qui bourre à fond, que je pouvais pas écouter perso... Il peut écouter aussi d'autres trucs, et je me souviens aussi que, un peu plus tard, ça devait être plus vers l'adolescence, il me faisait écouter des chansons de « Hugues Aufray », qui étaient des traductions, des adaptations de « Bob Dylan », parce que mon père c'était un gros fan de Bob Dylan... Et c'était super soyeux, j'aimais beaucoup l'ambiance, ça sentait le soleil...

Ainsi, il est permis de se dire que les investissements successifs des règles esthétique et expressive de Paul pour juger de la qualité du disque de Bob Dylan ont été possibles par le renforcement d'un élan qu'il actualisait alors avec son père en écoutant « Hugues Aufray » et « Bob Dylan ».

*9.14. Jazz, World, Rock, Musique classique et Chansons française s: une palette des découvertes privilégiées des enquêtés d'origine sociale aisée*

Enfin, la dernière grande tendance caractérise des références de genres musicaux découverts de manière privilégiée lorsque l'enquêté est issu d'une origine sociale plutôt aisée. Les références de Jazz et de World sont des références plutôt découvertes lorsque la mère (ou la belle-mère) est titulaire d'un niveau compris entre Bac+3 et Bac+5. Le cas de Jean, bénévole à « Jazz in Marciac » sur les recommandations de sa belle-mère, titulaire d'une Licence, en est un bon exemple (voir section 7.3.). Bien que la fréquentation de ce festival n'a eu qu'un impact tardif sur l'ouverture de Jean à ce style musical (nous avons souligné que le Jazz qu'il pouvait entendre restait à l'état pré-grammaticalisé au sein des interactions qu'il avait avec ses camarades bénévoles), l'imprégnation inconsciente du style a ensuite permis qu'il trouve en lui un élan à se saisir spontanément des noms d'artistes présents sur les pochettes de disques de la médiathèque comme des attractions lui permettant de faire un tri dans les bacs. Le cas de Fabien, et de sa découverte des titres de flamenco de « Paco de Lucia », d'« Al di Méola », et de « John Mc Luffin » est un autre exemple dans le domaine de la World music.

*Fabien et la découverte du jeu de guitare de « Paco de Lucia », d'« Al di Méola » et de « John Mc Luffin » par son ami guitariste*

**Séquence 1\_30 :** (En naviguant dans son disque dur, il entre dans le dossier « World » et clique sur le sous-dossier « Paco de Lucia ») Ça, entre guillemets, c'est les trois plus grands guitaristes acoustiques du monde... ! « Paco de Lucia », qui est vraiment un guitariste de flamenco, « Al di Méola », qui est un mix « Flamenco-acoustique », et « John Mc Luffin », qui est vraiment « acoustique »... C'est Hugo qui m'a fait découvrir ça, comme il

*joue aussi, il savait que ça allait me brancher... Mais c'est entre guillemets la rencontre entre les trois patrons de la guitare... Après, c'est hyper spécialisé mais... ça, ça me procure des émotions... Et puis y'a le respect de qui ils sont, je sais ce qu'ils représentent en musique euh... Pour avoir fait un minimum de guitare je sais le travail que c'est... Y'a des trucs des fois ça va me paraître fantastique, mais ce sera subjectif... Là, c'est pas subjectif du tout, c'est techniquement, c'est intouchable... C'est quelque chose qui est quasiment aussi important pour moi en musique... C'est con hein, des fois y'a des choses très simples qui sonnent très bien... Mais ce sera pas pareil... Alors que ça, y'a tout pour moi... La technique, ce que je ressens, ça te fait un peu voyager...*

Les cycles d'engagement et de restitution auxquels devaient s'adonner Fabien et son ami Hugo lorsqu'il lui faisait découvrir des titres des trois guitaristes étaient très certainement régis par la règle de la technicité du jeu de guitare et de la notoriété artistique des guitaristes : tant la raison qu'invoque Fabien à propos du motif qu'il suppose avoir été à la base du conseil de son ami (« *comme il joue aussi, il savait que ça allait me brancher* »), que les qualités que Fabien octroie aux titres musicaux des guitaristes et à leur valeur, permettent d'affirmer que de telles règles étaient celles que les deux amis honoraient afin de juger les morceaux de Flamenco qu'il écoutaient. Tous deux étaient poussés à investir une telle règle en vertu de leur pratique de la guitare qui, même si elle n'était plus d'actualité pour Fabien à ce moment-là, n'a pas empêché qu'il trouve dans l'écoute de « Paco de Lucia », « Al di Méola » et « John Mc Luffin » le renforcement d'un élan qu'il investissait lorsqu'il jouait de la guitare avec ses amis du lycée, avec qui il partageait par ailleurs des goûts communs pour l'aspect rebelle et agressif des artistes Métal, règles dont il avait procédé à la traduction à partir de celles qu'il investissait avec ses parents, en écoutant du Rock, afin qu'elles fassent prendre aux morceaux de Métal un sens positif dans la grammaire naturelle :

[Au collègue t'écoutais quoi en fait ?] Du Métal, que du Métal... Parce que c'est la suite du Rock en fait... Entre guillemets... [Tes parents ils écoutaient du « Rock » en fait ?] Ouais, au taquet... Y'avait « Dire Straits », « Queen », « Led Zeppelin », « Midnightal », du « Rock des années 80 »,

« Téléphone »... J'ai été bercé à ça... Je crois que mon père était aussi allumé en musique que je le suis... Donc j'ai toujours eu l'habitude d'écouter des K7 en voiture, d'avoir un walkman... C'était aussi important que d'avoir une paire de « Nike » d'avoir un walkman à l'époque... Donc avec les copains, on passe à du Rock plus agressif petit à petit, et ça t'amène au Métal, c'est une musique un peu rebelle comme peut l'être le Rap dans une autre manière... J'écoutais que ça, que ça, que ça... J'étais très sectaire en musique quand j'étais ado... J'avais aussi commencé à faire de la guitare... Sachant que le Métal c'est une musique qui est très abordable en guitare... Tous les effets et tout le tralala... T'as vite fait de faire un truc qui ressemble à du Métal... C'est autre chose que de prendre une guitare sèche et... J'ai fait des petits groupes à la con avec des collègues au collège et au lycée, mais j'ai vite arrêté parce que j'étais pas patient...

Ainsi, le goût de Fabien pour la technique du jeu de guitare Flamenco de Paco de Lucia et de ses deux comparses est le produit du renforcement d'un élan développé avec ses camarades du secondaire pour le jeu de guitare Métal, qui avait été lui-même le renforcement d'un élan antérieur du goût que Fabien partageait avec son père pour le Rock. L'effet de l'origine sociale est donc perceptible à partir du moment où l'on remonte dans la trajectoire de l'enquêté afin d'expliquer le renforcement successif de ses élans, et des traductions successives des règles qu'il a dû effectuer dans les différents contextes décrits ci-dessus pour donner successivement un sens positif aux références Rock, puis Métal, et enfin de Flamenco.

D'un autre côté, les références issues de la Chanson française, de la Musique classique ou du Rock sont des références découvertes plutôt lorsque la mère de l'enquêté est titulaire d'un Bac+5 ou plus. Le cas d'Amandine est un exemple concret de la fluctuation de l'impact parental dans son acquisition d'un tel background musical.

*Amandine et le partage des goûts parentaux pour la Musique classique, le Rock et la Chanson française*

**Séquence 12\_01 et 12\_02 :** *Alors chez mes parents, ils écoutaient pas la même chose : ma mère elle vient du « Classique », beaucoup, donc y'a toujours eu... Et notamment elle faisait du piano... Donc y'avait pas mal de « Classique-piano », « Baroque », pas trop d' « Opéra », c'était pas trop leur truc, par contre « Classique » et « Baroque », et « Romantique », les « Chopin »... Moi je me suis mise au violoncelle quand j'avais 8 ans... Je suis allée jusqu'en fin d'étude à Marseille et j'ai collectionné les « fins d'étude », je sais pas si tu connais le fonctionnement du conservatoire ? Y'a un cycle court : c'est fin d'étude, et si tu veux devenir professionnel, c'est « préparatoire supérieur » et « supérieur », donc si t'as le CNR régional en médaille d'or, ben t'essayes de partir à Paris ou à Lyon pour aller dans les CNSN qui sont les gros conservatoires qui représentent la fac en fait, des musiciens... J'ai eu envie d'être violoncelliste, ça a été mon premier choix, j'étais au CNR de Marseille et Nîmes, et voilà, en fin d'étude supérieur, après, les deux ne m'ont pas pris en « préparatoire supérieur », donc j'ai essayé plusieurs trucs, mais j'étais trop vieille après... J'étais pas assez bonne, ou trop vieille ... En démarrant dans les bons conservatoires, j'avais 17 ans, et c'est trop tard, il aurait fallu y être à 9 ans et là oui, j'aurais pu être violoncelliste, ou alors, il aurait fallu être excellente à 17 ans et c'était pas le cas... Donc j'ai lâché ça, mais j'étais à fond de « Classique » pendant toute l'enfance et l'adolescence, et même à rejeter le reste... A être loyale à la « musique classique » et dire que toute autre musique c'était forcément moins bien, donc j'allais pas l'écouter, puisque c'était forcément moins bien... Donc avec mes parents... Bon mon père, il s'est rangé du côté de ma mère pour écouter... Enfin lui, il écoutait surtout pas mal de « Baroque », ma mère elle était plus « Romantique » avec « Chopin », et mon père plus « Baroque », mais pas des gens très connus, comme « Donizetti » par exemple, pas forcément « Bach »... Et par contre, lui, il avait une certaine culture, pas complète d'ailleurs... De tout ce qui était « musique de... ». Y'avait « Woodstock » à cette époque, les « Beatles » aussi... Et tout ce qui rejoint : les « chanteuses Folk des années 70 », comme « Joan Baez » ... Toutes ces nanas là, il adorait ça... Mais j'étais tellement à fond dans le Classique que j'y prêtais pas attention jusqu'à la fin du lycée.. Comme la Chanson française, ils aimaient aussi « Brel » et « Brassens » pour les textes bien engagés, et l'usage des mots qu'ils faisaient... Les deux là... Mais c'est venu aussi qu'à partir de la fin du lycée ça...*

La présence de la Musique classique semblait être une discontinuité musicale qui s'insérait au sein du foyer familial d'Amandine dans des actes d'engagement immédiat et de restitution : la mère trouvait dans sa « *formation classique* » et dans sa pratique du piano des élans qu'elle renforçait au sein du foyer en diffusant des morceaux de Musique classique où primait le jeu de piano. L'accumulation quotidienne de ces écoutes parentales de Musique classique, inscrites dans des échanges chaleureux, doublé de la pratique instrumentale de sa mère, ont dû largement contribuer à ce qu'Amandine trouve le jeu d'un instrument suffisamment attractif pour franchir la barrière de la pratique amateur du violoncelle. Le renforcement très marqué de cet élan du goût d'Amandine pour la Musique classique, entre les écoutes parentales très fréquentes au foyer, et sa pratique instrumentale tout au long des études primaire et secondaire, l'a même amené à réaliser très souvent ses limites dans le fait d'écouter autre chose que du Classique : la force toujours plus importante de son élan à se saisir de la musique classique comme d'un genre musical qui était celui qui honorait le plus la règle esthétique de la complexité musicale incitait Amandine à réaliser les limites qu'il y avait à mettre à l'épreuve la règle esthétique qu'elle partageait avec ses parents pour la Musique classique à des références d'autres genres musicaux que ses parents écoutaient par ailleurs, mais sans y investir la même règle (règle de l'engagement politique et du maniement des mots). Et il lui aura fallu attendre l'arrêt de son cursus au Conservatoire pour que cet élan s'affaiblisse et qu'Amandine puisse se saisir avec sa sœur, des artistes de Chansons françaises et de Rock comme autant d'attractions qui respectaient d'autres règles esthétique et expressive qu'elles puissent inscrire au sein de formes de vie intime, comme on a pu le décrire dans la section 6.2.

## *9.2. Découverte des références de genres musicaux et trajectoires scolaires-professionnelles*



Lorsque nous nous déplaçons en direction des découvertes musicales en fonction de la trajectoire scolaire puis professionnelle des enquêtés, de nouveaux découpages apparaissent. Les références de genres musicaux découvertes très jeunes, c'est-à-dire au moment de l'école primaire, sont globalement ceux qui définissaient les deux tendances extrêmes du point de vue de l'origine sociale.

**Tableau 14 - Découverte des références de genres musicaux et trajectoire scolaire-professionnelle**

Genres musicaux	Trajectoire scolaire et professionnelle de l'enquêté						
	Primaire	Collège	Lycée	Etudes supérieures	Vie active, Chômage	Collège	Etudes supérieures
	Chanson FR. (17,9%), Rock (21%), Classique (11,3%), Hard-Rock (4,6%), Variété inter. (9,2%), Variété FR. (11,3%)	Variété FR. (5,2%), Variété inter. (5,7%), Métal (9,6%), Rap FR. (19,3%), Rap US (21,9%)	Rap FR. (12,7%), Rap US (16,6%), Reggae (8,9%), Rock Prog. (3,8%)	B.O. de films (4,7%), Blues/Folk (5,1%), Reggae (6,5%), World (9,3%)	Classique (11,2%), Jazz (11,6%), World (6,9%)	Jazz (2,9%)	Métal (3,3%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés au moment du primaire, 17,9% sont des découvertes de Chansons françaises.

### *9.2.1. Hard-Rock, Rock, Classique, Variétés et Chansons françaises : des découvertes issues des « backgrounds musicaux familiaux » au moment du primaire*

Tant les références de Hard-Rock, de Rock, de Chansons françaises, de Variétés, françaises et internationales, que celles du Classique, sont des références de genres qui ont tendance à être découvertes très tôt dans la trajectoire, formant ainsi en quelque sorte le « background musical » familial des enquêtés issus des classes populaires et supérieures. Le cas d'Amandine au niveau de la Musique classique, et celui de Pierre en matière de Hard-Rock, sont tous deux des cas où les enquêtés ont inscrit dès leur enfance les références de ces genres musicaux dans des actes d'engagement immédiat et de restitution en compagnie de leurs parents, au moyen de règles qui, par ailleurs différaient très largement : le Hard-Rock était apprécié par Pierre et ses parents pour la règle expressive de l'énergie festive qu'il honorait ; la Musique classique était appréciée

par Amandine et ses parents pour les règles esthétiques de la complexité musicale et du jeu de piano. A côté de cela, les enquêtés découvrent essentiellement des Variétés et des Chansons françaises par le biais du Top 50 : soit directement par le biais des clips à la télévision, comme c'est le cas de Sophie qui regardait très souvent « Fun Tv » ou « M6 Music », qui diffusaient les clips en tête du Top 50 du moment, et dont Sophie agrémentait les murs de sa chambre de posters de ses stars préférées (De Singly, 2006, p. 317-321 ; Glevarec, 2010a, 2010b ; O'Connor, 2010) ; soit de manière indirecte en regardant en famille les émissions de Variétés et de Chansons françaises, comme c'est le cas de Lucie, qui souligne la force « religieuse » des écoutes dominicales de Variétés françaises à la radio ou à la télévision qu'elle partageait avec ses parents :

**Séquence 22\_01** : *Et par rapport à la Variété française, je me rappelle que tu pouvais l'avoir sur la chaîne hi-fi « ET » l'écouter à la télé en même temps (rires !). Donc le dimanche matin, c'était « LA » stéréo, on écoutait ça religieusement, en famille (rires).*

Le cas du Rock enfin, est assez emblématique des manières dont la découverte de références internes à un même genre, peuvent prendre des sens très différents au sein de la grammaire naturelle, soit par l'opposition entre les familles de règles qu'elles supposent entre des enquêtés issus d'origines sociales distinctes, soit au niveau de la nature différentes des règles expressives elles-mêmes en fonction de l'origine sociale des enquêtés, dont les règles investies pour les découvertes en Rock permettent de décrire des formes d'intégration morale au groupe familial sensiblement différentes. Les découvertes en Rock qu'a expérimentées Elliott auprès de ses parents, dont la mère est titulaire d'un Master, sont des exemples d'investissement de règles esthétiques précoces : on se souvient qu'il a découvert bon nombre de morceaux de Rock des années 1970 en honorant avec ses parents la règle de l'*expérimentation musicale*. A l'inverse, les découvertes en Rock réalisées par Cyril ou Pierre en compagnie de leurs parents respectifs témoignent, par l'investissement collectif de règles telles que le rapport festif et l'énergie musicale, d'une manière spécifique de nouer des formes de cohésion familiale. Ces formes diffèrent par ailleurs des formes de cohésion des

groupes familiaux d'enquêtés issus de milieux sociaux plus aisés, comme c'est le cas de Myriam, au sein desquels les références en Rock des années 1970, très souvent désignées par l'appellation « Musique de Woodstock », sont plutôt découvertes au moyen de règles telles que la transgression éthique dont témoignent les morceaux, et l'ambiance même du festival susmentionné, notamment « Joe Cooker » et « sa voix rauque et hypnotique » :

Alors le concert de Woodstock, j'adorais me le regarder étant plus jeune, c'est mes parents qui me l'ont fait connaître... Mon grand dieu c'était « Joe Cooker ». Son état hypnotique sur scène, avec sa voix roque ça me fascinait ! Y'avait un sentiment de liberté, de rupture des codes, c'était assez énorme !

### *9.2.2. Variétés, Rap et Métal: découvertes sur fond commun générationnel et clivages identitaires adolescents*

Au moment du collège, les références de la Variétés internationales et françaises continuent d'être découvertes par les enquêtés, mais cessent progressivement de l'être avec le groupe familial pour former très souvent le noyau musical de la « culture collégienne », où les enquêtés respectent très souvent avec leurs camarades de classe la règle de la contemporanéité musicale. Nous avons déjà pu décrire le cas de Claire dans la section 8.1.2., au cours de laquelle les actes d'engagements immédiat et de restitution issus d'un collectif scolaire (dans lequel Claire et ses camarades s'échangeaient des cassettes audio confectionnées à partir des groupes de Variétés internationales diffusés sur Fun Radio) l'avaient conduit à ne pas pouvoir s'appuyer sur un élan suffisant lui permettant de se saisir du jeu de clarinette de sa copine comme d'une attraction, étant donné qu'il ne respectait pas suffisamment la règle expressive qu'elle investissait quotidiennement avec l'autre collectif. De même, le cas de Fanny décrit une situation similaire où elle découplait son écoute en solitaire de Fun Radio et du Hit machine afin de réinscrire les références découvertes en Variétés françaises et internationales au cœur des discussions avec ses camarades de collège.

*Fanny et le découplage des références de Variétés internationales et françaises entendues sur Fun Radio et au Hit machine au sein d'un collectif scolaire de collégiens*

**Séquence 19\_03 :** *[Et au collège, t'écoutais quoi?] Alors au collège qu'est-ce que j'écoutais ? J'écoutais les trucs les plus commercialisés, j'écoutais la radio, « Ophélie Winter », j'écoutais vachement Fun Radio, surtout les émissions d'antenne libre, et justement ils faisaient découvrir des titres nouveaux et je regardais le Hit Machine, pareil y'avait le classement de l'actu de la Variétés françaises et internationales... [Ah oui, Charlie et Lulu ?!] Ouais ! « Charlie et Lulu ! » (en chantonnant). Donc j'avais une écoute assez formatée, stéréotypée par rapport à la télé, mais quand t'es ados, tu réfléchis pas, t'écoutes ce qu'il faut écouter pour pouvoir en parler avec ceux du collège le lendemain... Enfin y'avait des ados qui écoutaient des choses un peu différentes, mais moi, j'étais vraiment dans le truc de « j'écoute ce qu'il y a à la télé, c'est bien, la télé a raison », c'est notre génération donc c'est bien (rires !).*

Dans cet extrait Fanny décrit d'une part le caractère attractif que les titres diffusés par « Fun Radio » et le « Hit machine » suscitaient chez elle, portée en cela par le renforcement d'un élan issu des interactions avec ses camarades du collège. Elle décrit d'autre part l'extrême hermétisme des règles qu'elle et ses camarades se faisaient respecter : aucunes autres références que celles diffusées par des médias identifiés par ceux-ci comme diffusant de la « musique de leur génération » ne prenaient place au sein de leurs échanges, sous peine d'être notifié d'une faute. C'est ce que suggère Fanny lorsqu'elle décrit le fort inconscient grammatical réaliste qui environne ses écoutes musicales et ses discussions avec ses camarades : bien que les sanctions n'aient pas eu lieu explicitement, Fanny percevait bien l'erreur qui pouvait être commise à intégrer des références musicales qui ne respectent pas cette règle de contemporanéité musicale et donc, d'intégrer des références qui ne soient pas diffusées par les médias radiophonique et télévisuel qui honorent, selon l'ensemble du collectif scolaire, cette même règle.

De même, les références du Métal d'un côté et les références de Rap français et de Rap américain d'un autre côté sont également celles qui sont tendanciuellement découvertes par les enquêtés au moment du collège, les découvertes au niveau des deux formes de Rap se prolongeant au moment du lycée. Du point de vue des modes de découvertes, les références de Métal et de Rap américain sont assez similaires : les cas d'Axelle et ses découvertes de titres de Rap américain à partir de l'émission « *Yo ! Mtv Rap* » et de celles qu'elle effectuait lorsqu'elle échangeait des cassettes d'enregistrement d'émissions spécialisées sur Skyrock avec ses amis du collège ou de ses découvertes à partir de magazines spécialisés peuvent être comparées à celles de Pierre en matière de Métal, que nous allons à présent décrire et expliquer.

*Pierre et son goût pour le Métal au moment du collège*

**Séquence 32\_09** : *Donc après vers la préadolescence, vers 12 ans, je commençais vraiment à m'intéresser à la musique Rock, Hard Rock... C'est vrai, au niveau des représentations, de l'imaginaire... T'avais des pochettes assez expressives tu vois... C'était un univers voilà tu vois (surenchérisant d'un geste de la main pour asseoir le discours)... Avec des sensations fortes tu vois... Donc ça, ça m'attirait beaucoup quoi... Donc je commençais à écouter les disques que mes parents avaient... Mais bon, j'avais toujours pas trouvé... Le truc qui me collait vraiment... Donc après j'avais un cousin qui m'avait passé quelques vinyles également... Y'en avait un qui m'avait bien plu en particulier, c'était « Mötley Crüe » : « Doctor Feelgood »... Donc là, ça correspondait un peu plus à ce que je cherchais déjà... Et puis bon après, au début du collège, là voilà, ça a été un pote, un jour il m'a copié une cassette euh... (rires ! Exprimant l'importance de ce qui été en train de se passer)... Avec, d'un côté y'a « Slayer », l'album « Raining Blood »... Donc c'est du Trash Métal quoi... Speed/Trash Métal... C'est très, très violent... Très intense... C'est un album qui dure tout juste une demi-heure... C'est un album culte en fait... Et après, y'avait l'autre face de Death... Le groupe Death... Ils font du Death Métal... C'était leur premier album aussi... Et là « Woah ! », je me souviens, quand j'ai enclenché la K7, c'était exactement ça que j'attendais... Donc voilà... Je me souviens j'ai couru partout... J'ai dit : « Putain mais c'est ça ! Voilà ! C'est trop bon, c'était le truc qu'il me fallait quoi... » [ ça venait de sortir ? ] Non, en fait c'était sorti... Donc ça devait être en 92 que j'ai entendu ça... ça devait faire*

*6 ans... « Raining Blood » était sorti en 86... Mais voilà, c'étaient des albums quand même phare de la scène... Et l'autre, c'était « Scream Bloody Gore »... De Death... C'était sorti en 87... Mais donc là, ça a été la claque... Donc très rapidement, je me suis orienté vers le Métal extrême... Parce que ce qui m'a plu dans le Hard, c'était le côté extrême... Les genres extrêmes, donc c'était le Trash Métal... Enfin le Death Métal à l'époque... Donc avec des imageries assez violentes déjà... Le satanisme euh... Le gore... Bon voilà, y'avait des pochettes très explicites... Du coup ça faisait pas mal appel à ton imagination... Pour moi c'était un ensemble quoi... Et donc à l'époque, au bahut, y'avait pas mal de mec qui avaient des tee-shirts, donc ça contribuait aussi... Et donc euh, ouais... Le premier truc que j'ai acheté, c'était une K7 de Iron Maiden (prononcé « Iron », et non « Aïron »), un live... Bon voilà, parce que... Bon je connaissais pas vraiment leur musique... Mais la pochette et tout... Avec leurs monstres... Tu te dis : « Bon, ça doit bien envoyer quoi... ». Et bon, j'étais assez déçu, parce que en définitive voilà, Maiden, c'est plutôt classique comme Métal, c'était pas aussi Trash que je l'espérais... Mais... Bon, j'ai quand même écouté l'album... Et c'est aussi à l'âge de 13 ans que j'ai commencé à acheter des magazines... A fond... Et j'ai jamais arrêté depuis... Donc ouais, les magazines, c'était très, très important pour moi... D'ailleurs j'ai beaucoup lu de romans quand j'étais gamin, et là, vers 12-13 ans, j'ai arrêté de lire des romans, pour me mettre... Je dévorais les magazines... J'en achetais plein... J'étais à fond dans le truc quand même... Mais c'est vrai qu'en terme de roman, j'appréciais beaucoup Stephen King à l'époque, donc à l'époque... ça faisait un peu le lien avec la musique, le côté un peu horrifique, épouvante... Après c'est pareil, je matais des films d'horreur, j'en louais tout le temps... Après vers 13 ans donc ça a commencé comme ça... Puis après, j'ai commencé à échanger des K7 avec les copains du collège, à connaître différents groupes, j'étoffais ma culture en fait... Puis bon vers 14 ans, j'étais à fond, j'échangeais... Y'avait du troc de K7, des K7 qui étaient distribuées avec les magazines...*

La longueur de cet extrait est proportionnelle aux fluctuations et à la richesse de l'enchaînement des situations qu'a vécu Pierre au moment du collège. A l'entrée en sixième, celui-ci nous dit qu'il débute la lecture des livres de Stephen King, dans lesquels il appréciait particulièrement l'ambiance horrifique. En parallèle, Pierre a renforcé cet élan à travers les pochettes de disques des

albums de Hard-Rock que possédaient ses parents<sup>184</sup>, sur lesquelles figuraient toutes sortes de têtes de mort et autres détails qui lui faisaient suggérer une atmosphère sensiblement identique à celles des ouvrages de Stephen King : il les a donc spontanément investies comme des attractions mais, après écoute des disques, Pierre a réalisé les limites de la correspondance grammaticale entre les règles expressives de l'horreur et de l'agressivité qu'il attendait des disques de Hard-Rock et le caractère horrifique et l'agressivité qu'il a pu constater en les écoutant. Quelque temps après, Pierre se fait prêter par son cousin la cassette d'un groupe de Métal emblématique, « Mötley Crüe » : il conclut après l'écoute de cette cassette que la correspondance grammaticale est un peu plus effective entre les sonorités qu'il a pu entendre et les règles qu'il leur applique, sans être toutefois encore tout à fait satisfaisante. Au collège, le style vestimentaire de certains collégiens, agrémentés de t-shirts représentant des têtes de mort et toute sorte d'ambiance sataniste, lui a fait spontanément les considérer comme des personnes avec qui il pourrait entretenir des accointances musicales. Il s'en est donc saisi spontanément comme des attractions et s'est lié d'amitié avec eux. Son premier achat, une cassette d'un « live » d'« Iron Maiden », l'a tout d'abord déçu : tout comme avec les pochettes de Hard-Rock de ses parents, il a été spontanément attiré par l'imagerie de la pochette, mais l'écoute des morceaux lui a fait réaliser l'écart qui existait entre ce qu'il attendait et ce qui était réellement joué du point de vue de l'agressivité<sup>185</sup>. Cette déception a été cependant résorbée lorsque l'un de ses amis du collège lui a prêté une cassette copiée de « Slayer » et

---

<sup>184</sup> Pour une étude sur les liens entre le visuel des pochettes et les sonorités musicales, voir celle réalisée sur les pochettes des albums des « Beatles » (Inglis, 2001).

<sup>185</sup> Dans *La pensée visuelle*, Rudolf Arnheim soutient la thèse que la pensée est étroitement liée à la perception sensorielle. Et, en abordant la manière dont on modifie notre manière de *concevoir* une abstraction, voici ce qu'il avance : « Pierre s'est formé une certaine idée du genre de personne qu'est Paul. Ce n'est pas simplement le nombre de fois où Pierre à l'occasion d'observer Paul qui infirmera ou modifiera automatiquement cette idée. Certaines situations particulières fourniront néanmoins un test qui corroborera le concept sous sa forme actuelle ou invitera à le retoucher. [...] Le fait nouveau peut affecter la structure globale du concept en déplaçant les accents, en faisant apparaître comme essentiels ceux que l'on croyait accidentels, en modifiant les rapports de forces. Dans certains cas, un concept qui, à l'origine, était unitaire, se divise en deux ou en trois » (Arnheim, 1976, p. 196-197). Cependant, le psychologue de l'art semble considérer les individus à l'état isolé lorsque leur perception confirme ou modifie la forme du concept qu'ils s'étaient constitués en pensée. Nous dirons pour notre part que ces modifications viennent du produit des actions et des actions en retour au cours desquelles les individus se saisissent des raisons d'agir qui les entourent à partir des règles qu'ils honorent et qu'ils se confirment ou, le cas échéant, modifient plus ou moins.

de « Death », des groupes de Trash et de Death Métal, Pierre a enfin trouvé ses espérances satisfaites en matière de musique horrifique et agressive : cette écoute a ainsi considérablement renforcé son élan envers cette musique, et l'a amené à cesser de lire des ouvrages de science-fiction pour passer à la lecture de magazines spécialisés qu'il partageait avec son groupe d'amis collégiens. De là, Pierre a renforcé continuellement son élan envers ce style en copiant les cassettes qu'il se procurait suite à la lecture d'articles dans lesquels il extrayait les noms qui semblaient remplir, selon les chroniqueurs, les règles qu'il honorait avec ses amis, et les leur transmettait, et ceux-ci en faisaient de même.

Les découvertes en Rap français faites par les enquêtés au cours de cette même période du système scolaire sont à peu près similaires à celles effectuées en Rap français, excepté le fait qu'en terme d'usage des dispositifs, leur palette, du point de vue de leur degré de spécialisation, est un peu plus étendue. C'est ainsi que les enquêtés pouvaient passer par des émissions de télévision ou de radio spécialisées à partir desquelles ils enregistraient les nouveaux morceaux qu'ils transmettaient ensuite à leurs groupes d'amis ou qu'ils écoutaient/regardaient ensemble. C'était par exemple le cas de Gaël et d'Elliot décrits plus haut, lorsqu'ils enregistraient l'émission « Rap Line » qui avait initié la diffusion des premiers clips de Rap français sur M6 : après s'être constitués des cassettes vidéos de ces émissions<sup>186</sup>, ils pouvaient les découpler soit en les prêtant à leurs amis, qui en faisaient de même en retour avec celles qu'ils avaient conçues, soit en les visionnant directement en leur compagnie afin d'éprouver collectivement la correspondance grammaticale entre les règles qu'ils attendaient être celles que les artistes respectent, et celles qu'ils jugeaient être respectées après écoute. Mais outre les émissions spécialisées, les enquêtés pouvaient également découvrir de nouvelles références de Rap français sur les plages plus généralistes des radios qui par ailleurs pouvaient programmer des émissions spécialisées très tard le soir, comme ce fut le cas pour Skyrock, dont la devise (« premier sur le Rap ») constituait pour les adolescents qui s'identifiaient à ce

---

<sup>186</sup> Pour un analyse de la manière dont le magnéto-scope a d'abord échoué en tant que dispositif relié au câble, puis de l'effet qu'il a pu avoir sur les pratiques culturelles, voir (Baboulin, Gaudin et Mallein, 1983 ; Dupin, 1987 ; Akrich, 1990). Pour une critique de la sociologie des usages à cet égard, voir (Jouët, 2000).



style musical une attraction très puissante destinée à circonscrire leur choix d'écoute radiophonique. C'était encore une fois le cas d'Axelle, décrit à la section 7.1., qui écoutait les artistes qui passaient sur cette radio afin d'en découpler les morceaux pour les ré-encaster ensuite au sein des discussions avec ses amis du collège. Par ailleurs, le cas des découvertes de Rap français effectuées par Jean au collège en compagnie de son père et des amis de celui-ci témoigne également qu'elles pouvaient émerger de collectifs familiaux dans lesquels les personnes plus âgées pouvaient établir des ponts grammaticaux avec les enquêtés plus jeunes entre l'actualité du Rap français et des albums qui commençaient à être un peu plus anciens et qui n'étaient par conséquent plus diffusés sur les ondes. Nous avons vu que de tels ponts avaient été possibles du fait que Jean avait par exemple pu renforcer un élan pour l'aspect tout à la fois subversif et festif des textes d'un morceau d'IAM au moment où les amis de son père le lui faisaient écouter. L'appui sur ce morceau d'IAM et sur les échanges amicaux que Jean pouvait avoir avec les amis de son père ont participé à ce qu'il rompe actuellement l'élan qu'il investissait par ailleurs au collège à honorer avec ses camarades de classe la règle de contemporanéité musicale, dont l'étroitesse qu'elle impliquait en matière de segmentation de ce qui était écoutable était souvent vécue par lui comme un puissant inconscient réaliste.

*9.2.3. Rap américain et français, Rock progressif et Reggae: des découvertes faites au sein de groupes plus spécialisés dans la deuxième partie des études secondaires*

Au lycée, outre les deux formes de Rap qu'ils continuent de découvrir, les enquêtés ont tendanciellement découvert des références de Rock progressif et de Reggae. Ces découvertes se font par ailleurs dans des contextes sensiblement différents au sein desquels les familles de règles que les individus respectent sont également différentes : alors que les découvertes en Rock progressif émergent plutôt de relations amicales où la pratique instrumentale prend une place importante<sup>187</sup>, auxquelles s'ajoutent très souvent la lecture<sup>188</sup> et l'écoute de média

---

<sup>187</sup> Les différentes enquêtes sur les pratiques culturelles des français attestent le fait que l'apprentissage d'un instrument de musique passe avant tout par l'autodidaxie, seule ou en compagnie d'amis : en 1989 (puisque la séquence commentée se passait légèrement avant), 29% des français qui savaient jouer d'un instrument de musique avaient appris seul ou avec un ami ;

spécialisés dans ce genre musical (comme Luc et son ami du lycée), les découvertes faites en Reggae passent plutôt par des écoutes collectives au sein des groupes d'amis du lycée. C'est par exemple le cas de Fanny, qui a découvert des artistes comme « Tryo » et « Sinsémilia » au sein de sa « classe théâtre » de seconde.

*Fanny et son goût pour la marginalité des groupes de Reggae découverts en « classe théâtre »*

**Séquence 19\_08 :** *Et c'est vraiment au lycée que j'ai découvert d'autres choses, parce que j'étais en Internat, et qu'on partageait la musique entre filles, et j'écoutais des trucs de..de... De lycéens quoi, genre « Sinsémilia », « System of a down » (d'un ton infantilisant), tu vois, des trucs très, très stéréotypés « lycée » quoi... Et c'est vraiment quand je suis arrivée à la fac, que je me suis mise en couple, que j'ai découvert autre chose, que j'ai vraiment diversifié mes écoutes, que j'écoutais plus ces trucs d'hippies... « Tryo » aussi, j'ai beaucoup écouté « Tryo » au lycée. J'écoutais parce que c'était l'époque où il fallait écouter « Tryo », parce que c'était cool d'écouter ça quoi, on fumait des joints et c'était sympa quoi... (rires !). Et j'étais dans une classe « section théâtre », donc fallait qu'on écoute des trucs de marginaux parce qu'on était déjà des marginaux pour les autres... Donc voilà on se confortait dans nos rôles de marginaux, et on aimait bien aussi quoi (rires !) J'ai été fan d' « Iam » et d' « Ntm » aussi... Mais ça correspond à une petite période de ma vie, où j'étais une racaille, et donc j'écoutais pas mal d'albums d' « Iam », d' « Ntm » et que je connaissais par cœur... C'était au collège, et j'ai pas prolongé, parce que j'ai intégré la classe théâtre en question, où voilà, c'étaient tous des hippies, nanana, la violence et la musique violente c'est pas bien, donc je me suis intégrée dans le flux, et j'ai écouté ce qu'il fallait écouter (d'un ton résignée)... Super ! (rires !)*

---

l'école arrivait derrière à hauteur de 26% et les professeurs particuliers à hauteur de 24% (Donnat, 1990, p. 113). Il en va de même en 1997 : ils étaient respectivement 34% à avoir appris à jouer seul ou en compagnie d'amis, 28% à avoir appris à l'école et 25% à avoir été initié par un professeur particulier (Donnat, 1998, p. 289).

<sup>188</sup> En 1989, les 15-19 ans étaient 20% à lire une revue culturelle de type littéraire, musicale ou de cinéma, contre seulement 10% dans la population totale (Donnat, 1990, p. 121). La lecture juvénile des jeunes générations

Fanny a donc découvert « Tryo » et « Sinsémilia » en compagnie de ses amies de l'internat avec qui elle suit une « classe théâtre ». L'ambiance à la fois amicale et quelque peu transgressive dans laquelle se déroule l'écoute de ces groupes entre selon Fanny en conformité non seulement avec la règle que l'ensemble des autres classes lycéennes leur appliquent (« *on était déjà des marginaux pour les autres* »), mais également avec celle que les membres du groupe s'appliquent à eux-mêmes (« *on se confortait dans nos rôles de marginaux, et on aimait bien aussi* »)<sup>189</sup>. Le fait que Fanny ait pu percevoir les jugements réalistes des autres lycéens à l'égard de la classe qu'elle intégrait lui a sans doute donné l'élan nécessaire à ce qu'elle adhère encore plus spontanément aux goûts des copines de sa classe pour « Tryo » et « Sinsémilia ». Dans le même temps, Fanny semble percevoir également l'inconscient réaliste qui règne dans son groupe de classe de théâtre : c'est exactement celui-ci qui lui a fait rompre un élan antérieur pour l'aspect virulent des textes d'« NTM » et d'« IAM ». Cette rupture a pu se produire lorsque Fanny s'est appuyée sur divers détails (comme la relation dialectique antagoniste qui régulaient les groupes du lycée réfractaires aux « hippies » et son groupe lui-même face aux autres), qui lui ont fait réaliser la limite qu'il y aurait à importer ces deux groupes de Rap français au sein de la classe théâtre, sachant qu'ils n'honoreraient pas la règle expressive du marginalisme pacifiste qui donnaient un sens positif à leur écoute des groupes de Reggae, et qu'il y aurait toutes les chances que la règle expressive de virulence, qui semblait être celle qu'elle appliquait à ces deux groupes, ne soit pas acceptée en tant que telle, mais que l'écoute soit au contraire régie par la règle du marginalisme pacifiste qui, selon Fanny, lui aurait valu de se faire notifier d'une faute.

#### *9.2.4. Reggae, Blues/Folk, World music et Musique de films: l'impact des relations électives au sein des études supérieures*

<sup>189</sup> A ce titre, le cas de Fanny et de son groupe de « classe théâtre » peut être appréhendé comme un condensé des analyses d'Howard Becker au sujet des fumeurs de marijuana, du point de vue de l'apprentissage de la satisfaction de la consommation de cannabis et de la gestion du contrôle social qui en découle (Becker, 1985, p. 75 -102) Les musiciens de Jazz face aux « caves », du point de vue cette fois de l'antagonisme entre groupes aux règles distinctes (Becker, 1985, p. 103 -125)

Les découvertes de références de Reggae est également présente au cours des études supérieures, bien qu'elles ne soient plus autant inscrites dans des collectifs très homogènes mais émergent au contraire de relations plus électives. C'était par exemple le cas des découvertes de Fabrice à partir des SMS échangés avec son frère : les affinités musicales issues de la relation fraternelle qui se poursuivaient au moment des études supérieures offrent ainsi la possibilité à Fabrice d'y recourir par-delà la distance qui les sépare. A ces découvertes viennent s'ajouter celles de références de Blues et de Folk ou de Musiques de films : pour chacune d'elles, les relations électives que les enquêtés se sont constituées à l'université en sont le principal vecteur. Elles sont cependant de différentes natures. Si en matière de Blues et de Folk, nous avons vu avec Clément que les découvertes pouvaient s'inscrire, tout comme Luc plus haut, au sein de relations expertes où la présence de la pratique musicale venait colorer le goût pour ces deux genres musicaux, et rendaient ainsi plus probable leur découverte au moyen de règles esthétiques, d'autres configurations ont aussi pu émerger au cours des études supérieures du point de vue des découvertes au sein de ce genre. C'était par exemple le cas de François qui a découvert « Clannad », un groupe de « Néo-Folk », après une discussion avec sa compagne dans laquelle celle-ci citait ce groupe comme étant un de ses favoris durant son adolescence.

*François et la découverte de Clannad par amour pour sa compagne*

**Séquence 29\_38** : *Par exemple, ces temps-ci, depuis quelques mois, j'écoute souvent le deuxième album de « Clannad »... Je sais pas si tu connais ? [Non, non...] Alors c'est plutôt le volet néo-folk... Euh non pardon, renouveau folk en fait. Parce que néo-folk c'est une sous-division en musique industrielle... C'est une musique sombre, alors que là, c'est pas du tout ça. C'est genre « Alan Stivel » et compagnie quoi le renouveau folk... Ben là c'est pareil... En même temps ça suscite beaucoup l'imaginaire... C'est ma copine qui me disait : « Ah ben j'écoutais « Clannad » quand j'étais jeune et tout et... Qu'est-ce que je fais ? Hop, je vais chercher la discographie de « Clannad » ! Et donc j'écoute beaucoup « Clannad » en ce moment ...*

Comme l'indique François, ce qui l'a incité à télécharger la discographie du groupe de Folk a été le fait que sa compagne lui confie qu'il s'agissait d'un groupe qu'elle aimait beaucoup écouter durant son adolescence. François s'est donc saisi des mots de sa compagne comme d'une attraction qui l'a conduit à franchir le cap de la découverte du groupe. Pour autant, il est également important de tenir compte du fait qu'il écoute à présent beaucoup ce groupe en solitaire (sa compagne poursuivant ses études à l'étranger). Comment l'expliquer ? Il est nécessaire pour cela de tenir compte de la règle que François invoque dans l'extrait pour définir la musique de « Clannad » : « *ça suscite beaucoup l'imaginaire* ». La seconde règle (« celle de l'imaginaire ») était celle, on s'en rappelle, que François investissait avec ses camarades du collège avec qui il écoutait de la « musique sombre » (décrite dans la section 7.3.). François s'est donc saisi spontanément de la musique de « Clannad » comme d'une attraction au moyen du renforcement de l'élan que cette écoute lui procurait à l'égard du goût de l'imaginaire qu'il avait développé au cours des études secondaires avec ses camarades.

De leur côté, les découvertes de nouvelles références en Musique de films sont plutôt tributaires des relations conjugales au moment des études supérieures. Le partage des mêmes goûts cinématographiques a souvent conduit les enquêtés à en traduire les règles pour les rendre compatible avec la musique de ces films. C'est par exemple le cas de Claire qui a découvert énormément de Musiques de films par l'intermédiaire de son compagnon et dont les cassettes qu'il lui a enregistrées, suite aux films qu'elle lui disait apprécier, sont autant d'attractions dont elle s'est saisie (voir la description de Cyril, son conjoint, réalisée à la section 8.1.1.). Nous avons par ailleurs vu que le goût du cinéma a été suscité chez elle par son amie collégienne qui lui avait fait connaître « l'Utopia », l'un des cinémas d'art et d'essai toulousain (voir la section 8.1.2.) à partir duquel Claire s'est constituée une sensibilité particulière pour la musique de film, notamment dans le rôle qu'elle joue pour constituer l'atmosphère cinématographique. Claire a donc pu s'appuyer sur cet élan et le renforcer lors des échanges musicaux qu'elle entretient avec son conjoint.

Enfin, les découvertes faites en World sont plutôt le fait des relations un peu plus spécialisées, comme ce fut le cas de Pascale, qui a découvert énormément de références de musique Afro-cubaine par l'intermédiaire de son professeur de percussion.

*Pascale et les découvertes en musique afro-cubaine par le biais de son professeur de percussion*

**Séquence 18\_17 :** *Donc ce type était spécialisé en percussion afro-latine, voilà, il jouait dans un groupe de latin-jazz... Donc il m'a appris à jouer, puis ça a confirmé mon intérêt pour la percussion et surtout pour la percussion latin-Jazz... Donc j'ai appris que c'était cubain, et là, c'était immersion dans la culture cubaine... On était plusieurs à ses cours, donc il montait ses morceaux où t'avais des congas des jumbés, des bongos, donc c'était énorme, t'es avec tes potes, puis c'est merveilleux, tout le monde discute, puis tu finis à minuit...! Donc après les cours, il nous faisait passer des références parce qu'à cette époque, c'était début 1990, t'avais pas trop de choix dans les magasins et puis t'avais pas Internet...*

Pascale décrit les cours de percussions comme des cycles très intenses d'engagements immédiats et de restitutions : le jeu en live des morceaux de son professeur, associé aux informations culturelles qu'il donne aux élèves ont trouvé chez Pascale et les autres élèves un engouement très fort, qui les ont poussés de leur côté à dépasser très largement les horaires impartis par le cours, et où, au cours de discussions chaleureuses, le professeur leur transmettait des références musicales de Musique afro-cubaine et de Latin Jazz. Comment Pascale a-t-elle été portée à s'inscrire dans un cours de percussion durant ses études supérieures ? Il faut pour cela remonter au moment du collège. Nous avons vu dans la section 8.2.1. que Pascale avait d'abord maintenu à l'état pré-grammaticalisé la musique de « Genesis » et « Peter Gabriel » par peur d'entrer en contact avec son cousin plus âgé. Puis, elle a entendu à nouveau ce groupe au cours des réunions chaleureuses à la fin des entraînements d'aviron et, en s'appuyant sur l'inconscient naturel de l'interaction avec son cousin, a cette fois pu prendre l'initiative de demander à ses camarades plus âgés le nom du groupe (l'interaction étant alors plus chaleureuse que l'aspect « chelou » de son cousin).

La forme de vie intime que prenaient ces fins de mercredis après-midi a ainsi impliqué chez Pascale qu'elle relie à la règle expressive du partage convivial le fait d'écouter de la musique en collectif. En parallèle, Pascale partageait également avec ses amis du collège puis du lycée, comme nous l'avions souligné, le goût pour les tubes contemporains diffusés par les radios de grande écoute. Leur attention était alors toute portée sur les classements du hit parade et, lorsque Pascale investissaient avec sa sœur des élans inactuels pour leur goût de la musique Rock des années 1970, les autres amis du collège leur faisaient remarquer leur faute en leur notifiant que cette musique n'honorait pas la règle de contemporanéité musicale que fixaient leurs radios favorites. Ceci ne heurtait que très faiblement Pascale et sa sœur, qui se rangeaient spontanément « dans les clous » du fait qu'elles pouvaient actualiser cette musique soit lorsqu'elles revenaient au club d'aviron, soit lorsqu'elles se retrouvaient chez elles. Les possibilités périphériques d'actualiser ces goûts étaient suffisamment présentes pour que Pascale et sa sœur honorent le principe de solidarité lorsqu'elles étaient rappelées à l'ordre par leurs camarades de classe. En parallèle, les deux sœurs aimaient danser sur la musique des hits du moment dans leur chambre puis, voyant leur goût pour cette activité, leur mère les a inscrites à un cours de danse Classique, dans lequel la professeure de danse, pour intéresser spontanément son public d'adolescente, les faisait danser sur les tubes du moment. Bien qu'elle ne découvre, de fait, aucune référence musicale lors de ces cours, Pascale a cependant adhéré à une nouvelle règle expressive qui prenait un sens positif dans la grammaire naturelle, celle de l'expression corporelle, qui lui faisait relier la musique qu'elle entendait aux mouvements du corps qu'elle rendait possible<sup>190</sup>, par l'intermédiaire des cours de sa professeure :

---

<sup>190</sup> La description du rapport à la danse de Pascale, très « physique » et dépendante de la rythmique de la musique, est proche de celle que fait Gilbert Rouget à propos du lien entre la danse et la possession dans *La musique et la transe* : « Dans la possession, la danse est donc d'une part représentation des dieux, c'est-à-dire théâtre – théâtre sacré, mais aussi théâtre qu'on se joue à soi-même, comme l'a montré Leiris, et qu'on joue également aux autres -, de l'autre exercice physique, comme elle l'est d'ailleurs toujours, par définition. Sous ces deux aspects, elle est activité esthétique et jeu. Mais surtout, sous tous ses aspects elle est communication : avec soi-même et avec les autres » (Rouget, 1990, p. 226).

A 15 ans j'ai commencé la danse... J'ai commencé par le Modern Jazz, donc comme pour tenir debout il fallait faire un peu de classique, j'ai fait du classique... Avec ma coupe à la Robert Smith... C'était fun...rires! Par ce biais, j'ai pas découvert trop de choses puisque la prof reprenait des trucs qui étaient à la mode donc euh...C'est le principe, bon, quand tu fais cours à des ados... Mais du coup de pouvoir danser sur la musique, c'était une autre façon de pouvoir profiter de la musique et de l'aimer encore plus... Grosse révélation, moi, c'est la musique qui m'a amené à la danse...J'ai jamais arrêté depuis...

Après l'obtention de son Bac, Pascale quitte Nancy pour venir faire ses études supérieures à Toulouse. A son arrivée, elle se met à la recherche de cours de danse en Modern Jazz, mais aucun des cours qu'elle a repéré ne lui a donné l'impression d'être à la hauteur de ceux qu'elle suivait à Nancy : ainsi, les tentatives successives de recherche n'ont fait qu'affaiblir progressivement son élan pour ce type de danse, à mesure qu'elles n'entraient pas en correspondance grammaticale suffisamment positive par rapport aux cours de Nancy. Puis, en se promenant le long des berges de la Garonne après les cours, comme pouvaient le faire nombre d'étudiants toulousains vivant à proximité du centre ville, Pascale croisait de nombreux groupes d'étudiants qui jouaient des percussions, prenant du bon temps autour de bières. Les liens grammaticaux au sein de la grammaire naturelle que percevait Pascale entre le jeu de percussion de ces jeunes et les rires qui pouvaient se mêler à cette activité, l'ont amenée d'autant plus spontanément à se saisir du jeu de percussions comme d'une attraction que celui-ci venait renforcer un élan qui portait Pascale à investir la règle du partage convivial de musique avec ses amis plus âgés du club d'Aviron. Pascale a cependant dû procéder à une légère retraduction de la règle étant donné que la convivialité autour de la musique n'était plus une forme de recomposition amicale des interactions éprouvées au cours de l'entraînement, mais l'introduction de la musique comme pratique ayant pour enjeu la production même de cette convivialité. De plus, la rythmique qui émanait de ce jeu de percussions a ravivé chez Pascale l'élan qui s'était peu à peu estompé à force de ne pas avoir trouvé de cours de danse adéquat. Ainsi, non seulement la retraduction de la règle de



convivialité a amené Pascale à vouloir jouer des percussions<sup>191</sup>, mais ces groupes de jeunes étudiants ont renforcé chez elle le désir de danser sur ce genre de musique :

Donc en parallèle je continuais la danse, j'ai arrêté le Jazz que je faisais à Nancy, parce que j'ai pas retrouvé l'équivalent ici, donc j'ai un peu erré pendant quelques mois... Et à Toulouse y'avait pas mal de monde qui jouaient des percussions sur le bord de la Garonne, t'avais l'impression d'être dans un village, tout le monde rigolait, c'était sympa, et je me suis dit, je veux faire ça, et je veux danser dessus, sans rien y connaître... Donc je me suis mis dans un cours de danse primitive, avec un mec qui se trouve être le plus grand chorégraphe de contemporain français... Ce cours je l'ai connu parce que c'était une structure municipale, qui s'appelle l'espace Saint-Cyprien, une très, très belle salle de danse, avec des tarifs abordables pour une étudiante...

A côté de cela, Pascale se rend dans un magasin de percussions où elle quémande les conseils du vendeur sur le type de percussions qu'elle pourrait jouer en sachant qu'elle dispose d'un petit budget et d'aucun moyen de locomotion pour le transporter lors des cours. Le vendeur lui propose alors d'acheter des Bongos et lui conseille les cours d'un très bon percussionniste, chez lequel Pascale se rend :

Alors après je me suis mis aux percussions : donc je suis parti dans un magasin d'instruments du centre ville, j'étais étudiante, j'avais pas de bagnole, donc il me fallait un truc adapté; donc il m'a proposé des bongos... Donc j'ai dit c'est super mais comment on en joue? Et il m'a donné les coordonnées d'un mec qui en joue à la Mjc Prévert... Donc je me suis pointée, et me voilà parti pour apprendre les percussions, en parallèle de mes cours de danse... Mais c'est marrant, comme des choses très importantes dans la vie viennent d'un petit truc quoi...

Ainsi, la découverte des percussions chez Pascale au cours des études supérieures aura été dépendante d'une part des activités relativement communes

---

<sup>191</sup> Pour une étude approfondie sur les liens entre les instruments, les musiciens et l'expression de l'identité latine lors du jeu de Salsa, voir (Román-velázquez, 1999).

aux étudiants (aller se promener à la Prairie des filtres pour y côtoyer d'autres étudiants) et du renforcement des élans antérieurement constitués qui l'ont amené à se saisir de ces groupements de jeunes jouant des percussions comme autant d'attractions qui la poussent à vouloir à la fois jouer de ce type d'instrument et y danser dessus. De plus, les conditions économiques de sa vie étudiante l'ont amenée à ce que le vendeur lui conseille d'apprendre à jouer des bongos.

*9.2.5. Jazz et Musique classique: les découvertes tardives dues aux relations professionnelles et relatives à des pratiques amateurs au moment de la vie active*

L'entrée dans la vie active enfin, semble plutôt être une période où les découvertes musicales constituent des accès à des références de genres qui n'ont pas pu se constituer plus tôt, tels que la Musique classique ou le Jazz, en partie dû au fait d'une provenance sociale plus modeste chez les enquêtés, qui leur donnait relativement moins accès à des références de ces genres ; en partie aussi, lorsque les enquêtés étaient issues des classes moyennes et supérieures, lorsque les parents avaient plutôt des goûts portés sur la Chansons françaises et le Rock plutôt que sur des musiques afro-américaine comme le Jazz ; ce qui signifie aussi qu'il existe des processus de découvertes au moment de la vie active qui, aussi tardifs soient-ils, viennent résorber quelque peu les barrières importantes de l'origine sociale relatives à l'accès aux références de musiques dites « savantes ». Plusieurs types de configurations au cours de la vie active ont pu permettre aux enquêtés de découvrir des références en Jazz alors qu'ils n'en avaient jamais écouté jusque-là. C'était par exemple le cas de Patrick et de son collègue de travail : si l'univers professionnel dans lequel travaillait Patrick rendait plus probable le fait qu'il côtoie une personne qui écoutait du Jazz (il était cadre dans l'informatique), nous avons vu que son goût pour les artistes de Jazz conseillés par son collègue avait été renforcé par l'élan suscité en lui par le sens positif que prenait l'écoute de « Jan Garbarek » et « Pat Metheny » au regard de la règle expressive du délasserment qu'il investissait dans les halls d'aéroports en attendant ses vols professionnels. Il en va de même pour Fred et de son collègue de travail qui était batteur : si le milieu professionnel dans lequel Fred travaillait

(le Conservatoire) rendait un peu plus probable qu'ailleurs le fait qu'il côtoie des personnes qui aiment du Jazz, il n'en reste pas moins que les quelques expériences antérieures qu'il avait pu avoir du Jazz (les « grands noms du Jazz » qui passaient dans les émissions de Variétés des chaînes de grande écoute), si elles ne l'avaient pas marqué positivement au point de renforcer chez lui un élan à aller écouter du Jazz, ne lui avaient en tout cas pas inspiré d'aspect répulsif. Cette première appréhension n'avait donc pas constitué une entrave à sa découverte. C'est même elle sur laquelle nous pouvons supposer que Fred a pu s'appuyer lorsque, au moment où ce collègue mélomane lui a demandé de manière frontale s'il écoutait du Jazz, celui-ci lui a répondu par la négative tout en lui proposant qu'il le lui fasse découvrir. Outre les relations professionnelles, les découvertes en Jazz pouvaient passer par la radio, ce qui venait renforcer un élan constitué au sein du groupe de musique amateur. C'était par exemple le cas de Clément qui a découvert le jazzman « Dave Brubeck » par l'intermédiaire de l'éloge funèbre qu'un journaliste radio faisait peu après la mort de l'artiste et qui s'est dit qu'il s'agissait d'une bonne idée de reprise pour son groupe, étant donné que son batteur était un fan de Jazz.

*Clément et sa découverte opportuniste de « Dave Brubeck » à l'occasion de son éloge funèbre radiophonique*

**Séquence 21\_57 :** *Donc par exemple, on avait repris « Take 5 », de « Dave Brubeck »... Qui est un gros standard... On l'avait choisi sur les conseils du batteur qui connaissait bien quand même... Et moi, niveau référence... Je sais que je suis un gros nigaud. J'avais dit ok, bon je vais apprendre à le jouer... Parce qu'apparemment ce monsieur « Brubeck », ça a l'air d'être une grosse référence... On a repris ça parce que j'avais appris qu'il était décédé y'a pas longtemps à la radio, y'avait un journaliste qui faisait un peu son éloge funèbre... Donc je me suis dit, si pour Yannick, le batteur de notre groupe, on reprend pas du « Dave Brubeck », lui qui a fait du jazz pendant longtemps, ce serait bien dommage... Donc voilà... Je sais pas si tu connais « Brubeck »? [Non!] Voilà, ben t'es comme moi en fait!(rire). C'est un morceau qui était super intéressant à jouer... parce que... Il reprend la ligne de basse...Voilà : « take 5 », en cinq temps... Mais après, quand t'as*

*les variations, t'as la pause, le chorus etc., c'est beaucoup plus compliqué, niveau entraînement c'est super bon...*

L'écoute de l'éloge funèbre, dans laquelle Clément apprend que « Dave Brubeck » était un jazzman reconnu, lui a spontanément donné envie de reprendre des morceaux de celui-ci, par le renforcement de l'élan amical qui le portait à faire plaisir au bassiste de son groupe. Ainsi, la poursuite d'une pratique amateur de musique entamée au début de ses études supérieures (voir section 7.3.), couplé à la conjoncture malheureuse de la mort du jazzman de renom, et des goûts prononcés du batteur de son groupe pour le Jazz ont été les trois facteurs qui ont poussé Clément à s'intéresser à « Dave Brubeck », essentiellement pour ce qu'il permettait musicalement de travailler en tant que bassiste.

En matière de Musique classique, l'exemple d'Henri décrit à la section 6.3. nous a permis de voir que la proximité spatiale du local dans lequel était situé l'association où il travaillait lui a permis d'entendre les répétitions des membres de l'Orchestre du Capitole et qu'en dépit du mépris de ceux-ci auquel il avait dû faire face lorsqu'il leur a demandé quel était le nom de l'œuvre qu'ils jouaient, Henri a commencé à s'intéresser à la Musique classique et a même entraîné sa femme dans ce goût, au point de prendre deux abonnements au théâtre du Capitole.

Par ailleurs, la lecture, une activité en apparence très éloignée de la musique, a pu être à l'origine de découvertes d'œuvres de Musique classique au moment de la vie active. C'est à nouveau le cas de Clément et de sa découverte du « Requiem » de « Rachmaninov », cité dans un ouvrage de science-fiction.

*Clément et la découverte du « Requiem » de « Rachmaninov » au détour de la lecture d'un roman de science-fiction*

**Séquence 21\_54** : *Des fois t'arrives dessus complètement par hasard... Je crois que c'est dans un bouquin de S.F. de « Dan Simons », que j'ai entendu parler du requiem de Rachmaninov... T'es à fond dans le roman et le*

*personnage le joue, donc il le cite... Comme quelque chose de connu... Et toi t'es là et tu te dis « merde, je connais pas le morceau »... Et je me dis bon, finalement, je vais aller voir... Donc finalement, t'écoutes le requiem, et donc tu comprends mieux l'ambiance qu'il est censé y avoir dans le bouquin... Et voilà, c'est des rencontres par hasard...*

La lecture du roman de science-fiction dans laquelle Clément était plongée peut être interprétée comme une forme de vie intime : celui-ci est en effet très engagé dans le roman qui, en retour, le tient captivé<sup>192</sup>. Arrive alors un passage où il est question du compositeur russe qui, tel qu'il est présenté dans l'ouvrage, implique une adhésion spontanée au fait que celui-ci, et l'œuvre dont il est question, soient saisis comme autant d'*attractions*. Or pour Clément, il n'en est rien. Mais au lieu de vivre ce moment comme quelque chose de définitif, Clément est renforcé dans son élan qui le poussait en matière de Rock et de Funk à se renseigner sur les artistes qu'ils découvraient mais dont il ignorait les œuvres, comme nous avons pu le décrire à la section 7.3. Ainsi, le style musical qui aurait pu le rebuter, étant donné son origine sociale populaire, a pu être converti en attraction au détour d'un élan à investir la règle esthétique de la localisation de l'artiste dans le champ artistique que Clément a continuellement renforcé à partir des études supérieures lorsqu'il a débuté sa pratique instrumentale, au sein des différents groupes de musique auxquels il a appartenu. Ceci dit, c'est aussi parce qu'il ne pouvait pas être tellement réinvesti en tant que morceau pouvant lui servir de base de travail instrumental que Clément n'a pas poursuivi plus que cela ses recherches sur le compositeur et, plus généralement, dans son écoute de Musique classique. La nature du renforcement de l'élan qui l'a conduit à s'intéresser au « Requiem » a donc été également celui qui en a limité l'étendu au sein du genre musical.

### *9.2.6. Les tendances minoritaires de découverte des différents genres en fonction du moment de la trajectoire biographique*

<sup>192</sup> Pour une étude sur l'éclectisme appréhendé depuis les liens que peuvent faire les individus entre différents domaines culturels, voir (Granjon, 2007).

Nous avons vu que les références de Jazz sont découvertes plutôt tardivement dans les trajectoires des individus. Pour autant, bien qu'ils soient minoritaires statistiquement, il existe des cas où les enquêtés ont découvert des références de ce style au moment du collège. Ainsi, bien que ce style soit en complète contradiction avec la règle de « contemporanéité musicale » dont on a vu qu'elle est celle dont les enquêtés sont majoritairement tentés de suivre à ce moment, quelques cas sont tout de même apparus où les enquêtés ont pu découvrir des références de Jazz au moment du collège. C'est par exemple le cas de Jean, qui a été inscrit par sa belle-mère comme bénévole du festival « Jazz in Marciac » et bien que la musique ne soit pas le centre des discussions qu'il a avec les autres bénévoles (les discussions légères et drôles primaient sur les discussions musicales), cela l'a tout de même suffisamment interpellé pour qu'il investisse dans les discussions avec ses camarades du collège un élan inactuel de son intérêt pour le Jazz, qui lui a valu, comme nous l'avons souligné, d'être notifié d'une faute du fait que ce style musical ne prend pas un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle avec la règle de « contemporanéité musicale » qu'il partage au sein du groupe.

Nous avons vu par ailleurs que les enquêtés ont plutôt tendance à découvrir de nouvelles références de Métal au début de leur études secondaires, ce qui contribue sensiblement à construire leur identité adolescente. Cependant, nous pouvons observer malgré tout des cas de découvertes plus tardives au sein de ce genre, qui émergent au moment des études supérieures des enquêtés. C'est le cas à partir du moment où les enquêtés parviennent à renverser leur appréhension répulsive du genre avec des personnes suffisamment expertes pour leur faire modifier leurs règles. C'est le cas de Fanny et des découvertes d'artistes Métal qu'elle a réalisées avec son compagnon au moment des études supérieures.

### ***9.3. Découvertes des références de genres musicaux, liens sociaux et structure numérique des interactions***

Outre les effets de l'origine sociale et de la trajectoire biographique de l'enquêté, les découvertes de références relatives à des genres musicaux spécifiques dépendent aussi de la *structure numérique des interactions* et des *types de liens sociaux* qui les régulent. Avant d'analyser en détail les tendances statistiques qui combinent l'effet de ces deux variables, décrivons d'abord globalement les rôles respectifs de chacune d'elles.

**Tableau 15 - Découverte des genres musicaux et structure numérique de l'interaction**

	Favorise la découverte par les collectifs	Favorise la découverte par les relations	Entrave la découverte par les collectifs	Entrave la découverte par les relations
Genres musicaux	Variété FR. (7,2%), Chanson FR. (14,9%)	Métal (8,5%), Blues/Folk (5,5%), Rock (20,1%), Rock prog. (2,1%), World (7,9%)	Rap US (6,0%)	Rap FR. (4,3%), Rap US (5,2%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés au sein d'un collectif, 7,2% d'entre elles sont des découvertes de Variétés françaises.

Lorsque l'on isole tout d'abord la *structure numérique de l'interaction des types de liens sociaux*, nous constatons que certaines références se découvrent plutôt en groupes alors que d'autres sont plutôt découvertes au sein de relations sociales. Ainsi, les enquêtés ont plutôt tendance à découvrir des Chansons ou des Variétés françaises lorsqu'ils interagissent au sein de collectifs, alors qu'ils ont plutôt tendance à découvrir des références de la « mouvance Rock » et World au sein de relations interpersonnelles.

Lorsque l'on annule l'effet de la *structure numérique de l'interaction* pour se focaliser sur la *nature des liens sociaux*, d'autres constellations apparaissent.

**Tableau 16 - Découverte des genres musicaux et nature des liens sociaux**

Genres musicaux	Favorise la découverte					Entrave la découverte	
	SOCIALISATION PRIMAIRE	SOCIALISATION SECONDAIRE				SOCIALISATION PRIMAIRE	SOCIALISATION SECONDAIRE
	Contexte familial, conjugal	Contexte peu spécialisé	Contexte scolaire	Contexte spécialisé		Contexte familial, conjugal	Contexte amical
	Chanson FR. (14,2%), Variété FR. (7,9%),	Rap US. (18,8%), Rap FR. (15,6%), Métal (18,80%), Hard-Rock (6,3%)	Rap FR. (29,4%)	Jazz (11,8%), Métal (23,5%), Electro (23,5%)	Contexte associatif, musical, hobby	Rap US. (0,8%), Rap FR. (3,9%), Jazz (1,6%), Electro (2,4%)	Rock (9,4%), Classique (3,1%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés dans un contexte familial ou conjugal, 14,2% d'entre elles sont des découvertes de Chansons françaises.

Nous pouvons distinguer des références qui se découvrent plutôt au sein de contextes de la socialisation primaire ou de la socialisation secondaire. Au niveau des contextes de la socialisation secondaire, nous constatons que les enquêtés découvrent certaines références au sein de contextes peu spécialisés et d'autres références au sein de contextes très circonscrits socialement. Ainsi, les références de Chansons et de Variétés françaises sont plutôt découvertes par les enquêtés dans des contextes familiaux. Au sein de la socialisation secondaire, nous pouvons opposer le contexte amical, peu spécialisé, au contexte scolaire, plus spécialisé. Alors que le premier favorise plutôt les découvertes des deux formes de Rap, de Métal et de Hard-Rock, le second restreint plutôt les découvertes au Rap français. Les interactions entre amis, qui intègrent des discussions plus larges et plus intimes que celles qui se déroulent entre jeunes qui n'interagissent que dans le cadre restreint des espaces de classe et de la cour de récréation, permettent aux enquêtés de découvrir des références provenant de genres musicaux un peu plus étendus, bien que circonscrites aux différents styles de Rap et de Rock virulents, que les découvertes faites au sein du seul contexte scolaire qui, elles, définissent plutôt le *socle minimal* que les jeunes partagent au cours de l'enseignement secondaire. Un autre couple de contextes au sein de la socialisation secondaire, tous deux spécialisés, peut être utilement rapproché. Si les contextes amicaux et scolaires s'opposaient sur le degré de spécialisation de relations qui sont étroitement reliées au système scolaire (bien que les relations amicales perdurent et se créent même parfois après la scolarité), les contextes professionnels et ceux centrés sur la musique sont deux types de contextes qui



sont périphériques et/ou qui succèdent à la scolarité. Ainsi, d'un côté, les enquêtés ont plutôt tendance à découvrir du Jazz, du Métal ou de l'Électro au sein de contextes professionnels : soit que les références de ces genres musicaux sont constituées en *attractions* par les enquêtés par des élans suscités par l'environnement professionnel ou les conditions de travail, soit qu'un collègue de travail que l'enquêté considère comme plus expert que lui dans ces genres musicaux renforce chez lui un élan antérieur. D'un autre côté, les enquêtés ouvrent plutôt leur répertoire aux références de Classique, de Blues/Folk, ou de Rock progressif lorsqu'ils fréquentent des contextes spécialisés autour de la musique, comme les groupes de musique, les associations culturelles, les cours de musique ou les pratiques amateurs. Ces trois derniers genres musicaux sont donc plutôt découverts dans des contextes spécialement organisés autour d'une exploration artistique, qu'elle soit d'ordre pratique (jeu d'un instrument pour les références de Blues/Folk ou de Rock progressif) ou théorique (cours à l'université, Conservatoire, pour celles de Classique).

Les rôles de la *structure numérique de l'interaction* et des *types de liens sociaux* à propos de la découverte des références des différents genres musicaux s'affinent lorsqu'on s'intéresse à leur combinaison. Le tableau ci-dessous synthétise les grandes tendances.

**Tableau 17 – Favorise la découverte de références de genres musicaux en fonction des types de collectifs et de relations appartenant aux socialisations primaire et secondaire**

		Favorise la découverte					
		SOCIALISATION PRIMAIRE		SOCIALISATION SECONDAIRE			
		Collectifs peu spécialisés	Relations peu spécialisés	Collectifs		Relations	
				Collectifs spécialisés	Collectifs peu spécialisés	Relations spécialisées	Relations peu spécialisées
Genres musicaux	Familiaux :	Parentales :	Associatif : Jazz (66,7%)	Amical : (13,8%), Métal (19%)	Rap US.	Hobby : Rap US. ( 37,5%)	Amicales : Rock prog.(4,7%), Rap FR. (6,2%)
	Chanson FR. (26,2%), Reggae (6,8%), Variété FR. (16,5%)	Classique (16,4%), Chanson FR. (19,4%)  Fraternelles : Rock (33,3%), Variété inter. (9,5%)	Musical : Rock (22,2%), Classique (11,1%)			Professionnelles : Métal (28,6%), Electro (14,3%)	Conjugales : Métal (15,7%), World (19,6%)
			Professionnel : Electro (25%) Scolaire : Rap FR. (14,3%)				

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés au sein de collectifs familiaux, 26,2% d'entre elles sont des découvertes de Chansons françaises.

*9.3.1. Reggae, Variétés et Chansons françaises: des découvertes au sein des collectifs familiaux à partir de règles « peu spécialisées »*

Les découvertes musicales que les enquêtés peuvent faire au sein des contextes de la socialisation primaire recouvrent des configurations multiples, mais ont en commun de mettre en jeu des règles musicales qui constituent très souvent des *traductions* de règles familiales plus globales. Celles-ci peuvent être partagées par l'ensemble du noyau familial, comme lorsque les enfants partagent avec leur parent le goût de la festivité et de la détente qu'ils trouvent à la télévision dans les émissions de Variétés françaises qu'ils regardent ensemble. C'était le cas de Lucie qui les regardait « religieusement » avec ses parents, dit-elle. C'est également le cas de Patrick, qui fait référence au cours de l'entretien aux cycles d'engagement et de restitution qu'il échange avec ses parents devant les émissions de Variétés ou les séquences plus « fluides » où ils écoutent ensemble des Variétés à la radio située dans le salon. Dans une situation comme dans l'autre, Patrick et ses parents s'appuient sur les textes et la partie instrumentale des références de Variétés pour les constituer en *attractions* du fait de la « bonne humeur » que l'écoute leur procure :

**Séquences 24\_04 et 24\_05 :** *On écoutait de la Variété à la radio sinon, dans le salon, ou les émissions de Variétés à la télé. C'était plus pour la détente... On écoutait « Rik Azarai », « Shéila ». Ça faisait passer un bon moment. Elles te mettaient de bonne humeur leurs chansons, leurs paroles, la musique...*

A côté de la festivité et de la gaieté familiale recherchées dans les découvertes de références de Variétés françaises, les enquêtés découvrent également avec leur parent des références de Chansons françaises auxquelles ils appliquent la règle de l'engagement politique, qu'ils relient aux textes des morceaux en y cherchant les dimensions expressives de la fraternité dans la lutte et de la critique sociale. Et, comme pour la règle précédente, la règle de l'engagement politique est une forme de traduction grammaticale d'une règle que les parents appliquent dans leur rapport au domaine économique et politique.

Cette « atmosphère » chaleureuse de la dimension politisée des rapports familiaux se perçoit bien dans cet extrait de Cyril :

**Séquence 11\_01** : *Mes parents ils avaient pas mal de 33T, « Chansons françaises », tu sais : « Ferra, « Brel », Brassens » ... Donc bien « politisé à gauche ». Ils étaient engagés en fait... Donc ces gars-là, ça leur plaisait pas mal tu sais, le côté critique sociale, donc on écoutait ça de temps en temps tous ensemble...*

Tant pour les références de Variétés que de Chansons françaises, les découvertes que font les enquêtés sont toutes de la génération de leurs parents : « Rika Zarai », « Sheila », « Ferra », « Brel », « Brassens ». Mais les enquêtés ouvrent également leur répertoire au sein de collectifs familiaux à des références musicales qu'ils ne partagent pas avec leur parent, mais plutôt avec les membres familiaux qui occupent des positions de filiations similaires (même si l'écart d'âge est souvent présent), comme par exemple lorsqu'ils sont entre frères et sœurs. Dans ces cas-là, ce sont des références de Reggae que les enquêtés ont découvertes, parfois « malgré eux », comme l'extrait suivant de Fabrice le souligne.

*Fabrice et l'ambiance « cool » du Reggae à travers les murs de la chambre de ses frères*

**Séquence 2\_01** : *Mes frères, eux, c'était... Ce que j'entendais dans les chambres à travers les murs mitoyens de la maison familiale, ça a toujours été du « Reggae », mais à l'époque j'étais petit... Mes frangins, c'est des gars qui ont 35 ballets, presque 40... Donc à l'époque si tu veux je percutais même pas... Mais c'est ce que j'entendais... Voilà, et puis aussi ... Bon « du Bob », du « Peter Tosh », des choses comme ça... Une ambiance assez cool, assez chaleureuse, des trucs de jeunes quoi, ça changeait de ce qu'écoutaient les parents...*

Bien que ses grands frères ne lui aient pas fait découvrir explicitement, Fabrice s'est petit à petit familiarisé avec les artistes de Reggae qu'ils écoutaient, en les entendant de manière diffuse, à travers les murs de la chambre. Les interactions entre ses deux grands-frères qui écoutaient du Reggae confinés dans

leur chambre ont pu, pour Fabrice, être un modèle de socialisation générationnelle. La dernière remarque de l'extrait suggère en effet que l'élan qui a conduit Fabrice à être attiré par les artistes Reggae est précisément que les sonorités diffèrent de l'écoute parentale, auxquelles ses frères et lui appliquent par ailleurs des règles distinctes. La division de l'espace domestique permet donc à Fabrice et ses frères de pouvoir honorer des règles différentes appliquées à des références différentes de celles qu'ils partagent avec leurs parents, sans provoquer des heurs très importants.

*9.3.2. Classique, Chansons françaises, Rock, et Variétés internationales : le découplage des goûts au sein de l'espace domestique*

Les découvertes en Reggae, Variétés et Chansons françaises que les enquêtés font au sein des deux formes, parentales et fraternelles, de collectifs familiaux, leur permettent de partager des formes de vie intimes collectives. Il existe cependant aussi des découvertes que les enquêtés font avec un seul des parents dès lors que des goûts discordants ou affirmés entre ces derniers apparaissent et s'expriment au sein de l'espace domestique. C'est le cas pour les découvertes en Musique classique. Jean a ainsi découvert dès son enfance de nombreux compositeurs de Classique par l'intermédiaire de sa mère qui est une inconditionnelle du genre, à la différence de son père qui était indifférent à ce genre musical.

*Jean et l'ambiguïté des découvertes en Classique effectuées avec sa mère*

**Séquence 17\_01 :** *Alors ma mère a toujours été branchée « musique »... Mes premiers souvenirs musicaux que j'ai, mais j'étais très petit, c'était un musicien qui s'appelle « Paolo Conté »... Et après beaucoup de Musique Classique... Ma mère m'a gavé de Musique Classique, je peux te chanter des trucs de « Vivaldi » en entier tellement elle m'en a passé... En même temps ça m'a beaucoup ouvert sur la Musique Classique... J'en écoute peu pour être tout à fait sincère... J'adore « Bach » et « Chopin » mais après je trouve que c'est... Hermétique... Bon Bach je trouve que c'est particulier,*

*c'est comme si un ange écrivait de la musique quoi... Non c'est très au-dessus de... Comme un Miles Davis peut régner au-dessus du Jazz et qui règnera pendant des centaines d'années je pense... Voilà donc mes premiers souvenirs...*

Jean décrit les échanges très fréquents qu'il a, enfant, avec sa mère, qui tente de lui transmettre son goût de l'esthétique du Classique. Bien que très prégnant durant son enfance, la manière dont Jean parle du Classique laisse suggérer que les interactions avec sa mère à ce sujet sont plutôt des formes de vie contraintes (« *ma mère m'a gavé de Musique Classique* »). Cependant, les formes de vie contraintes ont dû alterner avec des formes de vie intimes, puisque Jean adhère à la composition musicale lorsque sa mère lui fait découvrir « Bach ». C'est d'ailleurs en s'appuyant sur l'élan qui l'a conduit à partager avec sa mère une attirance pour Bach du point de vue de la composition musicale que Jean a appréhendé le Jazz lorsqu'il s'y replonge autour de 18 ans.

L'effet de découplage des goûts est aussi important en matière de découverte de Chansons françaises. Si les enquêtés ont pu découvrir des artistes de ce genre en partageant avec leurs deux parents une certaine ferveur de l'engagement politique, qui contribue à souder le foyer autour de cette valeur plus générale, les découvertes que les enquêtés ont pu faire en Chansons françaises avec l'un de leur parent sont davantage liées à un intérêt pour le sens des textes. C'est par exemple le cas d'Amélie qui a découvert « Charles Aznavour », « Serge Reggiani » et « Michel Delpech » avec sa mère, tandis qu'elle a partagé avec son père et son beau-père le goût pour des références d'autres genres musicaux :

**Séquence 28\_01 :** *Moi j'ai grandi dans une triple culture musicale... Ce qui fait que je me suis imprégnée de pleins de styles différents quoi... Et que j'ai pas « un » style de musique que j'écoute en particulier... Avec ma mère c'était Chansons françaises, euh... Des trucs avec des textes quoi, « Aznavour » euh, « Reggiani », « Michel Delpech », tous ces trucs-là... On les chantait ensemble et tout, c'était sympa, et c'est resté...*

Les découvertes en Classique et Chansons françaises effectuées par les enquêtés au sein des relations parentales caractérisent plutôt des échanges

destinés à transmettre plus ou moins explicitement sur le long terme un *héritage culturel parental* (avec plus ou moins de succès), tandis que celles faites en Chansons ou Variétés françaises au sein des collectifs parentaux paraissent plutôt destinées à forger une cohésion familiale *ici et maintenant*. Ceci se vérifie aux types d'interactions dans lesquelles les découvertes s'effectuent : alors que les collectifs familiaux où les enquêtés découvrent des Variétés et des Chansons françaises avec leurs parents semblent être relativement *horizontaux* du point de vue de la transmission (la musique s'écoute sans verbalisation des schèmes sur lesquels les interactants s'appuient pour lui donner un sens positif dans la grammaire naturelle), les découvertes effectuées au sein des relations interpersonnelles paraissent davantage marquer le *sens de la transmission* et la nature des règles investies.

Lorsque l'on déplace l'attention en direction des découvertes que les enquêtés font par les *relations fraternelles* (au sens large du terme, englobant également les cousins), nous constatons également que certaines ne se produisent pas de manière *horizontale*, mais qu'à la différence de celles des relations parentales, l'asymétrie de l'échange s'inverse. Ce n'est plus ceux qui font découvrir les références qui enclenchent le processus de découverte, mais plutôt les enquêtés eux-mêmes qui s'y engagent. Cette différence tient au fait que les enquêtés s'identifient à ces « grands » et qu'en matière de socialisation, ceux-ci constituent pour les enquêtés des *attractions* vers lesquelles il faut tendre. Ceci vaut surtout pour les découvertes faites en Rock, plus précisément dans le renouveau musical du genre adressé aux jeunes générations. Les découvertes en Rock que Cyril fait avec ses cousins en sont un exemple.

**Séquence 11\_04 :** *Quand j'étais tout gosse, dans les années 80, j'écoutais du « Rock » avec un cousin plus âgé, et je les ai retrouvées plus tard certaines références... Et c'était des groupes de ces années-là... Contemporains quoi. Alors c'était génial parce que je découvrais tout un pan de la musique que mes parents écoutaient pas, c'était pas trop leur génération en fait... ça envoyait bien ! Mais comme je faisais que les écouter, j'avais aucuns supports, ben y'a pleins de groupes que j'aime, et je sais pas les noms... ça fait chier ! (rires).*

L'engouement de Cyril pour ces découvertes en « Rock » semble être dû à plusieurs éléments : tout d'abord, Cyril paraît être attiré par les références en vertu de la règle de la contemporanéité musicale du genre. Ensuite, son attirance est en relation étroite avec le processus de découplage partiel des goûts de ses parents et d'encastrement avec certains de ceux de ses cousins : en partageant avec ses cousins des références de Rock qui venaient de sortir, Cyril s'autonomise des seuls partages musicaux parentaux, sans toutefois y mettre un terme. Il s'agit plutôt d'un dédoublement des cercles sociaux où des références musicales différentes sont partagées. Le critère de différenciation est d'ordre générationnel : il explique tant l'engouement de Cyril pour les références partagées avec son cousin, que certaines partagées avec ses parents. Les références en Rock contemporain découvertes avec son cousin ont en effet renforcé chez Cyril le goût de l'énergie musicale qu'il partageait avec ses parents pour le Rock des années 1970, entre autres les « Beatles » et les « Rolling Stones » : *« mes parents ils avaient pas mal de 33T, « Chansons françaises », tu sais : « Ferra, « Brel », « Brassens » ... Donc bien « politisés à gauche ». Après, ils avaient des trucs « Rock » : Les « Rollings Stones », les « Beatles » ...Des trucs qui envoyaient à l'époque ! »*. Cyril a donc pu être attiré par la rythmique des morceaux de Rock contemporain découverts avec son cousin en traduisant la règle qu'il honore avec ses parents pour qu'elle puisse donner un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle à des morceaux d'un style identique mais d'une époque différente.

L'autre pan des découvertes que les enquêtés ont eu tendance à faire au sein des relations fraternelles sont celles en Variétés internationales. Les découvertes que Luc fait avec sa sœur devant les clips du Top 50, qui viennent révolutionner à cette époque le rapport à la diffusion musicale, en sont des exemples concrets. Dans ces cas-là, les dispositifs télévisuels de grande écoute ont permis à Luc et sa sœur, dont l'écoute musicale parentale n'était pas très présente, d'accéder massivement à celle-ci, après qu'une succession d'interactions en colonie de vacance ait suscité chez eux un intérêt particulier pour la musique :

*Luc et les découvertes de références du Top 50 avec sa sœur*

**Séquences 3\_04 à 3\_06 :** *On n'écoutait pas beaucoup de musique à la maison... Je crois que c'était un peu plus important pour mon père, mais c'était pas quelque chose qui était vraiment présent dans sa vie en fait... Y'avait pas la volonté d'écouter telle musique parce qu'il en a envie à ce moment, besoin... C'était pas viscéral quoi... [Y'avait pas trop de disques du coup... ?] Et voilà, pas trop, à part quelques 45 tours... Y'avait un patrimoine musical de disques, qu'on n'écoutait jamais, qui étaient rangés dans un coin... Et voilà, jamais on a écouté ça quoi... [T'y touchais pas aux disques... ?] Ben on me montrait pas en fait... Donc tu sais, un gamin, si tu lui montres pas qu'il a le droit, ou que c'est possible, ben il fait pas quoi... Donc c'est pas chez moi que ça s'est passé en fait, ça s'est passé à l'extérieur... Avec ma sœur, on est en colonie de vacances, on est en 1980, et nous, à l'époque on n'écoute pas grand-chose... Et on n'écoute pas la radio justement, on a 10 ans, ça viendra après... Et en fait y'a tous les enfants d'un groupe qui se regroupent au même endroit parce que y'a le CE machin... Donc on a un chalet commun... Y'avait des gars de Nice, de Lille, moi je venais de pas loin de Paris à l'époque... Voilà, on se retrouve là-dedans et bon, y'en avait qui écoutaient déjà de la musique visiblement... « AC/DC » venait de sortir « Back in black », le premier album après la mort de « Bone Scott », et ils chantent tous ça, en faisant ça et tout... (il entonne une séquence de guitare). Et avec ma sœur, on hallucine : « Mais c'est quoi que vous chantez les gars ? », « Oh c'est « AC/DC », ils viennent de sortir un nouvel album, c'est super et tout ! », « Ok ». Donc avec ma sœur, on rentre de la colo, on pète la tirelire, et on achète, pas le 45T, mais le 33T, direct... On avait pas grand-chose pour écouter la musique, enfin un petit machin... Et là, la musique arrive enfin chez nous, et là, ça va être ... (il siffle pour signifier une explosion de l'écoute et du goût pour la musique)! Que exponentiel ! Au début, avec ma sœur, on avait des goûts que en commun, « AC/DC », après on est passé par les clips vidéos, c'était en plein essor à l'époque, 1981, 1982, 1983...*

Nous pouvons discerner deux situations qui amènent petit à petit Luc et sa sœur à une écoute plus régulière des sorties de Variétés internationales par l'intermédiaire des clips vidéos : les interactions dans le bus de colonie de vacances, puis les écoutes communes du vinyle d' « AC/DC ». Jusqu'à leurs 10 ans, aucun élan ne les poussait à se saisir des disques présents à la maison.



Lorsque leurs parents les inscrivent en colonie de vacances, Luc et sa sœur se confrontent pour la première fois à l'actualité musicale par l'intermédiaire des autres enfants de la colonie qui, comme le note Luc, ont déjà un élan pour elle. Un élan qu'ils renforcent les uns les autres en chantant en cœur les solos de guitare du dernier morceau d' « AC/DC » sorti en radio peu de temps auparavant. Luc et sa sœur assistent, subjugués, à ces cycles d'engagement et de restitution que s'échangent les autres enfants. D'où proviennent ces enchaînements de grâce auxquels ils se sentent étranger, mais envers lesquels ils se sentent terriblement attirés ? Ces enchaînements suscitent la curiosité des deux frères et sœurs, qui demandent aux autres enfants ce qu'ils chantent ; ceux-ci leur communiquent la référence : il s'agit d'un morceau du dernier album d' « AC/DC » ! Cette découverte est un choc pour eux : ils disposent à présent du nom de la référence musicale qui leur permettra de reproduire entre eux l'engouement dont ils ont été les témoins. Les élans qui se sont progressivement renforcés chez Luc et sa sœur lors de la colonie le sont encore plus lorsqu'ils décident de se cotiser pour acheter le disque vinyle de l'album du groupe de Hard-Rock ; disque qu'ils écoutent très régulièrement à deux, dans leur chambre, avant que l'arrivée des clips vidéo ne viennent renforcer leur élan à diversifier leurs goûts pour la contemporanéité musicale des morceaux de Variétés internationales, que les émissions télévisuelles diffusent majoritairement<sup>193</sup>. Luc et sa sœur ont donc découplé les règles de l'énergie et de la contemporanéité musicales qui semblent être celle que les autres enfants de la colonie honoraient entre eux, et auxquelles ils ont adhéré dans le cours d'action. Ce découplage s'est concrétisé par un ré-encastrement de ces règles au sein d'une écoute du vinyle d' « AC/DC » plus confinée, dans leur chambre, avant d'être à nouveau retraduites pour appréhender les clips vidéo du Top 50.

*9.3.3. Rap français, Métal et Rap Us. Au sein des collectifs scolaires ou amicaux : des découvertes générationnelles ou identitaires*

---

<sup>193</sup> Karim Hammou souligne ainsi que « l'enregistrement vidéo se démocratise au tournant des années 1980 avec la commercialisation du magnétoscope VHS. Profitant du lancement en 1981 de MTV, première chaîne musicale par satellite, les vidéoclips deviennent le premier moyen promotionnel incontournable pour l'industrie du disque » (Hammou, 2012, p. 45).

Nous avons vu que les enquêtés découvrent au sein des collectifs parentaux de nouvelles références de genres diffusés par les dispositifs télévisuels ou radiophoniques de grande écoute. Les découvertes en Rap français au sein des collectifs scolaires sont sensiblement identiques dans leur forme, mais différent dans leur contenu. Tout comme en ce qui concerne les collectifs parentaux, les enquêtés qui découvrent du Rap français dans les collectifs scolaires oscillent avec les découvertes qu'ils peuvent faire par l'intermédiaire des dispositifs radiophoniques de grande écoute conçus pour s'adresser spécialement aux « jeunes », comme nous le montrerons plus loin. C'est par exemple le cas d'Amélie, qui découvre du Rap français au moment du collège par l'intermédiaire des camarades de classe.

*Amélie et les découvertes en Rap français: entre conformisme et adhésion spontanée*

**Séquence 28\_06** : *J'écoutais Skyrock aussi au collège... J'ai pas honte de le dire... (rires !) Parce que mine de rien, j'ai écouté du rap au moment où c'était le « golden âge » du Rap, je devais être au collège... Donc comme toutes les copines de classe écoutaient ça, j'écoutais aussi, je voulais pas faire tâche... Du coup on se faisait découvrir si une avait entendu un truc que les autres connaissaient pas encore... C'était un truc obligé, parce que c'était ça être « djeunz », et en même temps y'avait des trucs bien aussi... D'ailleurs j'ai continué d'écouter du Rap après, pas beaucoup mais ça me dérange pas...*

Les découvertes d'Amélie au sein du collectif scolaire sont très étroitement reliées à l'écoute de « Skyrock ». Celle-ci, comme l'ensemble de ses camarades de classe, alternent entre une écoute de cette station de radio et des discussions entre elles pour établir des sortes de compte-rendu de leurs découvertes respectives. La règle de contemporanéité musicale adressée aux jeunes paraît être celle qu'Amélie et ses camarades respectent lorsqu'elles se saisissent des morceaux de Rap français comme des attractions. Ainsi, Amélie rompt momentanément l'élan qui la pousse à être attirée par les textes d'Aznavour et de Reggiani lorsqu'elle est avec sa mère dès lors qu'elle est avec ses camarades de

classe ou lorsqu'elle écoute la playlist de « Skyrock » en vue de réinvestir ce qu'elle a pu entendre dans les conversations au collège. Nous voyons au passage qu'une écoute en solitaire n'est pas contradictoire avec le fait d'investir des règles collectivement admises.

A côté des collectifs scolaires, dans lesquels le Rap français constitue très souvent un genre collectivement admis comme étant « ce qui caractérise une certaine jeunesse » par l'intermédiaire d'une radio de grande écoute comme Skyrock, les enquêtés découvrent des références d'autres genres musicaux, auxquels ils appliquent d'autres règles, au sein des collectifs amicaux, c'est-à-dire de collectifs dont les membres, comme nous l'avons indiqué un peu plus haut, partagent des confidences plus importantes qu'au sein des collectifs scolaires, et se côtoient très souvent en dehors de l'enceinte de l'établissement scolaire. Il s'agit de découvertes réalisées alors dans des genres qui, comme le Métal ou le Rap américain, ont un écho auprès des jeunes, tout en n'ayant pas autant de poids sur les radios de grande écoute, du moins du point de vue des références qui se découvrent dans ces collectifs. L'exemple de Murielle est un cas concret des découvertes en Métal faites au sein de groupes d'amis. Nous avons vu à la section 9.1.1. que Murielle est parvenue à modifier les règles qu'elle investissait avec ses cousins pour donner un sens positif au Métal dans la grammaire réaliste par l'intermédiaire du groupe d'amis du collège. De « musique barbare », Murielle s'est saisi des références de Métal comme des références énergiques. Dans l'extrait qui suit, Murielle décrit comment l'ensemble du groupe d'amis procédait pour se faire découvrir de nouvelles références.

*Murielle et les découvertes Métal par la mise en commun des disques du groupe d'amis*

**Séquence 20\_07 :** *[T'achetais des CD ?] Ouais, ben vu qu'on n'avait pas trop d'argent de poche, on trouvait des combines avec les copains... Va y que je te le grave... A fond... C'est pas bien hein... Alors forcément les CD dès que c'était mon anniversaire je demandais des CD... J'allais les acheter dans un magasin attiré... C'était la classe d'aller à ce magasin à*

*l'époque... ! Je revenais toute contente d'avoir le CD que tout le monde voulait... Après on se les prêtait avec les copains... Donc on achetait jamais ce que l'autre avait quoi...*

Au sein du groupe d'amis dont Murielle fait partie, les découvertes en collectif sont médiatisées par la fréquentation d'un disquaire spécialisé. Les uns et les autres se concertent plus ou moins avant d'aller acheter des disques de Métal afin de pouvoir faire une mise en commun postérieure. Les uns se procurent ce que les autres n'auront pas acheté afin de maximiser le nombre total de disques partagés. Tel que l'indique Murielle, ces partages mènent successivement à des formes de vie contrainte et intime. Des formes de vie contraintes tout d'abord : Murielle souligne le plaisir qu'elle prend à ce moment à faire réaliser aux autres les limites de leur collection de disques. Mais cela bascule dans des formes de vie intime lorsque, une fois passée la satisfaction de l'asymétrie, Murielle échange avec les autres les disques qu'elle a achetés contre des copies gravées de ceux des autres. Dans ce cas, la règle esthétique « d'avant-garde musicale » que Murielle et ses amis appliquent au disquaire pour se saisir des disques qu'il vend comme autant d'attractions contraste avec la règle de contemporanéité musicale investie majoritairement au sein des collectifs scolaires pour donner un sens positif aux découvertes de Rap français. Les collectifs amicaux se regroupent plutôt autour de dynamiques identitaires soutenues par des genres musicaux peu diffusés sur les ondes de grande écoute. C'est le cas également d'Elliot, décrit dans la section 6.4., en ce qui concerne les découvertes de références en Rap américain. Dans cet extrait, nous avons vu que ses amis plus âgés lui ont fait découvrir l'émission « Le Deenastyle » en lui prêtant des cassettes audio sur lesquelles des numéros de ces émissions étaient enregistrées. A cette découverte succèdent des cycles successifs d'engagement et de restitution mutuels au cours desquels chacun prête à l'autre les émissions, ou les bouts d'émissions qu'il a pu enregistrer. Ainsi, si les collectifs amicaux dans lesquels les enquêtés découvrent des références de Métal ou de Rap américain respectent la règle de la rareté musicale, organisée soit par les disquaires, qui s'occupent d'alimenter les bacs de disques, soit par les dj's qui s'occupent de diffuser les disques qu'ils ont eux-mêmes sélectionnés dans les bacs de disques,

les collectifs scolaires où les enquêtés découvrent des références de Rap français en ayant recours à la médiation des radios dites « jeunes » respectent la règle de contemporanéité musicale, organisée par les programmeurs radios qui s'occupent de créer la playlist des titres qui seront ensuite diffusés à l'antenne pour constituer ce que sera la musique des jeunes qui écoutent ce média.

#### *9.3.4. Rock progressif et Rap français au sein des relations amicales: des conseils personnalisés*

A la différence des découvertes de Métal ou de Rap américain effectuées au sein de collectifs amicaux, qui privilégient la règle de rareté musicale, ou des découvertes de Rap français effectuées au sein de collectifs scolaires, qui favorisent le respect de la règle de contemporanéité musicale, les découvertes faites en Rap français ou Rock progressif par les enquêtés au sein des relations amicales sont un peu plus asymétrique, mais leurs amis se basent beaucoup plus sur les connaissances des goûts (c'est-à-dire des règles investies) que les enquêtés ont par ailleurs. C'est par exemple le cas de Luc avec l'ami du lycée qu'il surnomme « le maître ». Lorsque cet ami constate que Luc connaît, tout comme lui, les solos de guitare d'« AC/DC », cela le pousse à lui faire connaître, dans un autre genre musical, un groupe qui affectionne particulièrement la complexité de la composition des solos : « Yes ». En lui faisant découvrir le groupe, cet ami justifie son choix auprès de Luc en soulignant qu'il appréciera les solos de guitare. La découverte faite n'est alors plus dépendante de l'actualité « underground » ou « officielle » (c'est-à-dire soutenue par des radios identifiées comme « jeune »), mais passe par le recours aux connaissances contingentes d'un ami qui les optimise dans l'optique que l'enquêté puisse être attiré par elles en traduisant une règle qu'il honore par ailleurs. On se souvient également du cas de Sophie qui a découvert « Keny Arkana », une artiste de Rap français, par l'intermédiaire d'un ami un peu plus âgé, qui présumait qu'il y avait de fortes chances que Sophie parvienne à traduire la règle de l'engagement politique investie dans un contexte militant inactuel, pour donner aux morceaux de la rappeuse un sens positif dans la grammaire naturelle.

*9.3.5. Rock, Classique et Rap US.: découvrir par le biais de groupements qui produisent l'actualité musicale*

Outre les collectifs scolaires et amicaux ou les relations amicales, les enquêtés mobilisent d'autres types de liens sociaux issus de la socialisation secondaire pour découvrir des références musicales. Il s'agit de groupements ou de relations sociales dont la musique est le principe de structuration majeur. Ce sont par exemple des collectifs d'animateurs radio ou des groupes de musique, ou des relations où l'enquêté partage avec alter une activité de promotion musicale d'un style particulier, où enfin des relations entre un professeur de musique et son élève. Au sein de ces configurations sociales, ce sont principalement des références de Rock, de Classique, de Blues/Folk et de Rap américain qui ont été découvertes. Pour les références relatives au Rock et au Classique, les enquêtés les ont découvertes au contact de collectifs qui participent à la production de l'actualité musicale. En ce qui concerne les références de Rock, nous avons déjà décrit à la section 6.3. le cas de Béatrice qui découvre régulièrement des albums entiers d'artistes de « Rock underground » par l'intermédiaire de ses amis animateurs radios. A ce propos nous avons souligné la rupture de l'élan de Béatrice pour les conseils de Rock&Folk, qui n'honoraient plus autant que ceux de ses nouveaux amis de la radio la règle esthétique du « style underground ».

Les découvertes en Classique sont également favorisées lorsque les enquêtés fréquentent des collectifs spécialement dédiés à la musique. C'est le cas d'Henri qui a découvert le « Canon » de « Pachelbel » au détour d'une discussion teintée de mépris avec certains des membres de l'Orchestre du Capitole, qui lui faisaient clairement remarquer ses limites. Ceci n'a pas empêché Henri d'aimer cette œuvre et de renforcer un élan pour le Classique, qu'il partage ensuite avec sa femme en s'abonnant au théâtre du Capitole et en assistant à de nombreux concerts.

Outre les collectifs « musicaux », les enquêtés découvrent plutôt du Rap américain par le biais de relations avec lesquelles ils partagent un même hobby musical. C'est le cas d'Elliot, décrit dans la section 8.2.4., qui a découvert la mixtape de « Hoodoo » à l'occasion d'un festival et qui, par la suite s'est lié d'amitié avec lui autour d'un goût commun pour le Rap américain du Sud et du

Midwest, goût relativement en marge des références de Rap américain diffusées sur les radios dites « jeunes », qu'ils ont promu durant quelques années au sein d'une émission de radio spécialisée.

*9.3.6. Métal et World dans des relations conjugales: recours au caractère mélomane de l'autre et production de goûts conjugaux*

Si les découvertes de références de Métal s'effectuent pour partie au sein des collectifs amicaux, d'autres se produisent tendanciellement au sein des relations conjugales. Dans ce cas, il ne s'agit plus de se fédérer collectivement autour du Métal, mais de découvrir ou d'approfondir le genre sur les conseils du conjoint, dès lors que les enquêtées peuvent s'appuyer sur des élans antérieurs ou que le conjoint parvient à leur faire rompre certains élans. Les interactions quotidiennes que permet la vie de couple peuvent être en effet des conditions favorables à la découverte d'un genre si souvent stigmatisée par ailleurs. C'est le cas de Fanny décrit dans la section 8.2.1., qui a cessé d'être révoltée vis-à-vis du Métal suite aux échanges qu'elle a eu avec son conjoint. C'est également le cas de Lucie, qui a découvert de nombreuses références Métal par son conjoint, en traduisant les règles de l'énergie et de la contemporanéité musicale pour leur donner un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle.

*Lucie et le goût pour la découverte des albums les plus récents de « Mötley Crüe » par son conjoint*

**Séquence 22\_12 :** *[Et ensuite après, tes goûts ils ont évolué un peu ?] Alors oui... Effectivement, petit à petit, par rebondissements... Je suis passée de tout ce qui était « classique » on va dire, tout ce qui passait à la radio... Comme « Nirvana »... « Gunz-N-Roses »... Enfin moi je trouve que... C'est une discussion qu'on a eu y'a très, très longtemps avec Pierre... Pour moi c'est une musique euh... »Commerciale » tu vois... C'est « commercial »... Dans le sens où on attend quelque chose pour que ça passe à la radio, il faut que ça corresponde à certains critères... Donc ce côté-là, je l'ai peu à peu abandonné... Enfin pas totalement, mais... Forcément... Quand je me suis mise en couple avec Pierre, il m'a fait découvrir d'autres groupes... Notamment « Mötley Crüe », qu'il adore euh... (rires). [Et toi moins ?*

*(rires)] Si, si, moi je... Enfin y'a certains albums que j'aime moins que d'autres... Ce qu'ils faisaient au début ça me pfff... C'est un peu « vieillot », c'est sur ça que ça me plaît moins... Mais bon, après, je l'écoute avec plaisir mais bon... Justement, c'est un groupe qui a été assez critiqué sur le fait que dans les années 90, ils sont partis vers quelque chose de « plus innovant », ou « un peu plus électro », et c'est normal, ils évoluent avec l'âge vers ce qu'ils aiment, et ils ont été énormément critiqués alors que moi... Ça m'a plus quoi ! Vers un truc « plus actuel »...*

Les découvertes en Métal que Pierre fait faire à Lucie atténuent partiellement son élan pour la règle de contemporanéité musicale : si les références qu'elle découvre en Rock se font de moins en moins par l'intermédiaire des radios, et de plus en plus par son conjoint, Lucie continue cependant d'être portée par cette règle lorsque Pierre lui fait découvrir la série d'albums que « Mötley Crüe » a sorti. Bien qu'elle tolère l'écoute de leurs premiers disques par amour pour son conjoint, elle n'y applique pas la même règle que lui et considère qu'ils n'honorent pas autant la règle de contemporanéité musicale que leurs derniers disques, décriés justement en vertu de cette règle par la « critique musicale ». Les découvertes de Lucie en ce qui concerne le Métal sont donc l'effet d'un « court-circuit » des moyens majoritaires d'accès à ce genre (essentiellement par les sites Internet et les magazines spécialisés, comme nous le verrons plus loin) en passant par son conjoint, sans toutefois que celle-ci cesse d'investir la règle de contemporanéité musicale qu'elle honorait avec ses amies du secondaire (voir section 6.1.), qu'elle a à présent traduite pour que les derniers disques du groupe de Métal soient rendus positivement descriptibles.

Les découvertes au sein du couple se font aussi tendanciellement plus en World. A la différence de celles effectuées en Métal, les découvertes en World qui passent par le ou la conjoint(e) sont un peu plus *égalitaires*, au sens l'enquête se voit conseiller des références dans ce genre pour le conjoint *en connaissance de cause*, c'est-à-dire à partir du moment où ce dernier considère que l'enquête donnera un sens positif à la référence à partir d'une règle qu'il honore déjà, comme c'est le cas de Jérémie qui, on l'a vu, a découvert de cette manière des



morceaux du groupe de World « Orange Blossum » ou « Speed Caravan » sur les conseils de sa compagne.

*9.3.7. Métal et Électro dans des contextes collectifs et interpersonnels au travail: prolongation de l'ambiance de travail ou rencontre d'élans antérieurs*

Les relations professionnelles enfin, permettent aux enquêtés de faire des découvertes de références au moyen de règles qui, soit s'appuient sur les conditions matérielles de travail pour leur donner un sens positif, soit renforcent des élans antérieurs chez des enquêtés qui ne trouvent plus autour d'eux (sphère conjugale ou amicale) suffisamment de *raisons* d'écouter des références de Métal ou d'Électro. Le cas de Cyril et de ses découvertes de Métal par le biais d'un collègue de travail en est un exemple concret. Alors que celui-ci écoutait du Rock et du Métal plus jeune, il n'avait plus retrouvé de contextes lui permettant d'actualiser l'écoute de ce style, jusqu'à sa rencontre avec ce collègue. C'est le cas également des découvertes faites en Électro. Axelle a ainsi découvert de nombreuses références dans ce style au contact d'un dj, membre de l'équipe de travail relativement jeune.

*Axelle et les découvertes « Électro » faites par un collègue de travail*

**Séquence 8\_14 :** *Après j'ai été modératrice pour les sites de rencontres... J'ai fait ça pendant longtemps... Et dans le staff, y'avait des gens vraiment intéressants... On était assez soudés... Et c'est là où j'ai commencé à sortir la nuit, après le taff, dans des endroits « spécial Techno, Électro », des trucs comme ça... Y'avait des musiciens, des gens qui étaient dans des groupes... Y'avait des gens vraiment différents... Y'avait un mec qui était dj, donc lui il était plus « Techno », « Électro »...Moi à cette époque-là, j'étais plus « Hip-hop » j'en écoutais pas...C'est là justement où j'ai commencé à m'ouvrir... Il m'a fait découvrir les styles et tout... Y'avait une super rythmique, ça se rapprochait du Hip-hop à ce niveau...*

Nous avons vu dans la section 7.1. qu'Axelle écoutait principalement du Hip-hop jusqu'à la fin de ses études secondaires et qu'elle honorait avec ses

camarades les règles esthétiques du groove et de la rythmique pour écouter des références de ce genre. Ces règles étaient des traductions qu'Axelle avait faites à partir de celles qu'elle honorait avec l'ami de sa mère, qui lui enseignait la batterie étant petite. Et, lorsque ce collègue de travail, avec qui elle entretenait des rapports chaleureux, lui a fait découvrir des références de Techno et d'Électro, qu'ils écoutaient par ailleurs lorsqu'ils sortaient dans des discothèques spécialisées, Axelle a pu s'en saisir comme autant d'attractions qui respectent la règle traduite de la rythmique. Les conditions matérielles de travail, avec les horaires de nuit qui favorisaient la prolongation des relations chaleureuses de travail en relations amicales dans des boîtes qui diffusaient de l'Électro, associées aux compétences spécifiques de ce collègue de travail qui constituaient pour Axelle des *raisons de lui faire confiance*, sont les deux éléments qui lui ont permis de renforcer un élan pour des règles qu'elle a pu appliquer à un genre qu'elle découvrait.

#### ***9.4. Découverte des références de genres musicaux au sein des formes d'homophilies***

Les deux premières sections se sont attachées à mettre en évidence les effets de l'origine et de la position dans la trajectoire sociale de l'enquêté sur ses probabilités plus ou moins grande de découvrir des références issues de tel ou tel genre musical. Puis nous nous sommes focalisés sur le rôle du type de configuration sociale (relation ou collectif) et de la nature du lien social à propos du même phénomène. Nous avons ainsi discerné une variété de contextes au sein des modes de socialisation primaires et secondaires, plus ou moins spécialisés du point de vue des types de liens sociaux, qui sont plus ou moins favorables à la découverte de références appartenant à tel ou tel genre musical. Venons-en maintenant à l'effet des différentes formes d'homophilies sur la découverte de références de tel ou tel genre. Comme nous l'observons dans le tableau ci-dessous, seules les homophilies de sexe, de niveau d'expertise et d'âge ont des effets sur la nature des références qu'elles permettent tendanciellement de découvrir. L'homophilie de niveau de diplôme ne joue pas ici de rôle majeur. Les modalités des formes d'homophilies peuvent se combiner : les références en Rock sont ainsi

plutôt découvertes entre hommes et auprès de personnes plus âgées. Elles peuvent au contraire être « exclusives » : les références en Blues/Folk et en Rap US. sont essentiellement découvertes entre hommes. Après avoir décrit ou s'être appuyé sur des descriptions antérieures, nous tenterons d'expliquer les raisons qui conduisent les enquêtés à découvrir des références issues de tel ou tel genre musical au sein de relations combinant une ou plusieurs des formes d'homophilie retenues.

Tableau 18- Favorise la découverte de références musicales en fonction des formes d'homophilie

Favorise la découverte								
		Homophilie de sexe			Homophilie musicale		Homophilie d'âge	
Genres musicaux	Homophilie masculine	Homophilie féminine	Hétérophilie masculine	Alter plus connaisseur	Aussi connaisseur	Alter plus âgé	Alter plus jeune	
		Blues/Folk (10,1%), Métal (12,2%), Rock (25,9%), Rap US. (7,9%)	Chanson FR. (32,7%)	World (17,3%), Variété inter. (3,8%)	Métal (11,7%)	Chanson FR. (16,7%), World (15,9%), Variété Inter. (9,1%)	Rock (23,3%), Rock prog. (4,0%), Métal (10,7%)	Chanson FR. (63,6%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés au sein des relations d'homophilie masculine, 10,1% sont des découvertes de Blues/Folk.

#### 9.4.1. Blues/Folk et Rap US.: des références découvertes entre hommes

Les références de Blues/Folk et de Rap US. ont plutôt tendance à être découvertes au sein de l'entre-soi masculin. En matière de Blues/Folk, nous avons pu voir que Clément a découvert des artistes comme « Bob Dylan » ou « Neil Young » en compagnie d'un ami musicien qu'il a rencontré à son arrivée à la fac. Celui-ci faisait découvrir à Clément les morceaux de ces musiciens en lui décrivant les styles de leur jeu pendant qu'ils les écoutaient. De leur côté, nous avons vu que Paul et Luc ont respectivement découvert « Hugues Aufray » et « Bob Dylan » par l'intermédiaire du père et d'un ami, en se saisissant des textes

politisés comme des attractions. Dans chacun de ces cas, il nous semble que ces artistes de Folk ont été découverts entre hommes du fait que les règles avec lesquelles ils ont été grammaticalisés ont tendance à être plutôt mobilisés par des hommes. Qu'il s'agisse de la pratique de la guitare ou d'un engagement politique, chacune de ces activités est tendancielle plus investie par les hommes que par les femmes. Ainsi, en 1997, parmi les hommes qui savent jouer d'un instrument de musique, 34% savent jouer de la guitare, et seulement 14% des femmes, contre 25% de la population totale sachant jouer d'un instrument. En 2008, 6,9% des hommes ont joué de la guitare durant les 12 derniers mois précédant l'enquête ; c'est seulement le cas pour 2,3% des femmes, contre 4,5% de la population totale. L'étude de Mary An Clawson sur les liens entre la masculinité et les pratiques instrumentales dans les groupes de Rock adolescents vont également dans ce sens (Clawson, 1999). En ce qui concerne l'engagement politique, 14% des hommes qui, en 1997, adhèrent à une association, intègrent une association syndicale ou politique ; c'est le cas pour seulement 8% des femmes, contre 12% du total des personnes qui adhèrent à une association.

Lorsqu'elles passent par les relations interpersonnelles, les découvertes en Rap US. se font également le plus souvent entre hommes. C'est notamment le cas de Jean, qui a découvert de nombreuses références de ce genre avec un ami connu en Bts. De même, Elliott a découvert bon nombre d'artistes de Rap américain sudiste au cours des interactions avec Hoodoo. Enfin, Paul a découvert le Wu Tang par le biais de son père. Pour chacun de ces cas, les règles musicales sur lesquelles se basent les découvertes sont soit des règles esthétiques (la chaleur acoustique des morceaux de « Jurassic 5 » et de « Dilated People » pour Jean, la localisation de la scène underground du Rap sudiste pour Elliott) soit des règles expressives qui se focalisent sur l'énergie et l'expressivité viriliste des flows<sup>194</sup> des rappeurs (Mardon, 2010, p. 139). Ces tendances se vérifient dans les enquêtes PCF de 1997 et 2008. Dans l'enquête sur les pratiques culturelles des français de 1997, 17% des hommes déclarent comme genre musical préféré le Rock, le Rap ou le Hard-Rock (la catégorie rassemble malheureusement ces trois genres), contre seulement 6% des femmes (Donnat, 1998, p. 163). En 2008, les hommes sont 17%

---

<sup>194</sup> L'intonation rythmique de la partie chantée.

à déclarer préférer du Hip-hop, contre 11% des femmes, et les hommes de moins de 30 ans sont 20% à déclarer préférer ce genre, contre seulement 6% des femmes de la même tranche d'âge (Donnat, 2009, p. 134).

#### *9.4.2. Rock progressif: des références découvertes auprès des « grands »*

Si le Rap US. ou le Blues/Folk sont des genres plutôt découverts au sein de l'entre-soi masculin, les références de Rock progressif le sont plutôt en compagnie de personnes plus âgées que les enquêtés. Nous avons vu que Pascale a découvert en deux temps « Genesis », d'abord avec son cousin plus âgé chez qui elle a entendu des titres du groupe sans avoir l'occasion de lui demander le nom de l'artiste, puis elle a finalement pu mettre un nom de groupe sur leur musique en demandant à un membre du club d'aviron, également plus âgé qu'elle. De même, Luc a découvert « Yes » par l'intermédiaire du copain plus âgé du lycée (« le maître »). Tandis que Pascale a apprécié, au tournant des années 1980, le côté « planant » du répertoire des années 1970 de ce groupe, Luc a été spontanément attiré par le degré de complexité des compositions du groupe, également lorsque ces titres ne faisaient plus partie de l'actualité musicale. Si les règles investies pour donner un sens positif à ces découvertes divergent en fonction du sexe de l'enquêté et du degré d'expertise d'alter, en revanche, toutes ont été le produit d'échanges avec des personnes plus âgées. S'il en est ainsi c'est que seul l'effet générationnel a joué un rôle, par l'intermédiaire du rapport inactuel des références dans les playlists des radios de grande écoute des années 1980, tandis que les références de ce genre ont pu prendre un sens positif tant au moyen des règles tendanciellement mobilisées par les hommes (le type de jeu instrumental) que celles investies par les femmes (l'évasion et le lâcher-prise), ou encore par des règles qui impliquent un degré d'expertise plus ou moins important. Les découvertes en Rock progressif ont donc pu être effectives dès lors que les enquêtés fréquentent un groupe de pairs plus âgés ou sont liés à une personne plus âgée, avec qui ils peuvent partager ces références sans se voir notifier d'un manque de réalisme à l'égard de la règle de contemporanéité musicale.

### *9.4.3. Rock : des références découvertes entre hommes, auprès des « grands »*

Les découvertes de références de Rock présentent des conditions de possibilités un peu plus complexes que celles relatives au Rap US., au Blues/Folk ou au Rock progressif. Se mêlent ici les effets de l'entre-soi masculin et de la fréquentation des personnes plus âgées. Si les deux modalités peuvent se combiner, il n'est pas exclu que seule l'une d'elles soit opérante et qu'en conséquence, plusieurs configurations permettent aux enquêtés de découvrir des références de Rock.

Une première logique distingue les enquêtés qui ont découvert des références de Rock par l'intermédiaire des « grands », dont la grande majorité des cas constituent des échanges entre hommes, excepté dans un cas, pour qui un enquêté a découvert du Rock par le biais de sa grande sœur. Dans l'ensemble de ces découvertes, les enquêtés ont découvert des références soit qui n'étaient pas de leur génération (qui ne faisaient plus l'actualité musicale), soit des références qui, bien qu'actuelles, s'adressaient à des adolescents plutôt qu'à des enfants. Parmi les références de Rock qui n'étaient plus d'actualité au moment de leur découverte, nous pouvons citer le cas de Cyril, décrit plus haut, qui a découvert du Rock des années 1980 par le biais de ses cousins plus âgés. Nous pouvons également citer le cas de Marc qui, par l'intermédiaire des amis plus âgées de sa sœur, a découvert la discographie de « Lou Reed », « Led Zeppelin » et « Deep Purple ». Parmi les références de Rock découvertes au moment de leur sortie, nous pouvons citer le cas de Jean, qui a été spontanément attiré par l'album « Use your illusion II » de « Gun'N'Roses » que son cousin plus âgé lui a fait écouter, alors que Jean n'avait que 7 ans. De même Paul, alors âgé de 8 ans, a découvert « Nirvana » à sa sortie en passant du temps avec sa sœur plus âgée, qui écoutait très souvent ce groupe. Enfin, Pierre a découvert à l'adolescence nombre d'artistes Rock en accompagnant son cousin plus âgé dans les festivals locaux. Pour les parents de Pierre, la présence du cousin était un gage de sécurité qui pesait dans le fait qu'ils acceptent de le laisser participer aux concerts. Lorsque l'on s'intéresse aux règles que les enquêtés partagent avec leur interlocuteur pour apprécier ces références, on s'aperçoit qu'aucune ne se réfère à la « contemporanéité musicale ». Par ailleurs dans l'enquête PCF de 1997, qui a

intégré une question sur les décennies de Rock appréciées par les amateurs du genre, on constate que plus les enquêtés sont jeunes, plus ils déclarent écouter du Rock récemment sorti. Ainsi, 89% des 15-19 ans et 58% des 20-24 ans déclarent écouter plutôt du « Rock d'aujourd'hui », 48% des 25-34 ans et 55% des 35-44 ans déclarent écouter du « Rock des années 1970 ou 1980 », 62% des 45-54 ans déclarent plutôt écouter du « Rock des années 1960 » et 59% des 55-64 ans déclarent plutôt écouter du « Rock'n'roll des origines » (Donnat, 1998, p. 166). On peut donc raisonnablement affirmer qu'en matière de Rock, l'écoute principale des adolescents se focalise sur l'actualité musicale du genre tandis que les personnes plus âgées continuent d'écouter plutôt le type de Rock qui était diffusé au cours de leur adolescence. En conséquence, les découvertes des références plus anciennes passent très souvent par des personnes plus âgées.

La deuxième logique qui se dégage des découvertes de références de Rock est celle d'un partage massif entre hommes. Les enquêtés ont alors recours soit à des frères ou des cousins plus âgés, soit à des amis du même âge. Si la différence d'âge, qui correspond aussi à des types de liens sociaux, fait principalement varier la nature des références de Rock découvertes par les enquêtés (la fratrie, plus âgée, faisant découvrir surtout du Rock plus ancien que les amis), en revanche, les règles restent sensiblement les mêmes et se rattachent *in fine* à des valeurs masculines. Les enquêtés se réfèrent ainsi à la dimension énergétique des morceaux, à leur aspect « crâde », « rugueux » ou « transgressif ».

#### *9.4.4. Métal: des références découvertes entre hommes, auprès des experts et des « grands »*

Les modalités des formes d'homophilies qui permettent aux enquêtés de découvrir des références de Métal sont sensiblement les mêmes que celles du Rock, à l'exception du fait que le degré d'expertise se rajoute à l'importance de l'entre-soi masculin et la fréquentation des personnes plus âgées. Comme pour les découvertes en Rock, on peut distinguer deux grandes logiques de découverte du Métal.

La première, qui concentre les trois caractéristiques, correspond aux découvertes asymétriques « initiatiques » des hommes, qui ont recours à d'autres

hommes plus âgés et qu'ils considèrent comme davantage connaisseur. C'est par exemple le cas de Clément qui a découvert « Mötley Crüe » par le biais de son cousin plus âgé, ou encore de Cyril qui a découvert de nombreux groupes de Métal par son collègue de travail. L'explication de l'importance de l'entre-soi masculin et de la fréquentation de personnes plus âgées est identique à celle que nous avons avancée pour les découvertes de Rock. Les règles musicales peuvent être considérées comme des traductions grammaticales d'autres règles qui structurent le rapport viriliste au monde de la socialisation masculine (Branch, 2012). De même, la fréquentation des personnes plus âgées ont plutôt permis aux enquêtés de découvrir des références de Métal plus anciennes. Cependant, l'importance supplémentaire d'un degré d'expertise supérieur que les enquêtés attribuent à un *alter* souligne une légère différence par rapport aux découvertes en Rock. Elle s'explique selon nous par une fragmentation beaucoup plus importante des sous-genres de Métal qui demandent un degré d'expertise un peu plus poussé afin de pouvoir s'y mouvoir avec aisance et qui, par ailleurs, sont beaucoup moins diffusés que les références de Rock sur les radios de grande écoute. Ainsi en 1989, alors que plus ou moins de 90% des français connaissent « Georges Brassens », « Serge Gainsbourg », « Johnny Halliday » ou « Madonna », que 62% connaissent « Debussy » et que 40% connaissent « Miles Davis », seulement 27% connaissent « Iron Maiden » (Donnat, 1990, p. 199).

La seconde logique qui se distingue pour les découvertes des références de Métal est celle qui combine le recours aux grands que les enquêtés considèrent comme plus experts qu'eux. Dans ce cas, l'effet de l'entre-soi masculin disparaît. Cette logique est à la base des découvertes en Métal faites par le biais des conjoints des enquêtées. Ici, les règles à partir desquelles les enquêtées ont découvert les références de Métal diffèrent. Le goût des sonorités du Métal symphonique, dans lesquelles on retrouve beaucoup plus de chanteuses<sup>195</sup> et où les mélodies sont moins agressives et beaucoup plus mélancoliques, sont principalement celles qui prennent pour les enquêtées un sens positif dans la grammaire naturelle. Voici un extrait concernant Fanny qui parle de l'un de ses

---

<sup>195</sup> Pour une étude du rapport d'identification des femmes aux groupes musicaux féminins, voir (Cyrus, 2003).



groupes de Métal préféré, « The Gathering » et des albums solos de sa chanteuse, « Anneke », dont le rythme très lent des morceaux et leur aspect mélancolique l'attirent personnellement lorsqu'elle est elle-même dans une passade mélancolique<sup>196</sup> :

Alors « The Gathering » c'est un groupe de symphonie/métal en fait, de métal symphonique, qui est à mi chemin entre la Pop et le Métal, pffff, on sait pas trop, enfin c'est vraiment des extra-terrestres quoi mais ils sont vraiment classés dans les classifications en tant que Métal, et « Anneke » c'est la chanteuse de « The Gathering » qui est partie...Et je l'ai vu en concert pareil, et je suis tombée amoureuse d'elle, donc du coup j'écoute tout le temps ses musiques... Et je les écoute surtout quand je suis paaaaa bien parce que c'est des musiques assez lentes, assez déprimantes, donc du coup ça m'entraîne dans mon état...

De même, si Lucie découvre énormément de références de Métal par l'intermédiaire de son conjoint, elle n'investit pas toujours les mêmes règles que lui pour fonder ses goûts. Ainsi, nous avons vu qu'elle traduisait la règle de la contemporanéité musicale qu'elle appliquait à ses découvertes en Variétés internationales ou en Rock pour appréhender les différents albums de « Mötley Crüe ». Alors qu'elle tolère leurs premiers albums lorsque son conjoint les écoute au foyer (Schall, 2012), leurs derniers albums parviennent à honorer davantage la règle de contemporanéité musicale à partir de laquelle elle les juge. De même, elle exècre les groupes de Métal qui chantent avec une intonation gutturale et dont la vitesse du jeu finit par ne plus honorer la règle de l'énergie qu'elle honore par ailleurs :

Après au niveau des voix, j'aime pas tout ce qui guttural, quand ça gueule, que ça sort du fond de la gorge euh... (rires!). Où là, t'as vraiment l'impression de rien comprendre... (rires). C'est vraiment... Du style « Gojira », tu connais un peu ? [Non, non..]. Ben euh, c'est vraiment... Ils gueulent, t'as mal à la gorge pour eux quoi ! Et après c'est, super, super rapide... Donc c'est trop... Pour moi... ça va trop loin ! (rires!).

---

<sup>196</sup> Une étude a montré que les textes du groupe de New Wave « Joy division » étaient tendanciellement appréciés par les auditeurs pour les mêmes *raisons* (Waltz et James, 2009).

Dans cette logique, si l'expertise des conjoints est sollicitée par les enquêtées, surtout du point de vue de la connaissance du nom des groupes et de l'architecture des sous-genres, elles n'appliquent pas nécessairement les mêmes règles que leur conjoint, et une certaine forme de tolérance mutuelle s'installe au sein du répertoire de Métal partagé.

*9.4.5. Variétés internationales, World : des références découvertes au sein des relations d'hétérophilie masculine et d'égalité d'expertise*

Les découvertes que les enquêtés ont effectuées en Variétés internationales et World diffèrent largement dans leur logique de celles des genres musicaux précédents. Celles-là s'effectuent plutôt lorsque les hommes échangent avec des femmes. Si, pour les découvertes en Variétés internationales et World, nous retrouvons systématiquement les effets cumulés des deux modalités des formes d'homophilies, des logiques propres à chacun des genres musicaux se dégagent.

Si les enquêtés découvrent des références de Variétés internationales en compagnie de femmes qu'ils considèrent comme aussi connaisseuses qu'eux dans le domaine, c'est très largement du fait que les règles que les enquêtés investissent pour donner un sens à ces références sont moins clivantes du point de vue des modes de socialisation sexués, ou du moins permettent assez largement aux individus de les apprécier à partir de règles distinctes, qui permettent tant aux filles qu'aux garçons de traduire en règles musicales des règles de comportements sexués. Par ailleurs, si le degré d'expertise entre l'enquêté et alter est jugé plutôt identique par celui-là, c'est principalement en raison du fait que les références sont médiatisées par des dispositifs de grande écoute que chacun consulte très régulièrement. C'est par exemple le cas de Luc et de sa sœur, avec qui il découvre les hits du Top 50 du moment, tout en aimant les mêmes groupes de Variétés internationales pour des *raisons* différentes. Ce dépassement des clivages de sexe à l'égard des Variétés internationales se vérifie à travers le temps. En 1989, 39% des hommes qui déclarent écouter le plus souvent de la Chanson écoutent des Chansons anglaises ou américaines, contre 40% des femmes. En 1997, 29% des hommes déclarent écouter le plus souvent des Variétés internationales, contre 30% des femmes.

Le dépassement des clivages de sexe qui permet aux femmes de faire découvrir des références musicales aux hommes et la prédominance d'une équité d'expertise entre celui qui découvre et celle qui fait découvrir se retrouvent au niveau des découvertes de World. La différence est principalement la nature des dispositifs de grande écoute qui médiatise les références : alors que les découvertes en Variétés internationales proviennent des dispositifs de grande écoute adressés à la jeunesse (Fun Radio, NRJ, Skyrock, etc.), les découvertes en World sont très souvent médiatisées par d'autres stations radio de grande écoute. C'est le cas des découvertes d'« Orange Blossom » et de « Speed Caravan » par Jérémie, effectuées par le biais de sa compagne après que celle-ci les ait découverts sur France Inter. Et à nouveau, le dépassement des clivages de sexe que l'on observe au niveau du goût pour la World se vérifie dès 1989. Ainsi, 33% des hommes et 32% des femmes déclarent posséder de la Musique folklorique<sup>197</sup> et sont respectivement 6% et 7% à déclarer en écouter le plus souvent. En 1997, 15% des hommes et 14% des femmes déclarent écouter le plus souvent des Musiques du monde. Enfin, en 2008, 24% des hommes et 26% des femmes déclarent écouter le plus souvent de ce style de musique.

*9.4.6. Chansons françaises : des références découvertes entre femmes, auprès des plus jeunes et aussi expertes*

Enfin, les références en Chansons françaises sont surtout découvertes au sein des relations fraternelles entre filles, d'un niveau d'expertise équivalent en la matière. Les préférences des femmes pour ce genre musical se vérifient dans les enquêtes PCF. En 1989, 57% des femmes déclarent écouter le plus souvent des Chansons, contre seulement 47% des hommes. En 1997, 67% des femmes déclarent écouter le plus souvent des Chansons et Variétés françaises, contre 50% des hommes. Enfin en 2008, les femmes sont 74% à déclarer écouter le plus souvent des Chansons ou Variétés françaises, contre 62% des hommes. Ceci s'explique selon nous par le type de règles qu'elles investissent pour donner un sens positif à ces références. Nous avons vu par exemple que Claire partage avec sa sœur cadette la règle de l'ironie textuelle à l'égard des morceaux de « Debout

<sup>197</sup> Dans l'enquête de 1989, la catégorie « musique folklorique » est celle qui se rapproche le plus de celle de « Musiques du monde » dans les enquêtes ultérieures.

sur le Zinc ». De même, Amandine honore avec sa sœur cadette la règle du maniement des mots à l'égard des morceaux de reprises de « Léo Ferré ». La proximité des règles musicales avec l'aspect littéraire des textes que les femmes investissent pour donner un sens positif à leurs découvertes de Chansons françaises est ce qui, selon nous, permet de rendre raison d'une telle affinité. Gérard Mauger, Claude Poliak et Bernard Pudal ont d'ailleurs bien décrit les oppositions sexuées en matière de lecture : si les lectures des hommes tendent à se focaliser sur le « monde des choses matérielles », les lectures des femmes tendent plutôt à s'orienter vers le « monde des choses humaines » (Mauger, Poliak et Pudal, 2010, p. 267-282).

### *9.5. Découverte des références de genres musicaux et dispositifs de médiation musicale*

Nous avons analysé dans les sections 9.3. et 9.4. les effets des types de collectifs et des relations, puis des formes d'homophilies au sein des relations interpersonnelles sur les découvertes des différents types de références musicales. Nous allons à présent nous intéresser au dernier mode d'accès à la musique que nous avons retenu, à savoir les dispositifs de médiation.

**Tableau 19 - Découverte des genres musicaux et dispositifs de médiation**

	Favorise la découverte par les dispositifs	Entrave la découverte par les dispositifs
Genres musicaux	Rap FR. (10,7%), Rap US (17,2%), Soul/Funk (5,6%), Variété inter. (4,3%), Drum&Bass (1,6%)	Variété FR. (1,6%), Métal (3,5%), Chanson FR. (4,6%), World (2,9%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés en mobilisant les dispositifs de médiation, 10,7% d'entre elles étaient des références de Rap français.

Nous observons tout d'abord que, tous types de dispositifs confondus, ce sont principalement des références de Rap, de Variétés internationales, de Drum&Bass et de Soul/Funk que les enquêtés ont tendance à découvrir par les dispositifs de médiation, alors qu'ils ont tendance à passer beaucoup moins par ceux-ci lorsqu'ils découvrent des Variétés et des Chansons françaises, qui émergent plutôt directement des partages au sein des collectifs scolaires ou familiaux, et lorsqu'ils s'ouvrent à des références de Métal, qui sont beaucoup plus souvent découvertes au sein des relations amicales, conjugales, ou professionnelles.

Par ailleurs, d'autres distinctions apparaissent lorsque l'on s'intéresse à la *nature des dispositifs* mobilisés. Selon les dispositifs utilisés, les chances de découvrir des références appartenant à tel ou tel genre musical sont très inégalement distribuées, et selon une polarisation des genres légèrement différente de celle que nous venons d'observer en ce qui concerne les relations interpersonnelles et la fréquentation des collectifs.

**Tableau 20- Favorise la découverte en fonction des types de dispositifs**

Genres musicaux	Favorise la découverte				
	P2P, Torrents, Mixcloud, Soundcloud	Disquaire, médiathèque, VPC	Emissions Radio/Tv spécialisées	Emissions Radio/Tv de grande écoute	Magazines spécialisés, sites d'info musicale, jaquette, pochette
	Electro (43,8%), Soul/Funk (18,8%)	Soul/Funk (10,7%), Jazz (9,5%), Blues/Folk (7,1%), Rap US. (22,6%)	Rap FR. (17,6%), Rap US. (29,7%), Jazz (8,1%), Classique (10,8%)	Chanson FR. (16,1%), Rap FR. (14,5%)	Rock (35,9%), Métal (5,8%), Punk (3,0%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les enquêtés qui ont découvert des références par le biais des sites de peer-to-peer, torrents mixcloud ou soundcloud, 43,8% étaient des références d'Électro.

### *9.5.1. Découvrir par les voies spécialisées « matérielles » des disquaires, de la médiathèque ou de la VPC : un accès privilégié pour la « Black music »*

L'usage des dispositifs qui donnent accès à des stocks musicaux spécialisés très important, comme la fréquentation des disquaires, des médiathèques, où

l'usage de la vente par correspondance, rend surtout possible la découverte de références de Jazz, de Soul/Funk, de Rap US. ou de Blues/Folk. De manière plus précise, les disques de Soul/Funk et de Blues/Folk sont plutôt découverts par le biais des disquaires spécialisés tandis que les références de Jazz le sont davantage par l'intermédiaire des médiathèques.

En ce qui concerne les disques de Soul/Funk et de Blues/Folk, les découvertes chez les disquaires sont essentiellement liées au support vinyle qu'ils sont en grande partie les seuls à distribuer, tant en ce qui concerne les nouveautés, les rééditions d'anciens pressages que les disques d'occasion, et offrent par là-même un choix plus important que les grandes enseignes comme la Fnac, Virgin ou Cultura. Pourquoi les références de ces genres musicaux sont-elles majoritairement découvertes en format vinyle ? Les données indiquent que les enquêtés traduisent la plupart du temps la règle de l'authenticité du support par rapport à l'activité de dj Hip-hop, au sein de laquelle le vinyle a été le premier format utilisé et dont la valeur symbolique tend à persister avec le temps. Le cas de Paul, qui a découvert un disque du soulman « Léon Hayhood » en est un cas concret.

*Paul et la découverte d'un disque de « Léon Hayhood » chez un disquaire*

**Séquence 23\_42 :** *Sinon c'est marrant, quand tu regardes l'histoire américaine, de voir des mecs qui ont des carrières longues, et qui pour des raisons... commerciales, puisque c'était leur métier « musicien », ils se sont adaptés aux modes, et à la technologie aussi, parce que c'est lié, et donc y'a des mecs comme « Léon Hayhood », qui a fait, enfin je sais pas si c'est lui qui l'a écrit mais c'est lui l'interprète de « I wanna do something freaky for you », samplé par Docteur Dre pour « nuthin' but a G thing », tu sais avec la basse... Le morceau avec « Snoop » sur « The Chronic »... » Ca c'est un disque qui date de la fin des années 70... Et en fouillant dans les bacs de disques à Paris, je tombe sur un Léon Hayhood, je le retourne pour voir les crédits et là je vois qu'il date de la fin des années 60, et qu'il correspond aux modes et aux sons des années 60... Je le connaissais pas et je l'ai écouté quoi... Ca change, mais comme j'aime aussi pas mal Sam Cooke, la Soul*

*des sixties, ça m'a pas mal branché... En plus avec l'émission j'en écoute beaucoup ces temps-ci*

Dans cet extrait, Paul indique qu'en parcourant les bacs d'un disquaire parisien, il tombe sur un disque d'un Soulman dont il connaît la période « seventies » de sa discographie. La conjonction du nom qu'il connaît mais du disque qu'il ne connaît pas, l'attire spontanément vers le disque. Il le retire du bac, le retourne, et comprend la *raison* qui a fait qu'il n'en avait pas connaissance : l'artiste avait une carrière artistique dès les années 1960, ce que Paul ignorait étant donné qu'il n'avait pas appréhendé un morceau de l'artiste de la fin des années 1970, en tant que sample d'un morceau de Rap américain très connu de « Snoop Dog », produit par Dr. Dre. En écoutant le disque, Paul a un temps de tolérance vis-à-vis du disque des sixties de « Léon Hayhood ». Comme il l'explique, il doit s'adapter pendant un laps de temps aux sonorités des morceaux du Soulman. Finalement, il parvient à leur donner un sens positif à partir de l'élan que lui communiquent ces mêmes sonorités, qu'il parvient à rattacher aux règles qu'il investit pour écouter un autre Soulman de la même période artistique. Comment en est-il arrivé à écouter de la Soul et à faire une émission de radio qui se propose d'en diffuser ? La réponse est à chercher quelques années plus tôt, lorsque Paul se rend dans une médiathèque associative et se fait conseiller la compilation « Shaolin Soul », qui rassemble un nombre important de morceaux samplés par les artistes de Rap qui font l'actualité musicale de l'époque :

Y'avait les compiles « Shaolin Soul », c'est un peu avec ça que j'ai découvert la Soul... Donc les compiles « Shaolin Soul », j'ai découvert ça en médiathèque... J'allais pas mal dans une médiathèque associative qui était « rue de la bourse », qui maintenant s'appelle « Les musicophages », qui font des concerts...Et tu pouvais louer des CD pour une semaine, et ça coûtait 10 francs, 20 francs. ...Et tu pouvais louer tant de CD... Donc je me faisais conseiller aussi mais je fouillais également... Et les compiles « Shaolin Soul », elles me plaisaient beaucoup parce que y'avait des morceaux qui avaient été samplés par le « Wu Tang », par « IAM », etc. Donc je retrouvais un peu du « Wu Tang », un peu de « L'école du Micro

d'Argent », et en même temps c'étaient des morceaux qui étaient géniaux, qui se suffisaient à eux-mêmes, super groove, avec de beaux arrangements...

En donnant un sens positif aux morceaux de Soul en mobilisant successivement les règles esthétiques du sampling, du groove et des arrangements, Paul est parvenu à apprécier la Soul en faisant un pont grammatical avec le Rap. Et c'est par ailleurs en commençant à écouter du Rap US. de manière un peu plus intensive, en solitaire, que Paul a commencé à acheter des vinyles dans les styles qu'il appréciait, dès lors qu'il a récupéré l'électrophone de sa mère :

Après j'ai récupéré un petit électrophone de ma mère, qui fonctionnait mal mais un peu quand même... Donc 2000-2001, j'allais à Leitmotiv', le disquaire Hip-hop underground toulousain, j'écoutais des trucs, je me faisais peut être un peu conseiller, mais je faisais mon petit marché aussi... En même temps, comme j'avais un électrophone et que j'étais un peu curieux, j'allais dans les boutiques de vinyles comme « Atout disc », j'avais envie d'acheter des choses que je connaissais, comme Charlie Parker en Jazz, que j'écoutais avec ma mère, même si aujourd'hui j'écoute plus du tout ce disque, parce que j'ai découvert d'autres choses en Jazz qui me plaisent plus...

Le dernier extrait indique que Paul a également découvert un disque de Jazz chez un disquaire. Cependant, les références de ce genre le sont beaucoup plus par le biais des médiathèques. Le lien étroit entre le goût du Jazz et la fréquentation des médiathèques se vérifie dans la dernière enquête PCF de 2008, qui atteste le rapport privilégié qu'entretiennent les amateurs de Jazz avec ce dispositif de médiation : 13% des personnes inscrites dans une bibliothèque ou une médiathèque identifie le Jazz comme genre préféré, contre seulement 3,7% des personnes totales qui déclarent préférer ce genre<sup>198</sup>. L'exemple de Jean peut permettre de comprendre un tel lien. Nous avons décrit à la section 7.3. le fait que Jean a renforcé son goût du Jazz en tombant sur des ouvrages historiques du

---

<sup>198</sup> A côté des amateurs de Jazz, seuls ceux qui déclarent préférer la Musique classique (18,5%) ont tendance en même temps à être inscrit dans une bibliothèque ou une médiathèque.



genre à la médiathèque. Les impressions qu'il gardait jusque-là des concerts qu'il avait entendus à « Jazz in Marciac » peuvent aisément être considérées comme celles qui lui communiquent à présent un élan à s'intéresser plus en détail à l'historique qui s'offre à lui. Les noms d'artistes que l'auteur cite, et que Jean a déjà aperçus dans les programmations des différentes éditions du festival, sont nombreux à être constitués par lui en attractions. Les liaisons que Jean effectue entre les noms d'artistes, les années de parution de leurs albums et les styles de Jazz auxquels les critiques les rattachent, participent progressivement chez lui à la constitution d'une nouvelle règle esthétique, celle de la structure historique du champ musical. Ainsi, la médiathèque comme dispositif de médiation qui met à disposition à la fois des contenus sonores et des contenus livresques sont propices à la découverte de références de Jazz, dès lors où de telles règles esthétiques sont honorées par les individus pour appréhender ces références.

*9.5.2. Découvrir par les magazines spécialisés, les sites d'information musicale et les jaquettes ou pochettes de disques: le privilège de la mouvance « Rock »*

L'usage des découvertes par l'intermédiaire des magazines spécialisés, des sites d'informations musicales, des jaquettes ou des pochettes de disques regroupent des dispositifs qui permettent d'accéder à des données rendant possible l'établissement de liens entre les artistes (Lebrun, 2006 ; Osborne, 2007b), de faciliter la compréhension dont le champ musical d'un genre est structuré et de pouvoir lire des chroniques fournissant des règles esthétiques qui décrivent les albums des artistes et des groupes qu'elles mettent en valeur (Hein, 2003, 2005). Ces types de dispositifs sont essentiellement utilisés pour découvrir de nouvelles références en Rock, Métal, Punk. Ceci confirme la vaste littérature consacrée à l'importance de ces dispositifs pour chacun des trois genres. En effet, que ce soit en Rock (Hein, 2006 ; Simon, 2009), en Punk (Pine, 2006 ; Schmidt, 2006) ou en Métal, de nombreux sociologues ont souligné le rôle central qu'ont joué ces intermédiaires culturels (Roueff, 2010) dans la diffusion des informations et la production active des règles à partir desquelles *les lecteurs*, s'ils se les approprient, *deviennent des auditeurs*, ou dans certains cas, dans le but de

constituer symboliquement des périodes qui délimiteraient un « âge d'or » du genre (Robène et Serre, 2016).

Qu'il s'agisse de magazines pour « amateurs » au sens large ou de magazines plus particulièrement destinés aux « instrumentistes », ces types de dispositifs ont été surtout mobilisés par les enquêtés pour découvrir des références de Métal et de Rock. Ainsi nous avons vu que, tant Béatrice que Marc ont découvert de nombreuses références en Rock par l'intermédiaire des chroniques de Rock&Folk. De même, Clément s'est très souvent servi de « Guitare magazine » pour se saisir de nouvelles références en « Rock » comme autant attractions dès lors qu'il avait l'impression que le jeu du guitariste de tel ou tel groupe, qui était décrit par le chroniqueur, honorait la règle du groove qu'il respectait avec ses amis. En Métal, nous avons vu que Pierre s'est largement appuyé dès le collège sur les magazines, qu'il lisait avec ses amis, pour découvrir de nouvelles références. Ces lectures étaient très souvent l'occasion de formes de sociabilités orientées autour de discussions où chacun y allait de son anecdote glanée dans un article sur tel ou tel groupe. Ces cycles d'engagement et de restitution, associés au goût de Pierre pour le « côté festif » de l'« époque classique du Métal », lui ont communiqué l'élan pour s'acheter la collection de « Heavy Métal magazine » d'une personne plus âgée, à partir de laquelle il a pu renforcer son appréhension historique du champ du Métal.

*Pierre et la découverte de la collection de « Heavy Métal Magazine » par un « contact »*

**Séquence 32\_25 :** *J'ai trouvé un contact un jour, qui avait les « Heavy Métal Magazine » depuis leur création, depuis 1984, de Métal, du coup je lui ai acheté toute sa collection, pour revenir en arrière, pour connaître la culture de l'époque, la genèse des groupes... Parce qu'en plus voilà, à part « Mötley Crüe », j'étais bien attiré par tout ce qui était un Hard plus traditionnel, plus festif, les gars ils avaient un look totalement débile...*

Pierre s'est saisi spontanément de cette collection de magazines qui lui permettait de retracer l'historique du genre comme d'une attraction à partir de l'élan que lui communiquait le style « festif » de cette période. Mais comment a-t-il été amené à percevoir cette règle comme positive dans la grammaire naturelle ? Il faut pour cela remonter quelques années en arrière. Dans un précédent extrait, nous avons vu que Pierre avait découvert « Mötley Crüe » par l'intermédiaire de la cassette de l'album « Doctor feel good » que son cousin lui avait prêté. Pour autant à ce moment-là, il n'a pas approfondi la discographie du groupe : le goût intensif pour le Death Métal qu'il partageait avec son groupe d'ami du collège était tellement renforcé que le côté festif de « Mötley Crüe » ne lui procurait pas spécialement d'élan à investir plus en détail leur discographie. Ceci s'est modifié de manière conjoncturelle : d'une part, la Fusion qu'il avait commencé à écouter à son entrée au lycée, par l'intermédiaire des chroniques des magazines de Métal, commençait à prendre selon lui un « tournant politique » faisant que la règle expressive de « l'ambiance pas prise de gueule » qu'il appréciait jusqu'alors cessait progressivement de prendre un sens positif dans la grammaire naturelle. En parallèle, son cousin lui fait découvrir une cassette documentaire de « Mötley Crüe », où Pierre est spontanément saisi par le caractère festif et « complètement déjanté » du groupe :

Et parallèlement, je me suis orienté vers des trucs plus classique, je suis revenu à « Mötley Crüe »... Que j'avais connu par l'album « Doctor feel good », très tôt, que mon cousin m'avait passé... Et là, j'ai commencé à racheter des albums de « Mötley Crüe », de l'époque, alors que bon, c'était un hard très classique, qui avait rien à voir avec la fusion, mais bon, j'aimais bien et je redécouvrais l'histoire du Métal, j'étoffais ma culture donc du coup j'achetais aussi des vieux albums pour... [Et comment t'y es revenu à ça ?] J'avais vu une vidéo avec mon cousin de eux... Et puis bon, je trouvais que c'était le côté... « Mötley Crüe » c'est un groupe qui a toujours eu un look assez incroyable, c'était hyper exagéré... Mais en même temps je trouvais que la musique du milieu des années 90, je trouvais que y'avait tout ce côté « fantaisie » qui se perdait tu vois... C'était devenu assez politique quand même... La Fusion, Rage Against The Machine, c'était devenu assez politique quand même... C'est pour ça que bon, j'aimais bien avoir un pendant un peu plus jovial, festif... Faire

les cons, se déguiser, faire des chansons pas prise gueule... Et pour moi, Mötley, ça représentait exactement ça, et pour moi, par rapport à la scène à laquelle il appartenait à l'époque, il avait toujours une musique un peu différente, il avait une histoire très rocambolesque...

Ainsi, le croisement temporel de la conjoncture du sous-champ musical de la Fusion, à partir de laquelle le goût de l'énergie festive cessait progressivement de prendre pour Pierre un sens positif, et la découverte du documentaire du groupe pionnier de Métal, qui l'a fait bifurquer vers un investissement dans un « Métal plus classique », ont été à la base de l'élan que lui a communiqué la découverte de cette collection de « Heavy Métal Magazine » afin de développer ses connaissances dans une période « festive et coloré » du Métal.

A côté des magazines spécialisés, les enquêtés ont également découverts certaines références de Punk ou de Métal par l'intermédiaire des sites internet spécialisés ou des forums musicaux. C'est par exemple le cas de Clément qui a découvert les « Dresden Dolls », un groupe de « Punk cabaret », par l'intermédiaire des recherches, sur Wikipédia qu'il avait faites à propos de la chanteuse « Tori Amos », qui était amie avec un dessinateur en couple avec l'ex-chanteuse du groupe de Punk. De son côté, François a découvert bon nombre de références Métal en discutant avec d'autres membres d'un forum virtuel.

*François et les découvertes faites en Métal sur le forum Obscure.com*

**Séquence 29\_14 :** *[Et t'avais des potes sur la fac qui écoutaient la même chose que toi, enfin où ailleurs quoi... ?] Ailleurs oui ! Je m'étais inscrit sur un forum qui m'occupait beaucoup, « Obscure.com », qui existe toujours d'ailleurs... Je découvrais pas mal de choses par les autres, et inversement... Et là, on est devenu très copain tous... Beaucoup étaient sur Paris... On se retrouvait souvent à Paris pour aller voir des concerts, des trucs de Métal...*

La fréquentation du forum, qui organise objectivement les échanges autour de la passion des internautes pour le Métal, a permis à François de s'engager très régulièrement dans des cycles d'engagement et de restitution avec quelques

autres internautes qui, du fait de leur proximité géographique (lui était à Lille à ce moment-là, tandis que les autres se trouvaient à Paris), organisaient très souvent des soirées centrées autour du choix de concerts de Métal. Nous avons vu par ailleurs que François mobilisait très souvent à cette période le site « Guts of darkness », qui répertoriait toute une gamme de genres musicaux organisés autour de la méta-catégorie « Musiques sombres », dont François partageait le goût avec un de ses amis. L'usage du forum à propos du métal peut donc être considéré comme la continuité, qui par là le renforce, de l'intérêt de François pour l'accès à des informations dématérialisées qui lui permettent de surpasser les limites des supports physiques et des barrières géographiques en matière de partage de ses goûts<sup>199</sup>.

Enfin, outre les magazines et le recours aux sites internet spécialisés, les enquêtés se sont très souvent appuyés sur les informations que communiquent les jaquettes ou les pochettes de disques pour découvrir de nouveaux artistes en Rock. Nous avons décrit toute la scène « Garage des années 1960 » que Béatrice a découvert par le biais des remerciements des « Cramps », un de ses groupes favoris du moment<sup>200</sup>. C'est également le cas de Clément qui, comme on l'a également montré, s'est beaucoup appuyé sur les pochettes de disques de Rock afin de découvrir de nouveaux noms d'instrumentistes, essentiellement de bassistes, qu'il écoutait ensuite avec ses amis musicos à partir de la règle du groove.

### *9.5.3. Découvrir par les émissions spécialisées: des dispositifs qui prévalent en matière de Rap, de Jazz et de Musique classique*

Les émissions de radio et de télévision spécialisées, quant à elles, sont plutôt mobilisées pour la découverte de nouvelles références en Rap américain,

<sup>199</sup> Pour une étude sur le lien entre forum et sociabilité, entre « en ligne » et « vie réelle », voir (Gauducheau, 2012 ; Kruse, 2010).

<sup>200</sup> Karim Hammou s'est intéressé à l'importance qu'avait pour les artistes, du point de vue de la « grandeur » qu'elle leur octroyait, le fait d'apparaître dans les remerciements, ou encore le fait d'être invité à participer à un morceau. Il parle à ce sujet de « technique commerciale d'authentification » (Hammou, 2010, 2012, p. 170-174).

Rap français, Jazz et Musique classique<sup>201</sup>. Contrairement aux disquaires, médiathèques et VPC, d'un côté, et aux magazines et sites d'informations spécialisées de l'autre, les émissions spécialisées donnent plutôt un *accès sensoriel* aux références, par opposition à l'*accès matériel* ou *dématérialisé* des premiers dispositifs (auquel peut se rajouter l'accès auditif, comme les points d'écoute des médiathèques), bien que nombre des enquêtés aient enregistré les clips vidéo ou les émissions radiophoniques sur cassette audio ou vidéo, afin d'en découpler le contenu et de pouvoir en prolonger temporellement l'écoute. Si le recours aux deux premiers types de dispositifs n'est pas exclu dans les découvertes en Rap et Jazz (le Jazz est même *aussi* découvert tendanciellement par le biais des médiathèques), il n'en reste pas moins que les émissions de radio ou de télévision spécialisées qui se consacrent à la diffusion expresse de ces genres ont joué un rôle majeur. La dernière enquête PCF de 2008 permet de confirmer la proximité entre certaines radios et les genres musicaux que les enquêtés déclarent écouter le plus souvent. Ainsi, 24% des personnes qui écoutent le plus souvent Fip comme radio déclarent préférer le Jazz comme genre musical, contre seulement 3,7% des personnes écoutant la radio qui déclarent préférer ce genre. De même, 25% des enquêtés qui déclarent écouter France Inter le plus souvent comme station de radio sont 25,2% à déclarer le Classique comme genre préféré, contre seulement 11,2% des auditeurs de radio déclarant préférer ce genre. Mais revenons à l'explication de nos données. En Rap français, l'émission « Rap Line », qui produit en même temps qu'elle les diffuse les premiers clips du genre (Hammou, 2012, p. 77-79), a été pour Gaël et Elliott un dispositif fondamental de découverte des premiers groupes de Rap français. L'émission « Yo ! Mtv Rap », qui diffusait sur une chaîne satellite un nombre important de clips de Rap américain qui étaient largement diffusés aux États-Unis sans l'être en France au même moment sur les principales radios « jeunes », a été un autre dispositif qui a permis à Elliott, Gaël, Axelle ou encore Paul de découvrir de nombreuses références appartenant à ce genre musical. En ce qui

---

<sup>201</sup> Une étude comparative entre la France, les États-Unis et l'Allemagne en matière de diffusion radio de musique classique a permis de distinguer différentes logiques de programmation du point de vue de la représentation des « canons » et de leur légitimité (Krämer, 2009). Nous nous attachons ici simplement à l'opposition entre « émissions spécialisées » et « émissions de grande écoute ».

concerne les découvertes en Jazz, l'émission « JazzàFip » a été un dispositif permettant très souvent à Fred, qui avait découvert cette radio par son collègue de travail, batteur et fan de Jazz, de découvrir des artistes de Be bop. Enfin, l'émission de « Carrefour de Lodéon » sur France Inter, ou encore « Passion Classique » sur Radio Classique, ont été d'importants prescripteurs pour Marc et Henri.

*Marc et les découvertes de compositeurs peu connus par le biais de « Carrefour de Lodéon »*

**Séquence 15\_21 :** *[Tu découvres des choses en musique par la radio ?]*  
*Non, pas pour la musique... Je mets France Inter... Ah si, y'a l'émission de Classique, à 16h aussi, comment il s'appelle... « Lodéon » je crois... Qui est un super violoncelliste aussi, je savais absolument pas... Et qui a cette émission depuis longtemps... Et en 1h alors lui, qu'est-ce qu'il met... Alors lui, en « Classique », il m'en aura fait énormément découvrir... Le Classique, chez moi, c'est lui... C'est extraordinaire, il va te mettre une petite pièce de 2minutes, et en 1h euh... Parce qu'en général ils te diffusent les mêmes : c'est Mozart, Beethoven... La même quinzaine... Et en fait non, y'en a 3 ou 400... Sauf qu'ils sont moins connus... Comme « César Franck », qui adorait transmettre son savoir, mais qui était prof surtout... Et personne sait qui c'est aujourd'hui alors qu'il a laissé 2 ou 3 trucs de...*

Les références découvertes par Marc en écoutant l'émission de Frédéric Lodéon ont été saisies par Marc comme des attractions *en raison* du caractère peu connu des compositeurs, et de l'historique que l'animateur en donne. D'où provient chez Marc un tel goût pour le Classique et le goût de l'inconnu lui faisant rejeter le conformisme ? Comme nous l'avons décrit et expliqué plus haut, son goût du Classique a débuté à la fin du collège, en solitaire, par la découverte de certaines compositions de Beethoven et Rossini que Stanley Kubrick a utilisé pour la B.O. d'« Orange Mécanique ». La puissance déployée par la musique, que Marc percevait, redoublait la mise en scène, et a renforcé chez lui l'élan que lui communiquait l'énergie des morceaux de Rock des années 1970 qu'il écoutait avec ses amis, tandis que, de manière circulaire, les sonorités « propres » et « trop conformistes » de l'actualité du Rock au moment des années 1980 étaient

constituées par ses amis et lui comme des répulsions. On peut donc supposer que le goût de Marc pour les compositeurs peu connus de Classique qu'il découvre dans l'émission de France Inter sont le produit de la traduction et, par là, du renforcement, des règles qu'il investissait successivement avec ses amis pour écouter du Rock des années 1970 et en solitaire, pour écouter du Classique.

*9.5.4. Découvrir par les émissions de grandes écoutes : le privilège de la Chansons françaises et du Rap français*

Enfin, les émissions de radios ou de télévision de grandes écoutes, quant à elles, permettent la constitution d'un « fond commun générationnel » en matière de Chansons françaises et de Rap français. Nous avons vu que l'écoute au collège de Skyrock a été une source importante de découverte en Rap français pour Fanny, qui avait découvert « IAM » et « NTM » qu'elle « connaissait par cœur », pour Axelle également, qui avait découvert « Alliance Ethnkik » et « Mc Solaar », « des trucs que tous ceux de sa génération connaissait », pour Amélie enfin, qui avait découvert d'autres artistes de Rap français sur cette radio afin de pouvoir en parler dans la cour de récréation avec son groupe d'amies. De leur côté, les émissions de Maritie et Michel Carpentier ont largement contribué, au cours des années 1960 et 1970, à faire découvrir à Henri et Fred des références de Chansons françaises, comme certaines chansons de « Georges Brassens », de « Charles Aznavour », de « Léo Ferré », « Georges Moustaki » ou encore « Jean Ferra ». Si ces émissions, très populaires et très souvent regardées en famille, comme le montrent les entretiens, ont contribué à faire découvrir un nombre important de références en Chansons françaises, la place de Skyrock en tant que « radio première sur le rap », comme son slogan le proclame, a su mettre à profit la loi sur les quotas de chansons françaises diffusées à la radio, promulguée en 1994, pour proposer aux jeunes générations, certes socialement situées, un panel important de groupes et d'artistes en Rap français (Hammou, 2012, p. 183-185).

*9.5.5. Découvrir par les plateformes de téléchargement en ligne : un recours fréquent en matière d'Électro et de Soul/Funk*



Lorsqu'elles sont découvertes par le biais des dispositifs, les références de certains genres musicaux, comme l'Électro, la Soul/Funk et la Drum&Bass, le sont principalement par le biais des sites de partage en ligne tels que « Souseek » où les individus partagent directement entre eux les fichiers numériques de leur ordinateur, mais aussi « Mixcloud » ou « Soundcloud » qui permettent à des dj's (pour « Mixcloud ») ou des artistes (« Soundcloud ») de diffuser leur musique, qui a très peu de chance d'être diffusée dans les médias de grande écoute, en la taguant selon des mots clés propres à ce que les recherches des internautes soient facilitées. Fabien a par exemple découvert la « partie underground » de l'Électro par l'intermédiaire d'un collègue de travail à qui, étant donné les connaissances qu'il semblait avoir en la matière, Fabien faisait entièrement confiance. Ce dernier lui a conseillé de télécharger les compositions d'artistes présents sur « Soundcloud » qui, par ailleurs, étaient susceptibles d'entrer en correspondance grammaticale positive avec la règle expressive de « musique bourrin » qu'il honorait à cette période en sortant danser en discothèque underground sur de l'Électro avec ce même collègue, et qu'il respectait également dès l'école primaire et jusque dans les études secondaires lorsqu'il écoutait du Rock puis du Métal. Le recours à « Soundcloud » résulte alors du mode de diffusion propre à l'Électro underground du moment :

Tu vois là, j'ai au taqué d' « Électro » qu'il faut que je classe... J'en écoute beaucoup...ça pareil, j'ai rencontré un mec au boulot... Je sortais beaucoup déjà... Et j'ai rencontré ce gars, qui m'a fait découvrir l'équivalent de ... Genre en « Rap », t'as « 50 Cents » et après t'as « Dilated People » quoi... Et il m'a montré l'autre facette, plus underground, de l' « Électro » quoi... Et après, j'ai fait mon chemin, surtout avec Internet...Après dans l'Électro, j'aime quand c'est bourrin, un peu agressif quoi...ça, ça me rappelle mon côté « Rock » où ça bouge quoi... ça, quand tu sors... Je vais sur les sites allemands... De toutes façons c'est simple : le Reggae c'est jamaïcain, le Rock c'est américain, le Rap c'est américain, et l'Électro c'est allemand<sup>202</sup>... Je déteste l'Électro espagnole par exemple, l'anglaise j'ai pas trop...

---

<sup>202</sup> Pour une étude des effets de la globalisation sur l'appropriation d'un style au sein d'une scène musicale locale, voir (Dorin, 2005b).

De même, Gaël a eu recours à « Soulseek », un site de partage en ligne, au sein duquel il a pu accéder à des albums entiers d'artistes de Soul qu'il connaissait par l'intermédiaire des samples que les rappeurs, français ou américains, avaient utilisés, et dont il existait un goût spontané chez ceux qui s'intéressaient à la production musicale des instrumentales afin de parvenir à « remonter jusqu'à la source » de l'artiste samplé. L'objectif est alors, pour ceux qui confectionnent les instrumentales, de déceler des samples qui ne sont pas encore « grillés » par la « concurrence ». Le recours à un site de partage en ligne est alors une solution économique, et permet de gagner du temps :

En fait moi quand j'ai commencé à produire c'était vers fin 90, 2000, c'était les débuts d'Internet, y'avait Soulseek début 2000... Y'avait pas de gros blogs avec des blogs du style « qui a samplé qui », maintenant ça tu le trouve... Donc on recherchait, en tapant, les titres des albums, des morceaux... Voilà alors j'ai entièrement composé mon premier album mais ensuite, j'ai un peu creusé en tombant sur des grosses bibliothèques numériques de gars sur « Soulseek », avec des morceaux pas trop connus, des samples pas grillés...

#### *9.5.6. Les tendances minoritaires de découvertes des genres musicaux par les dispositifs*

Nous avons vu dans la section 9.3. que les références en Rock et World ont plutôt tendance à être découvertes au sein des relations interpersonnelles. Il faut à présent rajouter que les références relatives à ces deux genres musicaux ont tendance à ne pas l'être par l'intermédiaire des dispositifs de médiation. Ces genres étant moins programmés que les références de Chansons ou Variétés françaises et internationales au sein des émissions de radio ou de télévision de grandes écoutes, nous avons vu que les enquêtés passaient plutôt par leur réseaux relationnels pour découvrir du Rock ou de la World. Cependant en ce qui concerne le Rock, nous avons vu dans la section 9.5.2. que les dispositifs spécialisés, comme les magazines, les sites internet des artistes, les pages qui permettent de se renseigner à leur sujet, ou encore les pochettes ou les jaquettes

de disques sont mobilisés par les enquêtés qui partagent avec leurs groupes d'amis une activité intense de recherche musicale. L'usage de ces dispositifs est alors un *complément* aux échanges interpersonnels, qui vient nourrir le répertoire commun des interactants.

### *Conclusion*

Nous avons analysé tout au long de ce chapitre les différentes conditions sociales qui ont permis aux enquêtés de découvrir des références de tel ou tel genre musical. L'objectif était de rendre compte de ce que l'on pourrait appeler la *première dimension* du phénomène de l'éclectisme, à savoir la Variétés des références musicales en fonction de leur genre musical.

Les effets de l'origine sociale et de la trajectoire scolaire laissent apparaître des découvertes dont les références sont *directement grammaticalisées* par les enquêtés au moyen des règles qu'ils partagent avec leur parent. C'est le cas des découvertes en Hard-Rock, en Chansons françaises ou en Classique. Alors que le Hard-Rock est principalement découvert et aimé en raison de l'énergie et de l'aspect « brut » au moment de l'école primaire par les enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme inférieur au Bac, les références en Chansons françaises et le Classique sont plutôt découvertes et appréciées avec des parents plutôt titulaire d'un Bac+5 ou plus à partir des règles de la ferveur politique et du sens littéraire des textes (Chansons), ou de la composition musicale (Classique).

Si les découvertes des enquêtés en Variétés françaises et internationales ne sont pas influencées par l'effet de l'origine sociale, c'est qu'elles constituent une sorte de « background musical familial » commun, toutes classes confondues, en raison d'une certaine transversalité sociale des règles d'engagement et de restitution que les enquêtés partagent avec les membres de leur famille (la règle de l'aspect chaleureux de la musique et des paroles par exemple), rendue possible objectivement par la diffusion de ces genres musicaux sur les principales émissions de radio et de télévision de grandes écoutes qui, jusqu'en 1981 et l'arrivée des radios libres, avaient un quasi monopole de la diffusion musicale.

En faisant varier la structure numérique des interactions et la nature des liens sociaux, nous avons pu observer des modes d'échanges familiaux sensiblement différents en fonction des genres musicaux et des règles partagées. Les découvertes en Chansons ou en Variétés françaises avec leur parent, ou en Reggae avec leurs frères et sœurs correspondent à des traductions de règles éthiques dans le domaine musical (celle de l'engagement politique, du pacifisme). Les découvertes en Chansons françaises ou en Classique avec *un seul des parents*, et en Variétés internationales ou en Rock avec *un seul frère ou sœur*, émergent plutôt respectivement d'un intérêt partagé pour la beauté des textes (Chansons françaises), la composition musicale (Classique), la contemporanéité musicale (Variétés internationales) ou l'énergie et l'aspect transgressif (Rock). Les découvertes faites en groupe ou au sein de relations interpersonnelles d'un côté, et effectuées avec des personnes avec qui ils entretiennent un lien de parenté horizontal ou vertical d'un autre côté, ont fait apparaître la complexité des modes de transmission familiale de la musique : la nature *générationnelle* des genres échangées et la nature des règles investies (plutôt expressive ou esthétique) pour donner un sens positif aux références découvertes en fonction de la structure numérique des interactions au sein du cercle familial.

Les découvertes en Variétés internationales et françaises se poursuivent au moment du collège et, à nouveau, constituent le fond générationnel commun à la plupart des jeunes, médiatisés à nouveau par les radios adressées à ceux-ci dont ces genres occupent des places importantes en termes de représentativité au sein des playlist. Les découvertes en Métal et au sein des deux formes de Rap sont quant à elles marquées socialement (toutes deux sont reliées à des origines sociales modestes et/ou moyennes) mais différent en ce qui concerne les règles investies. Alors que les découvertes en Rap français s'effectuent au sein de collectifs scolaires en partageant la règle de contemporanéité musicale, les découvertes en Rap américain ou en Métal s'effectuent au sein des collectifs amicaux en respectant plutôt la règle de rareté. Cependant, la polarisation en matière de Rap et de Métal caractérise, à la différence du « fond commun générationnel » de Variétés, des « îlots identitaires » qui opposent les membres de ces deux groupes, comme les exemples de Murielle ou de Gaël l'ont montré.

Si elles sont minoritaires, les enquêtés ont malgré tout découvert des références en Jazz au moment du collège, par l'entremise indirecte du cercle familial et parce que l'enquêté était plongé dans un collectif de son âge : c'est le cas de Jean qui a découvert ce genre lorsque sa belle-mère l'a inscrit comme bénévole au festival « Jazz in Marciac ». L'inscription dans un collectif de « jeunes » de son âge spécialement constitué autour du Jazz lui a permis d'appréhender un genre en neutralisant la règle de contemporanéité musicale qu'il honorait avec ceux de son collège. Sujet aux moqueries par ces derniers, qui qualifiaient le Jazz de « musique de vieux », Jean a préféré arrêter de partager du Jazz avec eux.

L'entrée au lycée marque une diminution de l'effet des « cultures juvéniles », et amène certains enquêtés à découvrir des références moins diffusées de manière « personnalisée », comme le Rock progressif ou des franges plus « indépendantes » du Rap français, c'est-à-dire plutôt à partir de règles expressives (pour le Rap français) ou esthétiques (pour le Rock progressif) qu'ils honorent déjà par ailleurs et dont leurs amis parviennent à leur faire traduire pour que les références prennent un sens suffisamment positif. En outre, les découvertes en Rock progressif émergent plutôt de relations amicales où la pratique de la basse ou de la guitare implique l'application de règles collectives centrées sur le jeu instrumental. Par contraste, celles effectuées en Reggae sont plutôt le produit d'un partage au sein de collectifs scolaires en tension avec d'autres collectifs lycéens du point de vue du rapport entre la marginalité et le conformisme. Fanny a ainsi découvert des groupes comme « Tryo » ou « Sinsémilia » au sein de sa « classe théâtre » qui, de part les règles qui étaient en vigueur, ont constitué pour Fanny une *raison* de mettre en veille ses goûts en Rap français partagés avec ses amies du collège.

Les études supérieures accentuent les découvertes faites au sein des relations interpersonnelles constituées très souvent à cette période, notamment en Reggae, B.O. de films, Blues/Folk et World. Les « affinités électives » à partir desquelles elles émergent sont très souvent le produit de la rencontre entre des

centres d'intérêts déjà constitués (comme le goût du cinéma d'auteur<sup>203</sup> ou la pratique de la danse<sup>204</sup> par exemple) ou l'appui sur des règles que les protagonistes respectaient déjà dans des contextes antérieurs (Clément et le goût de la rareté et de l'inconnu en matière musicale qui l'a conduit à accepter progressivement les règles esthétiques de son ami musicien en matière de Blues/Folk).

Les références en Classique et en Jazz sont tendanciellement découvertes tardivement, au moment de la vie active, par des enquêtés qui n'ont pas eu l'occasion d'écouter ces genres au sein de leur milieux familiaux et qui, par la suite, sont beaucoup plus rarement découvertes dans les collectifs au moment des études secondaires, comme précisé plus haut pour le Jazz. Il s'agit par ailleurs assez souvent de découvertes effectuées suite à la prolongation d'une pratique instrumentale débutée au moment des études supérieures, mais qui était alors orientée vers d'autres genres musicaux, plus « jeune », comme le Rock ou la Folk qui, malgré l'ancienneté de certaines références, continuent de respecter les règles que les enquêtés honorent.

Certaines conditions de travail ou certaines rencontres dans le domaine du travail ont par ailleurs permis aux enquêtés de découvrir de nouvelles références dans des genres qu'ils appréciaient déjà mais qu'ils avaient cessé d'écouter, faute de contextes le permettant, comme Cyril et ses découvertes en Métal, ou dans des genres qu'ils n'avaient jamais écouté mais dont ils parvenaient à donner un sens positif à partir de la traduction de règles antérieures qu'ils honoraient pour écouter d'autres genres musicaux, comme Axelle et sa découverte de l'Électro par

---

<sup>203</sup> Dans la dernière enquête PCF de 2008, les enquêtés qui disposent d'un diplôme au moins égal au Bac ont tendance à aller au cinéma le soir, avec une accentuation de la corrélation lorsque les individus ont au moins un Bac+2 : 40,9% des enquêtés qui ont le Bac, 50,4% de ceux qui ont un DEUG, 64,8% de ceux qui ont une Licence et 59,8% de ceux qui ont un Bac+5 ou plus déclarent aller au cinéma le soir, contre 35,1% de la totalité des enquêtés déclarant aller au cinéma le soir. Le goût pour les films d'auteur est encore plus restrictif du point de vue du niveau de diplôme, puisque le niveau d'instruction « minimum » pour déclarer préférer ce genre de film est alors la possession d'un niveau Bac+2, avec une augmentation significative lorsque les enquêtés possèdent un niveau Licence : 9,6% des personnes ayant un niveau Bac+2, 24% de celles ayant une Licence et 20,2% de celles ayant un Bac+5 ou plus déclarent préférer regarder des films d'auteurs, contre seulement 6,7% de la totalité des enquêtés déclarant préférer ce genre de films.

<sup>204</sup> Encore plus marquée socialement que le fait d'aller au cinéma le soir, la pratique de la danse est, dans l'enquête PCF de 2008, très fortement corrélée avec le fait d'être titulaire d'au moins une Licence : 12% des détenteurs d'une Licence ou d'un Bac+5 ou plus déclarent pratiquer de la danse, contre seulement 6,8% de la totalité des enquêtés déclarant pratiquer une telle activité.

un collègue de travail d.j. et des sorties dans des discothèques Électro après le travail.

Alors que le Rock est découvert au sein des relations interpersonnelles plutôt qu'en collectif, étant donné le type de règles à partir desquelles les références prennent un sens positif (qui ne respectent pas toujours la règle de contemporanéité musicale), des références de ce genre musical peuvent tout de même être découvertes au sein de *collectifs spécialement constitués* autour d'un goût particulier pour ce genre musical : c'est par exemple le cas de Béatrice et des découvertes faites en Rock au contact des autres membres de l'émission de radio à laquelle elle participe.

Enfin, l'importance des relations conjugales est très marquée en matière de découverte en Métal et en World. En ce qui concerne les découvertes en Métal, la relation conjugale constitue pour les femmes (puisque ce sont elles principalement qui découvre du Métal par leur concubin) un cadre plus confiné que le groupe de pairs, très souvent masculin, permettant d'atténuer l'asymétrie des rapports de sexe en même temps qu'il permet aux femmes d'appliquer aux références découvertes par leur conjoint des règles expressives relatives à la socialisation féminine ou à la contemporanéité musicale, plus facile à affirmer au sein du couple qu'au sein des groupes de pairs spécialisés dans le Métal. Au contraire, les découvertes en World sont plutôt le produit de la construction d'un répertoire musical égalitaire au sein du couple, plus consensuel, comme l'atteste les découvertes de Jérémie sur les conseils avisés de sa compagne.

Lorsque l'on se déplace des types de liens sociaux vers les formes d'homophilies, nous constatons qu'il existe un degré de combinaison des formes d'homophilies plus ou moins marqué qui favorise la découverte de références issues de tel ou tel genre musical.

Les références de Blues/Folk ou de Rap américain<sup>205</sup> sont plutôt découvertes au sein de l'entre-soi masculin, en raison du type de règles que les enquêtés partagent avec leurs interlocuteurs, qui caractérisent des traductions dans le domaine musical de règles qui régissent la socialisation sexuée (pratique musicale, engagement politique, ou revendication sociale). De même, les Variétés

---

<sup>205</sup> Les découvertes en Rap français se déroulant plutôt au sein des collectifs que des relations.

internationale et la World, comme nous l'avons vu en ce qui concerne les découvertes faites entre frères et sœurs ou au sein des couples hétérosexuels, sont des genres dont les références sont découvertes à partir de règles qui, soit font consensus entre les sexes (Jérémie et sa conjointe à propos de la World), soit sont constituées en attractions à partir de règles différentes sans que cela pose problème (la tolérance mutuelle entre Luc et sa sœur à propos d'« Eurythmics »). Enfin, si les découvertes en Rock progressif ont été principalement découvertes en compagnie de « grands », c'est principalement du fait que les enquêtés pouvaient traduire avec ceux-ci des règles qu'ils honoraient déjà en donnant un sens positif à d'autres références contemporaines, sans que l'inactualité des références en Rock progressif soit une *raison* pour alter de notifier aux enquêtés un manque de réalisme, comme c'était le cas au sein des *collectifs scolaires* par exemple.

Les découvertes en Rock combinent plutôt les tendances à ce qu'elles se produisent avec des *alter* plus âgés et au sein de l'entre-soi masculin. Deux logiques, parfois mêlées ont pu être dégagées : celle de la *socialisation perspectiviste* auprès des grands, qui permet un accès à des références inactuelles et rend possible l'accès à des lieux de concerts auxquels les enquêtés n'auraient pas eu accès sans ces *alter*, et d'une *socialisation masculine*, ou les règles mobilisées entre les enquêtés et les alter, qu'ils soient du même âge ou plus âgés, constituent des traductions de règles également issues de la socialisation sexuée (aspect « transgressif », « brut », « bourrin », « agressif », etc.).

Enfin, les découvertes en Chansons françaises et en Métal combinent des formes d'homophilies que tout oppose. Au sein du Métal, deux logiques ont pu être dégagées : la première, que l'on a qualifié de *relation asymétrique initiatique de l'entre-soi masculin* sont des découvertes que les hommes effectuent entre eux à propos d'un genre excessivement fragmenté en sous-genres et très peu diffusé dans les médias généralistes. L'âge avancé et le degré d'expertise des alter sont ainsi à la fois des conditions préalables et des conséquences de l'accumulation d'une connaissance pour un tel genre, tandis que l'entre-soi masculin impacte sur la nature des règles investies pour donner un sens à ces découvertes (qui recourent partiellement à ce niveau l'effet du degré d'expertise, étroitement relié



au sexe). La seconde logique de découvertes faites en Métal, qui fait disparaître l'effet de l'entre-soi masculin, fait apparaître à nouveau les découvertes au sein du couple, sous d'autres caractéristiques (le conjoint étant ici caractérisé par un degré d'expertise plus important que l'enquêtée et plus âgé qu'elle). Au contraire, les découvertes faites en Chansons françaises se passent plutôt entre femmes qui se jugent aussi experte et dont *alter* est plus jeune (souvent par la petite sœur). Les règles investies, qui sont souvent relatives à l'ironie ou la poésie des textes, permettent à nouveau de considérer qu'il s'agit de traduction grammaticale de règles qui régissent par ailleurs la socialisation sexuée des femmes au sein du domaine littéraire.

Pour finir, la découverte de certains genres est très souvent dépendante d'un type de dispositifs, qui dépend à la fois des règles associées à des publics ciblés en termes d'âge, de sexe et de degré d'expertise (musicale et/ou technique), et à la fois de l'émergence de dispositifs associés à la diffusion de certains genres. Ainsi, les références d'Électro et de Soul/Funk sont principalement découvertes par l'intermédiaire des réseaux de « peer-to-peer », des *torrents* ou des sites de partage spécialisés comme « Mixcloud » et « Soundcloud » en raison soit de la structuration des instances de diffusion (Électro) ou de l'aspect économique (au double sens du terme) de l'offre instantanée des sites de partage en ligne auxquels des artistes peu fortunées ont recourt (Soul/Funk). De même, les références issues de la « mouvance Rock » ont principalement été découvertes par le biais des magazines spécialisés, des jaquettes et des pochettes de disques, dispositifs qui ont accompagné la diffusion de ces genres. Enfin, les découvertes en Chansons françaises ont largement bénéficié des émissions de télévision et de radio de grande écoute, en tant que « patrimoine culturel français ». Si, de son côté, le Rap français est découvert à la fois par les émissions spécialisées et de grande écoute, cela est principalement dû à un effet temporel des découvertes, et à une modification du statut du genre au sein de l'industrie musicale : alors que les découvertes faites jusqu'au milieu des années 1990 étaient réalisées par le biais d'émissions spécialisées, plutôt en marge et qui n'avaient que très peu de relais sur les stations de radio de grandes écoutes, la transformation importante qu'a impliquée la loi sur les quotas de 1994 a fait bifurquer la diffusion du Rap

français en lui faisant prendre les devants de la scène des « radios jeunes ». Les découvertes en Rap américain, elles, ont plutôt bénéficié de l'arrivée du clip au sein des chaînes satellites. Le Classique et le Jazz sont de leur côté des genres qui se découvrent plutôt par les émissions de radio spécialisées, auxquelles se rajoutent, pour les découvertes en Jazz, l'importance des médiathèques, du fait des règles de structuration du champ que les enquêtés ont utilisées et qu'ils ont développé par l'emprunt d'ouvrage traitant de l'histoire du Jazz. L'importance du support vinyle est ce qui permet d'expliquer en outre les découvertes faites chez les disquaires en « Black Music » (Soul/Funk, Blues, Rap US.), en raison des règles utilisées par les enquêtés à leur propos, en plus du stock assez fourni qui leur permet d'assouvir la règle de la rareté, moins effective lorsqu'ils font les bacs de disques des grandes enseignes.

## Chapitre 10. « Les règles de l'art » : Découvrir en fonction des familles de règles musicales

À l'appréhension des conditions sociales globales qui rendent possibles aux enquêtés l'ouverture de leur répertoire de goût musical, a succédé l'analyse des conditions sociales qui président à la structuration des processus de découvertes pour les différents genres musicaux. Nous allons à présent cibler l'analyse sur les conditions qui permettent d'investir telle ou telle famille de règles lorsque les enquêtés ouvrent leur répertoire musical. Il nous semble que l'intérêt qui existe à porter une telle attention aux règles du point de vue des répertoires musicaux des enquêtés réside en premier lieu dans le fait d'expliquer *la nature de l'éclectisme qui les structure*. D'une part, *décrire la pluralité des règles* qui fonde un tel répertoire ; d'autre part décrire les traductions de certaines règles que les enquêtés opèrent pour passer d'un genre musical à un autre. Mais avant de parvenir à une telle vue synoptique, à laquelle nous consacrerons une section de la conclusion générale, il est d'abord nécessaire de décomposer cet éclectisme afin de décrire et d'expliquer les différentes tendances qui amènent les enquêtés à ouvrir leur répertoire au moyen d'une règle expressive ou d'une règle esthétique.

Tout d'abord nous observons que, de manière globale, les enquêtés investissent proportionnellement autant les règles expressives que les règles esthétiques pour donner un sens positif aux références musicales qu'ils découvrent au sein des différentes configurations sociales : 50,5% des découvertes ont été effectuées au moyen des règles expressives et 49,5% l'ont été à partir des règles esthétiques. La nature des règles musicales n'impacte donc pas en elle-même le fait que les enquêtés aient découvert une référence musicale. Cependant, nous observons des variations significatives de l'usage de l'une ou l'autre des familles de règles du point de vue de l'origine sociale des enquêtés, du moment au sein de leur trajectoire biographique, du type de contexte dans lequel les découvertes s'effectuent, de ses caractéristiques, et enfin, en fonction du genre musical des références découvertes.

### ***10.1. Familles de règles et origines sociales***

Du point de vue de l'origine sociale des enquêtés, le clivage entre l'application des *règles expressives* ou des *règles esthétiques* pour donner un sens positif aux découvertes semble se situer au niveau du Bac : si les *règles expressives* ont plutôt tendance à être investies dans la grammaticalisation des nouvelles découvertes chez les enquêtés dont la mère a un diplôme inférieur au Bac, l'usage des *règles esthétiques* à des fins de découverte est plutôt le fait des enquêtés dont la mère est titulaire d'un Bac. Ceci s'explique de plusieurs manières.

**Tableau 21 - Découverte à partir des familles de règles en fonction du niveau de diplôme de la mère**

Caractéristiques sociales des séquences	Favorise la découverte		Entrave la découverte	
	Famille de règles			
Diplôme de la mère	Règles expressives	Règles esthétiques	Règles expressives	Règles esthétiques
	Inférieur au Bac (58%)	Bac (65,5%)	Bac (34,5%)	Inférieur au Bac (42,0%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : 58% des découvertes faites par des enquêtés dont la mère dispose d'un diplôme inférieur au Bac ont été grammaticalisées par les enquêtés au moyen de règles expressives.

#### ***10.1.1. Détention d'un niveau d'instruction minimal de la mère: les deux logiques de l'investissement des règles esthétiques***

Il y a tout d'abord les enquêtés qui se sont familiarisés dans un premier temps aux règles esthétiques qu'investissaient leurs parents, sans nécessairement donner un sens positif dans la grammaire naturelle aux références que ceux-ci écoutaient. C'est le cas de Justine, dont le père est un grand mélomane de Jazz, très érudit dans le domaine.

*Justine et la familiarisation progressive aux règles de structuration du champ musical*

**Séquence 13\_01** : *Sinon j'écoutais du Classique et du Jazz parce que c'était ce qu'écoutait mon père...Parce que... Il aimait pas le Rap... ! En Jazz il avait des noms pas possibles, il connaissait les périodes et les styles qui y sont rattachés... Ça me parlait pas à l'époque le Jazz, mais je l'entendais en parler donc forcément je me suis imprégnée de sa manière de faire... Mais maintenant j'aimerais beaucoup me faire une culture en Jazz, pour pouvoir le partager avec lui...*

Comme nous l'avions vu plus haut, Justine s'est très fortement intéressée au Rap français dès le collège en compagnie d'un groupe d'amis avec qui elle partageait un goût pour la découverte des discographies des artistes « underground ». Or, il semble que cet engouement a été renforcé par l'élan que lui ont communiqué les règles que son père investissait pour donner un sens positif aux références de Jazz. Si ce genre ne prenait pas pour Justine un sens suffisamment positif du point de vue de la règle expressive du « hardcore », qu'elle honorait avec ses amis à propos du Rap français, en revanche, elle a fait passer la règle esthétique de structuration du champ musical d'un état pré-grammaticalisé lors des interactions avec son père, à un état de dominante grammaticale lors des interactions avec ses amis collégiens, en la traduisant pour qu'elle puisse donner un sens suffisamment positif à la structuration spécifique du champ musical du Rap français.

Mais tous les enquêtés dont la mère a le Bac n'ont pas nécessairement des parents mélomanes. Cependant, les chances plus importantes d'accès à l'université pour les individus dont la mère a le Bac sont aussi celles qui, nous l'avons déjà souligné plus haut, rendent davantage favorables la pratique d'un instrument de musique. C'est le cas de Clément qui, en fréquentant ce groupe d'amis musiciens à ses débuts à l'université, a pu s'appuyer sur son goût de la rareté et de l'inconnu constitué au lycée pour que les références en Rock des années 1970 et en Folk que ses amis étudiants grammaticalisent au moyen des règles du jeu instrumental et de la structuration des champ du Rock et du Folk,

puissent lui communiquer progressivement, après un lent apprentissage de la mise en correspondance des raisons d'agir et des règles qui leur donnaient un sens, l'élan nécessaire pour y adhérer.

Ainsi, telle qu'on peut la décrire à partir de nos données, la *structure objective* du point de vue de l'origine sociale des enquêtés qui rend possible la mobilisation des *règles esthétiques* semble être du même ordre de grandeur que celle que décrivait Pierre Bourdieu dans ces travaux à propos de l'acquisition de la « disposition esthétique », à savoir l'importance de l'apprentissage informel et du moment des études supérieures. Cependant, il ne s'agit ici guère d'un quelconque *effet de titre* : les enquêtés n'ont pas vécu l'appropriation des instruments leur permettant d'appréhender esthétiquement les références musicales qu'ils ont découvertes comme étant un *devoir de bourgeoisie*, une sorte de nécessité de classe. L'appropriation de ces règles s'est au contraire déroulée dès lors que les enquêtés parvenaient à leur donner un sens positif à l'intérieur de la grammaire naturelle, c'est-à-dire à l'intérieur d'acte d'engagement immédiat et de restitution. Le cas de Justine, qui n'a intégré cette règle qu'à l'instant où elle parvenait à la relier à des discontinuités qui lui permettent de s'en saisir comme autant d'attractions, exprime bien l'écart qui existe avec l'explication par l'*effet de titre*.

#### *10.1.2. Règles expressives et origines sociales modestes: une expression des relations de sexe, de classe et de l'actualité musicale*

Au contraire les règles expressives ont tendance à être investies pour découvrir de nouvelles références par les enquêtés dont la mère a un diplôme inférieur au Bac. Cela s'explique en partie par le fait que les enquêtés honorent des règles qui donnent un sens positif dans la grammaire naturelle à des références musicales qui *expriment* des visions du monde revendicatrices en accord avec celles dans laquelle ils se trouvent. Ainsi, qu'il s'agisse de règles qui fassent primer l'expression de la féminité dans des genres musicaux essentiellement masculins, comme le Rap ou le Métal, ou l'expression d'une misère sociale, comme dans le Rap français, les enquêtés issus des milieux

modestes trouvent dans leur condition de vie des *raisons* qui leur communiquent des élans à admettre spontanément ces règles qu'ils appliquent à des références de genres qui les honorent. Ainsi, Sylvie, qui a grandi en banlieue toulousaine, a énormément écouté de Rap français durant son adolescence, en raison de « l'effet de miroir » des prises de position de certains rappeurs.

*Sylvie et l'aspect revendicatif du rappeur « Despo Rutti »*

**Séquence 5\_03** : Tu vois mais, y'a des périodes, du collège au lycée, où j'étais que « Rap français », à écouter « Despo » (diminutif de « Despo Rutti »)... Au niveau musical, faut bien voir ce qu'il dit... Je suis d'accord avec lui, et je suis d'accord avec lui au niveau du discours sur la société quand il dit : « Quand tu te retrouves devant un mec qui veut te buter, j'aurais l'air con avec mon Nokia 377 en train de composer le 17... ». Y'a pleins de positions où je suis d'accord... Et puis y'a des trucs où il dit « Si la pauvreté était héréditaire, ne me braquez pas, castrez moi », tu vois pleins de trucs... Donc j'ai des périodes... Je suis beaucoup attaché au « Rap Français », parce que je suis quelqu'un qui aime bien avoir des avis, des positions... C'est-à-dire, y'a des trucs autour de chez toi qui se passent et qui te font mal, ben tu les dénonces, et t'essayes de faire capter les choses...

Sylvie semble appliquer une règle de description de l'« urgence sociale » et de « réalisme des conditions de vie » en les situant dans la grammaire naturelle lorsqu'elle cite les deux extraits de textes de Rap. L'élan qui semble lui communiquer l'application de cette règle peut se déduire, selon nous, des expériences vécues au sein du quartier ou de personnes qui en proviennent, comme en témoigne la fin de l'extrait d'entretien. La traduction de ces moments vécus en textes de Rap l'attire donc spontanément.

Outre l'aspect de revendication de classe, la règle de revendication féminine est aussi très souvent appliquée par les femmes d'origines sociales modestes, du fait qu'elles les investissent dans des genres essentiellement masculins et écoutés par les milieux populaires, comme le Rap et le Métal. C'est par exemple le cas de Lucie qui a apprécié en partie « Lacuna Coil » en raison du fait qu'il y avait une chanteuse qui dirigeait le groupe de Métal et déclare en contrepartie rejeter la règle du « chant guttural » des chanteurs de Black Métal.

De même, Fanny avec la chanteuse d'« Icona Pop », ou encore Sophie avec « Diam's », lorsqu'elle découvre le morceau « Dj's », avec une amie du collège. Pour tous ces exemples, les femmes issues de milieux populaires investissent une règle de *revendication artistique pour les femmes*, dans des styles par ailleurs essentiellement grammaticalisés par les hommes issus de la même classe selon la règle de *l'énergie viriliste*, comme l'indiquent les jugements de goût de Pierre à l'égard du Métal en compagnie de son groupe d'amis.

Les enquêtés issus des classes sociales modestes investissent également beaucoup la règle de contemporanéité musicale, règle qui permet de reconnaître *l'actualité musicale* caractérisée par les références diffusées sur les radios qui visent un « public jeune », comme NRJ, Fun Radio ou Skyrock, pour ne citer que les trois plus importantes. François de Singly parle à ce sujet de « modèle de la conciliation » pour exprimer la relation entre parents et enfants des classes populaires au sujet de la « culture jeune »<sup>206</sup>. C'est à nouveau le cas de Lucie qui, nous l'avons vu, investit cette règle principalement avec ses amies du collège lorsqu'elles partagent des références de Variétés internationales entendues sur NRJ. C'est également le cas de Fred qui, avant de découvrir du Jazz avec son collègue de travail, aimait principalement avec ses amis du collège puis du lycée les références de Variétés internationales et de Rock les plus diffusées sur les grands médias, qu'il enregistrerait sur cassette en condensant ainsi l'actualité sur ce format, qu'il réécoutait ensuite avec ses amis.

### 10.1.3. De quelques tendances minoritaires

Si les enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme inférieur au Bac ont plutôt tendance à investir des règles expressives lorsqu'ils découvrent de nouvelles références, il est également arrivé qu'ils appliquent des règles

---

<sup>206</sup> Voici ce que le sociologue affirme à propos du rapport qu'entretiennent les parents des classes supérieures et populaires à propos de la « culture jeune » : « Alors que dans les familles de cadres, le fait d'apprécier la musique jeune est supporté par les parents parce qu'ils l'interprètent comme un signe de l'expression personnelle, le même investissement change de sens dans les familles populaires : c'est avant tout une expression propre aux adonassants. [...] Les parents de milieux supérieurs tolèrent cet engagement dans la culture jeune comme un mal nécessaire, dangereux par les risques de contamination sur les choses sérieuses. Les parents des classes populaires s'inquiètent moins ; ils sont même plus encourageant [...]. Le modèle en jeu n'est pas celui du clivage mais de la conciliation »(De Singly, 2006, p. 185).



esthétiques, dès lors que certains critères se combinaient. Nous pouvons tout d'abord constater que l'ensemble de ces cas minoritaires se sont déroulés soit au moment des études supérieures, soit au moment de la vie active après avoir validé un certain cursus universitaire. Il s'agit donc de trajectoires en ascension sociale au cours desquelles les enquêtés ont pu fréquenter des personnes d'univers sociaux différents. Mais cela reste encore trop large comme explication. Le moment des études supérieures a certes ouvert des horizons aux enquêtés issus des milieux modestes qui, jusque-là, avaient fréquentés des cercles sociaux plutôt homogènes. Cependant, les rencontres effectuées à l'université, et leur adoption de règles esthétiques afin d'ouvrir leur répertoire étaient à chaque fois tributaires d'un enchaînement plus ou moins long de séquences qui, au final, par la rencontre d'une personne jugée experte par l'enquêté, a abouti à une telle ouverture. C'est le cas de Pascale qui a commencé à s'intéresser à l'histoire de la musique afro-cubaine par la rencontre de son professeur de percussion. Celui-ci, en parallèle de ces cours, jouait avec un groupe de Latin Jazz et a progressivement initié Pascale à ce sous-genre musical très peu diffusé au début des années 1990 dans la région toulousaine. Celle-ci était fascinée par la fusion qui s'opérait dans les cours entre les participants et le professeur, à propos d'un style qu'elle découvrait entièrement. Comment une telle transformation des règles appliquées à la musique qu'elle pratique s'est-elle opérée ? Nous avons vu un peu plus haut que Pascale avait commencé la danse dès 15 ans sur les tubes du moment que leur professeure diffusait : en respectant la règle de contemporanéité musicale, la professeure s'assurait de créer un sentiment d'évidence collectif avec les jeunes, tout en leur permettant d'intégrer une autre règle, relative à l'expression corporelle par le biais de la danse. Le respect de la contemporanéité musicale était donc la condition rendant possible l'adhésion en douceur à une autre forme d'engagement immédiat, qui a fait bifurquer Pascale une première fois. On se souvient également qu'en arrivant à Toulouse pour ses études supérieures, Pascale s'est spontanément saisie comme d'une attraction des groupes de jeunes étudiants jouant des percussions au bord de la prairie des filtres, un lieu très fréquenté par les étudiants pour sa convivialité. Cette situation lui communiquait un élan à s'en saisir de la sorte en *raison* de la

combinaison qu'il représentait : d'une part, cette convivialité à placer la musique au cœur des échanges entre amis lui rappelait les bons moments passés avec ses amis du club d'aviron ; d'autre part, la rythmique des percussions lui donnait envie de danser dessus. Au final, si Pascale a partagé progressivement avec son professeur de percussion la règle esthétique de structuration du champ du Latin Jazz, avec ses périodes, ses groupes, etc., c'est principalement par la différence des références musicales qu'il jouait par rapport à sa première professeure de danse, qui diffusait de la musique que Pascale grammaticalisait par ailleurs selon la règle de contemporanéité musicale avec ses amies du lycée. La découverte d'une musique qu'elle ne connaissait pas, associée à sa curiosité et aux cycles intenses d'engagements et de restitutions qui émergeaient des cours de percussions, et même très souvent qui se poursuivaient après les cours, a conduit petit à petit Pascale à assimiler l'historique du genre.

Le cas de Fanny, qui a progressivement intégré la règle de structuration du champ musical du Métal en compagnie de son conjoint, est légèrement différent. Alors qu'elle se saisissait de ce genre musical comme d'une répulsion lorsque son père en écoutait au domicile familial, en raison de la correspondance grammaticale positive qu'elle décelait entre le style de vie marginal de son père et l'agressivité des morceaux diffusés, elle a progressivement cessé d'investir la règle de marginalité pour investir celle du jeu musical et de l'historique du genre, dès lors que son conjoint a commencé à lui présenter les artistes Métal comme des musiciens, plutôt que comme des marginaux ; ce qui, on l'a détaillé plus haut, ne s'est pas passé sans violence symbolique, ni sans une certaine asymétrie des échanges :

Ben en fait c'était un peu violent parce que mon copain m'a dit « Bon t'écoutes de la merde, c'est pas grave, mais je vais te former, je vais t'apprendre qu'il y a d'autres choses ». Et il m'a fait écouter, il m'a forcé limite à écouter tu vois, Gathering, Métallica, Motorhead, et c'est comme ça que j'ai découvert que les métalleux, c'étaient pas que des gens violents... Y'avait plusieurs styles de métal, le métal symphonique notamment, et que on pouvait écouter du Métal et pas que des choses bourrines, et que dans les choses bourrines il pouvait y avoir aussi des

choses intéressantes, tout un univers derrière, et que les métalleux c'étaient des gens très respectueux, très gentils.

Les enquêtés d'origine sociale modeste ont également ouvert de manière minoritaire leur répertoire au moyen de règles esthétiques dans des contextes relatifs à leur environnement de travail. C'est le cas d'Henri qui, nous l'avons décrit plus haut, a découvert le « Canon » de « Pachelbel » après des interactions en compagnie des membres de l'Orchestre du Capitole qui répétaient juste à côté du bureau d'Henri et qui, en même temps qu'ils lui ont donné la référence musicale, l'ont également repositionné dans l'espace de réception des œuvres Classiques du moment (« tout le monde connaît ce morceau, c'est rien ça », lui a rétorqué un musicien). Et nous avons vu que l'élan communiqué par la musique qu'Henri avait entendu par la fenêtre était un renforcement de celui qui le portait à apprécier le Classique qu'utilisaient les réalisateurs pour agrémenter leurs films.

De manière réciproque, il existe quelques cas de figures où des enquêtés dont la mère est titulaire d'un Bac, qui ont appliqué à leurs découvertes des règles expressives. C'est le cas de Murielle lorsqu'elle a découvert de nombreuses références de Métal au moment du collège et du lycée en compagnie de son groupe d'amis, essentiellement masculin. Nous avons vu en effet que, si ceux-ci lui ont permis de transformer son appréhension du Métal en passant d'une règle d'« humanité », que les groupes de Métal, selon elle, ne respectaient pas, à une règle d'énergie musicale que, cette fois, les groupes honoraient, ses amis ne l'ont pas persuadée d'adhérer aux règles esthétiques qu'ils appliquaient à ces groupes. Pour quelle raison ? A la différence du cas de Fanny et de son conjoint, où l'opposition homme/femme restait à l'état pré-grammaticalisé, il semble que celle-ci était ce qui structurait les interactions entre Murielle et ses amis et que, de ce fait, les railleries que ceux-ci lui adressaient à propos de son incompetence en matière de jugement du jeu instrumental des groupes de Métal s'adossaient pour elle à l'opposition sexuée. Cette interprétation permet de comprendre le motif qui a conduit Murielle à critiquer vivement la virilité du chant aigu de certains chanteurs de Black Métal. Si donc Murielle n'a pas intégré les références de Métal au moyen de la même règle esthétique que ses amis, c'est en raison du fait

que l'opposition homme/femme qui était adossée à l'application de l'une ou l'autre des deux règles constituait pour Murielle une raison de ne pas honorer celle de ses amis.

## 10.2. Familles de règles et trajectoire sociale

Si en matière de découverte l'application des règles expressives ou esthétiques est tendanciellement clivée par l'origine sociale de la mère, dont la détention ou non d'un Bac constitue la « barrière », elle l'est tout autant en ce qui concerne le moment de la trajectoire scolaire où se trouve l'enquêté.

**Tableau 22- Découverte à partir des familles de règles en fonction de la trajectoire scolaire**

Caractéristiques sociales des séquences	Favorise la découverte		Entrave la découverte	
	Famille de règles		Règles expressives	Règles esthétiques
Trajectoire scolaire-professionnelle	Règles expressives Primaire (91,7%), Collège (70%)	Règles esthétiques En activité (71,0%)	Règles expressives En activité (29,0%)	Règles esthétiques Primaire (8,3%), Collège (30%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés au moment du primaire, 91,7% d'entre elles ont pris un sens positif au moyen de règles expressives.

### 10.2.1. Le privilège des règles expressives jusqu'à la fin du collège

Qu'ils proviennent d'une classe sociale aisée ou plutôt moyenne ou populaire, les enquêtés ont majoritairement tendance à investir des règles expressives pour ouvrir leur répertoire *aux moments du primaire et du collège*. Cependant, les effets de l'origine sociale resurgissent lorsque l'on se focalise sur la *nature des règles expressives* et sur les genres musicaux auxquels ces règles donnent un sens positif.

Globalement, les enquêtés dont la mère a un diplôme inférieur ou égal au Bac mobilisent au moment du primaire et du collège la règle de *contemporanéité* et de *festivité musicale* et, en fonction des sexes, la règle du *sentimentalisme* ou de la *critique sociale populaire* et de *l'expression corporelle sportive*, pour donner un sens positif aux références de Variétés qu'ils partagent avec leur parent. C'est le cas de Fanny qui partage avec sa mère le goût des « derniers hits » de Céline Dion et du caractère sentimental de ses textes. C'est aussi le cas de Fabrice, qui aime beaucoup les groupes de boys band du moment avec ses amis du primaire, en

raison de la chorégraphie athlétique qui accompagne leurs clips et qu'ils tentent de reproduire ensemble :

Après, me concernant, quand j'étais mino, j'écoutais des trucs merdiques, quand je te parle de mino, c'est-à-dire en primaire... Ce qui était à la mode à l'époque... C'était avec les magazines du genre « Ok Podium » et ces trucs-là... Les boys band, les « 2Be3 », les « Spice Girls », enfin des trucs de mino quoi... C'était l'époque où toutes les filles avaient des classeurs épais et elles découpaient dans les magazines les photos de leurs stars préférés... « Les 3 T » tu t'en rappelles... Les frères à Jackson... Par contre, le côté « boys band », ça avait été loin... Je crois que c'était en CM1, CM2, donc 8-9 ans... C'était la folle époque des « Boys band », et avec deux copains de l'école, on avait fait un pseudo boys band... On écoutait en boucle les K7 des 2Be3 ou je sais pas quoi, et on faisait des choré dessus... On jouait à saute mouton, on faisait des karaokés... Bon c'était vraiment pour le côté sportif des mecs, que leurs sons...

Luc ensuite, a découvert par sa voisine de palier l'album « Banlieue Rouge » de Renaud et a adhéré au « style prolétaire » de la pochette et au caractère « hargneux » du style vocal de l'artiste :

On découvre « Renaud » avec ma sœur, par une amie de l'immeuble, elle a 15 ans de plus, c'est une amie de nos parents, mais elle est plus jeune qu'eux, elle est un peu plus vieille que nous... Elle a 10 ans de plus que nous, 23-25 ans, mes parents ils ont déjà 40-45... Mais c'est une adulte, donc elle connaît plus nos parents, mais elle nous fait découvrir des petites choses, donc « Renaud » quoi... Là, c'est 83, 84... « Banlieue Rouge », « Le retour de Gérard Lambert ». Là, je comprends les paroles et en plus la musique me plaît... Mais à l'époque, je le ressens pas comme... ça va pas me foutre les nerfs quoi... J'aime la musique... Mais ça me fout pas les nerfs... Alors est-ce que je disais : « Il est engagé ? » à l'époque, je pense pas... Y'avait une énergie, une façon de chanter, un peu hargneuse... Là aussi, la pochette était super, je regardais tout le temps l'album, elle était « Woaouh », un dessin de « Margerin » je crois... Et lui devant, avec une clef à molette et quelque chose tatoué sur le bras, je me rappelle plus quoi...

Pierre, Jérémie ou Cyril enfin, on l'a vu plus haut, découvrent avec leurs parents les hits *contemporains* en Rock des années 1980 ou Hard-Rock qu'ils apprécient pour le côté « *bourrin* ».

Entre le primaire et le collège, les enquêtés traduisent parfois la règle de contemporanéité musicale pour l'adapter aux genres musicaux « jeunes » qu'ils découvrent avec leur amis du collège, comme c'est le cas de Fanny et de Sylvie, qui l'ont traduite pour donner un sens positif aux références de Rap français.

Lorsque l'on se penche sur la nature des règles expressives qu'investissent les enquêtés dont la mère est au moins titulaire d'un diplôme supérieur au Bac, nous observons tout d'abord que, s'ils partagent également avec leurs parents la règle de festivité musicale pour apprécier les références de Variétés, ils se démarquent de leurs homologues d'origine sociale plus populaire par un partage parental de références de Rock plus anciennes auxquelles ils donnent un sens positif en respectant des règles telles que la *transgression des normes sociales*, comme Elliot et le « Rock planant des années 1970 » qu'il partage avec son père ou encore Axelle et le Rock des années 1970 qu'elle partage avec sa mère. Ils se démarquent ensuite de leurs homologues d'origine sociale plus modeste par des formes de *socialisation perspectiviste*, comme lorsque Paul partage au primaire le goût de Nirvana avec sa sœur plus âgée. A cela s'ajoute, pour les enquêtés dont la mère est au moins titulaire d'une Licence, l'*écoute initiatique* des morceaux de Classique, qu'ils honorent en respectant la règle de la *douceur mélodique*. Patrick rapporte ainsi que sa mère lui faisait écouter des interprétations de compositeurs de Classique chaque soir avant de s'endormir. Au moment du collège les enquêtés d'origine sociale aisée investissent plutôt des règles expressives pour découvrir des références soit issues de genres avant-gardistes, comme Elliot et le Rap américain à la fin des années 1980 auquel il donne en partie un sens positif à partir de la règle de l'engagement politique de certains groupes, qu'il découvre par l'intermédiaire de ses amis plus âgés qui lui transmettent les émissions du « Deenastyle », au cours de laquelle « Dee Nasty » passe à l'antenne les dernières nouveautés, bien avant que le Rap soit introduit sur les principales « radios jeunes » ; soit des références de Rap américain diffusées par les émissions spécialisées sur le satellite, comme c'est le cas d'Axelle

qui découvre beaucoup de références par ce biais, au moyen de la règle du groove qu'elle traduit des interactions avec sa mère où elles écoutent du Rock des années 1970.

*10.2.2. Les formes d'engagement artistique comme vecteur de l'investissement des règles esthétiques au moment de la vie active*

Si les règles expressives sont primordialement investies par les enquêtés pour donner un sens positif aux références musicales jusqu'au moment du collège, période où le savoir et la technique semblent être subordonnées à l'expression des sentiments, le moment de la vie active est tendanciellement celui où les règles esthétiques sont le plus investies. S'il en est ainsi, c'est principalement en raison du fait que les enquêtés poursuivent ou entament au moment de la vie active une activité artistique au sein de laquelle ils respectent avec les autres individus en présence des règles esthétiques qu'ils peuvent parfois traduire lorsqu'ils écoutent par ailleurs des références issues des mêmes genres musicaux en compagnie d'autres personnes.

Ces règles diffèrent en fonction du type de pratique ou d'activité artistique. Ainsi, les règles de structuration du champ musical relatif à tel ou tel genre sont principalement investies par les enquêtés qui se chargent, au sein d'émissions de radio spécialisées, de promouvoir ce genre : c'est par exemple le cas de Béatrice ou d'Elliot, qui se chargent respectivement de promouvoir du « Rock underground » et du Rap américain « sudiste » du « midwest » dans des émissions de radio. Ainsi, l'activité de confection des émissions radios leur communiquent l'élan à se renseigner sur les labels chez qui les artistes sont signés, le remplacement des derniers albums dans la continuité musicale de leur production artistique, etc. Au contraire, des règles esthétiques plus orientées sur l'aspect technique du jeu instrumental ou vocal sont principalement mobilisées par les enquêtés qui pratiquent un instrument ou qui chantent. C'est respectivement le cas de Clément et de Luc, qui investissent plutôt les règles du « jeu groovy » ou de la dextérité technique pour découvrir de nouvelles références en compagnie de leur entourage avec qui ils partagent la pratique de leur passion. C'est également

le cas de Gaël qui a entamé une carrière de rappeur, et de Gabrielle, qui chante depuis quelques années dans un duo et en solo. Le travail sur la voix ou le flow leur communique ainsi l'élan à s'attarder sur l'aspect technique des références en Chansons françaises ou en Rap lorsqu'ils en écoutent seuls ou en présence des personnes avec qui ils partagent, de près ou de loin, leur pratique artistique. Si les règles esthétiques sont principalement investies au moment de la vie active, c'est selon nous principalement par un effet de délitement de certaines relations ou de l'appartenance à certains groupes que les enquêtés fréquentaient au moment de leurs études secondaires, et qui s'est accentué à la fin des études supérieures. La pluralité des contextes augmentait la possibilité de *diversifier* la nature des règles respectées. Ainsi, seuls ceux qui poursuivent au moment de la vie active une pratique artistique, quelle qu'elle soit, ont des chances plus importantes d'investir des règles esthétiques lorsqu'ils découvrent de nouvelles références. Nous allons voir à la section suivante que cela se vérifie lorsque l'on observe la nature des contextes au sein desquels les enquêtés mobilisent des règles plutôt expressives ou esthétiques pour donner un sens positif à leurs découvertes.

### *10.2.3. De quelques tendances minoritaires*

Nous venons de voir que les enquêtés ont tendanciellement plus de chances d'investir des règles expressives au moment du primaire et du collège. Cela ne signifie pas cependant qu'ils n'investissent jamais de telles règles au moment de la vie active, période où ce sont plutôt les règles esthétiques qu'ils investissent. Deux choses permettent de rendre compte de ce type d'investissement. Tout d'abord nous avons vu que l'application des règles esthétiques au moment de la vie active est essentiellement due à la pratique artistique qui, ayant débuté très souvent au moment des études supérieures, devient une pratique qui occupe une part importante des interactions des individus concernés. L'accroissement de l'importance de la pratique artistique à ce moment-là est dû en partie au fait que les cercles amicaux se restreignent au moment de l'entrée dans la vie active tandis que les échanges au sein du couple se perpétuent, mais de manière souvent moins intense qu'au sein des collectifs musicaux où au sein des relations



reliées à un hobby musical. Ainsi, le premier élément qui rend raison de cette tendance minoritaire est le fait de ne pas être investi dans une pratique artistique. Plus précisément, nous constatons qu'en ces cas-là, l'usage des règles expressives est très souvent renforcé par l'élan que communique aux enquêtés soit la fin d'une journée de travail plus ou moins épuisante où l'écoute d'une musique relaxante entre en correspondance grammaticale positive avec l'épuisement, soit les conditions de travail qui, nécessitant une certaine concentration, se trouvent en correspondance positive avec le fait d'écouter des musiques permettant une telle attention, c'est-à-dire grammaticalisées selon la règle de l'attention. Le premier cas (celui de l'écoute relaxante) est illustré par Claire qui, en finissant ses journées de cours à l'école maternelle, se détend sur le chemin du retour en découvrant dans la voiture des morceaux de chanteuses de Jazz qu'elle a récupérés sur le disque dur d'un couple d'ami. Le fait que son conjoint n'apprécie guère ces chanteuses, qu'il considère comme de la « musique d'ascenseur », est également la *raison* pour laquelle Claire confine ces découvertes à ce moment interstitiel de la conduite en solitaire :

Donc musique calme, tout ça, c'est pas mal par Philippe et Myriam, un couple d'amis, donc bonne influence, bon filon! En général quand on va chez eux, ils mettent de la musique, donc hop allez le disque dur...rires! Euh par contre, je suis plus proche de leurs goûts musicaux que Cyril, lui il trouve que c'est trop mou... Que c'est de la musique d'ascenseur, texto! rires. Alors « Melody Gardot » elle, j'ai carrément des CD parce que je l'écoute en voiture... Donc en général vu que c'est quand je rentre de l'école, je m'écoute des trucs posés, ça me détend...

Le cas de Murielle illustre l'autre tendance (la découverte à des fins de concentration). Nous avons vu plus haut qu'elle avait découvert de nombreuses références de Folk et de « Drône », une musique essentiellement faite de « nappes musicales », sans percussions, par l'intermédiaire de la page personnelle d'un label de musique avec qui elle collabore pour les images des pochettes et du site internet. Or, ce style de musique entre pour elle en correspondance grammaticale positive avec les moments où elle recherche une ambiance musicale calme et lui permettant de se concentrer :

J'ai des copains de boulot qui ont un label de K7, et je leur prends des K7... C'est des groupes qu'ils découvrent, qui font des trucs pas trop connus... Qui sont géniaux... Ah oui, j'écoute du Drone aussi... C'est de la musique méditative euh... (cherchant à caractériser le genre, avec difficulté) Y'a des nappes, des trucs électroniques un peu dedans... Des trucs « lo-fi » dedans... ça me fait partir loin... J'ai de la musique pour travailler du coup, pour créer...

Mais l'investissement des règles expressives au moment de la vie active sont aussi mobilisées, bien que de manière minoritaire, par les enquêtés qui sont engagés dans des pratiques artistiques. Cela s'explique, comme nous l'avons souligné plus haut, par la nature des références et les personnes avec qui ils les ont découvertes. Ainsi, Amandine, bien qu'ayant repris au moment de la vie active la pratique du violoncelle qu'elle avait stoppée en échouant à 17 ans à l'entrée du CNR de Marseille, honore les règles du défoulement et de la transgression avec une très bonne amie, non musicienne, qui est par ailleurs fan de Punk, ainsi qu'avec son conjoint, qu'elle a rencontré lors d'un concert, et avec qui elle se rend à un nombre important de concerts de groupes de Rock locaux et de Métal, genre pour lequel elle a traduit sans grande difficulté la règle de l'énergie qu'elle partage avec son amie pour écouter du Punk. Les découvertes se font essentiellement lors de concerts, au cours desquels elle « bouge », plus qu'elle ne « danse » et se défoule en chantant :

Les deux... Enfin non, danser, c'est de la musique rythmée, donc je peux pas dire que je fais des concerts pour la danse mais on bouge... J'ai fait énormément de concerts avec ma pote qui est à fond de Punk. C'est elle qui m'appelle pour me dire qu'il y a un super groupe qui passe en ville... Pareil avec mon compagnon, bon on s'est rencontré en concert il y a trois ans. J'ai découvert le « Métal » avec Stéphane, que je connaissais peu... Mais qui correspondait à la même énergie que le Punk en fait... Je sais pas danser par contre, je me défoule plus en bougeant, j'associe pas du tout la musique à la danse... ça passe par le corps, pas que, mais pas vraiment la danse... Et à la limite, presque en chantant je dégage plus d'énergie qu'en bougeant...

Entre son goût pour le Classique et l'écoute du Punk, Amandine décèle une règle qui, en la traduisant, lui permet de passer d'un genre à un autre. Si pour elle la règle de l'appartenance à la classe populaire peut être investie, du point de vue du public qui fréquente les concerts, pour donner un sens positif au Punk et beaucoup moins au Classique, en revanche, certains artistes ou compositeurs de Classique partagent avec les artistes Punk le respect de la règle de transgression artistique. C'est en traduisant cette règle qu'Amandine passe d'un genre à un autre :

Le « Classique », ça souffre d'une réputation de bourgeois, mais en fait non... Et y'a un côté « Punk » aussi, parce que si le Punk, c'est renverser les valeurs, et essayer de renouveler les choses, et d'en avoir rien à foutre de la bienséance, le « Classique » il rentre dans le « Punk » aussi... Ça dépend ce que ça veut dire, ça dépend ce qu'on met derrière la musique... Si la musique ça renvoie à un statut social, alors là oui, le « Classique » ça renverra à ça, et on écouterait du « Punk »... Mais si le « Classique » c'est vital, comme n'importe quelle musique, ben à ce moment-là euh... Ce qui est le cas des musiciens... Ce qui est pas le cas de tous les mélomanes, mais ce qui est le cas des musiciens quoi... Qui se cantonnent pas à un style, de voir ce qu'il y a de bien dans chacun...

De même, Pascale, qui donne des cours de danse afro-cubaine écoute du Classique pour se détendre ou se concentrer sur son travail artistique. Voici ce qu'elle rapporte :

Le Classique, c'est de la musique que je me mets seule, et c'est la seule musique que je peux me mettre quand je fais des trucs pour le boulot...Ça me détend et ça m'aide à me concentrer... Le classique, c'est revenu, j'ai passé un moment sans en écouter...Depuis que je suis partie de chez moi en fait, j'en écoutais avec ma mère, pareil, ça permettait de se détendre... Puis là avec les cours, je m'y suis remise... J'écoute la radio, je picore, je découvre des morceaux par-ci par-là...

La préparation des cours de danse a communiqué à Pascale l'élan qui lui a permis de renforcer à nouveau la tendance à investir la règle de relaxation qu'elle

mobilisait avec sa mère lorsqu'elles écoutaient ce genre musical. Après avoir été affaibli au moment où elle est venue à Toulouse pour valider ses études supérieures, l'application de la règle s'est vue renforcée par l'élan que la préparation des cours a communiqué à Pascale.

L'autre tendance minoritaire caractérise l'application des règles esthétiques jusqu'à la fin du collège. Nous avons en effet souligné que cette période était plutôt l'investissement des règles expressives de contemporanéité musicale et, en fonction des sexes, celles du sentimentalisme des textes de Variétés ou de l'énergie musicale, voire sportive des instrumentales, ou bien les règles de transgression éthique. Ces règles sont essentiellement partagées par les enquêtés soit en compagnie des membres du groupes familial, soit avec les camarades de classe, soit enfin, avec des amis dont les relations sont plus poussées que celles strictement scolaires. Cependant, il est arrivé que des enquêtés, essentiellement des hommes, fréquentent des collectifs amicaux où le goût pour la transgression éthique (comme dans le cas de Marc et des amis plus âgés de sa sœur avec qui il partage le goût du Rock des années 1970 ou dans celui de Pierre et de ses amis du collège qui apprécient tous le côté « gore » du Métal), *se prolonge*, par le biais des magazines spécialisés, principaux diffuseurs de l'information et de la distribution musicale de ces styles peu médiatisés, avec les disquaires et les sites internet spécialisés (soit parce qu'ils sont « trop vieux » comme le Rock des années 1970, soit parce qu'ils ne correspondent pas aux règles expressives que les « radios jeunes » constituent comme étant celles de la jeunesse) *vers l'investissement de règles esthétiques* qui, soit s'attardent sur l'histoire du genre et des anecdotes relatives aux groupes (c'est le cas des discussions que Pierre aime avoir avec ses camarades collégiens), soit permettent de qualifier les jeux instrumentaux (comme les découvertes que François fait sur le site « Guts of darkness », qui sont chroniquées par des spécialistes). Ainsi, l'usage des magazines, disquaires et sites spécialisés sont principalement utilisés par les enquêtés à partir des règles qui constituent plutôt une dimension de la socialisation masculine adolescente, à savoir les formes de transgression éthique et d'agressivité musicale puis, de part les énoncés des critiques que les enquêtés

trouvent dans les magazines, et de part les discontinuités musicales présentes sur les disques que les disquaires peuvent faire remarquer aux enquêtés (comme les logos des labels qui, une fois discernés, deviennent de puissantes *raisons de se saisir* des disques afin de les écouter et de les retirer de l'anonymat des bacs de disques auquel ils étaient jusque-là voués), ceux-ci bifurquent collectivement pour appliquer aux références que chacun découvre de son côté et fait ensuite découvrir au groupe d'ami l'une ou l'autre des règles esthétiques objectivées au sein des dispositifs spécialisés. Le cas de Paul décrit bien comment il s'est saisi progressivement du label de Rap américain « Rawkus comme d'une attraction :

A cette époque-là, 1999-2000, y'avait un label qui m'a beaucoup marqué, que j'ai découvert au début à Leitmotiv' Records » (un disquaire de Rap toulousain) qui s'appelait « Rawkus », parce que y'avait pleins d'albums qui sortaient... J'aimais beaucoup « Talib Kweli », mais y'avait aussi « Mos Def », y'avait « Pharoahe Monch »...C'était un bon indicateur, je le reconnaissais à force le logo, ça me permettait de choisir ce que j'écoutais aussi quand je fouillais dans les bacs...

### ***10.3. Familles de règles et types de contextes***

A côté des effets de l'origine et de la trajectoire sociale, nous observons que le type et les caractéristiques des configurations sociales elles-mêmes favorisent plutôt chez les enquêtés l'application de telle ou telle règle.

**Tableau 23 - Découverte à partir des deux familles de règles en fonction du type de contexte**

Caractéristiques sociales des séquences	Favorise la découverte		Entrave la découverte	
	Famille de règles			
Type de contexte	Règles expressives Collectif (64,7%)	Règles esthétiques Dispositif (58,4%)	Règles expressives Dispositif (41,6%)	Règles esthétiques Collectif (35,3%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés au sein de collectifs, 64,7% d'entre elles ont pris un sens positif au moyen de règles expressives.

En ce qui concerne l'effet du *type de contexte* nous constatons que de manière générale, si les découvertes au sein des relations interpersonnelles ou en solitaire sont indépendantes du fait que les enquêtés investissent l'une ou l'autre des familles de règles pour leur donner un sens positif, c'est plutôt au sein des

*contextes collectifs* que les enquêtés ont tendance à recourir aux *règles expressives* pour grammaticaliser les références qu'ils découvrent, tandis que l'usage des dispositifs a plutôt tendance à favoriser chez eux le recours aux *règles esthétiques*.

### 10.3.1. L'Éthique au fondement des découvertes en collectif

En s'appuyant sur les propositions philosophiques d'Ortega y Gasset, Pierre Bourdieu affirmait que le « goût barbare », rapport aux œuvres qui substitue l'Éthique à l'Esthétique, était plutôt une marque de la manière dont les classes populaires appréhendaient les œuvres culturelles. Nous avons vu dans la section 10.1. que cela se vérifiait en partie en matière de découvertes musicales. Cependant, nous avons aussi souligné dans la section 10.2. qu'un tel rapport aux œuvres, caractérisé dans notre langage par le recours aux règles expressives, apparaissait plutôt au moment de la socialisation primaire, en compagnie des parents, et se poursuivait globalement jusqu'à la fin du collège, par la perpétuation des découvertes en famille auxquelles se rajoutent, pour les enquêtés, celles effectuées en compagnie des camarades de classe ou des amis plus intimes. Cependant, il faut à présent rajouter que la participation des enquêtés à des collectifs a tendance, lorsqu'ils découvrent de nouvelles références, à ce qu'elles prennent un sens positif au moyen de telle ou telle règle expressive. S'il en est ainsi, c'est que la découverte musicale en collectif s'inscrit selon nous dans un processus *d'intégration morale au groupe*, qui s'impose avec beaucoup moins d'intensité au sein des relations interpersonnelles et, *a fortiori*, encore moins lorsque les enquêtés mobilisent des dispositifs de médiation. Cette intensité est d'autant plus présente que le nombre d'individus formant le groupe est important : non seulement la nécessité du maintien du groupe amène chaque individu à trouver dans la réunion collective et les propriétés sociales qui la fonde un appui lui communiquant un élan à investir telle ou telle règle expressive qui entre en correspondance grammaticale positive avec ces propriétés (e.g. les règles de contemporanéités musicales dites « jeunes » pour les groupes de collégiens), mais encore, plus le nombre est important, et plus l'investissement de règles esthétiques par le membre d'un groupe non fondé sur un intérêt collectif artistique aura des chances de communiquer aux autres membres des *attentes de*

*réalisme* de la part du premier<sup>207</sup>. Ces attentes peuvent se manifester soit par des *actes de tolérance*, en échange d'une atténuation ou d'une relativisation du jugement du *membre dissident*, permettant de rééquilibrer l'intégration morale du groupe, soit par des notifications de fautes, si l'insistance du *membre dissident* se fait trop forte. Nous repérons plusieurs formes d'un tel processus d'*intégration morale* au groupe.

Tout d'abord, il y a les règles expressives que les enquêtés partagent avec leur groupe parental. La règle de l'engagement politique d'abord, lorsque les parents sont plus ou moins portés au militantisme ou sensibles aux propos politiques de tel ou tel groupe qui, selon eux, paraissent défendre artistiquement leurs intérêts : c'est le cas de Cyril et de Marc, en ce qui concerne leur découverte en Chansons françaises. La règle du rapport festif ensuite, où les parents partagent le goût de la fête avec leur enfant par l'intermédiaire des découvertes musicales qu'ils leur font faire : c'est le cas de Claire et de Lucie en matière de Variétés. Si la nature des règles expressives varie en fonction de l'origine sociale des enquêtés, il n'en reste pas moins qu'il s'agit dans chacun des cas d'investir des règles expressives pour donner un sens positif aux découvertes, qui sont le produit de traductions d'autres règles plus générales qui régissent une partie des interactions de chacun des groupes familiaux.

Outre les collectifs parentaux, les règles expressives sont également investies dans les collectifs fraternels, qu'il s'agisse des frères et sœurs ou des cousins et cousines. Les règles expressives que les enquêtés partagent alors contribuent à construire moralement des sortes de *socialisation perspectiviste*, caractérisée par l'adhésion des enquêtés aux règles expressives investies par des « grands » auxquels, sinon en général du moins au niveau de certaines des références musicales qu'ils aiment, ceux-là s'identifient. Cela passe par exemple par la découverte de références légèrement anciennes qui ne font plus l'actualité musicale des « radios jeunes » : c'est le cas d'Aurélien qui a découvert avec ses frères, nous l'avons décrit plus haut, de vieux albums de Rap français en leur

---

<sup>207</sup> On trouvera chez Georg Simmel, dans le chapitre 2 de *Sociologie* intitulé « *La détermination quantitative du groupe* », une analyse poussée des implications sociologiques qu'entraîne l'*effet numérique du groupe* sur le maintien ou la subversion de la coutume qui le fonde (Simmel, 2010, p. 81 -159)

donnant un sens positif au moyen de la règle de l'énergie musicale et de la transgression éthique. Cela passe aussi par la découverte de références contemporaines mais non adressées aux enfants : c'est le cas de Lucie qui, nous l'avons également vu, participait avec ses cousins à des festivals afin de découvrir des groupes de la nouvelle scène locale Rock au moyen également de la règle de l'énergie et de la transgression éthique. Dans ces deux types de collectifs, fraternels ou en compagnie des cousins, les enquêtés partagent avec les membres du groupe des règles expressives qu'ils relient à des personnes légèrement plus âgées qu'eux et adoptent certaines de leurs règles morales.

Ensuite, les règles expressives sont également investies au sein des collectifs amicaux ou scolaires. Dans ces cas-là, les règles expressives qu'honorent les enquêtés avec les membres du groupe sont plutôt des règles morales qui définissent leur « manière d'être jeune ». Nous avons décrit un panel assez large de ces formes d'appartenance à la jeunesse par l'intermédiaire des règles expressives. Ainsi, la règle de transgression éthique était principalement investie par les jeunes garçons qui découvraient du Métal en compagnie d'autres garçons : c'est le cas de Pierre et des découvertes en Métal effectuées avec ses amis du collège. La règle de contemporanéité musicale ensuite, donnait un sens positif aux références les plus diffusées sur les radios jeunes : c'est le cas des découvertes que Claire faisait avec ses camarades du collège lorsqu'elles s'échangeaient les enregistrements de chansons diffusées sur NRJ ou Fun Radio ou encore d'Axelle qui partageait avec ses amies du collège les dernières nouveautés en Rap français diffusés sur Skyrock.

Enfin, il arrive aussi que les enquêtés découvrent de nouvelles références musicales en investissant des règles expressives au sein des collectifs musicaux, bien que cela ne soit pas de manière récurrente. Dans ces cas-là, outre le recours aux règles de structuration du sous-champ musical spécifique duquel fait partie telle ou telle référence, les enquêtés ont ouvert leur répertoire à des références qu'ils jugent, avec leur camarades, être en correspondance grammaticale positive avec les valeurs morales d'engagement politique et du multiculturalisme. C'est par exemple le cas décrit plus haut de Bastien et de la découverte de « Nuclear



Device » faite avec un collectif d'amis qui, peu de temps après, ont fondé un fan club pour en promouvoir la diffusion.

### *10.3.2. L'Esthétique et les élans communiqués par les énoncés objectivés dans les dispositifs*

Au contraire des collectifs, les dispositifs de médiation sont plus utilisés par les enquêtés pour découvrir de nouvelles références en leur donnant un sens positif au moyen de règles esthétiques. Tous les types de dispositifs ne sont pas sujets à des processus de grammaticalisation d'un tel ordre. Cependant, ils le sont beaucoup plus souvent que lorsque les enquêtés découvrent de nouvelles références au sein de tel ou tel collectif. S'il en est ainsi, c'est tout d'abord que la relation qui s'instaure entre les enquêtés et les dispositifs qu'ils consultent est « dépourvue d'affect », impliquant que les écarts éventuels en termes de connaissances musicales qui émergent des énoncés objectivés dans des dispositifs (soit le nom d'un label inconnu, soit une critique employant des termes ignorés par l'enquêté, etc.) n'est pas de nature à créer chez l'enquêté un sentiment d'inquiétude qui mette en jeu la suite de « l'interaction ». Soit qu'il puisse faire sur le côté une recherche informatique des termes qu'il ignore à l'abri des jugements des autres, soit qu'il arrête de consulter de tels dispositifs s'il n'adhère finalement pas aux règles que les dispositifs manifestent dans le contenu qu'il met à disposition. Dans tous les cas, l'application des règles esthétiques est beaucoup moins « engageante socialement » lorsqu'elle passe par les dispositifs que par les groupements sociaux. Cependant l'usage des dispositifs où les enquêtés investissent des règles esthétiques pour ouvrir leur répertoire n'est pas totalement déconnecté du reste des interactions auxquelles ils participent. Ainsi, lorsque l'on entre dans le détail des données, nous pouvons distinguer deux logiques où l'investissement des règles esthétiques pour donner un sens positif aux références découvertes par les dispositifs constituent des formes de médiation perpétuant les pratiques artistiques des enquêtés ou participant à la construction des collectifs de mélomanes desquels ils font partis. Le dernier cas est plutôt situé au moment des études secondaires et beaucoup plus marqué par

l'usage des magazines et des disquaires spécialisés. C'est par exemple le cas de Pierre qui découvre bon nombre de groupes de Métal dans les magazines qu'il achète mensuellement, et qu'il fait ensuite découvrir aux autres membres du groupe. De même, Elliot fréquente assidûment les disquaires spécialisés en Rap américain, à une époque (au début des années 1990) où ce genre n'est pas très diffusé dans les médias. Après s'être référé aux différentes indications présentes sur les pochettes de disques, dont il se saisit comme autant d'attractions lorsqu'elles honorent la règle de structuration du champ de l'avant-garde du Rap américain de l'époque (nom des labels, nom d'artiste, etc.), Elliott en fait part à ses amis collégiens. Les disquaires et magazines spécialisés constituent donc bel et bien *des ressources qui médiatisent en les renforçant* les collectifs de mélomanes qui se constituent au moment des études secondaires. Au moment des études supérieures et de la vie active, d'autres types de dispositifs sont plutôt investis par les enquêtés au moyen de règles esthétiques, elles-aussi différentes, et ont également pour fonction de *médiatiser* la perpétuation d'une pratique artistique, effectuée soit en solitaire, soit au sein d'un groupe. Ainsi, Aurélien a débuté la pratique de la guitare lorsqu'il est entré à l'université, en fréquentant très régulièrement des groupes d'amis eux-aussi musiciens. Puis, en prenant des cours particuliers, le professeur lui a indiqué Fip qui, en Jazz, lui permettrait de découvrir de bonnes références musicales qui lui donnent des idées en matière de jeu instrumental :

Après j'ai mon prof de guitare, qui m'a beaucoup parlé des racines du « Blues », d'où ça vient, et comment c'est à la base d'autres musiques, historiquement... Il m'a aussi fait découvrir Fip, pour que je me fasse l'oreille un peu, du coup j'écoute assez régulièrement, quand je suis pas chez moi je note l'heure et je prends la référence sur leur site en rentrant chez moi...

De son côté, nous avons vu que Clément avait énormément découvert de bassistes en lisant des magazines spécialisés sur le jeu de cet instrument. Ces découvertes sont ensuite relayées au sein de son groupe pour être éventuellement reprises.

### 10.3.3. De quelques tendances minoritaires

Si l'on a vu que les collectifs n'étaient majoritairement pas propices à ce que les enquêtés ouvrent leur répertoire en mobilisant des règles esthétiques qu'ils partagent avec les autres membres du groupe, il n'empêche que certains cas, bien que minoritaires, démontrent que de telles ouvertures sont parfois possibles. Deux logiques président à de tels modes de découverte, qui tiennent chacune à la *nature du collectif*.

Premièrement, *l'inscription des enquêtés au sein de collectifs musicaux* a pu leur permettre d'ouvrir leur répertoire à de nouvelles références au moyen de règles esthétiques. La nature des règles esthétiques investies dépend par ailleurs des caractéristiques des collectifs musicaux. Lorsqu'il s'agit de groupes de musique, les enquêtés ont plutôt tendance à ouvrir leur répertoire en honorant avec les autres membres du groupe des règles relatives au jeu musical (Clément et Luc) ou vocal (Gabrielle). Lorsqu'il s'agit de collectifs radiophoniques, les enquêtés ont plutôt tendance à investir des règles esthétiques relatives à la structure du champ musical (Paul ou Bastien). Dans l'un ou l'autre des collectifs musicaux, l'ouverture des répertoires par le respect mutuel de règles esthétiques est facilitée par la structuration objective des collectifs : leur degré de spécialisation est tel qu'il communique spontanément aux membres du groupe un élan suffisamment puissant pour qu'ils puissent investir des règles esthétiques sans que le recours à celles-ci soit perçu par l'un ou l'autre des membres des groupes comme un affront leur faisant réaliser les limites de leurs connaissances. Au contraire, les règles esthétiques sont dans ces cas-là des règles qui prennent très souvent un sens positif dans la grammaire naturelle et participent à l'émergence de formes de vie intimes.

Deuxièmement, *l'inscription des enquêtés dans des collectifs amicaux d'une nature spéciale* a également permis de telles ouvertures du répertoire. C'est précisément ce que nous avons décrit dans la section précédente : il s'agit des collectifs amicaux de mélomanes qui, bien qu'ils mobilisent également beaucoup, chacun de leur côté, l'un ou l'autre des dispositifs en investissant très souvent des

règles esthétiques de structuration des sous-genres musicaux, ils se font ensuite mutuellement connaître ce qu'ils ont découvert en respectant les mêmes règles. C'est ce que nous avons décrit avec Pierre et ses amis du collège à propos du Métal, François et ses deux amis amateurs, l'un exclusivement de Métal, l'autre de « Musique sombre » ou Justine et ses amis férus de Rap français.

La seconde tendance minoritaire caractérise des découvertes effectuées à partir de dispositifs auxquelles les enquêtés ont données un sens positif en mobilisant des règles expressives. Si nous avons vu que les dispositifs sont essentiellement investis pour découvrir des références au moyen de règles esthétiques, par opposition à celles faites en collectif, il n'empêche que certaines séquences permettent de décrire des logiques de découverte où les enquêtés ont mobilisé des règles expressives.

Deux types de configurations permettent d'éclairer ces tendances. Tout d'abord, s'il existe des types de dispositifs de médiation spécialisés qui, de par la logique qui les sous-tend, sont amenés à appliquer aux références musicales qu'ils mettent en valeur des règles essentiellement esthétiques (comme les chroniques des magazines ou des émissions spécialisés, ou les classements par catégories spécifiques des disquaires indépendants ou des médiathèques), d'autres types de dispositifs, comme les « radios jeunes » ou les émissions de télévision de grande écoute (comme celles de Variétés) sont au contraire objectivement orientés, de par également la définition du public auquel ils considèrent s'adresser, à grammaticaliser les références qu'ils font découvrir aux auditeurs au moyen de règles expressives. Le recours à la playlist de Skyrock est par exemple le dispositif privilégié par bon nombre d'enquêtés qui, au moment du collège, respectent la règle de contemporanéité musicale d'un style spécifique. De même pour les autres enquêtés qui, au cours de la même période, investissent la même règle à propos de références d'autres genres musicaux diffusés par Fun Radio ou NRJ. D'autres règles expressives sont plus spécifiques à chacune des radios : celles de la revendication sociale et du « côté hardcore » sont plutôt investies pour donner un sens positif au Rap diffusé par Skyrock (comme c'est le cas d'Axelle, Justine ou Paul), celles du caractère festif et jovial sont plutôt

mobilisées par les enquêtés pour grammaticaliser les références diffusées par NRJ ou Fun Radio (comme c'est le cas de Sophie, de Claire ou de Lucie).

Ensuite, certains enquêtés ont également découvert des références au moyen de règles expressives en ayant recours à certains dispositifs spécialisés. Comment cela s'explique ? D'une part, il est arrivé que la lecture des chroniques de certains groupes de Métal présentes dans les magazines spécialisés, mis à disposition en raison de l'investissement musical du conjoint, soit effectuée par les conjointes à partir des *règles expressives de l'ironie et du second degré ainsi que de la représentativité féminine*. Ainsi, Lucie a découvert de nombreux groupes de Métal en raison du caractère « délirant » du nom de groupe :

Après ce qui est bien, c'est que Marian, il avait les « Hard & Heavy », où t'avais des compiles dedans, c'étaient les extraits des nouveaux... Donc ça me faisait découvrir des nouveaux groupes ou des trucs que je connaissais pas... [Tu les feuilletais aussi les magazines ?] Ouais, ouais... Moi ce qui me plaît, c'est les noms des groupes, ils ont toujours des noms sortis de nulle part... (rires). Et c'est comme ça que j'ai connu « Lacuna Coil », que j'ai beaucoup aimé... C'est le seul groupe dont j'ai tous les albums je crois (rires) : ça a été une révélation pour moi... [Et c'est quoi qui t'a plu chez eux ?] Alors c'est des italiens, et ils ont une chanteuse déjà... Donc ça fait un peu la différence dans ces milieux d'hommes...

D'autre part, certains enquêtés qui n'ont pas l'habitude d'investir des règles esthétiques ont découvert des références par le biais d'émissions spécialisées, qu'ils ont connues très souvent au moment de leur études supérieures (comme c'est le cas des émissions de Fip) en étant portés à investir des règles expressives antérieures qu'ils mobilisent habituellement avec d'autres personnes à propos de références appartenant au même genre musical. Ainsi, Grégoire a découvert quelques références en Jazz en investissant la règle des sensations intimistes, en critiquant les chroniques historiques qui l'incommodent :

De temps en temps le soir, à l'émission Jazz à Fip, ils font des chroniques de morceaux... Ça me gonfle les chroniques de morceaux, ils savent pas à

la radio faire des chroniques « intelligentes », c'est-à-dire où on te fait pas l'historique du morceau... (prenant une voix caricaturale du sud, que l'on pourrait qualifier de « beauf ») « Le morceau a été joué en 1950 par untel... D'ailleurs il était un peu bourré là, sur la troisième note ça s'entend, ah ah ah... ». Donc ça, ça me saoule grave...Après la musique j'en ai un usage assez intime quoi... Comme je te dis, ça me gonfle quand t'as les critiques historiques... C'est surtout pour les sonorités et en même temps je serais incapable de faire une analyse musicologique de musique classique ou de rap euh... C'est seulement pour une sensation... Ou pour l'image que je me fais de cette musique, de ce qu'elle représente ou véhicule comme idée...

#### ***10.4. Familles de règles et nature des contextes***

Nous avons vu que les *configurations collectives* favorisent chez les enquêtés l'investissement des règles expressives tandis que l'*usage des dispositifs* a plutôt tendance à ce que ceux-ci ouvrent leur répertoire au moyen de règles esthétiques, les relations et les actions en solitaire étant indépendantes du recours à l'une ou l'autre des familles de règles. Mais lorsque l'on se focalise strictement sur les contextes collectifs et les relations interpersonnelles, qu'en est-il de l'effet de la *nature des liens sociaux* qui définissent les relations des enquêtés aux autres interactants en matière de mobilisation des familles de règles pour ouvrir le répertoire musical ?

**Tableau 24 - Découverte à partir des familles de règles en fonction de la nature du contexte**

Caractéristiques sociales des séquences	Favorise la découverte		Entrave la découverte	
	Famille de règles			
Nature du contexte	Règles expressives	Règles esthétiques	Règles expressives	Règles esthétiques
	Familial et conjugal (79,7%)	Musical, associatif ou relatif à un hobby (69,2%)	Musical, associatif ou hobby (32%)	Familial et conjugal (20,3%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés au sein de contextes familiaux ou conjugaux, 79,7% d'entre elles ont pris un sens positif au moyen de règles expressives.

Qu'il s'agisse d'une relation interpersonnelle ou d'une interaction au sein d'un collectif, le recours à la grammaticalisation des nouvelles découvertes selon des *règles esthétiques* est plutôt dépendant du fait d'évoluer au sein d'un *contexte*

*musical*, où la musique constitue le cœur des interactions, tandis que les *contextes familiaux et conjugaux*, dont certains sociologues ont souligné qu'il s'agissait de contextes dans lesquels le degré de spécialisation sociale des pratiques était relativement faible (Kaufmann, 2014 ; Lahire, 2012 ; Singly, 2000b, 2014), semblent plutôt privilégier le recours aux *règles expressives*.

#### *10.4.1. Les contextes familiaux et conjugaux: l'usage des règles expressives comme processus d'intégration morale*

Cette distribution précise les tendances minoritaires décrites dans la section précédente : si les découvertes en collectifs, tout lien social confondu, se produisent au moyen des règles expressives en raison d'un processus d'intégration morale au groupe, par comparaison à l'usage des dispositifs à de telles fins, *seuls les contextes familiaux et conjugaux* ont tendance à favoriser chez les enquêtés l'ouverture de leur répertoire par un tel processus. Lorsque l'on observe plus en détail, on constate que les enquêtés découvrent des œuvres musicales tout d'abord au contact des contextes parentaux au moment du primaire et du collège, puis intègrent également à cette dernière période le recours aux contextes fraternels, et investissent enfin à cet égard le contexte conjugal à partir des études supérieures.

Comme nous l'avons décrit plus haut, les découvertes sont alors au moment de la primaire et du collège le moyen pour les enquêtés de traduire avec les parents des règles morales appliquées à de tout autres domaines de la pratique au sein du foyer. C'est le cas de Cyril qui a découvert avec ses parents au moyen des règles de l'engagement politique de nombreux chanteurs de Chansons françaises. C'est également le cas de Patrick qui a découvert avec son père « Claude Marti », un chanteur militant pour le régionalisme Occitan, en honorant avec lui la règle du militantisme régional. Lucie et Claire ont également découvert avec leurs parents respectifs des références de Variétés en honorant les règles du goût de la convivialité et des festivités. Au moment des études secondaires, en parallèle d'un répertoire qu'ils partagent avec leurs parents, les enquêtés se constituent un répertoire au moyen d'un processus de *socialisation perspectiviste* par le biais de leur fratrie au sens large, en incluant les frères et

sœurs et les cousins et cousines. Les règles expressives partagées avec ces « grands » sont alors constitutives de relations au sein desquelles les enquêtés se *projetent* en la personne du ou des grands. C'est par exemple le cas de Jean, qui a découvert l'album « Loose your illusion II » de « Gun'N'Roses » avec son cousin plus âgé, en partageant avec lui la règle de la transgression éthique. Au contraire la *socialisation perspectiviste* peut ne pas être effective si les enquêtés n'adhèrent pas aux règles que les « grands » respectent pour donner un sens positif aux références qu'ils leur font découvrir : c'est le cas de Murielle qui a constitué en répulsion le look de ses cousins plus âgés fans d'« Iron Maiden » et des rumeurs qui affirmaient que le groupe procédait à des exécutions de poulets sur scène. Enfin, les règles expressives que les enquêtés partagent avec leur conjoint(e) pour procéder à l'ouverture de leur répertoire sont très souvent des traductions de règles que ceux-ci honoraient par ailleurs. Ainsi, il s'agit de renforcement d'élan qui s'appliquent à de nouvelles configurations sociales. Donnons-en quelques exemples. Il y a tout d'abord les découvertes en Métal qu'Amandine a faites en rencontrant son conjoint : la rythmique soutenue des morceaux de Métal lui a communiquée l'élan suffisant pour s'appuyer sur la règle de l'énergie musicale qu'elle honorait par ailleurs avec une amie pour écouter du Punk et qu'elle a pu traduire au sein de la relation avec son conjoint. De même, les textes des groupes de la « nouvelle scène » de la chanson française, assez ironiques et politisés, que la conjointe de Cyril lui a fait découvrir, ont été pour lui des attractions qui lui ont communiqué un élan suffisant pour qu'il retraduise au sein de la relation la règle de l'engagement politique qu'il honorait tout jeune avec ses parents.

#### *10.4.2. Les contextes musicaux : l'usage des règles esthétiques comme processus d'expertise*

Au contraire les *contextes musicaux*, au sein desquels les individus sont liés entre eux par un intérêt pour tel ou tel genre musical et/ou telle ou telle pratique artistique, ont tendance à mettre de côté ce type de processus d'intégration morale, et lui substituer un *processus d'expertise*. Nous en avons décrit quelques-uns dans les tendances minoritaires de la dernière section.



Au final, il semble donc qu'en matière de familles de règles musicales, la *structure numérique de l'interaction* ne fasse pas « pencher la balance » lorsque les enquêtés découvrent de nouvelles références au sein d'un collectif ou d'une relation interpersonnelle. C'est donc qu'en matière de découverte musicale, la tendance à investir plutôt des règles expressives ou esthétiques dépend beaucoup plus du *type de lien social* qui régit l'interaction que d'un effet *du nombre* des participants.

#### 10.4.3. De quelques tendances minoritaires

Si les enquêtés procèdent essentiellement à des processus d'expertise lorsqu'ils partagent avec les autres membres du *contexte musical* l'une ou l'autre des règles esthétiques pour découvrir de nouvelles références, il arrive parfois qu'il procède à de telles ouvertures en investissant des règles expressives. Si ces situations sont très minoritaires, elles n'en sont pas moins *effectives*. Nous prendrons l'exemple des découvertes que Bastien a faites avec ses amis du collège à partir des logos du label « Too Tones ». S'ils avaient constitué ce label en attraction, c'est qu'il signait des groupes qui militaient pour le métissage culturel, non seulement au niveau des membres des groupes (« Nuclear Device » avait des artistes blancs et noirs), mais également au niveau du jeu musical. Ainsi, ils ont petit à petit constitué en attraction le graphisme du logo du label pour se repérer dans les bacs de disques et investi par-là la règle esthétique de structuration du champ musical auquel le groupe appartient. Cela dit, l'investissement préalable de la règle du métissage culturel pour apprécier les groupes de « Too Tones » n'était-elle pas une règle expressive ? Bastien et ses amis se sont constitués progressivement en expert de la musique de groupes qui, à la base, entrait en correspondance grammaticale positive avec la règle du multiculturalisme qu'ils honoraient collectivement. Au final, si les règles expressives sont rares au sein des collectifs musicaux, elles peuvent néanmoins se combiner avec les règles esthétiques.

De façon inverse, nous avons vu qu'au sein des *contextes musicaux*, les enquêtés découvraient plutôt de nouvelles références au moyen de règles expressives. Cependant quelques cas de figures inverses au sein des relations

conjugales permettent de nuancer légèrement le propos. C'est le cas toute les fois où les enquêtées (il s'agit d'un phénomène qui part essentiellement des conjoints vers leurs conjointes, comme nous le montrerons dans la section suivante) ont adhéré aux règles esthétiques que leurs conjoints respectaient par ailleurs et qu'ils ont actualisé avec elles pour leur faire découvrir de nouvelles références. Le cas de Fanny et de son conjoint en est un exemple concret. Cette adhésion a été rendu possible, nous l'avons vu, par l'intermédiaire d'un « coup de force » de son conjoint, mais cela s'est poursuivi par une série d'engagements immédiats et de restitutions où il est parvenu de manière didactique à ce qu'elle se saisisse des règles de structuration du champ musical du Métal pour situer les styles et les groupes les uns en fonction des autres.

### ***10.5. Familles de règles et homophilie de sexe***

A cela, viennent se rajouter les effets différenciés de l'homophilie de sexe : si les relations d'*homophilie féminine* sont tendanciellement plus probables avec le fait d'appliquer des *règles expressives* aux nouvelles découvertes, les relations d'*homophilie masculine*, sont plutôt favorables à la mobilisation de *règles esthétiques*.

**Tableau 25 - Découverte selon les deux familles de règles en fonction des homophilies de sexe**

Caractéristiques sociales des séquences	Favorise la découverte		Entrave la découverte	
	Famille de règles			
	Règles expressives	Règles esthétiques	Règles expressives	Règles esthétiques
Homophilie sexuelle	Homophilie féminine (83,3%)	Homophilie masculine (67,8%)	Homophilie masculine (22,8%)	Homophilie féminine (16,7%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtées au sein de relation d'homophilie féminine, 83,3% d'entre elles ont pris un sens positif au moyen de règles expressives.

#### ***10.5.1. Règles esthétiques et entre-soi masculin : des relations « initiatives »***

Lorsque l'on se penche sur le détail des séquences de découvertes faites au sein de l'entre-soi masculin au moyen de règles esthétiques, nous observons un certain nombre de caractéristiques marquantes. Tout d'abord, sur les 61 séquences qui correspondent à ce type de découvertes, plus de la moitié sont des *relations amicales* (37 séquences), et sont suivies de très loin entre autre par les

*relations professionnelles* (9 séquences) et celles *relatives à un hobby musical* (10 séquences). L'importance des relations amicales en ce qui concerne de tels processus de découvertes débute dès le collège (4 sur 6), et ne fait que s'accroître lorsque les enquêtés sont au lycée (8 sur 9), puis passent à l'université (9 sur 12) et jusqu'au moment de la vie active (16 sur 30), où les relations professionnelles et celles relatives à un hobby musical se rajoutent à celles-là. Ceci précise les tendances que nous avons mises en évidence dans la section 8.1.1. en matière de « processus de découverte » au sein de l'entre-soi masculin : si les hommes ont tendance à ouvrir plus facilement leur répertoire lorsqu'ils sont entre amis, avec des hommes qu'ils côtoient au travail ou au sein d'une activité musicale, ces ouvertures ont plutôt tendance à s'effectuer en respectant collectivement des règles esthétiques. Deux questions émergent de ces constats. Tout d'abord, comment expliquer que les hommes, et non les femmes, mobilisent plutôt entre eux de telles règles pour ouvrir leur répertoire ? Ensuite, pourquoi est-ce que les relations amicales et, dans une moindre mesure, les relations professionnelles et relatives à un hobby musical sont plutôt celles au sein desquelles ces types de découvertes prennent forme ?

Répondons d'abord à la première question : pourquoi les hommes sont plutôt ceux qui, lorsqu'ils sont entre eux, investissent des règles esthétiques pour ouvrir leur répertoire ? Lorsque l'on observe les genres auxquels appartiennent les références musicales découvertes dans ce type de séquences, nous constatons que la moitié de celles-ci sont des références de Rock, de Métal ou de Blues/Folk, c'est-à-dire des références qui ont plutôt tendance à être découvertes *entre hommes*, comme nous avons tenté de le démontrer dans les sections 9.4.1. à 9.4.4. Nous avons alors montré que, s'il en était ainsi, cela était principalement dû soit au fait que la traduction de règles expressives participent tendanciellement d'un corps de règles propre à la socialisation masculine (l'engagement politique, la transgression éthique, etc.), soit dû à l'investissement de règles esthétiques qu'honorent les hommes qui partagent entre eux une pratique instrumentale (dont on a vu qu'il s'agissait de pratique essentiellement masculine), soit enfin dû à la découverte de références anciennes (notamment en Métal, mais aussi en Folk, en Jazz ou en Rap US) et peu médiatisées par les dispositifs de grande

écoute qui, par conséquent, sont très souvent appréhendées collectivement par les règles esthétiques actualisées dans les magazines, les émissions ou les sites spécialisés<sup>208</sup>. Les enchaînements, à chaque fois singuliers, entre la première alternative et la seconde ou la troisième, semblent fournir une explication complète à notre première question et permettent de rendre raison des différentes logiques relatives à cette tendance.

Initialement appréciées au moyen des règles expressives virilistes, les références découvertes en Rock, en Métal ou en Rap US au sein de l'entre-soi masculin le sont ensuite progressivement par l'application de règles esthétiques au fur et à mesure des découvertes, dès lors que les enquêtés fréquentent des hommes qui ont une certaine connaissance des liens entre les groupes qu'ils transmettent ensuite aux enquêtés (Marc et son engouement pour la découverte progressive du Rock des années 1970 par les amis plus âgés de sa sœur, Luc et son ami du 6<sup>ème</sup> étage ainsi que « le maître » à propos du Hard-Rock et du Rock progressif, Pierre et la découverte de l'historique de « Mötley Crüe » par son cousin plus âgé).

La seconde logique de découverte s'inscrit plutôt dans une émulation autour d'une pratique instrumentale commune, où la découverte des références par les enquêtés est principalement reliée à la focalisation sur tel ou tel jeu d'instrument qui, une fois l'instrumentiste identifié, leur offre très souvent l'occasion de rebondir sur les prestations que ce dernier a pu faire dans tel ou tel autre morceaux, albums, etc. La pratique instrumentale collective communique ainsi aux enquêtés et aux autres hommes qu'ils fréquentent des élans à donner un sens positif aux références découvertes au moyen de l'une ou l'autre des règles du jeu instrumental.

Chacune des deux logiques ont été brièvement décrites par Marc Perrenoud dans son ouvrage sur *Les musicos* : il qualifie la première de « goût

---

<sup>208</sup> Marc Perrenoud a bien décrit l'importance qu'avaient les magazines spécialisés autour des instruments de musique pour donner accès à un large panel de genres musicaux, dont les groupes chroniqués le sont à partir des règles du jeu instrumental : « Clairement inscrite dans une approche transversale, , cette presse gomme savamment les attachements à des genres musicaux spécifiques pour faire se côtoyer l'interview d'un guitariste de « jazz » avec un dossier sur les « amplis du *punk-rock* », quelques pages de critiques de disques à la fin du magazine proposant la même versatilité apparente en évaluant les disques selon leur qualité « guitaristique » ou « batteristique » » (Perrenoud, 2007, p. 39).

*idiomatique* » où les individus deviennent de « grands amateurs » d'un genre musical, et la seconde de « goût *transversal* », où ce qui prime est plutôt l'attention portée au jeu instrumental, qui régit le passage de l'écoute d'un genre à un autre (Perrenoud, 2007, p. 18 -22)

Venons-en à présent à la deuxième question : pourquoi l'application des règles esthétiques au sein de l'entre-soi masculin concerne-t-elle essentiellement les relations amicales et, dans une moindre mesure, les relations professionnelles ou relatives à un hobby musical et non pas les relations parentales, fraternelles ou scolaires ? Nous avons indiqué plus haut que les relations amicales étaient, pour ce type de découvertes, majoritaires quelle que soit la période au sein de la trajectoire scolaire (excepté au moment de l'enseignement primaire). Le fait qu'il n'en aille pas de même au sein des relations scolaires tient à la *définition même* de ce type de relation, et des règles spécifiques que les dispositifs censés s'adresser à ce type de relation investissent pour leur donner un sens positif lorsqu'ils les diffusent. Nous avons en effet défini le caractère *scolaire* d'une relation ou d'un collectif en soulignant qu'il s'agissait de configurations sociales au sein desquelles les individus interagissaient principalement sur la base de leur « être-en-tant-qu'apprenant », c'est-à-dire en rapport au motif qui les réunit, et aux propriétés sociales qui lui sont attachées (principalement l'âge, le sexe et, indirectement, l'origine sociale). C'est ce qui explique notamment que, lorsque les enquêtés découvrent de nouvelles références au sein de ce type de relations, ils aient tendance à les constituer spontanément en attraction à partir de la règle de contemporanéité musicale, qui peut par ailleurs donner un sens positif à des références très différentes en fonction du sexe, de l'âge, et de l'origine sociale, du fait que les dispositifs de grande écoute fournissent aux enquêtés, à travers leur mode de présentation des références, des versions différentes de ce que c'est qu'être « jeune » *ici et maintenant*. Si le constat est sensiblement identique en ce qui concerne ce type de découverte au sein des relations parentales (donc entre père et fils), c'est précisément que, d'une part elles sont quasiment inexistantes de manière générale (c'est-à-dire quelle que soit la famille de règle honorée par les interactants), mais qu'en plus de cela, ces relations ne dérogent pas à la tendance majoritaire décrite un peu plus haut en ce qui concerne l'importance du

processus d'intégration morale au groupe familial au niveau des découvertes faites par les enquêtés au sein de celui-ci. Les quelques cas où les enquêtés ont découvert des références avec l'un des parents en respectant mutuellement une règle esthétique étaient des cas où le parent pratiquait un instrument de musique et voulait partager avec l'enquêté le goût d'une référence musicale à partir du jeu de tel ou tel instrument. C'est le cas par exemple d'Amandine qui a découvert Chopin par l'intermédiaire de sa mère qui jouait du piano et qui, par ce compositeur, a voulu sensibiliser sa fille au jeu pianistique.

Nous venons d'apporter les explications qui, selon nous, permettent de rendre raison de l'absence quasi-totale de découvertes au moyen de règles esthétiques au sein des entre-soi masculin scolaire ou parental. Mais comment expliquer la prépondérance de celles-ci au sein des relations amicales et, seulement au second plan, au sein des relations professionnelles et relatives à un hobby ? S'il en est ainsi, c'est que d'une part l'initiation à la pratique instrumentale passe très souvent par la sociabilité entre amis au moment des études secondaires et supérieures (Perrenoud, 2003). Et si celle-ci se trouve proportionnellement amoindrie au moment de la vie active en partie par les relations relatives à un hobby musical, c'est qu'une partie des enquêtés qui avait une pratique instrumentale entre amis la prolonge au sein de groupes de musique en marge de leur activité professionnelle ou, dans de rares cas, en tant qu'activité principale (comme dans le cas de Luc ou de Gabrielle). Cette dernière explication n'est pas sans liens avec l'importance, également secondaire, des relations professionnelles. Il est arrivé en effet que les enquêtés rencontrent sur leur lieu de travail des hommes qui, soit disposaient d'une expertise certaine dans un genre musical que les enquêtés appréciaient sans avoir eu l'occasion de l'approfondir et qui, par la manière dont ceux-là la transmettaient aux enquêtés, leur faisaient découvrir de nouvelles références au moyen de règles esthétiques que les enquêtés n'honoraient pas jusqu'alors (c'est le cas de Cyril et de son collègue de travail à propos du Métal) ; soit étaient eux-mêmes des instrumentistes (comme c'est le cas de Fred et de son collègue de travail batteur).

*10.5.2. Règles expressives et entre-soi féminin : processus d'intégration morale et défoulements corporels*

Si encore une fois ce sont plutôt les *relations amicales* qui prévalent en ce qui concerne les découvertes au sein des entre-soi féminins où les références prennent un sens positif au moyen des règles expressives, elles sont beaucoup moins majoritaires qu'au sein de l'entre-soi masculin. En effet, sur les 24 séquences au total qui décrivent l'ensemble des caractéristiques ci-dessus, 10 sont des relations amicales, 8 sont des relations parentales et 6 sont des relations fraternelles. En outre, aucune n'est une relation professionnelle ou relative à un hobby musical. S'il en va ainsi, c'est d'une part que, si les échanges musicaux au sein de la socialisation familiale féminine sont plus importants que leurs homologues masculins, ils ne dérogent majoritairement pas à leur fonction d'intégration morale au groupe. Qu'il s'agisse de la règle du sentimentalisme que Fanny partage avec sa mère lorsqu'elle lui fait découvrir des chansons de « Céline Dion », ou du goût pour les textes que partagent Claire et Amandine avec leurs sœurs respectives, ou encore Gabrielle et Amélie avec leurs mères respectives à propos de morceaux de Chansons françaises, le respect mutuel de chacune des règles précitées a comme effet le partage de certaines valeurs morales, à tout le moins en matière de musique. Par ailleurs, il semble que les femmes qui découvrent par le biais de leur amies privilégient au sein des échanges des règles qui ont à voir avec l'expression corporelle : soit qu'il s'agisse d'un goût pour la danse, soit d'une sorte de défoulement corporel. Le premier cas de figure est illustré par Myriam qui a découvert des références de « Bailey Funk » par le biais d'une amie qui a vécu au Brésil, et sur lesquelles elles dansent toutes les deux :

J'ai une pote qui a vécu un peu de temps au Brésil et qui a ramené pas mal de « Bailey Funk », du coup je lui en ai piqué, j'adore ça, c'est hyyyyyper répétitif mais c'est très chouette pour danser dessus, on adore avec Maria !

Le second cas de figure est illustré par Fanny, qui a découvert « Shaka Ponk » par le biais d'une amie à elle en lui donnant un sens positif au moyen de la règle du défoulement « second degré » :

Shaka Ponk par exemple, c'est vraiment un truc d'ado, mais je l'identifie vraiment comme un truc que je partage avec ma copine, qu'on écoute à deux, dans sa voiture, en fumant des clopes, en faisant n'importe quoi... Donc ça me renvoie à Charline, c'est pour ça que j'aime bien, parce que c'est elle qui m'a fait découvrir, mais j'irai pas les voir en concert par contre, c'est pas le genre de musique que...C'est notre délire à nous...

En matière de découverte musicale, à la différence de la socialisation masculine, son homologue féminin est donc beaucoup moins tourné vers une spécialisation de la pratique instrumentale où d'un amateurisme poussé, et beaucoup plus vers des processus d'intégration morale ou de défoulements corporels.

### *10.5.3. De quelques tendances minoritaires*

Nous venons de voir que les hommes ont plutôt tendance à investir entre eux des règles esthétiques pour découvrir de nouvelles références. Cependant il a pu arriver qu'ils ouvrent leur répertoire au moyen de règles expressives. Ces « exceptions statistiques » s'expliquent parfois par l'investissement initial de règles viriliste par les enquêtés qui, au fur et à mesure qu'ils découvrent tel ou tel sous-genre musical peu diffusés par les media de grande écoute par l'intermédiaire d'un ami qui « s'y connaît », respectent avec ceux-ci de plus en plus des règles esthétiques. C'est notamment le cas de Pierre qui, initialement intéressé par l'aspect « gore » du Métal, s'est progressivement investi dans une forme d'expertise du genre en compagnie de ses amis collégiens puis lycéens.

Mais le respect des règles virilistes peut très bien, chez les enquêtés, s'en tenir là : c'est par exemple le cas de Cyril qui, au moment du collège, a découvert de nombreux morceaux de Techno par le biais d'un ami qui importait les références de Belgique, lorsqu'il rendait visite à sa famille. Ces morceaux étaient collectivement appréciés pour le « côté entraînant » et « bourrin », la dernière règle étant pour Marc la traduction de la règle qu'il honorait avec ses amis de colonie lorsqu'il avait découvert « Rage against the machine ».



L'investissement des règles viriliste par les enquêtés pouvait se doubler d'une dimension « temporelle » lorsqu'elles s'inscrivaient dans une forme de *socialisation perspectiviste* : c'est le cas de la découverte de l'album de « Gun'N'Roses » par Jean, en compagnie de son cousin plus âgé, tout comme celle de Marc en ce qui concerne le Rock des années 1970.

Enfin, certains cas minoritaires de découverte au sein de l'entre-soi masculin au moyen de règles expressives, au moment des études supérieures et de la vie active correspondent également à l'investissement de règles issues de la socialisation masculine pour donner un sens positif à des références très peu diffusées dans les médias de grande écoute, et qui, par conséquent, trouve un canal privilégié au sein des relations de l'entre-soi masculin. C'est par exemple le cas de la découverte par Grégoire d'un groupe de « Musique Yiddish » par le père d'une ex-petite amie à lui, auquel ils donnaient un sens positif par le biais de la règle de la dimension politique de la trajectoire du groupe :

Alors ça j'ai découvert ça y'a longtemps, mais je ne l'avais jamais récupéré encore. C'est « Abraham Incorporation ». Alors Abraham Inc., son clarinettiste, il a émigré pendant la seconde guerre mondiale en Argentine pour échapper à l'Holocauste, donc y'a eu une conversion de clarinettiste/tango, et qui après, au moment de la création d'Israël, a animé pendant longtemps l'orchestre national Yiddish d'Israël. Donc ce morceau c'est le beau-père d'une « ex » qui faisait de la musique Yiddish, et qui m'a fait découvrir la musique Yiddish...

Ensuite, si elles ont plutôt tendance à découvrir entre elles au moyen de règles expressives, les enquêtées ont dans de rares cas ouvert leur répertoire par l'intermédiaire d'une autre femme en respectant mutuellement des règles esthétiques. Ces cas correspondent soit à des découvertes qui se passent au sein d'une pratique instrumentale, soit au sein d'un contexte professionnel ayant trait à la musique. Le premier cas de figure correspond à la découverte de la capacité de Gabrielle à pouvoir chanter juste en compagnie de sa professeure de chant. Le second cas de figure correspond aux nombreux albums de Latin Jazz que Pascale a découvert grâce à sa collègue de travail férue de ce genre musical, au sein de

l'association culturelle « Cavale », chargée d'organiser entre autre un festival orienté autour des musiques du monde :

J'ai bossé aussi dans une association, qui s'appelle Cavale, et qui a monté le festival Racines, j'y ai bossé plusieurs années, j'étais co-administratrice de l'asso, et leur kiff c'étaient les musiques du monde, c'est peut-être aussi pour ça que j'ai cet intérêt pour... Ils faisaient venir des mecs de partout, de Norvège... Puis en plus on recevait vachement de doc, de CD, de partout... Et en fait graver des CD, ça a été à partir de 98, on s'est aperçu que dans le bureau de la nana qui faisait la com' y'avait un graveur, donc entre midi et deux, quand tout le monde était à la cantine, on rappliquait avec nos CD et on se les gravait! Ca, c'était assez énorme! Parce que du coup, j'avais une copine qui avait plein de son qui avait pleins de sons Latin Jazz, elle s'y connaissait vachement, du coup elle m'expliquait un peu qui était qui etc. Donc elle les ramenait, et on se les gravait... Et là, les K7 ça a été fini quoi... Grosse révolution pour l'écoute de la musique...

Il semble que les connaissances que son amie lui transmettait à propos d'une culture musicale qu'elle avait déjà constituée en attraction par le biais du professeur de percussions lui a communiqué l'élan suffisant afin qu'elle adhère aux règles esthétiques qui donnaient un sens positif à ces références dans leurs échanges.

### ***10.6. Familles de règles et types de dispositifs***

Dans la section 10.3., nous avons souligné que les enquêtés qui découvrent de nouvelles références par le biais des dispositifs de médiation musicale ont plutôt tendance à leur donner un sens positif en investissant des règles esthétiques. Cette tendance était alors mise en opposition avec les découvertes en contexte collectif, où les enquêtés ouvrent plutôt leur répertoire au moyen de règles expressives. Dans cette section, nous allons à présent entrer plus en détails sur les élans que procurent aux enquêtés les types de dispositifs, du point de vue du recours à chacune des deux familles de règles musicales.

**Tableau 26 - Découverte selon les deux familles de règles en fonction des types de dispositif**

Caractéristiques sociales des séquences	Favorise la découverte		Entrave la découverte	
	Règles expressives	Règles esthétiques	Règles expressives	Règles esthétiques
Type de dispositifs	Emissions Radio/Tv de grande écoute (83,3%)	Disquaire, Médiathèque, VPC, P2P (67,7%), Magazines spécialisés, sites d'informations musicales, jaquettes/pochettes (71,2%)	Disquaire, Médiathèque, VPC (32,3%), Magazines spécialisés, sites d'informations musicales, jaquettes/pochettes (38,2%)	Emissions Radio/Tv de grande écoute (16,7%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés par l'intermédiaire des émissions de grande écoute, 83,3% d'entre elles ont pris un sens positif au moyen de règles expressives.

Nous constatons ainsi que les émissions de radio et de télévision de grande écoute auront plutôt tendance à favoriser l'usage des *règles expressives* tandis que l'usage des magazines spécialisés, des sites d'information musicale, des jaquettes et pochettes de disques, ou encore l'usage des médiathèques, des disquaires spécialisés, de la vente par correspondance ou des sites « peer-to-peer » auront tendance à favoriser chez les enquêtés le recours aux *règles esthétiques*.

#### *10.6.1. Règles expressives et émissions de grande écoute: une régulation des modes d'intégration morale familiale et des définitions de la jeunesse*

Pourquoi les enquêtés ont-ils plutôt tendance à découvrir de nouvelles références *via* les émissions de grande écoute en leur donnant un sens positif au moyen de règles expressives ?

Lorsque l'on observe à quels genres musicaux renvoient les vingt-cinq séquences qui caractérisent ces types de découvertes, il apparaît que la Chanson française et le Rap français constituent les principaux genres découverts (cinq séquences chacun), suivis de près par la Variétés internationales (quatre séquences) et françaises (trois séquences). Par ailleurs, nous constatons une répartition assez inégale des séquences du point de vue de l'origine sociale des enquêtés : alors que plus de la moitié des séquences correspondent à des enquêtés dont la mère n'est pas titulaire du Bac (quatorze sur vingt-cinq), les proportions diminuent largement dès lors que les enquêtés ont une mère dont le diplôme est au moins supérieur au Bac (quatre séquences où la mère de l'enquêté est titulaire d'un diplôme compris entre Bac et Bac+2, et six séquences où la mère de l'enquêté est titulaire d'un diplôme compris entre Bac+3 et Bac+5). En outre, si la *période du collège* est celle où les enquêtés ont le plus tendance à découvrir de

nouvelles références par le biais des émissions de grande écoute au moyen des règles expressives<sup>209</sup>, ceux dont l'origine sociale est la plus modeste tendent à être les plus représentés : sept séquences concernent, au cours de cette période, des enquêtés issus de milieux sociaux modestes, tandis que seulement deux séquences concernent des enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme compris entre Bac et Bac+2, et deux autres des enquêtés dont la mère est titulaire d'un diplôme compris entre Bac+3 et Bac+5. Par contraste, la *période du primaire* semble être relativement homogène en ce qui concerne ces types de découverte du point de vue de l'origine sociale, tant au niveau quantitatif (deux séquences pour chacune des origines sociales respectives) qu'au niveau qualitatif (les découvertes sont principalement des Variétés), tandis que les enquêtés semblent délaisser progressivement ces modes de découverte à partir du lycée (et ce, toujours en fonction de l'origine sociale, où les enquêtes d'origine sociale la plus modeste sont encore ceux qui, avec trois séquences, sont les plus nombreux à y avoir recours) et de manière dégressive à partir des études supérieures et jusqu'au moment de la vie active.

Au final, expliquer pourquoi les enquêtés ont tendanciellement recours aux règles expressives pour découvrir de nouvelles références lorsqu'ils passent par les émissions (de télévision ou de radio) de grande écoute nécessite de rendre compte de trois ordres de choses : 1/ la spécificité des genres musicaux découverts ; 2/ l'importance de ces types de découvertes au moment du collège et ce, principalement pour les enquêtés d'origine sociale modeste ; 3/ une certaine homogénéité de ces découvertes du point de vue de l'origine sociale au moment du primaire. Nous pouvons essentiellement dégager deux logiques qui permettent de rendre compte de ces ordres de choses.

La première est celle du recours aux émissions de grande écoute comme *médiation privilégiée de l'alimentation du répertoire familial*, au moyen des règles que les enquêtés respectent par ailleurs avec leur parent et qui sont également celles que les animateurs de télévision ou de radio manifestent aussi lorsqu'ils présentent les références musicales qu'ils diffusent. C'est également pour cela

---

<sup>209</sup> 12 séquences sur 25 concernent la période du collège, contre seulement 6 au moment du primaire, 4 au moment du lycée et 3 au moment des études supérieures.

que l'on retrouve principalement des découvertes en Variétés car, comme nous l'avons souligné dans la section 9.2.1., ces genres musicaux constituent majoritairement le « répertoire familial » commun à l'ensemble des classes sociales, par delà les autres clivages qui peuvent apparaître à la périphérie. Le recours aux émissions de grande écoute « boucle » en quelque sorte le cercle : si les enquêtés découvrent de nombreuses références en Variétés au moment du primaire au sein des cycles d'engagement et de restitution avec leurs parents, en respectant collectivement des règles expressives qui constituent une dimension de l'intégration morale au groupe familial, ceux-ci découvrent également des références sensiblement identiques à partir des émissions de grande écoute qui, parfois écoutées en famille, parfois écoutées entre frères et sœurs ou en solitaire, deviennent des *médiations* qui permettent ensuite aux enquêtés d'alimenter le répertoire familial, les références ayant été grammaticalisées à partir des mêmes règles.

La seconde logique, majoritairement présente au moment du collège, est celle relative aux différentes définitions de la « jeunesse », faisant que les enquêtés découvrent des références au moyen des émissions radios jeunes qui, par l'usage d'un langage « adapté » au mode discursif adolescent servant à présenter les morceaux diffusés, respectent la règle de contemporanéité musicale. Cependant, les distinctions apparaissent en matière de genres musicaux et de règles expressives qui, grammaticalisant également ces mêmes références, permettent de décrire des *modalités de contemporanéité musicale relative à la jeunesse* qui, de manière circulaire, deviennent les règles que les enquêtés respectent au sein des divers collectifs scolaires auxquels ils appartiennent. Ces diverses modalités dépendent par ailleurs de la traduction opérée par les enquêtés de règles expressives développées et renforcées au sein des foyers familiaux appartenant aux différentes classes sociales. Ainsi, les enquêtés dont la mère dispose d'un diplôme inférieur au Bac sont principalement ceux qui ont découvert du Rap français au moment du collège par le biais de Skyrock en leur donnant successivement un sens positif au moyen des règles de contemporanéité musicale et de l'énergie et de l'agressivité verbale. Ces découvertes, la plupart du temps effectuées le soir, juste avant d'aller se coucher, sont ensuite réinvesties

pour être discutées au sein des collectifs scolaires. C'est le cas de Fanny notamment, qui a découvert IAM et NTM sur Skyrock au collège, dans sa « période racaille », qu'elle partageait avec ses amis qui honoraient la même règle de virulence verbale. C'est également le cas d'Axelle qui découvre Alliance Ethnik et Mc Solaar sur cette même radio, quelques années auparavant et, de la même manière, réintroduit ces trouvailles au sein des discussions avec ses camarades de classe. Au contraire Marc, dont la mère est titulaire d'une Licence, a découvert par la radio des morceaux de « Jacques Higelin » et les a appréciés pour leur côté « engagé » tout en traduisant des « problématiques qui lui étaient contemporaines, à la différence de « Georges Brassens » qui « l'emmerdait royalement ». Le goût de l'engagement, on s'en souvient, était partagé par Marc avec ses parents lorsque ces derniers lui avaient fait découvrir « Georges Brassens », « Léo Ferré », et quelques autres artistes français de « chansons à textes ». Marc a donc traduit cette règle afin qu'elle puisse donner à des références plus contemporaines un sens positif. C'est dire aussi que le choix des stations radios jeunes est le produit d'une double grammaticalisation, l'une succédant à l'autre. Tout d'abord, les discussions entre camarades de classes tendent à classer les radios qui respectent la règle de contemporanéité musicale, au sens de « musique jeune » : c'est ainsi qu'aucune découverte sur Fip, sur Radio Classique ou France Inter n'ont été faites par les enquêtés au moment du collège. Puis, les radios jeunes étant distinguées en tant que sous-ensemble de radios potentiellement écoutables, les enquêtés en viennent à investir des règles expressives qui *modalisent* leur rapport à la jeunesse. Dans le cas de Marc, seuls les artistes de Chansons françaises ont pu prendre un sens positif dans la grammaire naturelle, tandis qu'il a constitué en répulsion le Rock de ses années collège (des années 1980), étant donné qu'en parallèle, il respectait avec les amis plus âgés de sa sœur les règles du trash et de l'acoustique qu'honoraient selon eux le Rock des années 1970. De leur côté, Claire ou Lucie avaient tendance à découvrir sur Fun Radio ou NRJ les dernières références en Variétés internationales, pour leur caractère rythmé et festif, traduisant ainsi des règles expressives respectées avec leurs parents, qu'elles se chargeaient ensuite de réintroduire dans les discussions qu'elles avaient avec leurs camarades de classe.

*10.6.2. Règles esthétiques et dispositifs spécialisés: des médiations alimentant les pratiques ou le rapport artistiques aux œuvres*

Pourquoi, à l'inverse des émissions de grande écoute qui communiquent tendanciellement aux enquêtés qui y découvrent de nouvelles références des élans à donner à celles-ci un sens positif au moyen de règles expressives, les disquaires, les médiathèques et les sites de « peer-to-peer » d'une part, les magazines spécialisés, les sites d'informations musicales, les jaquettes et les pochettes d'autres part, fournissent-ils aux enquêtés qui ouvrent leur répertoire par ces biais des élans à investir des règles esthétiques ?

L'usage des deux dernières sortes de dispositifs précités semble s'inscrire dans des parcours où les enquêtés les associent à l'alimentation d'un répertoire commun partagé avec une relation, ou bien à un collectif de personnes avec qui ils partagent des règles esthétiques similaires, soit découlent des règles qu'ils respectent avec ceux-ci pour les appliquer aux découvertes faites au sein de ces dispositifs (soit parce que les configurations sociales initiales se sont « dissoutes », soit parce que l'ensemble des participants de celles-ci n'éprouvent pas le même jugement à l'égard du respect grammatical que telle ou telle référence - ou genre, sous-genre, etc. entretient avec telle ou telle règle collectivement admise). Tant pour les magazines spécialisés, les sites d'informations musicales, les pochettes ou les jaquettes, que pour les disquaires, les médiathèques, la vente par correspondance ou les sites de « peer-to-peer », la période des études supérieures est propice à une nette augmentation du recours à ceux-ci pour de nouvelles découvertes au moyen des règles esthétiques, qui se prolonge au moment de la vie active<sup>210</sup>. Cependant, si elles sont moins nombreuses, les séquences qui, au moment du collège et du lycée, permettent de décrire des découvertes par le

---

<sup>210</sup> Sur les 47 séquences où les enquêtés ont découvert de nouvelles références par l'intermédiaire des magazines spécialisés, des sites d'information musicale, des jaquettes ou des pochettes en leur donnant un sens positif à partir de règles esthétiques, 7 se situent au moment du collège, 5 au moment du lycée, 19 au moment des études supérieures et 16 au moment de la vie active. De même, sur les 44 séquences où les enquêtés ont ouvert leur répertoire par l'intermédiaire des disquaires, des médiathèques, de la VPC ou des sites « peer-to-peer », 5 se situent au moment du collège, 9 au moment du lycée, 14 au moment des études supérieures et 16 au moment de la vie active.

recours aux deux types de dispositifs mentionnés ci-dessus au moyen des règles esthétiques, n'en sont pas moins très souvent *fondatrices*. En effet, nous avons vu que le collège a été pour Pierre, François et Paul une période de leur scolarité où ils ont commencé à lire régulièrement des magazines spécialisés respectivement en Métal pour les deux premiers enquêtés et en Rap (français et américain) pour le dernier. Luc a débuté pour sa part la lecture de magazine de Hard-Rock avec son voisin d'immeuble dès le début du lycée. Par ailleurs, si les chroniques leur communiquent des élans à investir telle ou telle règle esthétique (Pierre investit plutôt des règles esthétiques propres aux différents styles internes au Métal puis, au lycée, s'ouvre à la Fusion étant donné que des références du genre sont chroniquées dans les magazines Métal, tandis que François donne un sens positif aux découvertes faites à partir d'« Elogy » et « Dark Side » en mobilisant la règle esthétique des « musiques sombres », transversales à plusieurs styles musicaux chroniqués dans les magazines, et Luc investit plutôt la règle du jeu instrumental à propos des solos de Hard-Rock), c'est en partie dû au fait qu'ils renforcent des tendances soutenues au sein des collectifs ou des relations dans lesquels les enquêtés partagent la lecture de ces magazines. Le recours aux magazines amène logiquement les enquêtés qui s'en servent à se rendre dans des lieux où ils peuvent se procurer les disques découverts, et découvrent très souvent sur place d'autres références, en s'appuyant soit sur les modes de classement des disquaires, soit sur les indices présents sur les disques (labels, imagerie de la pochette, etc.) qui constituent autant d'attractions pour les enquêtés. C'est le cas de Paul qui, après avoir lu quelques articles dans « Radikal » à propos du label « Rawkus » qui, au début des années 2000, était très prolifique, a fini par repérer le logo de celui-ci et s'en est servi comme point de repère, lorsqu'il allait chez le disquaire, pour retirer les disques du bac qui étaient marqués du logo afin de les écouter. De même, Pierre s'appuie sur les différents intitulés des bacs de disques, qui les cloisonnent en sous-genres musicaux (ex. : Death Métal, Métal Extrême, Black Métal, etc.) ou directement à partir des noms de groupes, pour les plus prolifiques, afin de fouiller telle partie du bac ou de la délaissier. L'imagerie des pochettes est également utilisée par celui-ci. On se rappelle son premier achat d'un disque d'« Iron Maiden »



sélectionné pour les têtes de mort « bien gores » présentes sur la pochette qui, selon Pierre, était un indice du fait que la musique devait être « bien bourrin ». Enfin Luc qui, au moment où son ami du lycée (le « maître ») et lui sont dans une période où ils découvrent toute une gamme de morceaux où des solos de guitares sont présents, tombe sur un disque de « Frank Zappa » qu'il sort du bac de disque, se voit arrêté dans son élan par son ami en raison du fait que, pour ce dernier, qui le guide dans ses choix musicaux, « ce n'est pas le moment », signifiant par-là qu' « il y a trop de vocal ». Si les magazines spécialisés et les pochettes sont plus utilisés que les disquaires au moment du collège, et si la tendance s'inverse au moment du lycée, c'est d'une part que les enquêtés ont d'abord assimilé progressivement une certaine maîtrise de la correspondance grammaticale entre des énoncés (les chroniques) et des sonorités (la musique qui est chroniquée), avant de pouvoir la mettre plus directement en pratique chez les disquaires, et y découvrir par conséquent un peu plus de références qu'avec les magazines. De plus, les enquêtés disposent d'un « budget » plus important au moment du lycée qui leur permet d'acheter plus de disques. C'est le cas de Pierre qui, au lycée, aide son père l'été et pendant les vacances au sein de son entreprise, et réinvestit la quasi-totalité de ses gains dans l'achat de disques de Métal. De même, Paul se rend à « Gibert » où sont vendus des CD d'occasion, et se procure un certain nombre d'albums de Rap américain. Le moment des études supérieures est un tournant à plus d'un titre en ce qui concerne les découvertes au moyen de règles esthétiques par l'intermédiaire des magazines spécialisés, des sites d'informations musicales, des jaquettes et pochettes, ou encore des médiathèques, des disquaires, de la VPC ou des sites « peer-to-peer ». Mais pour quelles raisons ? Tout d'abord nous avons vu que l'entrée à l'université favorisait la fréquentation de personnes plus diverses qui, le cas échéant, avaient pu, surtout pour les hommes, les initier à la pratique d'un instrument de musique ou, parfois, les conduire à orienter directement leur filière universitaire par rapport à la pratique déjà effective d'un instrument. Le premier cas de figure est celui de Clément qui, on l'a vu, s'est mis à la guitare puis à la basse en fréquentant un petit groupe d'amis rencontré au début de ses années universitaires. De là, Clément lisait très régulièrement des magazines spécialisés afin de trouver des

artistes avec qui il soit en accord avec leur type de jeu de basse, que ce soit en Funk, en Rock ou en Jazz. De plus, la pratique de la basse lui communiquait l'élan à se servir des noms des instrumentistes présents sur les jaquettes de disques qu'il découvrait chez les disquaires. De même, nous avons vu qu'Aurélien a débuté la pratique de la guitare à la fin du lycée puis, au moment des études supérieures, a commencé à participer à des « bœufs » dans des bars de Jazz, ce qui l'amenait à s'intéresser ensuite à ce que diffusait certaines émissions de « Fip », dont il consultait la playlist sur leur site internet lorsqu'il découvrait des références qui, du point de vue du jeu de guitare, l'intéressaient. Le second cas de figure est celui de Luc qui, on l'a vu s'est inscrit en Musicologie afin d'acquérir une maîtrise théorique de la construction des morceaux musicaux qu'il maîtrisait jusque-là de manière intuitive avec son ami du lycée. Et, la découverte de « L'oiseau de feu » de « Stravinsky », en lequel il a reconnu l'introduction d'un morceau de « Yes » qu'il appréciait avec « le maître », lui a communiqué l'élan à approfondir un peu plus sa connaissance du compositeur de Musique classique en se rendant à la médiathèque pour emprunter des œuvres citées en cours. Cet exemple nous permet de souligner en même temps l'importance du recours, au moment des études supérieures, à la *médiathèque* comme dispositif privilégié pour la découverte. Cependant, si la médiathèque offre, de part les catégorisations en genres musicaux des références musicales qu'elle met à disposition, une probabilité plus importante à investir des règles esthétiques pour donner un sens positif à celles-ci, il reste que l'usage qu'en font les enquêtés au regard des genres musicaux qu'ils y découvrent dépend étroitement des règles qu'ils honorent par ailleurs pour ces mêmes genres et qui, en l'occurrence, se sont constituées initialement au sein du foyer familial ou, au contraire, plutôt au sein de l'université. Ainsi Jean qui a honoré très tôt, par sa mère, les règles esthétiques du jeu instrumental et de l'histoire du champ de la Musique classique, les a ensuite renforcées lorsqu'il les a investies pour donner un sens positif aux règles de structuration du champ du Jazz, dont il a appris la structure en prenant goût à lire des ouvrages historiques sur le sujet qu'il a emprunté à la médiathèque. De même, Amandine a honoré très tôt, avec ses parents et sa sœur, les mêmes règles esthétiques que celles respectées par Jean et sa mère, pour

donner un sens positif à la Musique Baroque, qu'elle a renforcées tout au long des études primaires puis secondaires en jouant passionnément du violoncelle. Et la découverte à l'université des compositeurs contemporains, notamment « Bartók », l'a conduit à s'intéresser à des artistes de « Musique traditionnelle », qui étaient des inspirations pour le compositeur, en se rendant à la médiathèque pour en découvrir des références. Au contraire, Luc s'est intéressé à « Stravinsky » en raison de l'usage qu'en avait fait « Yes ». C'est donc à partir de la règle de « l'inspiration particulière », centrée sur « le » morceau qu'a repris « Yes », qu'il s'est rendu à la médiathèque pour emprunter le disque où cette composition y figurait. La nature des règles renforcées lors des passages à la médiathèque définit en même temps leur cercle d'application.

Enfin, le moment de la vie active constitue pour les enquêtés soit la reprise d'une pratique mélomane en solitaire, soit un début, par la rencontre de personnes expertes dans le cercle professionnel, soit enfin la prolongation d'une activité artistique amateur ou professionnelle (selon si l'enquêté « ne fait que ça » ou non), au sein desquelles ils mobilisent très souvent l'un ou l'autre des types de dispositifs précités pour y découvrir de nouvelles références en investissant des règles esthétiques. Jérémie s'est par exemple remis à la lecture de magazines spécialisés au moment de la vie active, après avoir arrêté pendant dix ans (un « trou biographique » de la même durée est apparu au cours de l'entretien, dont les suggestions et les ellipses de l'enquêté laissent penser qu'il s'agit de problèmes psychiatriques relativement importants). Le choix de l'abonnement au magazine « Noïse » s'est effectué après la lecture de plusieurs autres revues qui, de par leur « manque d'éclectisme » ne le satisfaisaient pas. De plus, la nature « avant-gardiste » des références chroniquées lui a communiqué un élan à réinvestir la règle de l'avant-gardisme qu'il honorait au moment des études secondaires avec son groupe d'amis à propos du Punk. C'est cette règle qu'il a notamment investie lors de sa découverte du rappeur « 'Buck 65 » et du groupe d'Électro « Salem », qui a été à la base de sa découverte d'un courant musical émergent dont il a pris connaissance de l'intitulé dans le magazine (« Witchouse ») et qui, au fur et à mesure, s'est lassé de ce dernier en découvrant

les artistes qui, selon lui, n'honoraient plus suffisamment la règle de l'avant-gardisme » esthétique :

Buck 65, ce qui est typique, c'est qu'il est très peu connu, il a une carrière... Il a mon âge donc il a une carrière de 25 ans au moins, et il fait un espèce de hip-hop qui « bringbale », qui est pas du tout dans le format actuel. On entend des guitares folks dans son hip-hop, on entend des choses un peu incongrues qui, moi, me le rendent sympathique et agréable. Il est à la fois inventif et puis il est relax... Je l'ai aussi découvert par Noise au fait. Alors par exemple y'a un an, y'a un groupe des États-Unis, j'y suis tombé dessus, c'est encore Noise qui m'a aiguillé là-dessus, sur un groupe qui s'appelle Salem et qui a fait une espèce d'électro là, assez torturé, mais quand même ludique quoi... A la fois ludique et torturé. Et puis vraiment ça interpelle quoi. Y'a une forme d'agressivité, c'est pas mal quoi... Pourtant c'est lent et y'a une forme d'agressivité... Ça m'a tout de suite plu donc j'ai importé le vinyle des États-Unis... Je pouvais l'avoir que là-bas... Et alors depuis ça a déclenché un simili-mouvement, que quelqu'un a appelé « Witchouse », de la House pour sorcière quoi... Qui me semble assez juste comme appellation... Et alors, en fouillant sur le net, j'ai trouvé des artistes affilié, et y'a un groupe français qui fait... Alors je viens d'acheter le vinyle mais le nom m'échappe... (prenant en main le vinyle) : Ah oui, c'est « Unique Sound ». Alors sur le net, j'ai pu écouter « Unique Sound », et d'autres qui sont affiliés à ce nouveau style de musique... Alors Salem c'était vraiment le choc quoi ! C'était nouveau... Unique sound, ça l'était déjà moins, mais quand même c'est pas mal... Et alors hier ou avant-hier, j'ai continué à explorer ce qui ce faisait... Et alors là, maintenant c'est chiant... Parce que c'est plus que du plagiat... Ce mouvement il est mort, y'a plus que des empaillés... Des jeunes empaillés... (rires !)

Le cas de Fred décrit bien celui de l'adhésion à un genre par l'intermédiaire de la règle de la structuration du champ du Jazz admise au moment de la vie active avec un collègue de travail qu'il réinvestit ensuite de manière solitaire pour découvrir de nouveaux instrumentistes en s'attardant sur les noms des personnes qui participent à tel ou tel disque de Jazz qu'il s'est procuré. Enfin, les cas d'Elliott, Gaël, Clément et Luc sont des cas qui illustrent l'importance de la perpétuation d'une activité artistique au moment de la vie

active qui les conduit à recourir à tel ou tel dispositifs pour découvrir de nouvelles références, en investissant des règles esthétiques qu'ils honorent au sein de leur activité. Elliott a découvert par exemple un nombre important de nouveaux artistes Rap de la « scène de Memphis » à partir d'un magazine underground qui se charge de chroniquer tout un ensemble de groupes ou d'artistes Rap non médiatisés, en prenant soin de distinguer chacune des « scènes géographiques » (Rap de Memphis, du Wisconsin, d'Atlanta, de Detroit, etc.). La lecture de ses magazines lui a communiqué un élan à adhérer à cette règle musicale, notamment du fait que cela renforçait une tendance à agir, développée lors du voyage aux États-Unis qu'il avait effectué avec un petit groupe d'amis afin d'y découvrir « sur place » des scènes Rap inconnues en Europe. Gaël a de son côté investi la règle esthétique du « sampling » lorsqu'il s'est rendu sur un site de « peer-to-peer » afin d'y télécharger des albums de Soul et de Funk afin d'en extraire des boucles qu'il juge apte à réutiliser pour ses propres productions musicales. Cet élan à la règle du sampling a été rendu possible par la perpétuation d'une activité artistique qui, nous l'avons vu, a été initié dès la fin du collège et l'entrée au lycée, où il a créé son premier groupe de Rap. Enfin, Clément, qui a prolongé la pratique de la basse et de la guitare au moment de la vie active, continue de découvrir par l'intermédiaire des magazines et des sites musicaux, des références musicales dans lesquelles le jeu du bassiste ou du guitariste est susceptible d'honorer la règle du groove qu'il respecte.

### *10.6.3. De quelques tendances minoritaires*

Dans la dernière section, nous avons souligné que les enquêtés qui découvrent de nouvelles références par le biais des magazines spécialisés, des sites d'informations musicales ou encore par les informations situées sur les pochettes ou les jaquettes de disques investissent tendanciellement des règles esthétiques. Ceci s'explique en grand partie par la *médiation* que constitue le recours à ces dispositifs au sein des collectifs ou des configurations sociales où les enquêtés partagent avec *alter* un intérêt pour une activité artistique (pratique instrumentale, pratique mélomane, animation d'émission radio, etc.). Or,

certaines séquences minoritaires permettent de décrire des découvertes faites par les enquêtés au moyen de ces dispositifs en donnant un sens positif aux références à l'aide de règles expressives. Cela s'explique de plusieurs manières. Tout d'abord, si les magazines spécialisés chroniquent essentiellement les sorties de références « avant-gardistes » ou « consacrées », d'autres magazines sont plus étroitement liés aux playlists que diffusent les émissions de grande écoute, essentiellement celles des « radios jeunes ». C'est ainsi que Sylvie, qui a découvert le magazine « Groove » lorsqu'un animateur de Skyrock a mentionné son nom en tant que partenaire d'un événement « Rap », l'achetait occasionnellement et y découvrait certaines références de Rap français qui honorait la règle de contemporanéité musicale et, successivement, celle de la subversion sociale. Les rubriques « nouveautés » du magazine lui communiquait ainsi l'élan à s'intéresser plus en détail aux articles qui présentaient tel ou tel groupe de Rap, qu'elle pouvait ensuite partager avec une camarade de classe avec qui elle échangeait beaucoup (celle-ci lui prêtait notamment des clips vidéos de R&B du moment qu'elle avait enregistrés sur « M6 Clips » ou « MCM Africa »). En outre, si les pochettes ou les jaquettes sont largement utilisées par les enquêtés qui pratiquent d'un instrument de musique pour déceler dans les crédits des instrumentistes qu'ils ne connaissent pas afin de rebondir sur d'autres références auxquelles ils ont participé, celles-là sont parfois utilisées non pour les noms des instrumentistes mais pour l'imagerie de la pochette qui communique aux enquêtés des élans à se saisir des albums comme des attractions qui sont censées respecter les règles expressives qu'ils honorent et dont le graphisme est un indice. On se souvient par exemple de la découverte de l'album de « Public Enemy » par Gaël, qui l'a acheté avant tout en raison du graphisme futuriste et des signaux virilistes représentés par le logo d'une cible pour arme à feu. On se rappelle également des disques de Hard-Rock que Pierre a découvert dans la discothèque de ses parents et qui, croyant trouver l'aspect « gore » des disques de Métal dans ceux-ci en raison des têtes de mort présentes sur les pochettes de disques, a perçu les limites de ces albums du point de vue du respect de la règle horrifique qu'il s'attendait voir honorée. Enfin, certains magazines de Métal qu'achète son conjoint (Pierre) ont permis à Lucie de découvrir de nouvelles

références en se référant à « l'aspect grotesque du nom des groupes », mis également en avant dans certaines chroniques.

Par ailleurs, si nous avons souligné que les usages de la médiathèque en matière de découverte étaient plutôt favorables à l'investissement des règles esthétiques, en raison des discontinuités propres à ce dispositif dont la plupart des enquêtés se saisissent spontanément comme autant d'attractions leur permettant de guider leurs choix, d'autres enquêtés en revanche, comme c'est le cas de Lucie ou de Claire, ont utilisé les médiathèques présentes sur leur lieu de travail afin de découvrir les derniers albums d'artistes qu'elles appréciaient déjà. Lucie découvre ainsi les derniers albums de « Britney Spears » et « Rihanna » par ce dispositif à partir de la règle du défilement qu'elle honorait déjà au collège avec ses camarades de classe, et dont l'écoute d'« NRJ » lui permet de renforcer quotidiennement :

Non, mais sinon, pendant quelque année, depuis 2008, depuis que je suis à la CARSAT, ils ont une discothèque », donc c'est une bibliothèque à CD... C'est le CE qui fait ça... Donc deux fois par an, ils achètent des CD, et donc, si y'a un album que tu veux, tu l'inscris sur la liste, et ils achètent... Donc moi ça m'a permis de récupérer pas mal de morceaux, du style « Michael Jackson », des trucs comme ça, qu'on avait pas, et que de temps en temps t'aimes bien écouter... Donc voilà et après, dans les nouveautés, ça permet aussi de découvrir des nouveaux albums, d'artistes que tu connais... En fait, eux, ils essayent de voir que ça puisse correspondre à un large public, et après ils achètent... Moi, c'est comme ça que j'ai découvert « Saez » ... Et puis voilà, des trucs plus actuels, comme « Britney Spears », « Rihanna », des trucs qui passent à la radio quoi... Moi j'aime bien les avoir, tu te les mets 5 minutes, et allez !! (rires). Ça défile !

Le mode d'approvisionnement de la médiathèque et le fait qu'elle soit intégrée au lieu de travail rend certainement plus fluide l'usage d'un tel dispositif pour des personnes écoutant de la musique principalement à partir de règles expressives et qui, par conséquent, ont beaucoup plus de difficultés à constituer les médiathèques comme des dispositifs *attractifs*.

Enfin, de manière inverse, il est arrivé quelques fois que des enquêtés investissent des règles esthétiques en découvrant de nouvelles références sur des

émissions de grande écoute. C'est notamment le cas de Jean qui a découvert « Muse » sur Fun Radio en appréciant les arrangements et le type de jeu instrumental des cordes de certains de leurs morceaux :

Les années 1990, au niveau du Rock euh... Qui? Si, « Radiohead » et « Muse » pour moi... Et c'est rare mais je les ai découverts sur une radio à la con, genre Fun Radio... Après t'aimes ou t'aimes pas, ils prennent des directions... Après musicalement, c'est très intéressant, c'est très, très haut niveau, très intéressant, très recherché, ils se foutent pas de la gueule du monde euh... Muse en particulier, ils ont un usage des cordes, les violons, euh... C'est assez dingue! Ils vendent beaucoup d'albums mais je pense qu'ils le méritent assez largement...

Ainsi, si les animateurs des radios jeunes n'investissent pas eux-mêmes des règles esthétiques afin de présenter les morceaux qu'ils diffusent, conformément au respect quasi exclusif des règles de contemporanéité musicale et de festivité et d'énergie musicale, il peut arriver que des auditeurs qui, respectant dans telle ou telle configuration sociale une règle esthétique, puisse la réinvestir à l'égard des références diffusées dans ces radios si les sonorités permettent une *poly-grammaticalité*.

### ***10.7. Familles de règles et genres musicaux***

Nous avons abordé dans le chapitre 9 les conditions de possibilité de découvertes des références selon leurs genres respectifs. Mais qu'en est-il des conditions relatives à l'application des *familles de règles*, expressive et esthétique, en fonction de la découverte de références issues de ces différents genres musicaux ? Des genres musicaux sont-ils plutôt découverts selon des *règles esthétiques* ? D'autres selon des *règles expressives* ? Si oui, comment expliquer ces tendances ?

Parmi les vingt genres musicaux possibles, un peu plus de la moitié d'entre eux ont tendance à être découverts en prenant pour les enquêtés un sens positif à partir de *règles expressives* ou *esthétiques*. Ainsi, il existe une *indétermination statistique* des références en Rock, Rap américain, Punk, Drum&Bass, World,



Hard-Rock, Reggae, B.O. de films et Pop à être grammaticalisées au moyen de l'une ou l'autre des familles de règles musicales. Ce qui signifie que, pour chacun de ces genres musicaux, le pourcentage des découvertes faites au moyen de l'une ou l'autre des familles de règles est sensiblement égal au pourcentage total de découvertes faites par les enquêtés au sein de ceux-là<sup>211</sup>. Par contraste, les références en Chansons françaises, Électro, Rap français et Variétés ont plutôt tendance à être découvertes par les enquêtés en prenant un sens positif au moyen des *règles expressives*, tandis que les enquêtés insèrent plutôt des découvertes en Blues/Folk, Classique, Jazz, Métal, Rock progressif et Soul/Funk en leur donnant en sens positif au moyen des *règles esthétiques*.

**Tableau 27 - Découverte à partir des deux familles de règles en fonction des genres musicaux**

Genres musicaux	Favorise la découverte		Entrave la découverte	
	Familles de règles musicales			
	Règles expressives	Règles esthétiques	Règles expressives	Règles esthétiques
	Chanson FR. (87,9%),	Blues/Folk (77,4%),	Blues/Folk (22,6%),	Chanson FR. (12,1%),
	Electro (64,5%),	Classique (67,6%),	Classique (32,4%),	Electro (35,5%),
	Rap FR. (80,8%),	Jazz (69,0%),	Jazz (31,0%),	Rap FR. (19,2%)
	Variété FR. (96,6%),	Métal (63,2%),	Métal (36,8%),	
	Variété inter. (90,0%)	Rock prog.(83,3%),	Soul/Funk (28,9%),	
		Soul/Funk (71,1%)	Electro (35,5%)	

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes faites par les enquêtés en Chansons françaises, 87,9% d'entre elles ont pris un sens positif au moyen de règles expressives.

### 10.7.1. Chansons, Rap français, Électro et Variétés : la primauté de l'expressivité

Les enquêtés ont tendance à découvrir de nouvelles références de Chansons françaises, de Rap français, d'Électro ou de Variétés en leur donnant un sens positif au moyen d'une règle expressive. Nous allons voir que, s'il en est ainsi, c'est principalement dû au fait que les références appartenant à ces genres prennent un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle par les règles expressives mises en œuvres, au regard des enquêtés et des personnes par lesquelles ils les ont découvertes. Plus précisément, nous allons voir que, pour les

<sup>211</sup> A titre d'exemple, alors que les références en Rock représentent 18,2% des découvertes totales des enquêtés, on observe que 17,9% des découvertes ayant pris un sens positif au moyen de règles expressives sont des références de Rock et que 18,6% des découvertes ayant pris un sens positif au moyen de règles esthétiques sont des références de Rock.

références relatives aux genres musicaux ici concernés, les règles expressives investies par les enquêtés ne sont pas sans liens avec la Variétés des différentes dimensions et formes de configurations sociales, définies par le sexe et l'origine sociale de l'enquêté, la structure numérique de l'interaction, le type de lien social, ou encore le type de dispositif.

*Variétés et Chansons françaises : les formes intergénérationnelles de l'intégration morale aux groupes familiaux et scolaires*

Les découvertes en Variétés françaises ou internationales que les enquêtés font en leur donnant un sens positif au moyen d'une règle expressive semblent revêtir de nombreuses similitudes.

Tout d'abord, nous constatons que, tant pour l'un que pour l'autre des genres, il existe une *mixité de sexe* en termes de découvertes au moyen de règles expressives, ce qui peut impliquer au moins de grandes tendances. Soit il existe premièrement une *bipolarisation des règles expressives en fonction du sexe de l'enquêté* et de la configuration sociale au sein de laquelle la découverte se produit : la traduction de règles issues de la socialisation masculine et féminine permettrait ou bien des grammaticalisations différentes au sein de la grammaire naturelle pour des références identiques (les uns privilégiant « la « performance athlétique » que permet le rythme, les autres favorisant l'aspect « romantique » des paroles), ou bien elle donnerait un sens positif à des références elles-mêmes distinctes (permettant de décrire des références « plutôt masculines » ou « plutôt féminines » au sein du même genre). Soit deuxièmement, les enquêtés, hommes comme femmes, investissent dans leur découvertes relatives à ces deux genres des règles expressives qui *transcendent les règles expressives relatives à la socialisation sexuée*. Lorsque l'on compare les séquences, la seconde alternative apparaît comme étant la principale : en matière de découverte de Variétés, tant les hommes que les femmes semblent principalement investir des règles qui maintiennent les discontinuités relatives à la socialisation sexuelle à l'état pré-grammaticalisé, pour donner plutôt un sens positif au caractère festif, énergique ou convivial des références. Cela n'est pas sans lien avec la mixité sexuelle des collectifs dans lesquels ces découvertes émergent, *familiaux* principalement au

moment du primaire puis *scolaires* au moment des études secondaires. Ainsi, lorsqu'elles se déroulent dans ces conditions (mixité sexuelle de la configuration sociale et règles transcendant la socialisation sexuelle), les découvertes de Variétés permettent une *intégration morale englobante* des membres du groupe<sup>212</sup>. C'est le cas de Patrick qui a découvert « Rika Zarai » et Sheila en compagnie de ses parents au moment du primaire, en appréciant leur côté « festif et convivial » ; c'est également le cas de Gaël qui a ouvert son répertoire à « Phil Collins », « Starmania », « Daniel Balavoine », « Paula Abdul » et « Tears of Fears » en appréciant avec ses parents l'aspect « fédérateur et chaleureux » des paroles pour certaines références (en Variétés françaises), de la musique pour les autres (en Variétés internationales). Il en allait de même pour Claire, Lucie et de nombreuses autres séquences<sup>213</sup>.

Au moment du collège, le nombre des découvertes relatives à *l'intégration morale familiale* diminuent et laissent place aux découvertes faites au sein des *collectifs scolaires* ou par l'intermédiaire des *émissions radio et télé de grande écoute*. Ce qui ne signifie pas qu'au moment du collège, les enquêtés cessent d'écouter avec leur parent les références découvertes en primaire, mais plutôt que le répertoire familial de Variétés se constitue essentiellement entre 6 et 12 ans. Le changement est alors la *circonscription des découvertes* de Variétés au sein du Top 50 du moment. Avant d'être aimées pour le caractère « convivial », « dansant », ou « entraînant », les découvertes des références de Variétés des enquêtés au moment du collège reçoivent un sens positif au moyen de la règle de *contemporanéité musicale*, qui s'impose de fait par la confection des playlist des stations de radio dites « jeunes » qui diffusent ces genres musicaux, à savoir « NRJ » ou « Fun Radio ». Il se produit alors une dialectique entre les découvertes faites au moyen des dispositifs « jeunes » que les enquêtés actualisent ensuite au sein des collectifs scolaires (Fanny et le Hit machine, qu'elle commente allègrement avec ses amies du collège) ou, de manière inverse, les références que

<sup>212</sup> Seules les découvertes de Variétés au sein de l'entre-soi féminin (en collectif ou au sein de relations) permettent de voir apparaître l'usage de règles expressives traduite de la socialisation féminine, comme celles qui portent à s'attacher aux sentiments : nous avons par exemple décrit plus haut les découvertes de morceaux de Céline Dion que Fanny a pu faire avec sa mère en partageant avec elle une telle règle.

<sup>213</sup> 25 séquences concernent des découvertes de Variétés en collectif familial au moyen de règles expressives entre les moments du primaire et du collège.

les enquêtés découvrent par le biais des collectifs scolaires (ceux-ci les ayant eux-mêmes découverts par le biais de ces dispositifs) qu'ils réécotent ensuite à la radio et les enregistrent éventuellement sur cassettes. On se rappelle par exemple des découvertes de Lucie qui apprécie sur « NRJ » la « Variété qui bouge », de même que Claire, qui échange avec ses camarades du collège des cassettes enregistrées à partir des références diffusées sur « Fun Radio » et « NRJ », notamment les « boys bands de la fin des années 80 » tels que « New kids ont the block ». Les règles relatives au caractère festif, chaleureux et dansant que les enquêtés partageaient avec leur parent se trouvent alors traduites pour prendre un sens suffisamment positif avec des références découvertes par les amis du collège ou sur les émissions « jeunes » de grande écoute qui respectent, *en amont*, la règle de contemporanéité musicale.

Les découvertes en Chansons françaises que les enquêtés effectuent au moyen des règles expressives présentent des similitudes avec celles des Variétés. Tout comme celles-ci, elles sont relativement *mixtes* du point de vue de la dispersion sexuée, avec une légère tendance masculine : 32 séquences concernent des découvertes féminines et 40 sont masculines. De même, les découvertes se produisent surtout *au moment du primaire*<sup>214</sup> et décroissent à mesure que l'on passe des études secondaires à la vie active, et se passent essentiellement au sein des *collectifs familiaux* et des *relations parentales*<sup>215</sup>. A ce niveau, nous observons une bipartition homme/femme : si les filles découvrent des Chansons françaises plutôt de manière confinée, au sein des *relations parentales*<sup>216</sup>, les garçons ont plutôt tendance à s'ouvrir à ce genre musical au sein des *collectifs familiaux*<sup>217</sup>. Ceci semble s'expliquer par des raisons simples : tandis que lorsqu'ils découvrent des artistes comme « Georges Brassens », « Léo Ferré », « Jean Ferrat » ou

---

<sup>214</sup> Parmi les 72 découvertes en Chansons françaises à partir de règles expressives, près de la moitié (34) sont effectuées au moment du primaire, 18 le sont au moment des études secondaires, 11 au moment des études supérieures et 11 au moment de la vie active.

<sup>215</sup> Parmi les 72 découvertes, 33 émergent de *collectifs* (dont 24 issues des *collectifs familiaux*), 27 de *relations interpersonnelles* (dont 12 des *relations parentales* et 6 des *relations fraternelles*) et 15 de *dispositifs de médiation*.

<sup>216</sup> Parmi les 12 découvertes en Chansons françaises faites au sein des *relations parentales*, 10 sont effectuées par les filles.

<sup>217</sup> Parmi les 24 découvertes en Chansons françaises faites au sein des *collectifs familiaux*, 19 sont effectuées par les garçons.

« Serge Gainsbourg », les hommes et, bien qu'en nombre plus restreint, les femmes, partagent avec leur parent des règles telles que celles de la ferveur politique (allant de la raillerie à la critique militante) ou de la subversion éthique, les découvertes que les femmes font de ces mêmes artistes avec leur mère, de manière plus circonscrites au sein du foyer, participe de la socialisation sexuelle mère/fille, au sein d'un foyer où le père est souvent plus orienté « Rock », comme dans le cas d'Amandine qui, outre la Musique Classique, découvre aussi des Chansons françaises avec sa mère « pour la beauté littéraire des textes », ou encore Gabrielle qui découvre « Georges Brassens » et « Léo Ferré » pour les mêmes raisons. Nous devons noter par ailleurs que chacune de ces deux enquêtées ont des mères professeuses dans le secondaire, ce qui a pu leur communiquer la tendance à être attirées par ces chanteurs pour des *raisons littéraires* qu'elles ont ensuite voulu partager avec leurs filles respectives. Un certain niveau d'instruction des parents favorisent par ailleurs, selon les résultats d'enquêtes de Sylvie Octobre ou encore de François de Singly, une plus grande individualisation des échanges parentaux en matière culturelle, et une socialisation parentale un peu plus symétrique que la verticalité des statuts de parenté en milieux populaires.

Les découvertes au moment des études secondaires et supérieures se déplacent tendanciellement vers les *collectifs scolaires*<sup>218</sup>, et les émissions de radio et de télévision de grande écoute<sup>219</sup>, ces dernières étant plutôt privilégiées au cours du collège tandis que les premiers sont plutôt mobilisés à partir du lycée. S'il en est ainsi c'est que, d'une part, les enfants issus des classes supérieures, comme Marc, ont pu trouver au moment du collège, à la fin des années 1980, dans la diffusion radiophonique d'artistes comme « Jacques Higelin », « Thiéfaïne » ou « Charlélie Couture » l'occasion de traduire les règles de l'engagement politique des textes de « Georges Brassens » et « Léo Ferré » qu'il avait découverts avec ses parents au moment du primaire, en même temps que ces artistes respectaient, de manière *primordiale*, la règle de la contemporanéité

---

<sup>218</sup> Parmi les 33 découvertes en Chansons françaises faites à partir de règles expressives, 6 ont été faites au sein des *collectifs scolaires*, dont 3 au moment du lycée et 3 au moment des études supérieures.

<sup>219</sup> Parmi les 15 découvertes faites par le biais des dispositifs, 10 ont été effectuées au moment du collège, 1 au moment du lycée et 2 au moment des études supérieures.

musicale au niveau des *sujets* et des *problématiques* qu'abordaient leurs textes. Ce qui, en outre, lui communiquait une *raison* de déprécier l'aspect *ringard* des chanteurs qu'il appréciait jusqu'alors avec ses parents :

Et donc en fait y'a eu ça, et aussi la « Chanson », mais plus de mon époque, moi « Brassens, « Brel », je m'en foutais complètement à cette époque-là, donc moi ça a été « Higelin », « Charlélie Couture », « Thiéfaïne », le côté un peu révolté, politisé ...

Contrairement aux Variétés, le recours *aux collectifs scolaires* se situe un peu plus tard au sein des études, et est largement tributaire de celles-ci. Ainsi, Fanny a découvert des artistes comme « Bénabar », « Anaïs » ou « Olivia Ruiz » à l'internat de son lycée, au sein d'un groupe de filles avec qui elle suivait une « classe théâtre ». L'aspect littéraire du cursus, associé à une socialisation féminine adolescente, est ce qui semble lui avoir communiqué un élan à s'ouvrir à ces artistes :

Ouaiiiiiis, ben ouais, « Bénabar »... Enfin surtout les débuts de « Bénabar ». Les débuts c'était chouette, mais pareil, pourquoi « Bénabar », c'est parce que vraiment les textes y sont pour beaucoup, moi je vois pas vraiment la musique sans bons textes... Après « Anaïs »... J'aime beaucoup ce qu'elle a fait au niveau de son premier album... Après j'écoute, mais c'est vraiment le premier album qui m'a marqué parce qu'il y avait vachement de paroles... La suite c'est vachement plus « Pop », avec plus d'instru, j'ai l'impression que c'est plus formaté... Les textes sont un peu plus légers, avant c'étaient vraiment des textes humoristiques... Elle a déjà fait une chanson sur un mec qui l'a trompé, elle le traite d'enfoiré, c'est génial... ! Tout ça, c'était avec les filles à l'internat que j'ai découvert !

De même, c'est par le biais du cursus universitaire qu'Amandine a découvert des artistes comme « Saez » ou « Noir Désir » lors des chantiers de fouilles, ou certains participants écoutaient ces artistes, essentiellement pour l'aspect « engagé » et la contemporanéité musicale des artistes, dont la ferveur avec laquelle ils les appréciaient a été rendue communicable à Amandine par la

ferveur qu'elle-même leur communiquait, en diffusant ses artistes préférés, à ce qu'ils les partagent avec elle :

Et puis comme moi je coordonnais le chantier avec un copain, du coup c'était 5 semaines et c'était... Comme on était tous les deux très musiciens, à chaque fois qu'on rentrait de fouille, on mettait constamment de la musique... Et du coup, ça incitait les autres à... écouter ! Et surtout à parler de ce qu'ils aimaient eux... T'as eu « Manu Chao » quand ça a été à la mode... Tout ce qui était à la mode euh... « Ska-P », « Noir Désir »... Bon c'était assez « engagé »... Pas toujours mais souvent...

Enfin, si le recours aux *relations interpersonnelles* était moins privilégié au cours du collège et du lycée, supplanté durant ces périodes par les dispositifs d'abord, les collectifs ensuite, celles-là sont à nouveau favorisées par les enquêtes à partir des études supérieures, notamment par le biais des amis pour les hommes, des sœurs pour les femmes, ou des conjoint(e)s sans distinctions de sexe. Ainsi, comme décrit plus haut, Luc et Aurélien ont découvert « Renaud » respectivement au moment du collège et du lycée avec des amis à eux, en appréciant ses morceaux essentiellement pour la dimension « hargneuse » avec laquelle il scandait ses textes politisés, ce qui permet d'accentuer la dimension d'intégration morale de la socialisation masculine propre à ce genre de découverte au sein de l'entre-soi masculin. De même, de manière encore plus exacerbée, la *dimension morale* est au cœur de la découverte de « Fonte & Val » que Luc découvre par son ami d'immeuble à l'entrée à l'université :

J'écoute des anarchistes aussi... Parce que j'aime bien leur musique... Ça, ça vaudrait le coup que je te fasse écouter « Philippe Val », parce que, justement, c'est la musique... Sur K7... (il cherche le début du morceau en faisant défiler la bande). Ça, faut l'écouter, parce que ça a été fondateur d'une manière de vivre, et d'appliquer ce que j'entends, parce que j'suis d'accord, donc y'a pas de raisons... (« Fonte & Val » débutent, leurs propos prônent une attitude anti-consumériste). Quand tu découvres ça, que t'as 21 ans, et que, bon t'as des goûts musicaux, mais que t'as des idées aussi sur ça... Mais dans tout ça, y'a ça...(en parlant du morceau), et ben je peux te dire que ta vie, elle change, c'est obligé... T'es obligé de voir l'échec qu'il y

a eu à un moment donné... Donc... Ce discours, ça a été radical, formateur... À côté du reste : la bulle musicale, le fait que la musique ce soit une bulle de rêve...Mais qui peut quand même influencer une vie... Mais avec ça en plus, les cours de « compta' » c'est un peu normal que ça vole en éclat tu vois. Ça a été clair. Je suis d'accord avec lui, donc je vais pas continuer comme ça. On fume des pétards, on se fout dans la marge tout seul, donc faut y aller... Et ça, c'est mon voisin de l'immeuble qui me fait découvrir ça, par sa tante, c'était une hippie tu sais... C'est fou comment ça se propage... Il me fait découvrir ça, je plonge dedans...

Le propos anti-consumériste de « Fonte & Val » entre ainsi en correspondance grammaticale positive avec les règles que partage Luc avec son ami de l'immeuble et, ailleurs, avec son ami du lycée (le « maître »). Ce qui ne fait que renforcer sa tendance à les respecter.

Les découvertes en Chansons françaises se prolongent également entre sœurs et entre conjoints au moment de la vie active. Ici, l'effet de la trajectoire scolaire y est pour beaucoup. En effet, Claire a découvert de nombreuses références de la « Nouvelle chanson française », comme « Debout sur le zinc », « Les Carpates » ou « Les ogres de Barback » par l'intermédiaire de sa sœur, en appréciant avec elle le « cynisme festif » de leurs textes. Toutes les deux sont devenues institutrices après avoir validé une Licence et l'on a vu plus haut l'importance qu'ont eu pour Claire les études en Histoire dans la tendance à ce que les textes lui communiquent un élan à l'investissement d'une telle règle. Celle-ci a ensuite fait découvrir ces groupes à Cyril, son conjoint qui, lui a pu renforcer un élan constitué initialement au sein du foyer parental pour l'engagement politique des textes de « Georges Brassens ». Subsiste toutefois un léger *écart de style* entre les deux conjoints : si Claire souligne davantage l'aspect « festif » du cynisme des textes, il s'agit plutôt de la tendance inverse en ce qui concerne Cyril.

*Électro et Rap français: dichotomie sexuée des règles, variations des périodes biographiques et des types de contexte*



Qu'il s'agisse des découvertes en Électro ou en Rap français, nous observons des asymétries au niveau de la *nature des règles investies*, permettant de décrire des rapports sexués à celles-là. Cependant, ces asymétries se manifestent de manière *plus proportionnée* au sein des découvertes en Électro, globalement mixtes au niveau du sexe des enquêtés<sup>220</sup>, qu'en Rap français, où les découvertes sont beaucoup plus le fait des hommes<sup>221</sup>. Ainsi, en fonction des sous-genres d'Électro, les hommes ont plutôt tendance à donner un sens positif aux références de Techno ou d'« Électro hardcore » en honorant la règle de « l'aspect bourrin » avec leurs amis (comme c'est respectivement le cas de Mathieu avec son ami d'origine belge au moment du collège ou de Fabien et de son collègue de travail), ou encore à apprécier la « froideur » musicale des titres de « Cold Wave » tels que « Khan », « Joy Division », dont Grégoire a découvert l'existence par l'intermédiaire d'un numéro de « Tracks », un « mini format » sur Arte :

C'est « Cold Wave »... Ils se sont reformés quand le chanteur est mort... C'est passé sur « Tracks »... Ce qui m'a plu chez eux c'est que c'est la fin du mouvement Punk et le... En fait ils font la jonction entre la fin du mouvement Punk et l'Électro... Donc t'as des sonorités très froides... Ça s'appelle « Cold Wave » d'ailleurs le mouvement qu'ils ont lancé... Donc ya eux, ya Khan, qui sont un peu similaires mais beaucoup plus symphoniques... « Khan », c'est un groupe allemand en fait... Pareil eux ils ont fait aussi quelques morceaux dans la jonction aussi...

Au contraire, les femmes ont plus tendance à donner un sens positif aux références d'Électro en respectant avec les autres filles des *collectifs scolaires* auxquels elles appartiennent des règles telles que l'entraînement corporel à la danse ou l'aspect « rythmé » (comme c'est le cas de Pascale et d'Axelle en compagnie de leurs collègues de travail respectif), ou encore la douceur, communiquée par les « nappes » de certaines références du sous-genre appelé « Drone » (comme c'est le cas de Murielle qui a découvert ces références sur le site d'un artiste avec qui elle est en contrat professionnel).

<sup>220</sup> Parmi les 40 séquences de découvertes d'Électro au moyen de règles expressives, 18 sont faites par des hommes et 22 par des femmes.

<sup>221</sup> Parmi les 62 séquences de découverte de Rap français au moyen de règles expressives, 22 sont effectuées par des femmes et 40 par des hommes.

De même, si les enquêtés découvrent quasiment autant d'Électro au sein des collectifs, des relations ou par le biais des dispositifs<sup>222</sup>, les découvertes en Rap français sont largement le fait du recours aux dispositifs<sup>223</sup>. Mais à nouveau, des distinctions de sexe apparaissent : ainsi les femmes ont plutôt tendance à découvrir des références d'Électro au moyen de règles expressives au sein des collectifs ou des relations interpersonnelles<sup>224</sup>, tandis que les hommes utilisent plutôt les dispositifs<sup>225</sup>. Ceci tient essentiellement à la *nature des règles investies*, à la spécificité des références elles-mêmes et au degré d'expertise, en fonction duquel les dispositifs donnant accès à des références moins médiatisées sont plus ou moins privilégiés. Un commentaire de Fabien le souligne :

« Skrillex » j'adore aussi... C'est super efficace, et puis tu retrouves plein de styles derrière, c'est pas qu'« Électro »...ça, ça passe pas en radio, enfin si, le soir... Parce qu'en pleine journée, les mecs de « Fun Radio » ils pètent un câble... (rires). C'est trop agressif pour eux je pense (rires) !

Par contraste, le cas de Pascale, qui découvre de nouvelles références de New Wave en allant danser en discothèque avec ses amies, caractérise bien le recours des filles à des alter plutôt qu'aux dispositifs :

*Des copains qui étaient en terminale et qui étaient plus affirmés dans ce style de musique et qui nous faisaient passer... Les copains ils nous faisaient les cassettes, parce que nous on savait pas trop dire, je savais juste dire : « ouais ça j'aime bien ». Et c'est comme ça qu'on rentrait dedans plus en profondeur, parce que bon « The Cure » c'était un peu torturé, ça passait pas à fond en radio... Y'a eu aussi les premières sorties en discothèque, où tu pouvais danser sur la musique, et là tu découvres un autre style de musique, une copine qui sortait avec un dj donc il te fait connaître les choses... Alors c'était une petite boîte de Nancy, j'y suis resté jusqu'à 20 ans, donc tu passais de « Étienne Daho » à « The Cure », les sons de l'époque, un peu synthétiques... Et là, c'était la danse qui nous branchait...*

---

<sup>222</sup> Sur les 40 séquences, 13 sont des découvertes au sein de collectifs, 15 au moyen de dispositifs et 12 au sein de relations interpersonnelles.

<sup>223</sup> Sur les 62 séquences, 30 sont des découvertes qui passent par les dispositifs, 16 par les collectifs et 16 par les relations interpersonnelles.

<sup>224</sup> Sur les 13 découvertes d'Électro en collectifs, 11 sont effectuées par des femmes. Sur les 12 découvertes au sein des relations interpersonnelles, 8 sont effectuées par des femmes.

<sup>225</sup> Parmi les 15 découvertes en Électro par le biais des dispositifs, 9 ont été faites par des hommes.

Enfin, les hommes découvrent plutôt du Rap français au sein des collectifs et par le biais des dispositifs<sup>226</sup>, tandis que les *relations interpersonnelles* constituent des contextes de découverte *mixte*<sup>227</sup> en matière de Rap français. Ceci s'explique de plusieurs manières. Tout d'abord, c'est au moment de la période du collège que les enquêtés ont découvert au sein des collectifs du Rap français au moyen de règles expressives, c'est-à-dire très souvent au sein d'un *entre-soi masculin* où les règles investies traduisaient des modes de socialisation masculins. Celles-ci peuvent se décliner de différentes façons. Premièrement, les enquêtés qui se trouvent au sein d'un groupe de « grands » ont trouvé dans les indices qui manifestent la différence d'âge des autres participants (*socialisation perspectiviste*) des appuis leur communiquant des élans à investir les mêmes règles de transgression éthique ou humoristique qu'eux (c'est respectivement les cas de Fabrice et d'Aurélien qui ont découvert nombre de références de Rap français anciennement diffusés à la radio par le biais de leurs grands frères, et de celui de Jean qui s'est ouvert avec son père et les amis de celui-ci à la référence d'un ancien album d'«Iam » en lui donnant un sens positif à l'aide de la règle de l'humour transgressif). Deuxièmement, lorsqu'ils ont découvert au sein d'un entre-soi scolaire, les enquêtés s'appuyaient essentiellement sur des règles de subversion adolescente en respectant en amont la règle de contemporanéité musicale. C'est notamment le cas de Gaël lorsqu'il a découvert les premiers albums d'«Iam » et d'«NTM » à leurs sorties avec son groupe d'amis. Si les hommes découvrent également plutôt par les dispositifs, c'est essentiellement du fait que les dispositifs par lesquels ils ouvrent leurs répertoires *médiatisent* sensiblement les références de Rap français au moyen de règles sensiblement identiques : les émissions telles que « Rap Line », qui diffusait pour la première fois des clips de Rap français sur M6 au début des années 1990, ou encore les playlists de Skyrock à partir de la deuxième moitié des années 1990, en sont des exemples concrets. Au contraire, les découvertes de Rap français au sein des

<sup>226</sup> Sur les 30 découvertes en Rap français faites par le biais des dispositifs, 20 ont été faites par des hommes.

<sup>227</sup> Parmi les 14 découvertes en Rap français faites au sein des relations interpersonnelles, 7 sont effectuées par des hommes et 7 par des femmes.

relations interpersonnelles permettent un peu plus aux femmes que soient maintenues à l'état pré-grammaticalisé les discontinuités qui relèvent des rapports de sexe au sein des interactions. De même, c'est principalement au sein des relations interpersonnelles que les hommes leur font découvrir des références de ce genre en s'appuyant sur des règles dont ils savent que les enquêtées honorent par ailleurs. C'est notamment le cas d'Amandine et de Sophie qui ont découvert « Keny Arkana » en lui donnant un sens positif au moyen de la règle de l'engagement politique investie par ailleurs, pour l'une, dans une pratique militante, pour l'autre, par un goût partagé avec sa sœur puis avec des collègues de fouille pour la chanson française engagée.

*10.7.2. Blues/Folk, Classique, Jazz, Métal, Rock progressif et Soul/Funk : la primauté de l'esthétique*

Lorsque l'on considère l'investissement des règles esthétiques, nous constatons que les enquêtés les mobilisent surtout lorsqu'ils découvrent des références de Blues ou de Folk, de Jazz, de Musique classique, de Métal, de Rock progressif ou de Soul et de Funk.

*Classique et Jazz : importance des études supérieures, des dispositifs institutionnalisés et des relations interpersonnelles peu spécialisées*

Sur la quarantaine de séquences que comportent les découvertes en Jazz et en Musique classique au moyen de règles esthétiques, un quart d'entre elles sont effectuées à chaque fois par des femmes, et les trois derniers quarts par des hommes, ce qui fait des découvertes au sein de ces deux genres musicaux celles qui sont les plus *mixtes*. Celles-là privilégient par ailleurs les *relations interpersonnelles* pour ouvrir de cette manière leur répertoire à du Jazz ou du Classique, tandis que les hommes privilégient davantage les dispositifs de médiation. Enfin, l'une des caractéristiques notables est que les découvertes effectuées en Classique et en Jazz trouvent un « terrain favorable » à partir des études supérieures et se poursuivent au moment de la vie active. Comment rendre compte de l'ensemble de ces tendances ?

Tout d'abord, si elles restent minoritaires, les séquences de découverte de Musique classique au moment du primaire au moyen des règles esthétiques sont très importantes pour la suite des trajectoires des enquêtés : c'est par l'intermédiaire des cycles d'engagement et de restitution avec sa mère, qui jouait elle-même du piano, qu'Amandine découvre à cette période (autour de ses 6 ou 7 ans) de nombreux compositeurs de Baroque en ayant une oreille attentive, dirigée par les conseils de sa mère, sur la manière dont les morceaux sont arrangés et sur la correspondance entre les sonorités instrumentales et les notes auxquelles celles-ci correspondent. De même, s'il n'a pas directement découvert la « Musique concrète » par le biais de ses parents, Elliott a traduit la règle de structuration du champ musical en Classique, par laquelle ses parents lui faisaient découvrir des compositeurs tels que « Sibelius » ou « Beethoven », en lui indiquant, de manière approximative mais non moins pédagogique, des « fourchettes » en termes de période artistique, avec les compositeurs qui étaient plus ou moins les contemporains de ceux-ci, pour donner un sens positif aux découvertes qu'il a ensuite faites en allant à la médiathèque, de compositeurs comme « Steve Reich », « Philip Glass », « Terry Riley » ou « La Monte Young ». Ces découvertes prenaient pour Elliott un sens par rapport à la même règle esthétique et lui permettaient de les situer temporellement par rapport aux autres compositeurs découverts avec ses parents. De même, en Jazz, les « découvertes esthétiques » sont quasiment inexistantes jusqu'au moment du lycée, où Paul est l'unique enquêté ayant ouvert son répertoire de la sorte, après qu'il ait intégré une radio associative (« Radio Campus ») où il côtoyait d'autres membres qui, eux, avaient une certaine culture jazzistique dont ils lui faisaient part et qui, ayant déjà écouté du Jazz avec sa mère à partir du primaire, était familier du genre (l'« ancienneté » des références et, de fait, des sonorités, restant ainsi à l'état pré-grammaticalisées). De plus, Paul investissait déjà la règle de structuration du champ du Rap en solitaire (avec par exemple le repérage des artistes du label « Rawkus ») : il a donc pu la traduire pour l'honorer avec les membres de la radio.

Il faudra attendre le moment des études supérieures pour que les découvertes en Classique ou en Jazz au moyen de règles esthétiques aient

tendance à être majoritaires. Ceci s'explique en partie par la place que ces genres occupent au sein des radios jeunes qui, étant donné la nature de leur playlist et des règles qu'ils mobilisent pour leur donner un sens positif auprès des auditeurs, ont déjà du mal à pouvoir être grammaticalisés par les jeunes au moyen de règles expressives (on se rappelle du cas de Jean qui a voulu introduire des références de Jazz au sein du petit collectif de collégiens auquel il appartenait et s'est vu notifier d'une faute). Par contraste, nous avons vu que le moment des études supérieures était celui où la pratique instrumentale avait le plus de chance de débiter. Ceci n'est pas étranger aux découvertes esthétiques en Jazz ou en Classique. Ainsi, nous avons vu que Luc s'était inscrit en Musicologie afin de pouvoir « décomposer » de manière systématique les morceaux de « Yes », son groupe préféré. Connaissant leurs titres par cœur, la diffusion de « L'oiseau de feu » de « Stravinsky » dans un cours lui a communiqué un élan puissant à s'y intéresser, après qu'il ait reconnu « l'air » de l'introduction d'un morceau du groupe de Rock progressif. De même, si on se souvient qu'Amandine n'avait pas pu poursuivre le Conservatoire au moment des études supérieures, celle-ci a pu renforcer sa tendance à investir la règle de l'avant-garde musicale qu'elle avait mobilisée tout au long de ses études secondaires avec ses parents, pour l'honorer avec un ami du collectif de fouille archéologique qui était un fervent auditeur de Musique contemporaine, par lequel elle a entre autres découvert « Philip Glass » et « Steve Reich ». Les relations interpersonnelles sont également l'occasion pour Amandine de découvrir des lieux de concert où, bien qu'elle ait perdu de vue l'ami qui lui avait enseigné la « Maison peinte », celle-ci continue malgré tout de s'y rendre en solitaire à l'occasion de spectacle de « Musique improvisée », toujours en honorant la règle esthétique de l'expérimentation musicale. On se souvient également d'Henri qui, malgré le mépris dont il avait été l'objet par les membres de l'Orchestre du Capitole, n'avait pas été découragé pour autant et a même pris avec sa femme un abonnement au théâtre du Capitole où ils ont découvert tous deux de nombreux compositeurs, et ont ainsi progressivement fait prendre à leurs découvertes un sens positif au moyen d'une règle de structuration du champ musical, en sous-genre, époque, etc., notamment en consultant le fascicule de la

programmation annuelle, dans laquelle un bref descriptif historico-musical accompagne les œuvres jouées.

Henri complétait par ailleurs son répertoire en écoutant « Passion classique » en conduisant. C'est comme ça qu'il a découvert « Marcel Khalife », prenant un sens positif par le biais du type de jeu instrumental (« les chœurs ») qu'il a légèrement traduit en rapport à « Carmina Burana » pour laquelle il l'investissait également :

J'ai entendu une musique, avec des cœurs... J'aime beaucoup les cœurs. C'est sur Radio Classique, euh... non. C'était une émission de Radio Classique où il y avait un invité. Et l'invité choisit ses musiques. Et il avait choisi ça ! Et j'ai dit « tiens, ça ressemble un peu à « Carmina Burana », de « Carl Orff », mais c'est pas ça... Il y a des accents originaux... Alors j'ai attendu la fin du morceau pour noter la référence du morceau. J'ai entendu « Marcel Khalife »... (dit-il en pinçant les lèvres et les yeux grands ouverts, mimant sa méconnaissance de l'artiste) « Marcel Khalife », ça me disait rien, c'était la première fois que j'entendais parler de ce nom-là. Et je suis allé à la Fnac, où il y a un type qui, vraiment, s'y entend, et... Il connaissait pas ! (stupéfaction dans le ton de sa voix) Alors bon... Qu'est-ce qu'il reste pour essayer de trouver quelque chose... ? Internet ! Alors bon je tape « Marcel Khalife »... Je savais pas trop comment ça s'écrivait... Et je découvre que c'est un compositeur libanais, qui a fait des musiques en mêlant à la fois des influences occidentales et des influences orientales... Alors je me suis souvenu du titre du morceau que j'avais entendu... « Sharq », je l'ai effectivement repéré... Et je l'ai commandé par Internet...

Nous avons également vu plus haut que Marc avait commencé par écouter du Classique en découvrant des compositions de « Rossini » et « Beethoven » dans le film « Orange mécanique » et s'était cantonné à eux deux. Celui-ci a bifurqué au moment de la vie active où, par hasard, il est tombé sur l'émission « Lodéon » sur France Musique. La programmation de cette émission, où l'animateur faisait connaître des « compositeurs pas du tout connus », a renforcé chez Marc son goût de la « marge », qu'il avait constitué avec les amis plus âgés de sa sœur et ses camarades de collège puis de lycée avec qui il écoutait de manière intensive du Rock des années 1970 :

Je mets France Musique...L'émission de Classique à 16h, comme il s'appelle... « Lodéon » je crois... Qui est un super violoncelliste aussi, je savais absolument pas... Et qui a cette émission depuis longtemps... Et en une heure alors lui, qu'est-ce qu'il met... Alors lui, en « Classique », il m'en aura fait énormément découvrir... Le « Classique », moi c'est lui... C'est extraordinaire, il va te mettre une petite pièce de deux minutes, et en une heure euh... Parce qu'en général ils te diffusent les mêmes : c'est « Mozart », « Beethoven »... La même quinzaine... Et en fait non, y'en a 3 ou 400... Sauf qu'ils sont moins connus... Comme « César Franck », qui adorait transmettre son savoir, mais qui était prof surtout... Et personne sait qui c'est aujourd'hui alors qu'il a laissé deux ou trois trucs de... « Mozart », il peut venir... (rires). J'aime pas « Mozart donc bon... (rires). Je crois que je dois avoir un problème avec les « dieux tout puissants » parce que j'aime pas « Picasso » en peinture, « Mozart » en musique... « Mozart » ça m'emmerde ... ! Et quand je dis ça aux fans de « Classique » : « aaaah, aaaaah »...

Il en va de même en Jazz. Si les découvertes esthétiques dans ce genre sont propices dès le début des études supérieures, c'est qu'elles sont très souvent étroitement liées soit à la pratique instrumentale favorisée à partir de cette période et qui, lorsque ces découvertes se poursuivent au moment de la vie active, vont très souvent de pair avec la prolongation de la pratique, soit à la rencontre d'amis ou de collègues de travail avec qui ils peuvent renforcer certaines règles esthétiques en les traduisant, soit en y adhérant à l'issue d'un « moment transactionnel ». On se souvient de Jean qui, en entrant en BTS « ingénieur du son », a acquis petit à petit une culture historique du Jazz en se rendant à la médiathèque de son quartier, où il empruntait des ouvrages sur le Jazz et les disques des Jazzmen qu'il préférait (entre le « Easy listening » et les aspects « incompréhensibles » du « Free Jazz »), et où il pouvait réexploiter l'ensemble des noms d'artistes qu'il avait mémorisés sans s'en rendre compte lorsqu'il était bénévole à Marciac. Nous avons vu également qu'Aurélien s'était mis à la guitare de Jazz manouche en arrivant à l'université, et où il pouvait régulièrement découvrir des références en allant « faire des bœufs » dans des bars qui organisaient ce genre de manifestations, au moyen de la règle du jeu



instrumental. De même, Clément a découvert la collaboration du bassiste « Marcus Miller » avec « Miles Davis » en lisant un magazine spécialisé « Basse », qui mélange les genres et où l'unité de l'éclectisme réside dans le jeu instrumental de la basse. Enfin, nous avons vu que Fred a découvert le Jazz auprès de son collègue de travail en même temps que Fip, où il découvre régulièrement des références de « Bebop », la période musicale qu'il affectionne le plus.

*Métal : formes de mélomanie masculines et bifurcations féminines*

La tendance majoritaire des enquêtés à découvrir des références de Métal au moyen des règles esthétiques peut s'expliquer globalement en discernant trois logiques qui, soit mêlent très souvent le recours aux relations et/ou aux collectifs amicaux ou professionnels à un usage plus ou moins intensif des dispositifs spécialisés (disquaires, magazines spécialisés, vente par correspondance présente au sein des magazines, etc.), soit celui aux relations conjugales.

La première logique, que l'on pourrait qualifier de *mélomanie masculine adolescente*, caractérise des configurations sociales où les découvertes des enquêtés ont émergé de la constitution d'une socialisation masculine collégienne puis lycéenne qui a pris forme au sein de collectifs amicaux, qui pouvaient parfois se découpler temporairement en *relations amicales* lorsque certaines règles partagées par l'enquêté avec un des amis du groupe ne l'étaient pas unanimement par l'ensemble des membres. Cette socialisation intégrait également le recours aux magazines, qui constituait en quelque sorte le *cœur* de l'alimentation du répertoire commun aux collectifs ou aux relations. On peut citer l'exemple de Pierre décrit plus haut qui, au collège, commence par s'intéresser au Métal pour l'aspect « gore », et trouve dans le style vestimentaire de certains collégiens des *raisons* d'engager spontanément avec eux une relation amicale qui se traduit très vite par la constitution d'un collectif amical dès lors qu'un intérêt commun pour ce style s'objective progressivement au sein des cycles d'engagement et de restitution. Pierre mentionne également l'importance des magazines que chacun des membres du groupe lit de son côté afin de prendre connaissance des commentaires esthétiques des chroniqueurs, des « ragots » à

propos de tel ou tel groupe de Métal, et de les réintroduire ensuite au sein des discussions collectives, les règles esthétiques fondant ainsi petit à petit la forme que prennent les relations amicales, et se trouvant continuellement renforcées tout au long des études secondaires. De même, les découvertes faites en achetant des CD chez les disquaires spécialisés se réalisent en prenant appui sur les intercalaires qui classent les disques en sous-genres, ainsi que sur les informations présentes sur les pochettes (noms des artistes, années de parution, nom du label, etc.) qui, au final, prennent un sens positif pour Pierre et ses camarades dès lors qu'ils investissent la règle de structuration du champ musical du Métal. L'exemple de François complexifie quelque peu cette logique en ajoutant aux découvertes collectives des séquences de découplage où il découvre en compagnie d'un des membres de son groupe d'amis d'autres références à partir de règles esthétiques plus larges (le goût pour les « musiques sombres ») que celles que les autres membres du groupe respectent. Ce découplage est rendu nécessaire en raison de l'élan que communique aux autres membres du groupe une pratique instrumentale que ne partage pas François et cet autre ami et qui incitent les premiers à restreindre leurs découvertes à la correspondance grammaticale entre la règle du jeu guitaristique et les performances techniques qu'ils entendent en découvrant les disques.

La seconde logique qui, comme la première, concerne des hommes, s'en écarte par le type de contexte et le moment au sein de la trajectoire biographique : il s'agit plutôt ici de *relations interpersonnelles* au moment de la vie active et ne s'inscrivent par conséquent pas dans une logique de groupe. Tandis qu'au sein de la première logique, l'intensité des échanges et le fait qu'elle se déroule au moment du collège conduisaient à ce que les enquêtés renforcent d'autant plus leur tendance à découvrir des références issues de l'un ou l'autre des sous-genres musicaux du Métal et participaient à un type de socialisation adolescente, la seconde logique correspond plutôt à des découvertes de Métal par l'intermédiaire de *relations professionnelles* où l'enquêté identifie *alter* comme un expert. Là où, dans la première logique, il existait une sorte de *correspondance temporelle du degré d'expertise*, les enquêtés évoluant à peu près au même rythme que les autres membres du groupe, les découvertes issues de la seconde

logique témoignent plutôt d'une *asymétrie consentie*, comme dans le cas de Cyril et de son collègue de travail qui, petit à petit, a pu s'appuyer sur la règle de l'énergie musicale que partageait également son collègue. En surplus, ce dernier lui expliquait les liens que les groupes entretenaient les uns avec les autres. Partant, à force que les *engagements immédiats* de Pierre à demander à ce collègue des références en Métal, se trouvent *confirmés* par les *restitutions* que celui-ci lui faisait, Pierre a fini par adhérer aux règles esthétiques de son collègue, allant jusqu'à les renforcer en les découplant lorsqu'il se rendait en médiathèque après le travail afin d'emprunter des disques conseillés par son collègue et/ou découverts en lisant les magazines de Métal que la Médiathèque elle-même mettait à disposition. Cependant, à la différence de la première logique, les découvertes en Métal au moyen de règles esthétiques s'inscrivent ici au sein de moments plus confinés de la trajectoire, l'enquêté profitant de séquences interstitielles pour écouter du Métal, avant de rentrer au foyer conjugal où il sait qu'il ne lui sera pas permis d'en écouter.

La dernière logique, de *bifurcation féminine*, partage avec la seconde le fait d'être *tardive* et de ne pas avoir basé les règles de la socialisation adolescente à partir des règles esthétiques musicales. Cependant, à la différence de cette dernière, elle s'installe de manière beaucoup plus prégnante au sein des trajectoires des enquêtées étant donné qu'elle émerge des *relations conjugales*. C'est notamment le cas de Lucie et de Fanny qui, une fois « converties » au Métal au moyen des règles esthétiques, trouvent avec leur conjoint au quotidien des occasions d'en renforcer la tendance à chaque fois qu'elles effectuent avec eux une nouvelle découverte, trouvant dans leur investissement un moyen économique (au double sens du terme) d'accéder à peu de frais à de nouvelles références.

*Blues/Folk et Rock progressif: pratique instrumentale entre amis et usage des dispositifs spécialisés*

Si elles prennent également de manière majoritaire un sens positif au sein des relations amicales, les règles esthétiques investies par les enquêtés qui ont découvert du Blues, du Folk ou du Rock progressif sont essentiellement de type « nature du jeu instrumental », et sont rattachées à des pratiques musicales

partagées avec un ami, à la différence des découvertes en Métal où les règles esthétiques que les enquêtés partagent avec leurs amis sont, lorsqu'elles émergent à l'adolescence, une dimension de la socialisation masculine au sein des collectifs, et tendent plutôt à être des règles de structuration du champ du Métal. On retrouve à nouveau la bipartition établie par Marc Perrenoud entre « goût idiomatique » et « goût transversal ». Dans le cas qui nous occupe, la transversalité est rendue descriptible par le fait que les enquêtés traduisent la règle d'un type de jeu déterminé (par exemple la règle du groove) pour qu'elle donne un sens positif à des références issues de genres distinctifs, comme Clément qui a commencé à découvrir le type de jeu de « Bob Dylan » avec cet ami de l'université puis, par l'entremise des magazines spécialisés dans le jeu de guitare (« Guitare magazine ») qu'il lisait avec lui, a découvert le jeu de « basse groovy » du bassiste de « Pearl Jam » pour la traduire à nouveau quelque temps plus tard en découvrant les « Red Hot Chilli Peppers ». On le voit, les découvertes en « Blues/Folk » s'inscrivent pour Clément au sein de la pratique instrumentale et de la lecture des magazines spécialement dédiés aux instrumentistes, qui concourent à organiser la forme éclectique des genres appréciés en même temps que les règles qui leur donnent un sens positif. Il en va un peu différemment pour Luc, qui a d'abord découvert le Rock progressif, et notamment « Yes », *avant* de devenir lui-même instrumentiste. Cela explique notamment qu'à la différence de Clément, Luc se soit focalisé sur le renforcement de son goût pour « Yes » en multipliant les écoutes en solitaire une fois tel album découvert avec « le maître », afin d'en discerner la structure musicale.

*Soul/Funk : importance de la pratique artistique et de l'usage du genre dans le Rap*

D'un côté, les découvertes faites en Soul/Funk sont, tout comme celles effectuées en Jazz ou en Musique Classique, plutôt tributaire des dispositifs<sup>228</sup> et, dans une moindre mesure, des collectifs musicaux. S'il en est ainsi, c'est que les

---

<sup>228</sup> Sur les 27 séquences de découverte de Soul/Funk faites par les enquêtés au moyen de règles esthétiques, 19 ont émergé de l'usage de dispositifs.

enquêtés concernés ont trouvé au cœur des types de dispositifs des appuis qui leur a communiqué l'élan à renforcer des tendances passées développées pour donner un sens positif à des références de Rap et qui, par la suite, ce sont progressivement autonomisées pour prendre un sens positif au moyen des règles de structuration du champ musical de la Soul ou du Funk. C'est ainsi que Paul, en se rendant dans une médiathèque associative du centre-ville, a emprunté sur les conseils d'un employé la compilation « Shaolin Soul », qui est un rassemblement de titres de Soul qui ont été samplés pour créer des morceaux de Rap français ou américain que celui-ci connaissait et qui étaient grammaticalisés dans la grammaire naturelle au moyen de la règle esthétique du sampling. Cependant, les séquences de découverte chez les disquaires s'enchaînant, Paul a petit à petit constitué un stock de références de Soul en opérant des repérages des périodes des artistes ou des groupes, comme nous l'avons décrit à propos du « Léon Hayhood », découvert tout d'abord par le biais d'un album datant de la fin des années 1970 (qui contenait le sample d'un titre de « Dr. Dre »), puis bien plus tard, par un album datant de la fin des années 1960 qui, au début, lui a demandé un temps d'adaptation afin de traduire la musique de cet artiste au moyen de la règle de structuration du champ musical de la Soul des années 1960, avec ses colorations musicales particulières, plus proches du Rythm&Blues que de la « Modern Soul » de la fin des années 1970. De même, on se souvient que Gaël a découvert au début des années 2000 bon nombre d'albums de Soul téléchargés sur le site d'échange en ligne « Emule », qui lui a permis d'obtenir des albums entiers, dont les fichiers, contenant le titre, l'année de sortie et le nom de l'interprète, lui permettait de resituer l'album dans le champ, et lui permettait d'effectuer facilement des comparaisons de l'évolution musicale des artistes à travers la succession des albums. De même, certains titres prenaient un sens positif au moyen de la règle du sampling, étant donné que Gaël cherchait à obtenir des morceaux dont il puisse ensuite extraire un sample afin de créer ses propres parties instrumentales. Ici, son inscription dans un collectif musical où l'intérêt commun était le Rap français lui a permis de facilement réinvestir les règles musicales de production instrumentale afin de découvrir des références de

Soul, un genre très samplé en Rap et qui, par conséquent était familier à Gaël et ses amis.

### *10.8. De quelques tendances minoritaires*

La section 10.7.2. a souligné les fortes probabilités statistiques qui ont amené les enquêtés à découvrir des références en Blues/Folk, Musique classique, Jazz, Métal, Rock progressif ou encore Soul/Funk en leur donnant un sens positif au moyen de règles esthétiques. Mais nous allons voir que certaines séquences de découvertes relatives à chacun de ces genres musicaux permettent d'observer que ces ouvertures ont été grammaticalisées au moyen de règles expressives.

Si les découvertes en Blues/Folk ou en Rock progressif faites au moyen de règles esthétiques ont été en grande partie dépendantes de l'inscription des enquêtés au sein de contextes où la pratique musicale était fortement présente, et qui, par conséquent, leur procurait un élan à partager spontanément avec leur interlocuteur l'une ou l'autre des règles esthétiques pour ouvrir leur répertoire, il n'en reste pas moins que d'autres enquêtés ont découvert des références relatives à ces deux genres au moyen de règles expressives. En ce qui concerne les références en Blues/Folk, les enquêtés ont notamment ouvert leur répertoire en mobilisant des règles telles que *l'engagement politique* ou *l'aspect revendicatif* des textes de Folk, comme c'est le cas d'Amandine qui a découvert de la sorte des morceaux de « Joan Baez » ou « Bob Dylan » en compagnie de son père, ou encore Paul, qui a découvert à travers les chansons d'« Hugues Aufray » les traductions des titres engagés de « Bob Dylan », également en compagnie de son père. François de son côté, a découvert « Clannad », un groupe de « Renouveau Folk », par l'élan que lui a communiqué sa copine, en lui confiant qu'elle « écoutait ce groupe en boucle durant son adolescence », aidé en cela par le renforcement de sa tendance à aimer l'aspect « naturaliste » et « traditionaliste » que François partageait avec son petit groupe d'amis durant l'adolescence. D'un autre côté, certaines découvertes en Rock progressif ont pu émerger en raison de l'aspect « planant » et « reposant », voire « perché », qu'appréciaient Pascale et ses amis du club d'aviron, avec qui elle a découvert « Genesis » et « Peter Gabriel ».

Ensuite, si nous avons vu que les découvertes en Jazz ou en Musique classique qui ont pris pour les enquêtés un sens positif au moyen de règles esthétiques étaient largement tributaires de l'accès à l'université et de l'usage des dispositifs spécialisés, tels que les émissions ou les disquaires spécialisées ou encore les médiathèques, il n'en reste pas moins que d'autres enquêtés ont découvert des références appartenant à ces deux genres musicaux à partir de règles expressives. C'est le cas de Claire qui, on l'a vu, a découvert progressivement des « chanteuses de Jazz » chez un couple d'amis où, ayant apprécié une première fois une chanteuse dans ce genre musical, suit ensuite très régulièrement les conseils de ce couple, chez qui elle récupère sur une clé USB les derniers albums de chanteuses comme « Diana Krall », « Cathy Melua », ou encore « Melody Garbo ». Une fois obtenus les supports, Claire les découvre en solitaire en rentrant du travail, les appréciant pour le « calme » et la « sérénité » que le timbre de leurs voix lui procure, ce qui, par la même occasion, lui permet de concilier son goût avec les limites que Cyril, son conjoint, oppose à ces chanteuses, qu'il qualifie de « musique d'ascenseur », poussé en cela par son goût pour « la musique qui tape », notamment le Métal. De même, Patrick a découvert de nombreuses références en Jazz (« Diana Krall », Pat Metheny », mais aussi « Keith Jarett ») par l'intermédiaire de collègues de travail, où l'on peut considérer que les conditions d'attentes à l'aéroport dans lesquelles il les découvrait lui communiquaient l'élan propre à ce que l'aspect reposant prenne pour lui un sens positif dans la grammaire naturelle. En ce qui concerne les découvertes en Musique classique, si le cadre universitaire ou les dispositifs spécialisés ont très souvent communiqué aux enquêtés des élans à ce qu'ils investissent des règles esthétiques pour leur donner un sens positif, il est également arrivé que d'autres enquêtés traduisent des règles expressives antérieures pour les grammaticaliser, ou encore que le cadre dans lequel ils les découvraient favorise l'investissement de l'une ou l'autre des règles expressives. Par exemple Fanny qui, on s'en souvient, a intégré au lycée une « classe théâtre », a découvert l'opéra de « Roméo et Juliette », dans un contexte où elle devait jouer la pièce de théâtre, en lui donnant un sens positif selon la règle du sentimentalisme : en renforçant par-là la règle qu'elle mobilisait avec sa mère

pour apprécier les chansons de « Céline Dion », Fanny a trouvé dans les paroles et l'histoire mise en musique de la pièce de théâtre un accès privilégié qui lui a permis de donner un sens positif à cet opéra :

Et la musique Classique euh... J'avais un seul CD de Musique classique, c'était l'opéra de « Roméo et Juliette », parce que voilà... [Le truc de la Comédie Musicale là ?] Ah non ! (rires !), le « Tchaïkovski » là, le vrai truc, le vrai Opéra de « Roméo et Juliette » ! Mais parce que, j'avais joué Juliette, et j'avais besoin du truc qui va avec... Mais c'est le seul truc de musique que j'ai écoutée en Classique... [Et t'avais bien aimé ?] Ah grave ! MAIS parce que je suis fan de Roméo et Juliette, mais sinon non, j'ai pas de disques de Musique classique... Et ça me gonfle parce que pareil, t'as pas de paroles.... Moi quand y'a pas de paroles... Quand je peux pas rêver ma vie à travers ça, m'identifier, ça m'intéresse pas quoi... (rires !).

Par ailleurs, autant Pascale que Gaël ont découvert des morceaux de Musique classique en écoutant la programmation de « Radio Classique » ou « France Musique » pour l'« aspect relaxant » et « permettant la concentration » que leur procurait ces écoutes, au cours de sessions de préparation de travail (pour Pascale), ou des séances de lecture (pour Gaël) qui, pour chacun d'eux, ne les conduit pas toujours à savoir ce qu'ils écoutent (au sens de « parvenir à mettre un nom » sur le morceau écouté) :

Le classique, c'est la seule musique que je peux me mettre quand je fais des trucs pour le boulot... J'ai découvert quelques trucs comme ça... En mettant la radio... Parce que ça m'aide à me concentrer...

J'écoute souvent de la musique classique aussi, quand je lis... Mais c'est plus dans un délire euh... Une ambiance, avec des orchestrations... C'est pas un truc nerveux, agressif, comme le « Rock » ou le « Rap », c'est quelque chose de beau, d'aérien, d'inspirant... Quand je lis, j'aime bien mettre ça en fond, sans savoir ce que j'écoute ... Soit j'écoute « Radio Classique », soit « Radio suisse classique », parce que sur celle-là, y'a pas de blabla le matin (rires).., comme je le choppe par internet...



Si ensuite, les découvertes en Métal ont très souvent donné lieu à l'usage de règles esthétiques, d'autres séquences plus confinées ont tout de même permis d'observer des ouvertures du répertoire au moyen de règles expressives. Il y a tout d'abord toutes les séquences où les enquêtés, découvrant du Métal au moment des études secondaires au sein de l'*entre-soi masculin*, ont pu faire prendre à ces références un sens positif dans la grammaire naturelle par l'intermédiaire de l'aspect *gore* ou *bourrin* qu'ils appréciaient dans ces références, mus en cela par l'élan que leur communiquait le fait d'être *entre hommes*, participant ainsi à travers la musique à une certaine forme de socialisation masculine. C'est notamment le cas Pierre ou de Cyril (dont on se souvient que cet élan est à la base de son rejet de la « musique d'ascenseur » qui caractérise selon lui les chanteuses de Jazz appréciées par Claire et qui, de son côté, fait réaliser à son conjoint les limites à apprécier le Métal pour l'aspect « bourrin », qu'elle juge décadent, voire inaudible). Certaines femmes ont également pu donner un sens positif aux découvertes qu'elles ont faites en Métal, la plupart du temps au contact d'autres hommes, au moyen de la règle de l'énergie musicale, laissant à l'état pré-grammaticalisé tous les aspects relatifs à la socialisation sexuée pour ne privilégier que l'aspect « défouloir » qui, lui, transcende les clivages entre les sexes. Voici l'exemple d'Amandine qui a pu renforcer la tendance à apprécier la musique pour son aspect énergétique, notamment à travers les concerts de Punk qu'elle faisait avec une amie, pour donner aux découvertes en Métal que lui faisait faire son conjoint un sens positif :

Y'a des super scènes sur Toulouse, mais voilà, j'essaye de faire des concerts de Punk quand y'en a... J'y vais avec une copine, on adore sauter partout quand on y va, ça nous défoule ! Je vais à la « Dynamo » aussi pour voir du « Métal »... Avec Jonathan, j'ai découvert le « Métal » que je connaissais peu... Mais qui correspondait à la même énergie en fait...

Enfin, si globalement les découvertes en Soul/Funk qu'ont effectué les enquêtés ont surtout pris un sens positif au moyen de règles esthétiques, c'est principalement dû à des élans que leur communiquaient les références de ces genres aux vues des relations qu'ils entretiennent avec la production musicale en

Rap et qui rencontraient l'intérêt des enquêtés pour de telles relations, soit du point de vue d'un amateurisme d'auditeur (comme c'est le cas chez Paul), soit de celui d'un producteur musical (comme c'est le cas de Gaël). Cependant, d'autres enquêtés ont malgré tout découvert des références en Soul/Funk au moyen de règles expressives, soit en appréciant le côté « festif » et « entraînant », voire « puissant », de certains morceaux ou de certains artistes, tels que « Marvin Gaye » ou « Nina Simone », comme ce fut le cas de Myriam en compagnie de sa mère, par ailleurs animatrice radio, qui possédait une large discographie dans ces genres.

La seconde tendance minoritaire de cette section caractérise, pour les enquêtés, le fait d'ouvrir leur répertoire à de la Chanson française, de l'Électro ou du Rap français en donnant à ces découvertes un sens positif au moyen de règles esthétiques. Nous avons en effet mis en avant plus haut que les découvertes faites par les enquêtés au sein de ces genres étaient plutôt grammaticalisées par des règles expressives qui, soit manifestaient des modes d'intégration morale aux différents groupes familiaux et/ou scolaires, soit exprimaient des formes sexuellement différenciées de s'approprier des références en Électro ou en Rap français. Pour autant, certaines séquences de découvertes au sein de ces genres permettent de décrire des processus de grammaticalisation prenant un sens positif au moyen de règles esthétiques. En Chansons françaises, Marc a par exemple découvert certaines références de « Georges Brassens », artiste qu'il a initialement découvert avec ses parents pour l'aspect politisé de ses textes mais qui a, en découvrant avec ses amis collégiens la « nouvelle chanson française », de moins en moins pris un sens positif au regard de Marc, du fait qu'il ne lui permettait plus de respecter la règle de contemporanéité musicale, qu'il honorait avec ses amis. Cette tendance s'est affaiblie chez Marc dès lors que, à la fin du lycée, celui-ci s'est mis à la guitare sèche et, en raison de la notoriété de « Georges Brassens » en la matière, s'est remis à l'écouter et à découvrir d'autres chansons de l'artiste, qu'il a cessé de juger à l'aune de la règle de contemporanéité musicale pour lui préférer celle du jeu instrumental, mu en cela par l'apprentissage de la guitare sèche :

Et je me suis mis à la guitare, vers 18-19 ans, et je me suis mis à écouter des trucs plus fin... Et notamment je suis tombé en amour pour « Brassens », que j'écoutais pas plus que ça, pour moi, c'était la musique de mes parents, donc bon... Et en fait j'ai écouté, et là, j'ai fait « Ah ouais, mais non, ils peuvent tous venir c'est pffff »... [Et c'est en te mettant à la guitare en fait ?] Ouais, parce qu'en fait, contrairement à beaucoup, c'est par la musique que je l'ai aimé... Souvent on croit que c'est « poom, poom-poom », que c'est toujours pareil, mais non, c'est du « Jazz plus cool », mais bon... C'est fabuleux... Il a des mélodies extraordinaires, on dirait pas comme ça... Et du coup, le fait de vouloir jouer de la guitare sèche, et ben à l'époque, « Brassens », c'était LE truc typique de la « guitare sèche » quoi... Et donc j'ai commencé à bosser ça, et en même temps à regarder de quoi il parlait... C'est en le lisant en fait, plus qu'en l'écoutant que je me suis rendu compte que... [Avec les jaquettes de disques en fait... ?] Ouais, ouais... Et je suis vraiment tombé en amour pour « Brassens », j'avais 19-20 ans, et 20 ans après, c'est toujours pareil (rires) !

De même, en découvrant les textes de « Claude Nougaro », « Léo Ferré », « Jean Ferrat », « Jacques Brel » ou encore « Boris Vian », Gaël a traduit la règle esthétique du « flow », terme du Rap décrivant la manière rythmée et syncopée de chanter dans les temps que Gaël investissait avec ses amis pour écouter du Rap et écrire leurs textes, afin de donner aux textes de ces chanteurs français un sens positif dans la création artistique en Rap :

J'ai fait mon premier solo en 2005, et après coup j'ai fait une espèce de « mixtape » de reprises de « Chansons françaises », parce que là, je commençais à étudier surtout certains chanteurs français en lisant leurs textes, comme « Nougaro » et « Brel », et sur la mixtape, y'a eux, et « Ferré », « Ferrat », « Boris Vian »... C'était en version rappée, c'est sorti en 2006, et c'était sur des « faces B » d'un label qui avait beaucoup d'artistes indés à l'époque, c'est-à-dire des maxis de « Stones Throw », donc ça faisait un petit truc un peu original... Je trouvais que rythmiquement, ils avaient une valeur « Rap » tu vois...

D'autres enquêtés ont, en Électro ou en Rap français, également pu donner un sens positif aux références qu'ils découvraient dans ce genre en mobilisant des règles esthétiques. Nous avons vu plus haut que les références de ce genre

prenaient principalement pour les enquêtés un sens positif par le recours à des règles expressives qui manifestaient des modes de socialisation sexuée distincts circonscrits aux groupes de pairs au moment des études secondaires, permettant ainsi de « manifester » une manière d'être *garçon* ou *filles* au sein du collège ou du lycée. Cependant, Jean a par exemple découvert la discographie du groupe « Cold Play » par réaction aux jugements qu'ils avaient pu entendre à l'égard de « Muse », un groupe de Rock que son entourage qualifiait de « groupe de midinettes » par référence au « public juvénile de Fun Radio » qui « passait leur musique en boucle ». Or, en tombant sur la publicité d'un parfum qui utilisait une chanson du groupe, Jean donna un sens positif à celle-ci en traduisant la règle de la composition musicale qu'il investissait dans son goût pour le Jazz, et téléchargea dès lors la discographie de « Muse » pour avoir une vue artistique d'ensemble des créations musicales du groupe. En entendant les mêmes critiques proférées à l'encontre de « Cold Play », qu'il identifiait à « Muse » en tant que « groupe juvénile matraqué par Fun Radio », Jean s'en est saisi comme d'une discontinuité propre à lui fournir une autocontrainte destinée à se faire une opinion propre à l'égard du groupe en téléchargeant sa discographie afin de la confronter successivement aux règles esthétiques qu'il honore par ailleurs en Jazz, mais aussi en Rock des années 1970 :

Et c'est marrant, des fois je me tape des délires, « Cold Play » j'ai jamais écouté de ma vie, mais j'ai eu envie d'écouter... J'en ai marre qu' on dise... J'aime pas les avis trop tranchés sur les groupes, et j'entends tellement dire que « Muse » c'est un groupe pour midinettes et j'aime tellement « Muse » que je me suis dit « tiens je vais me faire un avis sur « ColdPlay » », au lieu de connaître que trois chansons qui passent à Fun radio...

De même, Pierre a découvert la musique de « Dépêche Mode » après qu'un ami en qui il a confiance lui conseille d'écouter plus en détail « leur groove », alors qu'il avait tendance à ne les associer qu'à une ou deux chansons de son enfance (durant les années 1980) qui passait au Top 50. Pierre se procure alors une compilation du groupe sur le site de vente par correspondance découvert dans un magazine de Métal chez qui il achète également ses disques de Métal :

Après y'a eu aux fils des années le côté Indus qui est revenu, là aussi ça a fait un pont avec ce que j'écoutais gamin... Enfin ma mère, avec ce qu'elle écoutait : Variétés internationales des années 80, c'était quand même assez synthétique, avec la House Music aussi... Des trucs qui été bien à l'époque... Donc ouais, j'ai toujours aimé les sonorités synthétiques, et un peu martiales aussi... Tu vois, les sonorités carrées, répétitives, les boucles... Et du coup, j'ai développé ma culture industrielle, j'ai connu plein d'autres groupes, de l'électro aussi... [T'avais des magasins Indus aussi ?] Non, non, Pas là... Mais plus, un gars qui m'a branché sur « Dépêche Mode », bon c'est vrai que ma mère avait des 45T... Mais bon, moi « Dépêche Mode », c'était euh... (l'air dédaigneux) : « Personal Jesus », « People are people », donc bon ...Classique euh.... Je m'étais jamais trop penché sur la question... Et là le pote qui me fait « tu devrais écouter ce qu'ils font, tu vas kiffer »... Et du coup, je m'étais acheté plusieurs compil' sur Dial, justement, et là j'avais pris une grosse baffe quand même...Et j'ai écouté très attentivement, et beaucoup quoi, et c'est vrai que j'ai été marqué par eux... Ils ont un sens du groove assez incroyable, bien que ce soit de la musique électro entre guillemets on va dire, enfin c'est du Rock électro mais voilà, ils ont un sens du groove, de la mélodie, putain... Vraiment très très puissant...ça a été un groupe très important pour moi à un moment donné...

De même enfin, on a vu que Justine s'est progressivement mise à télécharger avec ses amis du collège, puis du lycée, de nombreuses discographies de rappeurs français afin d'avoir, comme Jean, une vue d'ensemble sur leur évolution artistique, que ne permet pas le respect, du côté des « radios jeunes », de la règle de contemporanéité musicale.

### *Conclusion*

Dans cette section, nous avons étudié les conditions qui rendent tendanciellement plus probable le fait que les enquêtés ouvrent leur répertoire musical au moyen de règles expressives ou esthétiques. Dans cette optique, il s'agissait de traiter la *deuxième dimension du phénomène de l'éclectisme*, à savoir

celle des règles à partir desquelles les références musicales sont découvertes et appréciées. De la sorte, l'explication de l'éclectisme du répertoire musical tient également compte des règles à partir desquelles il se constitue tout au long de la trajectoire biographique : certaines règles, en étant traduites, peuvent être à la base de l'introduction de références issues de genres distincts ; au contraire, plusieurs règles peuvent être investies successivement par les enquêtés pour donner un sens positif à la découverte de références issues d'un même genre musical.

Parmi toutes les caractéristiques sociales qui, chez les enquêtés, favorisent l'ouverture du répertoire musical au moyen des règles expressives, la plus influente est sans aucun doute la *période du primaire* (91,7%) où, de manière notable, le recours aux règles expressives constitue une dimension de *l'intégration morale* au groupe familial, soit au sein du collectif tout entier, soit de manière plus individualisée, et caractérisent alors différentes manières de constituer des liens éthiques entre enfants et parent. Dans un deuxième temps, les règles expressives tendent à être celles privilégiées par les enquêtés lorsqu'ils découvrent des références par le biais des *émissions radio ou télé de grande écoute*. Règles privilégiées par les animateurs eux-mêmes lorsqu'ils présentent les références qu'ils diffusent, notamment les références de Variétés ou de Chansons françaises, les règles expressives sont alors dans un *rapport de continuité* avec les découvertes faites au sein de l'espace familial ou conjugal. On a en effet à l'esprit qu'en parallèle des découvertes faites au sein des contextes familiaux ou conjugaux, de nombreuses autres découvertes ont émergé des réunions collectives autour d'émissions de radio ou de télévision très populaires du point de vue de l'audience (83,3%). *L'entre-soi féminin*, dans la mesure où les femmes ont beaucoup moins de probabilité que les hommes d'avoir entamé une pratique instrumentale et où les découvertes « mère-fille » ou « sœur-sœur » sont plus fréquentes que celles « père-fils » ou « frère-frère », constitue la dimension des relations interpersonnelles<sup>229</sup> la plus apte à favoriser l'investissement des règles expressives pour ouvrir leur répertoire. Par ailleurs, le privilège qu'accordent les

---

<sup>229</sup> Configuration numérique par ailleurs globalement indépendante du point de vue de l'adoption de telle ou telle familles de règles.

enquêtés aux règles expressives lorsqu'ils découvrent des références par le biais de ces dispositifs s'expliquent également par le lien également étroit que certains dispositifs (les « médias jeune ») entretiennent avec leur audience, et qui participent à la définition des différentes manières d'être « jeune ». À ce titre, la période du collège, bien que de manière moins marquée que la précédente, constitue également une période où les découvertes musicales, produites au moyen des règles expressives (70%), représente un moment où *l'intégration morale* au groupe de pairs passe par la nature des règles expressives partagées. L'importance des découvertes faites au sein des collectifs parentaux ou scolaires, surtout en matière de Chansons, de Rap français et de Variétés, sont d'ailleurs pour beaucoup dans le fait que les découvertes en collectif soient pour les enquêtés la configuration numérique la plus apte, au moment du collège, à privilégier les règles expressives lorsqu'ils ouvrent leur répertoire à de nouvelles références (64,7%). Enfin, l'effet de l'origine sociale n'a pas disparu depuis les analyses de Pierre Bourdieu, mais demeure en matière de *règles expressives* une « variable plus souple », qui s'explique notamment par un large investissement de ces règles au moment du primaire et, dans une moindre mesure, du collège, toute origine sociale confondue (la *variation* des règles expressives, en tant que modalité du mode d'intégration morale aux groupes d'appartenances, étant alors plus importante).

Certaines séquences viennent cependant infléchir ces tendances. Tout d'abord, le moment du primaire a quelques fois été celui de découvertes au moyen de *règles esthétiques* dès lors qu'un parent, souvent lui-même instrumentiste, parvenait à communiquer à l'enquêté un élan à inscrire ces règles au sein de formes de vie intime, c'est-à-dire à inscrire la situation de découverte dans un cycle d'engagement immédiat et de restitution où le repérage de tel ou tel trait artistique ne constitue pas une invitation à réaliser ses limites ou à prendre ses distances, mais au contraire à établir un partage par le biais de l'esthétique. Ensuite, le moment du collège, bien qu'également propice à l'usage des règles expressives, a cependant pu être aussi celui où des groupes de pairs se sont constitués progressivement par un goût esthétisé pour des genres à la base appréciés pour des dimensions expressives, comme c'est le cas du Métal ou du

Rap américain. Enfin, l'origine sociale modeste de certains enquêtés ne les a pas empêché d'ouvrir parfois leur répertoire au moyen de règles esthétiques, notamment par des processus d'ascension sociale (en particulier l'accès à la l'université) à l'intérieur desquels une pratique instrumentale a pu être entamée, et donner lieu à de telles découvertes. Nous avons enfin pu voir qu'en matière de Chansons françaises, d'Électro, ou de Rap français, les enquêtés qui faisaient des découvertes dans ces genres au moyen de règles esthétiques trouvaient un élan soit dans une pratique instrumentale qui entrainait en correspondance positive avec le type de jeu instrumental des références découvertes (Marc et le jeu de guitare sèche de « Georges Brassens ») ou la manière dont les textes étaient construits (Gaël et les artistes de Chansons françaises repris pour son disque de Rap). Il se pouvait également qu'en Électro ou en Rap français, les enquêtés maintiennent à l'état pré-grammaticalisé les discontinuités qui honorent la règle de contemporanéité musicale qui, soit invite les auditeurs des émissions de grande écoute à adhérer à un présentisme qui coupe sensiblement des références passées, soit à refuser en bloc les références que ces émissions diffusent, en faisant prendre à la règle de contemporanéité musicale un sens positif dans la grammaire réaliste.

Par contraste, la tendance à ouvrir son répertoire au moyen de *règles esthétiques* est, à plus d'un titre, largement dépendante d'une pratique instrumentale ou, du moins, d'une activité artistique. Ainsi, ce type d'ouverture du répertoire est beaucoup plus probable au *moment de la vie active* (71,2%), période où la poursuite d'une pratique instrumentale entamée au moment des études secondaire ou supérieure, associée à un processus de resserrement des relations amicales et de l'arrêt des relations scolaires, tend à être ce qui explique le plus ce phénomène. De même, si en terme de type de contexte, le recours au dispositif est celui qui a le plus de chance d'être mobilisé par les enquêtés pour découvrir des références musicales au moyen de règles esthétiques (58,4%), c'est avec l'usage des dispositifs spécialisés tels que les magazines (surtout en Métal), les sites d'information musicale, les jaquettes, pochettes, ou encore les médiathèques, les émissions spécialisées (notamment en Jazz et Classique), la



vente par correspondance ou les sites de « peer-to-peer » (surtout, dans ce dernier cas, en matière de Soul/Funk), que les enquêtés ouvrent leur répertoire. Par ailleurs, ceux-ci associent très souvent l'usage de ces dispositifs à leur inscription dans des *collectifs musicaux*, soit en parallèle, soit de manière diachronique (comme c'est le cas d'Amandine qui continue d'avoir recours à la médiathèque après avoir stoppé la pratique instrumentale du violoncelle). Les dispositifs spécialisés et l'appartenance à des collectifs musicaux fonctionnent ainsi comme autant de renforcement de l'investissement des règles esthétiques, tout comme les collectifs familiaux et scolaires et les émissions de grande écoute avec les règles expressives. Par contraste avec l'*entre-soi féminin*, les découvertes faites au sein de l'*entre-soi masculin* tendent à favoriser l'investissement de règles esthétiques (67,8%), là-encore en raison de la fréquence des relations liées de près ou de loin à une activité artistique (notamment en matière de Blues/Folk ou de Rock progressif). Nous avons vu plus haut que le fait que la mère soit titulaire d'un diplôme inférieur au Bac est légèrement discriminant en faveur de l'investissement de l'ouverture du répertoire au moyen d'une règle expressive. En ce qui concerne la mobilisation des règles esthétiques, l'effet de l'origine sociale est plus marqué. Dans ce cas, le fait que la mère est au moins le Bac favorise chez les enquêtés le fait qu'ils découvrent de nouvelles références au moyen de règles esthétiques (67,8%). Cela s'explique par un accès à l'université qui, malgré la démocratisation scolaire entamée dès les années 1960, reste tout de même plus fréquent à mesure que le diplôme des parents s'élève et qui, nous l'avons souligné, est une période favorable à l'initiation d'une activité artistique.

De nouveau, quelques cas viennent nuancer les tendances majoritaires en matière d'ouverture du répertoire par le biais des règles esthétiques. Tout d'abord, les dispositifs spécialisés ont parfois été utilisés par les enquêtés en raison de l'*actualité musicale* que les magazines promouvaient : la règle de contemporanéité musicale, bien que sous-investie par rapport aux règles du jeu instrumental ou de structuration du champ d'un genre musical lors de la lecture des magazines<sup>230</sup>, a aussi permis à certains enquêtés de donner un sens positif à

---

<sup>230</sup> Quoiqu'elle puisse être mobilisée de manière successive lorsque les enquêtés souhaitent connaître l'actualité d'un artiste afin de mettre en lien les critiques du dernier album avec les jugements qu'ils portent sur les précédents

des chroniques d'albums. De même, les magazines étant un dispositif qui met en avant les noms d'artistes, certaines enquêtées qui ne partagent pas avec leur conjoint de règles esthétiques, ont malgré tout découvert des groupes à partir de la règle de l'ironie, investie à propos des noms des formations musicales (notamment en Métal, où les jeux transgressifs s'observent aussi dans le choix du nom de groupe). Enfin, les émissions de radios spécialisées, les dispositifs spécialement dédiés à l'apprentissage scolaire ou les groupes d'amis ou collègues de travail ont également permis à certains enquêtés de découvrir du Classique et du Jazz *au moyen de règles expressives*, dès lors qu'ils se trouvaient dans un contexte propre à recevoir ce type de musique (les ambiances de lecture ou de travail de Gaël et Pascale ; la nécessité de se relaxer après la journée de travail ou dans l'attente d'une correspondance à l'aéroport pour Claire ou Patrick), ou que la spécificité de la référence pouvait permettre aux enquêtés de traduire des règles expressives qu'ils mobilisaient par ailleurs (la règle du sentimentalisme et de participation chez Fanny en ce qui concerne l'opéra de « Tchaïkovski » : « Roméo et Juliette »). Outre les dispositifs spécialisés, l'*entre-soi masculin* et les *collectifs musicaux* ont également pu être des types de configuration sociale où les enquêtés ont honoré avec alter des règles expressives. Deux raisons peuvent permettre de l'expliquer. D'une part, les deux interactants ne partagent aucune activité instrumentale (principalement dans les relations de l'*entre-soi masculin*). D'autre part, ces séquences se situent au début de relations amicales qui, par la suite, ont pris la forme d'un partage pour un intérêt artistique commun, qui n'empêchait par ailleurs pas d'honorer en parallèle certaines des règles expressives originaires (comme avec Bastien et son groupe d'amis autour de la défense du multiculturalisme musical).

## Chapitre 11. « Les logiques du changement par la pratique » : traduction grammaticale et double bind

Ce dernier chapitre sera consacré à l'analyse des conditions sociales qui structurent les modalités de la pratique de découverte musicale, c'est-à-dire celles qui favorisent *la manière* selon laquelle ces ouvertures s'opèrent au sein des interactions sociales.

Comme le voudrait l'analyse du changement social de Cyril Lemieux, la modification des répertoires musicaux des enquêtés, dans la mesure où ils émergent d'*interactions grammaticalisées*<sup>231</sup>, supposerait un déplacement vers une discussion des règles qui, jusque-là, fondaient le répertoire musical collectif. Ainsi, les enquêtés devraient en passer par des interactions qui trouvent un sens positif dans la grammaire publique. Or, le *fait principal* que l'on retire des statistiques des séquences de découverte est qu'aucune d'entre elles n'est située dans la grammaire publique. Ce qui signifie qu'aucune ouverture du répertoire musical des enquêtés ne s'est produite par une discussion sur les règles. Ce constat nous oblige donc à se doter d'une ossature conceptuelle capable d'en rendre compte. C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire d'élargir les conditions du changement social en proposant une extension du modèle de l'approche grammaticale. À côté du recours à la grammaire publique, nous suggérons que le changement peut *aussi s'opérer au sein de la pratique même*, sans que les enquêtés n'aient recours à la grammaire publique. Dans notre enquête, nous avons pu repérer *deux logiques de changement par la pratique* (ce qui n'en exclut bien entendu pas d'autres, qui peuvent être dépendantes de paramètres qui, actuellement n'ont pas été pris en compte). La première est celle de *traduction grammaticale*, la seconde est celle du *double bind*. Après être revenu brièvement sur les concepts de *traduction grammaticale* et de *double bind*, puis tenté

---

<sup>231</sup> Soit *directement entre des individus*, comme c'est le cas des relations interpersonnelles et des interactions au sein de collectifs, *soit par la médiation de dispositifs*, où les règles permettant de *grammaticaliser la musique à laquelle les enquêtés sont confrontés sont objectivées dans des énoncés explicites* — les chroniques d'albums dans les magazines, au dos des pochettes ou à l'intérieur des livrets des disques, les discours des présentateurs à la radio ou à la télé, etc. —, *soit enfin dans les pratiques en solitaire*, où l'enquêté se pose en quelque sorte *en juge de lui-même*, juge de la conformité des références découvertes ou actualisées par rapport aux règles qu'il met en honneur pour les appréhender.

Chapitre 11. « Les logiques du changement par la pratique » : traduction grammaticale et double bind

d'expliquer les raisons faisant que l'on observe plutôt ces deux logiques à la source des modifications du répertoire musical (11.1.), nous terminerons par une analyse des traits les plus significatifs qui rendent possibles de tels changements (11.2.).

### ***11.1 Le changement par la pratique au cœur de l'ouverture des répertoires de goûts musicaux***

#### *11.1.1. Retour sur les concepts de « traduction grammaticale » et de « double bind »*

Pour toute découverte musicale, nous avons vu que deux éléments peuvent se modifier au sein des répertoires : d'une part, le répertoire lui-même, avec l'ajout d'une nouvelle référence, d'autre part la règle à partir de laquelle la découverte prend un sens positif. Par définition, le répertoire se modifie au minimum par l'insertion d'un nouveau morceau ; mais le répertoire peut être doublement modifié par l'adhésion à une nouvelle règle. Lorsque les enquêtés ont ouvert leur répertoire au moyen d'une règle déjà admise, nous avons parlé tout au long de notre travail de *traduction grammaticale*. Comme nous l'avons souligné plus haut<sup>232</sup>, nous nous inspirons du concept de Michel Callon, en lui donnant toutefois un sens totalement différent, qu'indique l'ajout en apparence minime de la qualification « grammaticale » de l'opération. Chez Michel Callon, puis, quelques années plus tard, dans sa collaboration avec Bruno Latour, la notion de *traduction* répond au problème de la délégation de l'autorité<sup>233</sup> ; celui que l'on mandate pour défendre collectivement une prise de position sur un « état de faits » opère une *traduction* de la dispersion des volontés individuelles en une seule volonté. Pour notre part, nous avons défini l'acte de traduction

---

<sup>232</sup> Voir *infra* p. 107.

<sup>233</sup> Nous rappelons la définition de la notion de traduction par les auteurs : « Par traduction, on entend l'ensemble des négociations, des intrigues, des actes de persuasion, des calculs, des violences grâce à quoi un acteur ou une force se permet ou se fait attribuer l'autorité de parler ou d'agir au nom d'un autre acteur ou d'une autre force [...]. Dès qu'un acteur dit « nous », voici qu'il traduit d'autres acteurs en une seule volonté dont il devient l'âme ou le porte parole. Il se met à agir pour plusieurs et non pour un seul. Il gagne de la force. Il grandit » (Callon et Latour, 2006, p. 12- 13).

grammaticale d'une tout autre manière. Il s'agit dans notre cas d'un acte dans lequel un individu se saisit d'une discontinuité comme d'une attraction en investissant une règle à qui il fait subir une distorsion afin qu'elle puisse donner à cette discontinuité un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle. C'est par exemple aimer un morceau de Rock pour l'aspect « bourrin » et apprécier ensuite un morceau d'Électro pour son caractère « bourrin », mais qui s'exprime d'une manière légèrement différente.

Au contraire, lorsqu'un enquêté ouvre son répertoire en donnant un sens positif à une référence au moyen d'une règle à laquelle il adhère en même temps qu'il intègre le nouveau morceau, nous parlons de *double bind*. Certes, nous nous sommes moins attardés sur la description de ces processus au cours de notre travail ; il s'agit là d'un choix délibéré. C'était que nous souhaitions l'extraire de l'ensemble des analyses empiriques afin d'en détailler les différents aspects à la fin ; étant entendu qu'il s'agit pour nous d'un phénomène central du point de vue de l'analyse du changement social. Il met l'accent sur un phénomène que ni l'opposition bourdieusienne entre *doxa* et *orthodoxie*<sup>234</sup> ni la nécessité du passage à la grammaire publique dans l'approche grammaticale ne permettent de penser. Chez Pierre Bourdieu, le sentiment d'évidence que procure aux individus le sens de tous les actes et les représentations du monde social trouve son fondement dans le *rapport doxique* au monde, celui d'une expérience indiscutée structurée à partir des schèmes constitutifs de l'ordre établi. Et ce rapport n'est potentiellement mis en défaut que lorsqu'une mobilisation collective lutte contre

---

<sup>234</sup> Dans un article récent (Mauger, 2009, p. 73), Gérard Mauger tire de deux exemples pris par Pierre Bourdieu dans une interview du *Monde diplomatique* une distinction entre *doxa* et *idéologie* qui, selon nous, est en contradiction avec la manière dont Pierre Bourdieu la conçoit. Dans cette interview, Pierre Bourdieu manifeste son étonnement du fait que si peu de situations du monde social font problème pour les agents. Qu'il s'agisse des automobilistes qui circulent autour de la place de la Concorde, ou de l'ordre établi, le sociologue constate que les agents vivent ces situations sur le mode de la *doxa*, c'est-à-dire par l'intermédiaire des schèmes selon lesquels elles sont structurées et par lesquels elles demandent à être interprétées. Or Gérard Mauger, en rapprochant la *doxa* de l'exemple de l'acceptation par tous des règles du Code de la route, et l'« idéologie » de l'exemple de l'acceptation de l'ordre établi, semble analyser le premier terme (la *doxa*) comme un ensemble de schèmes incorporés accepté par tous, de type égalitaire, tandis que le second terme (l'*idéologie*) serait une « rationalisation des inégalités » nécessaire aux tenants de l'ordre afin de les justifier. Or, nous voyons clairement avec la citation ci-après que Pierre Bourdieu considère tant la *doxa* que l'*orthodoxie* (l'équivalent d'« idéologie » dans le raisonnement de Gérard Mauger) comme des formes de domination symbolique, donc intrinsèquement *inégalitaires* ; la différence étant située au niveau du degré d'objectivation ou d'incorporation de cette domination.

## Chapitre 11. « Les logiques du changement par la pratique » : traduction grammaticale et double bind

cet ordre en faisant émerger son caractère arbitraire, obligeant les « gardiens de l'ordre » à produire des justifications qui visent à le légitimer. La *doxa*, en accédant à une explicitation de ses principes, prend alors la forme d'une *orthodoxie* luttant contre les positions « hérétiques » :

C'est seulement dans et par la lutte que les limites incorporées deviennent des frontières, auxquelles on se heurte et qu'il faut déplacer. Et de fait, le système des schèmes classificatoires ne se constitue en système de classement objectivé et institutionnalisé que lorsqu'il a cessé de fonctionner comme sens des limites et que les gardiens de l'ordre établi doivent, pour les défendre contre la contestation hérétique, expliciter, systématiser et codifier les principes de production de cet ordre, tant réel que représenté, bref constituer la *doxa* en *orthodoxie* (Bourdieu, 1979, p. 559).

Dans la perspective de Pierre Bourdieu, le changement advient collectivement par la lutte symbolique. Celle-ci ne peut advenir selon le sociologue que si un désajustement brusque se produit chez les classes dominées entre leurs chances objectives et leurs espérances. Dès lors, en rompant ce qui fonde la lutte de concurrence, à savoir la rupture de « *l'ordre des successions* », cette forme collective de lutte offre aux agents la possibilité d'un renversement de la table des valeurs symboliques structurant le monde social, afin de le tirer à leur avantage :

Ainsi, par un paradoxe apparent, le maintien de l'ordre, c'est-à-dire de l'ensemble des *écarts* [...] et par là, des *relations d'ordre* qui confèrent à une formation sociale sa structure, est assuré par un changement incessant des propriétés substantielles (c'est-à-dire non relationnelles). Ce qui implique que l'ordre établi à un moment donné du temps est inséparablement un ordre temporel, un *ordre des successions*, chaque groupe ayant pour passé le groupe immédiatement inférieur et pour avenir le groupe supérieur [...]. Les groupes en concurrence sont séparés par des différences qui, pour l'essentiel, se situent dans l'*ordre du temps*. [...] ce que la lutte de concurrence éternise, ce n'est pas des conditions différentes, mais la *différence des conditions*. [...] Ayant établi la logique des processus de concurrence [...] qui condamnent chaque agent à réagir *isolément* [...]

au résultat de l'*agrégation statistique* [des actions isolées des autres agents], [...] on est en mesure de poser la question [...] des conditions [...] dans lesquelles viennent s'interrompre la dialectique des chances objectives et des espérances subjectives [...] : tout permet de supposer qu'un brusque décrochage des chances objectives par rapport aux espérances subjectives appelées par l'état antérieur des chances objectives est de nature à déterminer une rupture de l'adhésion que les classes dominées, soudain objectivement et subjectivement exclues de la course, accordent aux objectifs dominants jusque-là tacitement acceptés, et à rendre possibles par là un véritable renversement de la table des valeurs (Bourdieu, 1979, p. 183-185).

Le modèle de la lutte symbolique que propose Pierre Bourdieu est en définitive une inversion des rôles de dominants et dominés. Le changement advient alors par ce que Cyril Lemieux nomme des *techniques de pouvoir* et prend plutôt un sens positif dans la grammaire réaliste. Il s'agit donc d'un changement qui reste cantonné au régime de la contrainte. Au contraire, le modèle défendu par Cyril Lemieux situe le changement comme ne pouvant advenir de manière la plus claire possible qu'au niveau de la grammaire publique, c'est-à-dire à partir d'une discussion sur les règles qui mobilise des *représentations collectives* partageables par tous. Le changement des règles naturelles tel que nous avons pu l'observer dans nos entretiens n'est ni passé par la grammaire réaliste, ni par la grammaire publique, mais par la grammaire naturelle. C'est un tel changement que nous avons appelé *double bind*. Pourquoi une telle reformulation conceptuelle ? Comme nous l'avons explicité à la section 3.4., les situations de modification implicite des règles lors des séquences de découvertes permettent de décrire le mécanisme suivant : la personne qui propose une nouvelle référence à l'enquêté ne partage pas avec lui la règle naturelle à partir de laquelle elle lui donne un sens positif ; pour autant le lien social qui le rattache à lui la pousse à vouloir lui communiquer la référence musicale en lui faisant prendre le sens qu'elle lui donne. Il existe donc, comme dans les situations de *double bind*, des éléments antagonistes au cœur de la situation. Nous nous rappelons que plus haut, dans le prolongement du cadre de *l'analyse grammaticale*, nous avons défini le concept de *double bind* en nous

## Chapitre 11. « Les logiques du changement par la pratique » : traduction grammaticale et double bind

appuyant sur trois concepts déjà admis par celle-ci : celui d'*inconscient grammatical*, celui de *dominante grammaticale*, et enfin celui de *tendances corporelles à agir*. Prenons un exemple. En actualisant la règle grammaticale avec laquelle elle fait prendre à la référence un sens positif, la personne qui interagit avec un enquêté l'amène à réaliser ses limites. L'enquêté doit donc se contraindre à écouter la personne afin de saisir en quoi la nouvelle règle censée être naturelle permet de donner à la référence un sens positif dans cette grammaire. Partant, c'est à ce moment-là qu'*alter*, s'il souhaite parvenir à ses fins, doit nécessairement jouer avec l'inconscient grammatical naturel de la situation : l'objectif pour *alter* est en effet de faire peser au maximum sur la perception de l'enquêté les discontinuités qui peuvent constituer pour lui des raisons attractives de s'engager immédiatement dans l'échange. L'objectif est donc de faire basculer l'enquêté de la grammaire réaliste à la grammaire naturelle par un mécanisme de *conversion grammaticale* de la règle ; qu'une règle contraignante devienne une règle naturelle. Cependant, nous avons également souligné dans la section 3.4 qu'un tel processus peut être *partiel* ou *total*<sup>235</sup>. À l'issue d'un tel processus, les enquêtés ont pu constituer la nouvelle référence en *attraction* sans toutefois adhérer à la règle qu'investissait *alter* ; l'enquêté s'appuyait alors sur un élan antérieur pour *traduire* une règle déjà admise afin de faire prendre un sens positif à la référence.

C'est par exemple le cas de Murielle à l'égard du Métal : si son groupe d'amis du collègue lui a permis de constituer ce genre comme *attractif*, c'est qu'elle a pu s'appuyer sur une règle expressive déjà admise dans un autre domaine qu'elle a pu traduire pour apprécier les groupes que ses amis lui faisaient découvrir. Cependant, ils ne sont pas parvenus à lui faire accepter la règle esthétique à partir de laquelle eux-mêmes donnaient sens à ce genre. Ce « refus grammatical », on s'en souvient, était dû au fait que ses amis, en plus d'investir une règle que Murielle ne partageait pas avec eux, s'appuyaient très fortement sur les discontinuités mettant en jeu une dimension viriliste. Ainsi pour Murielle, non seulement la règle par elle-même, de par la nouveauté qu'elle représente,

---

<sup>235</sup> Il peut également échouer, mais il s'agit alors d'une forme de vie contrainte, dont les concepts reliés à la grammaire réaliste permettent de rendre compte.



constitue pour elle une raison suffisante de s'auto-contraindre, mais elle perçoit en plus qu'elle prend un sens positif par rapport à l'opposition homme/femme qui sous-tend l'interaction. C'est pourquoi, bien qu'elle ait pu faire prendre aux groupes de Métal un sens positif par rapport à la règle de l'énergie musicale, n'a pas adhéré à la règle de ses amis.

Le cas de Clément nous fournit un exemple de changement total : il a non seulement été attiré par les références que lui proposait son ami, mais il les a appréciées en adhérant à la règle qu'il honorait. Une telle configuration, nous l'avons vu, a été possible du fait que son ami, en faisant peser l'inconscient naturel de l'échange, à savoir le fait qu'ils soient tous deux amis, a pu adoucir l'autocontrainte avec laquelle Clément l'écoutait. Mais c'est aussi que Clément a pu s'appuyer sur un élan antérieur qui, proche de la règle esthétique qu'investissait son ami sans cependant constituer une traduction à proprement parler, a rendu son adhésion à la règle possible. On a en mémoire en effet que, ayant adhéré au lycée à la règle de la rareté musicale, il ne lui a pas été difficile de donner un sens positif dans la grammaire naturelle à la règle de structuration du champ musical qu'investissait son ami.

Au final, le processus de *double bind* est un mode de changement qui, partant de la grammaire réaliste, parvient à prendre un sens positif dans la grammaire naturelle, et dont l'issue dépend des élans sur lesquels l'enquête peut s'appuyer pour faire prendre à la règle mise en jeu par alter un sens positif dans cette même grammaire.

### *11.1.2. La modification des répertoires en acte et la reproduction des liens sociaux*

Pourquoi un tel mode de changement en matière de découverte musicale ? Pourquoi en effet les enquêtés ne discutent-ils pas plus des règles à partir desquelles ils ouvrent leurs répertoires ? La raison est à notre sens relativement compréhensible : le fait de faire découvrir à quelqu'un avec qui on entretient un certain lien social est un acte qui trouve un sens positif au sein de la grammaire naturelle ; faire découvrir de la musique est en effet très souvent impulsé par

## Chapitre 11. « Les logiques du changement par la pratique » : traduction grammaticale et double bind

*l'envie* de faire découvrir à quelqu'un que l'on apprécie une référence musicale que l'on aime et vis-à-vis de laquelle on a envie de partager la ferveur qui nous anime. C'est pourquoi, lorsque l'on s'apprête à faire découvrir à quelqu'un un nouveau morceau en investissant une règle que l'autre ne partage pas avec nous, il existe un risque que l'autre nous notifie d'un manque d'engagement. Justifier du bien-fondé de l'usage d'une règle alors que nous sommes en train de faire découvrir à *alter* une référence, c'est également perdre l'engouement initialement escompté. C'est, en quelque sorte, refuser la reconduction des liens sociaux qui nous unissent en les prenant comme objet. C'est pourquoi il nous semble que les processus de découverte se passent très souvent plutôt selon le mode du *double bind* que sur celui d'un débat sur les règles et que, par conséquent, le changement advient *dans* et *par* la pratique.

### *11.1.3. Les dispositifs comme médiation de la reproduction active des groupes sociaux*

Cependant, nous pourrions penser que les dispositifs de médiation, n'ayant pas à proprement parler besoin de perpétuer avec les individus un quelconque lien social, occupent une fonction qui les amène à ce que l'ouverture des répertoires s'effectue pour les individus qui les utilisent au moyen d'un passage par la grammaire publique. L'enquête nous montre cependant qu'il n'en est rien. Pour quelle raison ? Hervé Glévarec en fournit une réponse en ce qui concerne les radios jeunes. Comme nous l'avons remarqué plus haut<sup>236</sup>, celui-ci a dégagé quatre fonctions principales des radios jeunes vis-à-vis des auditeurs. La première fonction est celle d'« identification » : elle « désigne la relation d'appartenance et de reconnaissance qui se joue entre un auditeur jeune et une radio [...]. Dans ce registre, les libres antennes contribuent à l'élaboration de communautés d'appartenance et de centres d'intérêt partagés qui fonctionnent comme pôles d'identification ». La seconde fonction, de « programmation », « recouvre, elle, l'offre, gratuite, d'un contenu musical aux auditeurs » ; la troisième fonction, de « découverte », réside dans la source de nouveautés musicales que fournissent les radios » ; la quatrième fonction, d'« écoute située »,

---

<sup>236</sup> Voir *infra*, n.109 p.249.

« est celle [...] d'un double direct, situationnel et conjoncturel, co-présence à la diffusion et « présence au présent ». Cette fonction est celle qui est valorisée dès l'instant que l'écoute en direct constitue les raisons ou l'intérêt de l'écoute d'une radio musicale » (Glevarec, 2014, p. 124-125). Ces quatre fonctions définissent selon le sociologue « le tétraèdre des fonctions des radios musicales », qui ont précisément comme objectif de « tenir ces quatre fonctions de façon équilibrée si possible et pour un public précis » (*ibid.*, p. 125). Il s'agissait alors, au cours des années 1980 à 1990, d'« articuler le mieux possible aux oreilles de ses auditeurs ces quatre dimensions, en élaborant des play-lists, en étant première sur les nouveautés, en construisant du lien d'affinité et de reconnaissance et, enfin, en créant au cours de la journée « l'évènement » par une animation susceptible de capter l'auditeur » (*ibid.* p. 125). L'analyse d'Hervé Glévarec, à laquelle nous souscrivons, permet de démontrer en quoi les dispositifs radiophoniques, étant donné leurs fonctions, ne peuvent aucunement permettre aux enquêtés d'ouvrir leur répertoire commun en passant par une discussion sur les règles. La fonction d'identification, dans son lien avec celle de découverte, indique en effet que les découvertes ne peuvent se faire que par identification, c'est-à-dire par l'acceptation des règles naturelles que communiquent aux auditeurs les animateurs radio à l'égard des morceaux qu'ils leur font découvrir. À cet égard, Hervé Glévarec souligne avec raison selon nous le fait que la radio comprend une fonction de « sphère publique » (en touchant un large public simultanément) dont la caractéristique est, pour les auditeurs, la possibilité de s'identifier (*ibid.* p.128). La fonction d'identification et de programmation nous paraît être généralisable à d'autres dispositifs d'accès à la musique que nous avons identifié au cours des entretiens. En effet, au moins en ce qui concerne les magazines spécialisés et les émissions, ces deux fonctions restent présentes. En leur offrant une série d'articles sur des albums précis ou la diffusion d'une programmation musicale, les chroniqueurs et les présentateurs s'engagent auprès des lecteurs et des auditeurs en investissant des règles, expressives ou esthétiques, qu'ils souhaitent partager avec eux. L'adhésion est par la suite plus ou moins effective ; il n'en reste pas moins que ces dispositifs ne favorisent nullement chez les enquêtés une ouverture du répertoire par une discussion sur les règles qui les

## Chapitre 11. « Les logiques du changement par la pratique » : traduction grammaticale et double bind

fondent. C'est pourquoi nous considérons que ces dispositifs participent plutôt de la reproduction des règles admises par les groupes sociaux qui les utilisent que d'une discussion autour de celles-ci.

### *11.2. Les paramètres des modes de changement par la pratique*

Nous venons d'explicitier les raisons pour lesquelles, en ce qui concerne les processus de découverte musicale, les enquêtés avaient plutôt pas tendance à ne pas passer par la grammaire publique, mais se trouvaient plutôt engagés par des processus de *traduction grammaticale* ou de *double bind*. Nous allons maintenant poursuivre, et par là terminer, sur les situations qui favorisent plutôt le premier ou plutôt le second processus.

**Tableau 28 - Découverte et modes de changement par la pratique**

Caractéristiques sociales des séquences	Favorise la découverte	
	Processus de double bind	Processus de traduction
Trajectoire scolaire et professionnelle	Collège (61,1%), Etudes supérieures (58,9%)	Primaire (69,9%), et Vie active/chômage (55,7%)
Types de contextes	Relations interpersonnelles (55,9%), Dispositifs (38,6%)	En collectif (58,1%)
Types de relations	Amicales (62,2%)	Parentales (57,6%), hobby musical (64,7%)
Type de collectifs	Collectifs amicaux (73%)	Collectifs musicaux (68,6%), collectifs familiaux (74,4%)
Nature des contextes	Amical, scolaire (61%)	Musical, associatif, hobby (64,3%), Familial et conjugal (58,4%)
Types de dispositifs	Magazines spécialisés, sites d'information musicale, jaquette/pochette de disques (61,8%)	Emissions Radio-Tv de grande écoute (66,7%), Site avec algorithme de recommandation (61,4%)
Homophilie musicale	Alter jugé plus connaisseur (62,3%)	Aussi connaisseur (60,6%) ou alter jugé moins connaisseur (83,3%)
Homophilie d'instruction	Même niveau de diplôme (64,3%)	alter plus diplômé (56,9%)
Familles de règles musicales	Règles esthétiques (55,2%)	Règles expressives (53,3%)

Le premier pourcentage se lit ainsi : parmi les découvertes effectuées par les enquêtés au moment du collège, 61,1% d'entre elles sont le résultat d'un processus de *double bind*.

#### *11.2.1. Les traductions grammaticales comme fondement de la dynamique des processus d'intégration morale aux groupes*

Les statistiques des processus de découverte où les enquêtés ont plutôt tendance à traduire des règles déjà admises décrivent toutes une certaine dynamique de processus d'intégration morale au groupe qui s'applique essentiellement à deux types de groupes d'appartenance : celui du groupe familial, et celui où l'enquêté partage avec les autres membres un intérêt pour un hobby musical. Plusieurs éléments indiquent de tels phénomènes. On observe tout d'abord que les traductions grammaticales sont privilégiées par les enquêtés lorsqu'ils sont en compagnie de leur parents ou de personnes avec qui ils partagent un hobby musical. Et ce, qu'il s'agisse de séquence en collectif ou au sein de relations interpersonnelles : c'est donc qu'en matière de traduction grammaticale, la nature du lien social joue un rôle plus important que la structure numérique de l'interaction. De plus, les traductions sont plutôt effectives au moment du primaire et de la vie active ; or nous avons démontré plus haut que la première période caractérise les découvertes faites plutôt avec les parents, tandis que la seconde période est plutôt celle où les collectifs musicaux prennent une place importante en matière de découverte. On constate également que lorsqu'ils se produisent au sein des relations interpersonnelles, les processus de traduction s'effectuent plutôt en présence de personnes plus diplômées ; or, nous avons également vu plus haut que les découvertes au sein de relations asymétriques du point de vue du niveau de diplôme, se déroulaient plutôt au moment du primaire ou du collège et concernaient principalement les découvertes faites avec les parents. Enfin, les enquêtés ont plutôt tendance à traduire des règles déjà admises en découvrant des références par les émissions de grande écoute, et à traduire principalement des règles expressives. C'est pourquoi il nous paraît justifié de dire que les processus de traductions grammaticales participent de la dynamique de processus d'intégration au groupe. C'est pourquoi il nous paraît également valable d'affirmer que ces dynamiques concernent d'une part l'appartenance des enquêtés à leur groupe parental et d'autre part l'appartenance à un groupe construit autour d'un hobby musical. En ce qui concerne ce dernier cas, les processus de traduction grammaticale sont très souvent des traductions de règles esthétiques. Cependant, il s'agit principalement

Chapitre 11. « Les logiques du changement par la pratique » : traduction grammaticale et double bind

de règles esthétiques stables : c'est pourquoi, si les traductions grammaticales au sein du groupe parental sont essentiellement des traductions de règle expressives, celles au sein des groupes partageant un hobby musical sont des traductions de règles esthétiques. En définitive, les processus de traduction caractérisent principalement la dynamique propre à l'intégration morale des enquêtés aux deux groupes mis en lumière.

### *11.2.2. Le double bind comme processus bifurcatif d'intégration à de nouveaux groupes sociaux*

Tout comme pour les processus de traduction musicale, nous pouvons distinguer une logique globale des processus de *double bind*, qui caractérisent cependant deux types de situations précises. Tout d'abord, si les processus de traductions grammaticales constituent de processus dynamique de perpétuation de l'*intégration morale au groupe*, les processus de *double bind* décrivent, eux, des *processus d'adhésion* à de nouveaux groupes. Cependant, comme pour les traductions grammaticales, deux types d'adhésion peuvent être repérées, qui se situent dans un rapport complémentaire aux deux types de processus de traduction grammaticale. D'une part, nous pouvons repérer un premier type de *double bind* au moment du collège, lorsque les enquêtés intègrent progressivement des groupes de camarades de classe. Il s'agit alors d'une adhésion pratique à la règle de contemporanéité musicale. Elle constitue en quelque sorte la matérialisation pratique du découplage des enquêtés vis-à-vis du répertoire partagé avec les parents, et des règles qui lui donnent sens. Cette adhésion, comme nous l'avons vu plus haut, est médiatisée prioritairement par les découvertes faites par les émissions de grande écoute qui participent de la constitution d'une communauté générationnelle relativement découplée de celle des parents. Le second type de *double bind* est celui qui permet de décrire l'adhésion des enquêtés à des groupes amicaux qui, petit à petit se structurent autour d'une pratique artistique. Il s'agit là pour les enquêtés de procéder à un découplage des règles admises ailleurs, au sein d'autres groupes de pairs. Tout comme les processus de traduction grammaticale, les processus de *double bind*

sont médiatisés par un certain type de dispositif : ce sont principalement les magazines spécialisés, les sites d'information musicale, les informations présentes sur les jaquettes ou les pochettes de disques. L'adhésion implicite à de nouvelles règles, essentiellement esthétiques, se passe la plupart du temps au contact d'amis, avec qui les enquêtés, si les relations se pérennisent, partagent très souvent avec eux un hobby commun, auquel succèdent globalement une série de traductions grammaticales de règles esthétiques. Nous voyons donc en quoi les deux types de processus de traductions entrent dans des rapports complémentaires avec les eux types de processus de *double bind* : c'est que le premier processus de *double bind* permet de comprendre les formes de découplage qui s'opèrent chez les individus à leur passage au collège, lorsqu'ils se socialisent avec les membres de leur génération, parallèlement au répertoire commun avec leurs parents ; le second processus de *double bind* permet de décrire une seconde série de découplages qui s'opèrent au cœur même de la socialisation secondaire, pour des enquêtés qui développent des relations organisées autour d'une sensibilité esthétique, en parallèle des différentes appartenances générationnelles et de la perpétuation (potentielle) des goûts partagés avec la famille.





## Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

### *Déplacement de l'objet et élargissement du point de vue*

En combinant l'analyse grammaticale et la dynamique des formes de l'activité sociale pour nous intéresser au processus de découverte musicale, nous avons exploré un domaine que la sociologie de la culture, la sociologie de la réception et les *cultural studies* ont peu abordé.

Nous avons décidé d'aller jusqu'au bout de la perspective choisie de façon quelque peu radicale et systématique afin d'expérimenter les possibilités de cette combinaison de cadres théoriques, quittes peut-être à déconcerter par le recours permanent à un vocabulaire un peu abstrait, mais celui-ci nous était nécessaire.

Le recours à l'analyse grammaticale a tout d'abord permis d'appréhender les jugements de goût d'une manière plus complète que ne le permettent les courants précités. La sociologie de la culture s'est en effet plutôt intéressée à la genèse des *préférences* ou des *pratiques* culturelles, à travers le prisme de la théorie de la légitimité culturelle, qu'elle a certes amendé au fil du temps, sans toutefois parvenir à régler des problèmes essentiels (voir les 4 critiques du chapitre 2). En tout premier lieu, du point de vue théorique que nous avons adopté, elle n'est pas parvenue à s'extirper de ce qu'implique cette théorie : le fait de rapporter systématiquement les *préférences* et les *pratiques* à une seule grammaire, celle du *réalisme*. La limitation théorique implique alors une réduction de l'appréhension de la réalité empirique. D'un autre côté, la sociologie de la réception et des *cultural studies* ont, par contrepoint, plutôt souligné la capacité des individus à se détourner des usages officiels, à s'approprier les biens et les pratiques de sorte qu'ils deviennent compatibles avec leur système de valeur, voire à adopter un *regard oblique* à l'égard des produits culturels. Mais là encore, la réduction théorique conduit à une réduction de l'appréhension du réel. Ces courants ne permettent de l'appréhender qu'à travers la seule *grammaire*

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

*naturelle*. Au-delà de ces antagonismes, l'ensemble de ces courants ont en commun d'avoir délaissé tout le pan de la critique et de la justification publique des jugements de goût. C'est pourquoi il nous a semblé que le recours à l'approche grammaticale pour appréhender les processus de découvertes musicales constitue un angle théorique favorable à l'appréhension de ces phénomènes, sans que l'un prenne théoriquement le pas sur l'autre. Par ailleurs, l'analyse grammaticale rend possible une approche nouvelle de l'éclectisme, impliquée derrière la notion de « découverte ». Outre qu'elle permet de décrire et d'expliquer les processus par lesquels s'ouvre le répertoire des individus, l'approche grammaticale permet de toucher du doigt *les bases concrètes de l'éclectisme* : à savoir les règles musicales qui structurent le répertoire que chaque individu partage avec d'autres dans les diverses configurations sociales.

### *Du structuralisme génétique au structuralisme pragmatique processuel*

La combinaison de l'analyse grammaticale et de la dynamique des formes de l'activité sociale nous a par ailleurs permis d'analyser les répertoires de goûts musicaux de *manière processuelle*, alors que les analyses statistiques classiques approchent plutôt l'éclectisme (ou l'omnivorisisme) de manière statique. La dynamique biographique de la construction des répertoires musicaux suggère en effet de décrire et d'expliquer la manière dont s'opère chez les individus le passage d'une configuration sociale à une autre du point de vue de la variation des règles et des répertoires musicaux collectifs. Elle suppose également de s'intéresser à l'effet des restructurations temporelles des diverses appartenances de l'individu sur son répertoire musical et les règles qui le compose. De même, la conceptualisation dynamique des tendances corporelles à agir a permis de décrire des *processus de renforcements* de certaines tendances (par des opérations de *traductions* notamment) ou au contraire des *processus bifurcatifs* où les tendances à l'égard d'une règle et/ou d'une référence musicale s'assouplissent, s'infléchissent ou s'inversent (par ce que nous avons appelé des *double bind*).

Mais l'analyse des *processus de découvertes* n'a pourtant pas impliqué un délaissement de l'outil statistique. Il nous a semblé au contraire qu'il était tout à fait compatible avec l'analyse grammaticale. C'est pourquoi, après avoir regroupé les récits biographiques et les avoir ordonnés chronologiquement, nous avons appliqué à notre objet la méthode des narrations quantifiées. Nous avons ainsi séquencé les récits et les avons codés selon des *critères descriptifs* puis avons fait émerger, par le recours à l'analyse statistique, les *tendances majoritaires* et les *tendances minoritaires* des processus de découverte. Ces opérations sont en accord avec la hiérarchisation temporelle propre à l'approche grammaticale des tâches « techniquement premières » de la description et de la compréhension et des « tâches techniquement secondes » de l'explication, de la critique et de la prédiction. D'un *structuralisme génétique*, nous sommes donc passés à un *structuralisme pragmatique processuel*. Plusieurs avantages caractérisent le passage d'une forme de structuralisme à une autre. Le premier est la capacité à passer des pratiques à ce qui les engendre sans devoir en supposer le processus, étant donné que la structure temporelle de la base de données, extraite des entretiens, permet de décrire le passage de l'une à l'autre. Il existe ensuite une différence dans la manière d'interpréter les statistiques. Le *structuralisme génétique* tire de l'inégale distribution des pratiques et des biens une analyse en termes de *rapports distinctifs*. Celle-ci *anticipe* donc ce que deviennent des goûts ou des pratiques *disjointes spatialement* au moment de la récolte des données lorsqu'ils sont confrontés à des pratiques ou des goûts dissemblables dans le monde réel. En outre, en s'attardant sur les *écarts différentiels*, il ne fait aucun usage des *marges statistiques* (tout comme d'ailleurs les analyses en termes de dissonances qui, si elles soulignent l'importance des *marges*, n'en tirent aucun bénéfice pour d'éventuelles propositions de transformation du monde social). Au contraire, nous avons appréhendé les écarts statistiques en termes de *probabilité plus forte de rapports distinctifs* et avons mobilisé les *cas statistiquement minoritaires* afin que l'explication de ce qui les a malgré tout rendus possibles puisse les rendre potentiellement plus probables statistiquement par des propositions de modifications des dispositifs d'accès à la musique. Le constat des régularités n'est donc pas incompatible avec une vision dynamique du monde

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance social. Tenir les « deux faces » de la réalité empirique, qui comporte à la fois des régularités mais aussi des situations « marginales » par rapport à elles, permet de soutenir les thèses du « rationalisme » et du « méliorisme » défendues par Cyril Lemieux, à savoir que les individus ont toujours des raisons d'agir comme ils agissent (rationalisme), mais qu'ils sont capables de changements (méliorisme) dès lors seulement que leur environnement matériel les incite à changer plutôt qu'à reconduire leur manière d'agir.

***Le changement par la pratique : un processus complémentaire du recours  
à la grammaire publique dans les situations quotidiennes***

L'analyse des processus de découverte, qui implique la question de l'*ouverture du répertoire musical*, est à cet égard une bonne façon d'appréhender le changement. En effet, cela suppose de s'intéresser au renforcement ou à la modification des règles que les individus respectent pour partager avec d'autres personnes un goût pour des références musicales qu'ils accumulent au fil du temps. Cependant, le fait de déplacer l'application de l'analyse grammaticale d'un objet comme la pratique journalistique, où la grammaire publique dispose d'une place importante au sein de l'activité professionnelle, à un objet beaucoup plus quotidien comme celui de la constitution d'un répertoire de goûts musicaux, a offert un regard complémentaire sur la question du changement. En effet, l'un des points importants de l'analyse a été de montrer que la découverte musicale, en raison du fait qu'elle participe au renforcement des liens sociaux à partir desquels elle émerge, n'a que des chances infimes de passer par la grammaire publique, sous peine de rompre l'élan d'engagement ou de réalisme faisant que les règles musicales acceptées par les personnes en présence vont de soi. Explicitement les règles sur lesquelles reposent les goûts musicaux partagés au sein du lien amical, conjugal, parental, fraternel, etc., c'est prendre le risque de se mettre à distance, d'objectiver des relations qui, de manière globale, demandent plutôt à être vécues sur le mode de l'engagement immédiat et de la restitution et sur celui du réalisme lorsque les actes dérogent aux règles collectivement

admisses. S'il en est ainsi c'est que, de la question d'une « pratique impartiale », censée convaincre par le fait de fournir à autrui des représentations collectives partageables par tous, on passe à la question du « j'aime » ou du « je n'aime pas », dont le recours aux représentations collectives est nettement limité. Celles-ci sont en effet à tout moment susceptibles de devenir pour autrui la preuve d'un manque d'engagement ou de réalisme. Pierre Bourdieu affirme que « des goûts et des couleurs, on ne discute pas : non parce que tous les goûts sont dans la nature, mais parce que chaque goût se sent fondé en nature [...], ce qui revient à rejeter les autres dans le scandale du contre nature » (Bourdieu, 1979, p. 60). Si l'on peut le rejoindre sur l'idée d'une explicitation peu fréquente des règles à partir desquelles les goûts se fondent et se découvrent, on ne sera pas aussi catégorique que lui sur le fait que le maintien des règles en deçà du discours implique nécessairement un rejet des goûts qui nous sont à *un moment donné* étrangers. Si de tels cas sont probables, il en existe également d'autres où des *changements par la pratique* se sont opérés. Ces changements ont pu être *radicaux* (modification de la nature des raisons d'agir et acceptation implicite d'une nouvelle règle dans la grammaire naturelle) ou *partiels* (modification de la nature de la raison d'agir sans l'acceptation de la nouvelle règle engagée dans l'interaction).

### *Dynamiques des processus majoritaires*

Nous allons maintenant revenir sur les processus de découvertes que nous avons pu discerner tout au long des chapitres. Nous avons en effet d'abord pris soin de quantifier ces processus en les isolant les uns des autres : la première étape consistait à les décrire, et la seconde à les expliquer, en remontant dans la trajectoire des individus afin de comprendre les mécanismes qui les avaient engendrés. Il faut maintenant recomposer ces processus de manière à en restituer une dynamique globale.

De manière évidente, la période du primaire constitue pour les découvertes musicales des enquêtés un moment fort de *l'intégration morale* au groupe familial. Ce processus comporte des *propriétés génériques* quels que soient l'origine sociale et le sexe des enquêtés, tant du point de vue des types de

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

dispositifs que des genres musicaux découverts. Ainsi, de manière globale, pour la génération étudiée, les découvertes faites au sein du *collectif familial* et celles faites par l'intermédiaire des émissions de télévision ou de radio de grande écoute, essentiellement en Variétés, caractérisent une sorte de « fond musical commun ». Les règles expressives investies pour leur donner un sens positif sont des règles qui, tel l'aspect chaleureux de la musique ou des paroles, transcendent les particularismes de classes. Les émissions de Variétés, regardées très souvent en famille, ou les radios qui diffusent les titres du Top 50, sont autant de renforcements mutuels où les enquêtés trouvent, avec leur parent, des appuis suffisamment forts pour constituer en attractions les références musicales de ces genres musicaux. Les clivages en termes d'origine sociale au cours de la période du primaire se matérialisent quant à eux d'une part au niveau de certains genres découverts à côté des Variétés et, d'autre part, au niveau des découplages intrafamiliaux. Les enquêtés d'origine sociale modeste ont ainsi tendance à avoir découvert avec leur parent des références de Hard-Rock en appréciant le côté « brut » et « festif », notamment d'« AC/DC » ; au contraire, les enquêtés d'origine sociale aisée ont plutôt découvert avec leurs parents des interprétations de Classique pour l'aspect reposant, ou des références de Chansons françaises pour l'aspect revendicatif. Ainsi, à côté de règles expressives que les enquêtés partagent avec leur parent quelle que soit leur classe sociale, des différences se laissent entrevoir sur d'autres règles, plus spécifiquement rattachées aux conditions d'existence, qui grammaticalisent d'autres genres musicaux. Par ailleurs on observe chez les groupes familiaux des enquêtés issus des classes moyennes et aisées, *deux types de processus de singularisation de la transmission familiale* qui prennent appui sur des répertoires parentaux distincts. On constate de la sorte que les enquêtés issus de ces classes trouvent souvent dans la pratique instrumentale d'un des parents des élans à adhérer aux règles de la composition musicale qu'ils actualisent en écoutant avec eux des interprétations de Classique, ou en prenant goût, avec un autre parent, à la beauté des textes de Chansons françaises. Ces découplages au sein du cercle familial sont notamment plus marqués chez les filles, dans les relations avec leurs mères.

L'entrée au collège constitue pour la plupart des enquêtés une période où le répertoire musical qu'ils partagent avec leur parent continue de se développer par le recours aux émissions de grande écoute, au moyen des mêmes règles. Les enquêtés développent en parallèle un autre répertoire musical, *plus générationnel*. La constitution de ce dernier répertoire passe très souvent par un processus de *double bind* qui prend la forme d'une sorte de rituel, au sens où le définit Michel Grossetti : à savoir un changement prévisible (le passage au collège) qui a ensuite des conséquences durables. Ce répertoire constituera en effet ce qui, plus tard, sera considéré comme étant la musique « de sa génération ». Ces *double bind* prennent plusieurs formes, en fonction des règles et des types de groupes que les enquêtés ont intégrés et des dispositifs de médiation qui alimentent les découvertes au sein de ces groupes. Trois groupes de collégiens se distinguent. Il y a tout d'abord les collectifs scolaires où les enquêtés ont majoritairement découvert du Rap français et complètent leurs découvertes par l'intermédiaire de la playlist de Skyrock. Il y a ensuite les groupes d'amis où les enquêtés ont ouvert leur répertoire au Métal et le complètent par la lecture de magazines spécialisés. Il y a enfin les groupes d'amis où les enquêtés ont découvert du Rap américain et le complètent en écoutant les émissions spécialisées sur des radios libres (comme « Le Dee Nastyle »), les émissions nocturnes de Skyrock ou les clips diffusés sur « MTV », en particulier l'émission « Yo ! Mtv Rap ». L'entrée dans chacun de ces groupes, au moment du collège, implique pour l'ensemble des enquêtés un même processus de *double bind* entre les règles respectées au sein du groupe familial et celles honorées au sein du collectif scolaire ou amical : celui consistant à adhérer implicitement à la règle expressive de *contemporanéité musicale*. Cependant, si l'adhésion des enquêtés à cette règle est ce qui constitue le *fondement du découplage* d'avec le répertoire parental, la règle de contemporanéité musicale n'est pas aussi renforcée dans chacun des cas. Elle prend une certaine force pour les collectifs scolaires qui découvrent du Rap français par les playlists de Skyrock, ou encore par les groupes d'amis qui découvrent les dernières nouveautés de Rap américain « mixées » par « Dee Nasty ». Cette règle est en revanche acceptée de manière plus souple par les collectifs amicaux qui ouvrent leur répertoire au Rap

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

américain en passant par le visionnage des clips qui, à la fin des années 1990, diffusent l'actualité musicale des grandes maisons de disques américaines en même temps qu'ils rediffusent des clips plus anciens, créant ainsi une continuité minimale. Il en va de même pour les découvertes de Métal au sein des collectifs amicaux : le recours aux magazines spécialisés et aux sites spécialisés, tout comme la diffusion des clips, permet à la fois d'accéder à des chroniques d'albums récents, à côté de chroniques d'albums « classiques », plus reculés dans le temps. Dans ces deux cas, s'il existe un certain respect de la règle de contemporanéité musicale, les enquêtés trouvent tout de même des appuis qui en diminuent la force et ne constitue pas toujours pour eux une raison de limiter leurs découvertes à des références qui l'honorent. Si l'acceptation plus ou moins forte de cette règle est à la base du processus de *double bind générationnel*, il n'en reste pas moins que les règles musicales que les enquêtés respectent au sein des différents collectifs de collégiens ne sont pas sans liens avec les règles dérivées qu'ils honorent pour donner un sens positif aux références partagées au sein du groupe parental. La traduction de ces règles constitue alors autant de *styles d'être jeune* et participe à créer plus ou moins de continuité avec les goûts parentaux. La radicalité de certains textes de Rap français contemporains a par exemple pu atténuer le partage parental du Rap français lorsqu'il s'agissait à la base de textes plus littéraires (ceux de « Mc Solaar » par exemple). Au contraire, l'aspect « bourrin » et « festif » d'« AC/DC » écouté avec les parents qui, une fois acceptée la règle de contemporanéité musicale, a pu être traduit par certains enquêtés pour apprécier des aspects homologues du Métal, n'est pas aussi rédhibitoire. Enfin, certains enquêtés ont réinvesti la règle de l'expérimentation musicale qu'ils honoraient avec leurs parents pour écouter du Rock des années 1970 avec leurs groupes d'amis collégiens, pour apprécier les nouveautés en Rap américain à la fin des années 1980 en raison de l'usage expérimental du « sample ». Pour autant, l'agressivité à laquelle s'adossait cette expérimentation, si elle prenait un sens positif pour les enquêtés du point de vue de la contemporanéité musicale, où l'aspect virulent faisait partie intégrante du rapport au monde de *cette* manière de vivre la jeunesse, était en revanche pour les parents une *raison* de réaliser les limites d'un partage musical. Outre les traductions des règles parentales opérées



par les enquêtés au sein des divers collectifs, la période du collège est plus généralement celle où les enquêtés traduisent des règles éthiques parentales répandues quelle que soit l'appartenance de classe pour découvrir des Variétés françaises et internationales. Ainsi, les enquêtés parviennent à créer plus ou moins de *continuité grammaticale* entre le répertoire partagé avec les parents et celui partagé avec leurs pairs en fonction du *degré de traduction des règles parentales*, rendu nécessaire en amont par la règle de contemporanéité musicale qui reste plus ou moins à l'état pré-grammaticalisé lorsqu'ils font franchir aux références contemporaines le seuil du groupe parental. En parallèle, le moment du collège est aussi celui où les enquêtés partagent parfois des goûts avec des personnes plus âgées (amis de la sœur, cousins, etc.) : se produisent alors diverses formes de *socialisations perspectivistes*, où les découvertes sont d'une époque plus ou moins ancienne, plutôt dans les genres de la « mouvance Rock », terrain par ailleurs favorable au sein des relations. Ces socialisations ont très souvent en commun de maintenir à l'état pré-grammaticalisé toutes les discontinuités qui feraient réaliser aux enquêtés leurs limites du point de vue de la règle de contemporanéité musicale, tout en leur permettant de traduire des règles expressives propres à la socialisation sexuée, très souvent masculine. Ces formes de socialisations peuvent avoir, de manière stylisée, deux types de conséquences en fonction du degré d'incompatibilité ou de proximité que décrivent les règles expressives respectées dans ces socialisations et celles honorées avec les autres collégiens de leur entourage. Si les enquêtés parviennent à faire prendre un sens suffisamment positif aux références musicales qu'ils partagent avec leurs groupes de pairs en recourant aux règles investies au sein de la *socialisation perspectiviste*, ils peuvent trouver des élans suffisants leur permettant de renforcer parallèlement leur pluri-appartenance. Si tel n'est pas le cas, les enquêtés ont alors tendance à rompre avec les autres collégiens et renforcer d'autant plus les règles de la grammaire naturelle qu'ils honorent avec ces « grands ».

Le passage au lycée témoigne d'un net recul des découvertes faites au sein du foyer familial. Par contraste l'expérience de l'internat, qui devient fréquente au lycée, marque très fortement les parcours biographiques des enquêtés. La

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

proximité spatiale propre à la vie en commun extrascolaire tout au long de la semaine favorise en effet le durcissement des règles partagées et du mode de grammaticalisation des références. Une telle configuration renforce massivement la tendance à la découverte au sein de certains genres musicaux qui était déjà présente au collège, si les enquêtés rencontrent d'autres lycéens qui ont constitué, chacun de leur côté, des tendances similaires au cours de la période antérieure. C'est le cas des collectifs amicaux où se découvrent beaucoup de Rap français et Rap américain, où les découvertes effectuées par les autres membres du groupe sont renforcées par celles que chacun opère en parallèle via les sites de partage en ligne. Au contraire, une telle configuration sociale peut être à l'origine d'un autre processus de *double bind*, où les enquêtés trouvent des raisons de rompre avec certains de leurs élans antérieurs dans le fait même d'adhérer à une nouvelle règle constitutive du groupe dans lequel ils s'insèrent. C'est le cas notamment en Reggae, dès lors que l'intégration au groupe, structurée par l'appartenance à une section particulière (seconde « option théâtre » par exemple), passe par l'adhésion à une règle expressive qui, comme le marginalisme pacifiste, cesse de faire prendre un sens positif à des groupes comme NTM, alors plutôt écouté par les enquêtés pour l'aspect virulent. Le renforcement du processus de *double bind* est bien entendu tributaire, dans ces cas-là, des règles que les autres collectifs lycéens mobilisent pour faire réaliser à ces groupes leurs limites (en les « traitant » de « hippies »), lesquels trouvent dans ces invectives, des raisons de renforcer l'adhésion à leurs règles tout en trouvant dans les règles qu'honorent ces mêmes collectifs des raisons de ne pas les honorer au sein de leur groupe (participant alors un peu plus à l'inhibition de certains élans antérieurs qui pourraient être en accord avec les « collectifs ennemis »). À côté de ces « luttes identitaires », se poursuivent certaines formes de *socialisations perspectivistes*, encore une fois plutôt entre hommes, où les enquêtés accèdent à des références non contemporaines par des individus plus âgés, et souvent perçus par les enquêtés comme plus connaisseurs qu'eux, en Rock progressif par exemple. Ces socialisations passent par le renforcement des élans constitués au moment du collège, très souvent en rapport avec des règles esthétiques (ici plutôt celle du jeu instrumental), et médiatisés par la lecture des

chroniques des magazines spécialisés qui en actualisent les règles. Un enquêté a par exemple renforcé un élan pour la composition musicale initialement respecté dans l'écoute des Variétés internationales du Top 50 en découvrant des références de Hard-Rock avec un ami jugé plus expert, puis a dédoublé cet élan en découvrant les « solos de guitare » des groupes de Rock progressif avec un ami expert plus âgé du lycée.

L'entrée dans les études supérieures contribue à une modification sensible des modes de découverte : la prévalence des collectifs amicaux laisse place aux *affinités électives* qui bénéficient d'une souplesse des horaires de cours et d'espaces de vies sur les campus où à des endroits connus des étudiants (la prairie des filtres dans le cas de Toulouse) pour se développer. Celles-ci se fondent très souvent sur la convergence d'élan antérieurs maintenus en marge des collectifs scolaires ou amicaux au cours des études secondaires. C'est le cas des nombreuses découvertes de B.O. de films. Elles se fondent également parfois sur des processus de *double bind* où les enquêtés s'initient à une activité artistique (chant, pratique d'un instrument, danse, etc.) au contact d'amis plus experts, ou de personnes spécialement mandatées pour transmettre une compétence artistique (professeurs de percussion, de chant, de guitare, etc.). Ces initiations passent par des *acceptations pratiques de nouvelles règles*, surtout esthétiques, notamment lorsqu'il s'agit de découverte en World ou en Blues/Folk. Ces *affinités électives* bénéficient pour une part, notamment par une initiation à la pratique instrumentale, aux enquêtés issues des classes populaires en ascension sociale. C'est aussi l'occasion d'observer un *renversement* des propriétés sociales des interactants : l'asymétrie d'âge et de niveau de diplôme qui caractérisaient la *socialisation perspectiviste* jusqu'à la fin des études secondaires est supplantée par la prédominance de relations où un diplôme supérieur des enquêtés contrebalance un degré d'expertise jugé plus élevé chez leur interlocuteur. Les deux caractéristiques se combinent plutôt lorsqu'il s'agit de découvertes faites par les femmes auprès de conjoints jugés plus experts mais moins diplômés qu'elles : dans ces cas-là, il arrive très souvent qu'elles traduisent des règles antérieures pour donner un sens positif aux références découvertes, qui ne sont pas les mêmes que celles investies par leur conjoint. Cela se constate

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

dans des genres musicaux où, comme le Métal, les règles sont très marquées par la socialisation sexuée.

L'entrée dans la vie active est enfin marquée par l'importance des *collectifs musicaux* pour les enquêtés qui poursuivent à ce moment une activité artistique entamée au moment des études supérieures. Lorsqu'il s'agit d'une pratique instrumentale, le respect de la règle esthétique du type de jeu instrumental donne à voir des ouvertures à des genres musicaux variés (l'intérêt pour le jeu de basse permettant par exemple de découvrir du Funk, du Jazz, du Rock, de la musique Afro, etc.). Les moyens de découvertes sont alors plutôt les jaquettes, les pochettes de disques où les noms des instrumentistes figurent ; ce sont également les autres membres du groupe musical. L'insertion dans ces groupes peut donner lieu à des processus d'*épuration du répertoire* précédemment aimé lorsque les enquêtés découvrent des références qui pour eux honorent beaucoup plus les règles qu'ils respectent que les références déjà présentes dans leur répertoire. En outre, la poursuite d'une pratique artistique a pu permettre à certains enquêtés de découvrir des références de genres peu découverts jusqu'alors. C'est par exemple le cas de la Musique classique et du Jazz, notamment pour les enquêtés issus des classes populaires. De même, des enquêtés qui ont entamé une carrière amateur de rappeur ont pu s'appuyer sur des morceaux de Rap pour trouver un élan à écouter de la Soul ou du Funk en donnant un sens positif aux samples utilisés et, par la suite, aller découvrir sur des sites de partage en ligne des morceaux de ces genres à utiliser pour créer leur propre partie instrumentale. De manière plus générale, l'investissement important dans une pratique artistique positionne les enquêtés face à des dilemmes de *traductions grammaticales*. Ceux-ci surviennent lorsqu'ils reçoivent d'autres personnes avec qui ils ne partagent pas les règles esthétiques. Ces dilemmes sont résolus globalement de trois manières : soit par une compartimentation de ce qu'ils peuvent écouter avec leurs amis, réservant le reste pour des écoutes solitaires ; soit par une anticipation des règles que respecte l'auditoire leur permettant de sélectionner des références qui pourront être appréciées par eux et leurs convives selon des procès de grammaticalisation distincts, mais laissés dans l'implicite ; soit en anticipant l'investissement d'une règle la plus *souple possible* permettant à tout le monde de

lui donner un sens positif dans la grammaire naturelle (jouant alors sur la *tolérance* de chacun).

Outre les *collectifs musicaux*, les relations conjugales et professionnelles sont les plus favorables à ce que les enquêtés découvrent de nouvelles références au moment de la vie active. Au sein des *relations conjugales*, où ce sont plutôt les hommes qui découvrent des styles ou des artistes grâce à leurs conjointes, les découvertes en World et Chansons françaises sont celles qui facilitent le plus l'ouverture du répertoire et prennent très souvent un sens positif à partir de règles transcendant les modes de socialisation sexuée. Au contraire, les goûts respectifs des conjoints relatifs à des règles issues des socialisations masculines et féminines se découplent d'une écoute collégiale lorsque des procès de grammaticalisation distincts de la part de l'autre ne parviennent pas à émerger et impliquent alors l'agencement d'écoutes solitaires de part et d'autre, parfois difficiles à concilier. En ce qui concerne les relations professionnelles, elles permettent très souvent aux enquêtés de se replonger dans des genres appréciés antérieurement mais pour lesquels ils ne trouvaient plus dans leur environnement d'élans suffisamment forts sur lesquels ils pouvaient s'appuyer pour en renforcer l'actualisation (en Métal par exemple). Les relations professionnelles ont aussi permis aux enquêtés d'accéder à des références sorties au moment de leur « jeunesse » mais dont les règles qu'ils honoraient à cette époque ne pouvaient pas leur donner un sens positif dans la grammaire naturelle. C'est par exemple le cas en Métal. De même, ils ont ouvert leur répertoire à des références découvertes par des collègues de travail dès lors qu'ils ont pu s'appuyer sur des discontinuités de leur entourage professionnel pour donner un sens positif à ces références. C'est le cas des découvertes en Électro qui, par ailleurs, passent très souvent par le téléchargement de références sur des plateformes spécialisées (« Mixcloud », « Soundcloud »).

### *Dynamiques des processus minoritaires*

La stylisation des processus de découverte que nous venons d'opérer à partir de leur décomposition méthodique tout au long des chapitres précédents

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

n'exclut cependant pas que d'autres processus, bien que moins probables statistiquement, se soient produits. Une bonne compréhension et explication de ceux-ci, en plus de souligner l'aspect *probabiliste*, donc non absolu, des réalités sociales, peut nous fournir des éléments sur lesquels s'appuyer pour proposer des modifications des dispositifs d'accès à la musique actuels. Ces modifications tâcheraient de généraliser des processus de découverte qui, pour des clivages liés à des oppositions de sexe, d'âge, de famille de règles, ou de nature des règles à l'intérieur d'une même famille, ne soient parvenus à être surmontés qu'au moyen de *raisons d'agir* contingentes.

La période du collège rend très difficile la découverte de références issues de genres « démodés » comme le Jazz ou encore la découverte entre garçon et fille, étant donné l'investissement très important, à la fois au sein de la famille et des groupes d'amis et des camarades de classe, de règles expressives dénotant une dimension de la socialisation sexuée qui n'offrent pas suffisamment la possibilité de rompre momentanément avec celles-ci pour mobiliser des règles expressives qui transcendent ces clivages. De même, étant donné la place accordée aux différents processus d'intégration morale aux groupes familiaux, amicaux et scolaires, relayés par les émissions de grande écoute, cette période rend très peu probable l'investissement de règles esthétiques. De telles barrières ont pu être dépassées dès lors que les enquêtés maintenaient à l'état pré-grammaticalisé les discontinuités prenant un sens positif au moyen de la règle de contemporanéité musicale. Elles ont également pu être dépassées dès lors qu'ils investissaient des règles transcendant les clivages éthiques garçon/fille. Enfin, les règles esthétiques (notamment celles de structuration du champ musical) ont pu être investies à côté de règles expressives dès lors que les enquêtés discernaient des discontinuités sur les pochettes de disques leur permettant de relier entre elles des références musicales (repérage d'un logo identique qui renvoie à une « identité musicale », etc.), ou lorsqu'ils se prenaient au jeu de la critique en comparant les opinions des chroniques de magazines aux sonorités des disques qu'ils appréciaient. De manière inverse, certains enquêtés ont pu donner un sens positif à des références découvertes sur des émissions de grande écoute au moyen de règles esthétiques en s'appuyant sur des élans antérieurs qui leur permettent

d'actualiser de telles règles, ou en découvrant ultérieurement des références diffusées massivement qui, pour cette raison, constituait à ce moment une *raison de ne pas s'y intéresser*. Certains genres musicaux plutôt découverts au moyen de règles esthétiques, comme le Jazz et le Classique, ont été découverts au moyen de règles expressives (l'apaisement pour le Jazz, le sentimentalisme et la participation pour certains Opéras en Classique) dès lors que les enquêtés ont pu s'appuyer sur des élans antérieurs qui permettent de donner à ces références un sens positif. Enfin, le dépassement des barrières d'âge, notamment entre amis ou conjoints, où prévalent des échanges entre personnes de même « génération », ont pu être dépassés dès lors qu'alter parvenait à maintenir à l'état pré-grammaticalisé les discontinuités susceptibles de ne pas prendre un sens positif au moyen de la règle de contemporanéité musicale, et s'appuyait au contraire sur certains élans antérieurs des enquêtés susceptibles de donner un sens positif à ces références.

*Des offres pluri-grammaticalisées: montée des formes de reconnaissance et augmentation de la tolérance ?*

Que faire à partir de ces cas minoritaires ? Lorsque nous prenons du recul, nous constatons qu'ils ont tous en commun d'avoir opéré des décalages grammaticaux par rapport aux tendances de découvertes majoritaires. S'ils restent cependant minoritaires, c'est que les différents dispositifs d'accès à la musique, dont nous avons vu qu'ils étaient souvent associés à des types de configurations sociales, ne produisent pas suffisamment d'élans à investir des règles différentes pour appréhender des références identiques, ou bien fournissent des élans trop robustes à investir certaines règles qui, de fait, ne permettent pas à d'autres références de prendre un sens suffisamment positif. Nous proposons plusieurs modifications de dispositifs qui pourraient rendre de tels *assouplissements grammaticaux* possibles.

Tout d'abord, s'il n'est pas question de proposer la suppression de l'usage de la règle de contemporanéité musicale, puisqu'elle prend chez beaucoup

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

d'enquêtés un sens suffisamment positif dans la grammaire naturelle, il serait en revanche utile de créer des créneaux au sein des radios de grande écoute où des personnes seraient spécialement mandatées pour opérer des *traductions grammaticales* permettant de faire le lien avec des références passées dont s'inspirent les artistes actuels et ainsi rendre plus souple la règle de contemporanéité musicale aux yeux des auditeurs. Des *continuités temporelles* pourraient alors être opérantes et des allers-retours avec les répertoires parentaux ou ceux que les individus se constituent au sein des formes de *socialisations perspectivistes* pourraient se voir *assouplis*. De plus, le fait de souligner la *continuité temporelle* intra-genre, ou les effets de proximités grammaticales inter-genres pourrait amener à familiariser les auditeurs à certaines règles esthétiques comme celle de structuration des divers champs musicaux. L'ajout de ces dispositifs au sein des radios de grande écoute pourrait également avoir l'avantage d'assouplir l'effet coercitif que certains enquêtés ont pu ressentir face à la répétition des titres qui « marchent », et renoueraient peut-être davantage avec la règle de contemporanéité musicale. Hervé Glévarec a par ailleurs bien souligné que certains jeunes critiquaient certains aspects coercitifs des programmations des radios jeunes (Glévarec, 2005, p. 247-249).

De manière inverse, certains créneaux au sein de dispositifs visant à diffuser des références anciennes pourraient être créées afin de les relier à la manière dont elles sont utilisées au présent. Et de même, parvenir à familiariser les auditeurs avec la règle de structuration des divers champs musicaux.

Par contraste, les chroniques de magazines spécialisés qui, habituellement grammaticalisées au moyen de règles esthétiques, pourraient être contrebalancées par d'autres, réservées à des chroniqueurs chargés de donner un sens positif au moyen de règles expressives. Cela pourrait inciter de la sorte les lecteurs à découvrir des références qui ne sont pas diffusées sur les émissions de grande écoute mais qui prennent un sens positif au moyen des mêmes règles. Ces chroniques donneraient aussi à ceux qui investissent des règles esthétiques de manière drastique des raisons de rompre temporairement avec elles ou, plus raisonnablement, d'assouplir leur actualisation ou du moins d'en tolérer d'autres. Des dispositifs semblables pourraient s'adapter aux émissions spécialisées.



Ensuite, les créneaux où sont diffusées des références grammaticalisées au moyen de règles expressives traduites de la socialisation sexuée pourraient être complétés par des intervenants du sexe opposé, afin d'exposer les auditeurs à un *équilibre grammatical*. Ou bien, d'autres personnes au sein du dispositif pourraient être mandatées pour donner à ces références un sens positif au moyen de règles qui transcendent la socialisation sexuée.

Enfin, il serait utile d'élaborer de nouveaux algorithmes de recommandation sur des sites comme « YouTube », de sorte que les tags auxquels les clips musicaux sont reliés soient beaucoup plus divers. Ceci permettrait notamment aux internautes de traduire leurs règles beaucoup plus facilement et de découvrir des références qui jusqu'alors, leur étaient soit inconnues, soit grammaticalisées selon une autre règle qui leur faisait prendre un sens positif dans la grammaire réaliste.

En procédant ainsi, nous espérons tirer parti des remarques de Durkheim qui, à propos de la façon d'utiliser les concepts au sein de nos sociétés, soulignait que l'on en avait toujours un usage « imparfait » :

En face de ce système de notions, l'esprit individuel [...] s'efforce de se les assimiler, car il en a besoin pour pouvoir commercer avec ses semblables; mais l'assimilation est toujours imparfaite. Chacun de nous les voit à sa façon. Il en est qui nous échappent complètement, qui restent en dehors de notre cercle de vision ; d'autres, dont nous n'apercevons que certains aspects. Il en est même, et beaucoup, que nous dénaturons en les pensant ; car, comme elles sont collectives par nature, elles ne peuvent s'individualiser sans être retouchées, modifiées et, par conséquent, faussées. De là vient que nous avons tant de mal à nous entendre, que, souvent même, nous nous mentons, sans le vouloir, les uns aux autres : c'est que nous employons tous les mêmes mots sans leur donner tous le même sens (Durkheim, 2008, p. 622).

Si l'usage de la grammaire publique n'est que rarement de mise lorsque les enquêtés ouvrent leur répertoire musical, du moins pourraient-ils trouver au sein des dispositifs des raisons d'assouplir leurs règles de la grammaire naturelle, sinon pour en adopter de nouvelles, du moins pour les *tolérer* et aboutir à ce que

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

les notifications de fautes grammaticales soient moins fréquentes. L'exposition à des processus de grammaticalisation pluriels des références musicales contribuerait aussi, pensons-nous, à des formes de reconnaissance plus diversifiées de règles naturelles<sup>237</sup>. Ce type d'aménagement des dispositifs est selon nous d'autant plus nécessaire que nous vivons dans des sociétés fortement différenciées et qu'à ce titre, ils peuvent constituer de bons moyens d'offrir à des individus vivant dans des conditions sociales distinctes, des appuis qui centralisent la pluralité des manières d'aimer personnellement telle ou telle référence musicale. C'est à ce prix que, nous semble-t-il, les processus de découverte se feront plus nombreux et plus diversifiés. C'est également à ce prix que pourront s'assouplir les passages d'une configuration sociale à une autre.

### *Limites*

L'enquête que nous avons menée comporte évidemment des limites. La charge de travail que représente la passation d'entretiens longs, leur transcription intégrale, la mise en ordre chronologique des récits, puis leur séquençage et leur codification ont conduit à la constitution d'un échantillon limité. Bien que le nombre des séquences totales soit important, les résultats obtenus gagneraient en robustesse si le nombre des enquêtés était plus élevé.

Par ailleurs, comme on ne pouvait saisir la dynamique des processus de découverte qu'en interrogeant des individus ayant un minimum de parcours biographique, nous avons nécessairement dû exclure de l'analyse les générations les plus jeunes. L'âge minimum est en effet de 25 ans au moment de l'enquête. De ce point de vue, une limite importante est celle de la modification de l'accès à la musique via les réseaux numériques.

---

<sup>237</sup> En donnant entre autre comme objectif aux dispositifs d'accès à la musique de rendre explicite les différentes manières de s'engager personnellement dans l'écoute de tel ou tel morceau musical, nous espérons démontrer que les réserves qu'exprimait Jean-Louis Fabiani à propos de la capacité de l'analyse grammaticale de traiter de la question de la reconnaissance (Fabiani, 2011, p. 1438-1439) - réserves par ailleurs réfutées par Cyril Lemieux en la rattachant, avec la domination, à la grammaire du réalisme (Lemieux, 2011, p. 1459-1460) - n'ont pas lieu d'être. La reconnaissance collective de la subjectivité apparaît alors comme la possibilité de faire accéder à un niveau collectif la compréhension des *styles particuliers* (Macé, 2016).

L'effet générationnel implique également des limites relatives à l'état du champ musical au moment de l'enquête, et des relais que celui-ci trouve dans les différents médias musicaux. Cela peut avoir des conséquences au niveau des types de collectifs ou de relations au sein desquelles les enquêtés découvrent telle ou telle référence. Cela peut aussi impacter sur d'éventuels renforcements ou assouplissements de leurs élans en fonction de la programmation musicale des dispositifs de médiation et des règles qu'ils investissent pour donner à ces références un sens positif.

La focalisation sur la découverte musicale n'a ensuite pas permis d'analyser les processus de *traduction grammaticale* ou de *double bind* des enquêtés d'un domaine de la pratique à un autre (par exemple du cinéma ou de la politique vers la musique) que l'on a pu parfois constater.

Enfin, nous avons bien conscience que l'usage systématique de la théorie au sein des analyses de terrain a pu parfois provoquer un certain inconfort à la lecture. Mais c'est le choix que nous avons effectué pour expliciter le plus possible l'usage d'outils théoriques encore peu répandus.

### *Prolongements*

Les limites soulevées peuvent cependant donner lieu à des enquêtes ultérieures. D'une part, nous pourrions prolonger l'enquête sur les découvertes musicales en focalisant le regard sur des personnes âgées de 6 à 25 ans pour actualiser notre compréhension de telles pratiques et adapter par là même les préconisations sur d'éventuelles modifications des dispositifs.

Il serait également utile d'étendre le questionnement du changement par la pratique à d'autres pratiques culturelles, comme la lecture, le cinéma, où la fréquentation des musées ou, plus généralement à d'autres domaines de la pratique, comme le sport, les pratiques alimentaires, les activités domestiques ou encore l'engagement politique. Nous pourrions à nouveau étudier l'intégration des individus au sein des différentes configurations sociales auxquelles ils participent, complétée par l'usage de dispositifs spécifiques auxquels ils ont recours. Cela permettrait de rendre compte de la dynamique des règles qu'ils

Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance

mobilisent à l'égard des divers domaines au sein des différentes configurations, en fonction du renforcement de leur appartenance au groupe, ou de leur exclusion. Il s'agirait là encore de reconstruire des cheminements de découverte puis de partir des tendances statistiques majoritaires et minoritaires et de proposer des dispositifs qui, d'une part, puissent permettre des changements plus importants dans les pratiques, et d'autre part, rendent plus probable certaines formes de tolérance. En couplant plusieurs domaines de la pratique, nous pourrions ainsi saisir les conditions de possibilité de traductions grammaticales inter-domaines.

À côté d'une étude des changements par la pratique, nous pourrions également compléter notre approche en focalisant sur les disputes ou les processus de réflexivité de la vie quotidienne afin d'analyser les conditions sociales favorables au recours à la grammaire publique au quotidien.

D'une façon plus générale, la compréhension des processus de construction des goûts gagnerait à une utilisation plus large d'approches du type de celle qui a été mise en œuvre dans cette recherche.

## Bibliographie

AÏT-AOUDIA M., ROGER A., DOBRY M., 2015, *La logique du désordre: Relire la sociologie de Michel Dobry*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 360p p.

AKRICH M., 1990, « De la sociologie des techniques à une sociologie des usages. L'impossible intégration du magnétoscope dans les réseaux câblés de première génération », *Techniques et culture*, 16, p. 83–110.

AKRICH M., CALLON M., LATOUR B., 2006, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Les presses de l'école des mines de Paris, Paris, 304 p.

ARENDRT H., 1989, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard.

ARNHEIM R., 1976, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 350 p.

ATKINSON W., 2011, « The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed », *Poetics*, 39, 3, p. 169- 186.

ATTON C., 2001, « "Living in the Past"?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines », *Popular Music*, 20, 1, p. 29- 46.

ATTON C., 2012, « Listening to "difficult albums": specialist music fans and the popular avant-garde », *Popular Music*, 31, 3, p. 347- 361.

BABOULIN J.-C., GAUDIN J.P., MALLEIN P., 1983, *Le magnétoscope*

*au quotidien: un demi-pouce de liberté-*, Editions Aubier.

BATESON G., 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, New edition, Chicago, University of Chicago Press, 564 p.

BATESON G., JACKSON D.D., HALEY J., WEAKLAND J., 1956, « Toward a theory of schizophrenia », *Behavioral science*, 1, 4, p. 251–264.

BATESON G., JACKSON D.D., HALEY J., WEAKLAND J.H., 1963, « A note on the double bind—1962 », *Family Process*, 2, 1, p. 154–161.

BECKER H.S., 1951, « The Professional Dance Musician and His Audience », *American Journal of Sociology*, 57, 2, p. 136- 144.

BECKER H.S., 1985, *Outsiders*, Métailé, Paris, 248 p.

BELLAVANCE G., 2004, « Le goût des autres. Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores », *Sociologie et sociétés*, 36 (1), p. 27- 57.

BELLAVANCE G., 2008, « Where's high? Who's low? What's new? Classification and stratification inside cultural "Repertoires" », *Poetics*, 36, 2–3, p. 189- 216.

BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., 1993, « Le savoir-prendre. Enquête sur l'estimation des objets », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, 20.

BIDART C., 1997, *L'amitié: un lien social*, Paris, La Découverte.

BIHAGEN E., KATZ-GERRO T., 2000, « Culture consumption in Sweden: The stability of gender differences », *Poetics*, 27, 5-6, p. 327- 349.

BLANDIN C., 2013, « Radio et magazine : une offre plurimédia pour les jeunes des sixties », *Le Temps des médias*, 21, 2, p. 134- 142.

BOGT T.F.M. TER, DELSING M.J.M.H., ZALK M. VAN, CHRISTENSON P.G., MEEUS W.H.J., 2011, « Intergenerational Continuity of Taste: Parental and Adolescent Music Preferences », *Social Forces*, 90, 1, p. 297- 319.

BOLTANSKI L., 1990, *L'amour et la justice comme compétences*, Métailié, Paris.

BOLTANSKI L., BOURDIEU P., 1975, « Le titre et le poste : rapports entre le système de production et le système de reproduction », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 2, p. 95- 107.

BOLTANSKI L., ESQUERRE A., 2017, *Enrichissement: Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 672 p.

BOLTANSKI L., THEVENOT L., 1991, *De la justification: les économies de la grandeur*, [Paris], Gallimard.

BOUGLE C., 1908, *Les idées égalitaires*, Alcan, Paris, 251 p.

BOURDIEU P., 1962, « Célibat et condition paysanne », *Etudes rurales*, 5/6, p. 32- 135.

BOURDIEU P., 1965, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éd. de Minuit.

BOURDIEU P., 1966, *Le partage des bénéfiques : expansion et inégalités en France: Travaux du Colloque d'Arras*, Paris, Éditions de Minuit (Le Sens commun).

BOURDIEU P., 1968, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, XX, 4, p. 640- 664.

BOURDIEU P., 1971, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 22, p. 49- 126.

BOURDIEU P., 1974a, « Avenir de classe et causalité du probable », *Revue française de sociologie*, 15, 1, p. 3- 42.

BOURDIEU P., 1974b, « Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation de l'œuvre d'art \* », *Social Science Information*, 13, 3, p. 7- 31.

BOURDIEU P., 1976a, « Le champ scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, 2, p. 88- 104.

BOURDIEU P., 1976b, « Le sens pratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2, 1, p. 43- 86.

BOURDIEU P., 1977, « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1, p. 3- 43.

BOURDIEU P., 1978, « Classement, déclassement, reclassement », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 24, 1, p. 2- 22.

BOURDIEU P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, Paris, 670 p.

BOURDIEU P., 1980, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit.

BOURDIEU P., 1986, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62, 1, p. 69- 72.

BOURDIEU P., 1991, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1, p. 3- 46.

BOURDIEU P., 1992, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil.

BOURDIEU P., 1997, *Méditations pascaliennes*, Éd. rev. et corr., Paris, Éditions du Seuil.

BOURDIEU P., 2000, *Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, [2e éd.], Paris, Seuil.

BOURDIEU P., 2002, *Le bal des célibataires: Crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Points.

BOURDIEU P., 2004, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir.

BOURDIEU P., 2010, *Le sociologue et l'historien*, Marseille, Paris, Agone, Raisons d'Agir.

BOURDIEU P., 2012, *Pierre Bourdieu-Sur l'État. Cours au*

*Collège de France (1989-1992), Raisons d'agir/Seuil.*

BOURDIEU P., 2013, *Manet: une révolution symbolique: : cours au Collège de France, 1998-2000*, Seuil.

BOURDIEU P., 2015, *Sociologie générale. Volume 1. Cours au Collège de France 1981-1983*, Seuil, Paris (Raisons d'agir).

BOURDIEU P., DARBEL A., 1969, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, 2ème édition, Paris, Les éditions de minuit, 251 p.

BOURDIEU P., DELSAUT Y., 1975, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 1, p. 7- 36.

BOURDIEU P., PASSERON J.-C., 1964, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Les éditions de minuit, Paris, 189 p.

BOURDIEU P., SAINT-MARTIN M. DE, 1970, « L'excellence scolaire et les valeurs du système d'enseignement français », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 25, 1, p. 147- 175.

BOURDIEU P., SAINT-MARTIN M.D., 1978, « Titres et quartiers de noblesse culturelle Éléments d'une critique sociale du jugement esthétique », *Ethnologie française*, 8, 2/3, p. 107- 144.

BOURDIEU P., SAYAD A., 1964, *Le déracinement: La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Editions de Minuit, 224 p.

BOURDIEU P. (SOUS LA DIR. DE), 1993, *La misère du monde*, Paris, Points, 1470 p.

BRANCH A., 2012, « All the young dudes: educational capital, masculinity and the uses of popular music », *Popular Music*, 31, 1, p. 25- 44.

BRYSON B., 1997, « What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education », *Poetics*, 25, 2-3, p. 141- 156.

BUSCATTO M., 2007, *Femmes du jazz: Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions.

CAILLE A., 1989, *Critique de la raison utilitaire. Manifeste du MAUSS*, La Découverte, Paris ([Re]Découverte).

CAILLE A., 2014, *Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, BORD DE L'EAU, 220 p.

CALLON M., 1974, « L'opération de traduction comme relation symbolique, Incidence des rapports sociaux sur le développement scientifique et technique », dans *L'incidence des rapports sociaux sur le développement des sciences et des techniques*, Paris, Cordes.

CALLON M., LATOUR B., 2006, « Le grand Léviathan s'apprivoise-t-il? », *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, p. 11-33.

CAMPOS R., 2003, « Traces d'écoutes : sur quelques tentatives

historiennes de saisie du corps de la musique », *Circuit*, 14, 1, p. 7- 18.

CENCIARELLI C., 2012, « Dr Lecter's Taste for 'Goldberg', or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise », *Journal of the Royal Musical Association*, 137, 1, p. 107- 134.

CHIRACHE E., 2015, *Covers: une histoire de la reprise dans le rock*, le Mot et le reste.

CLAWSON M.A., 1999, « Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band », *Popular Music*, 18, 1, p. 99- 114.

CLOONAN M., JOHNSON B., 2002, « Killing Me Softly with His Song: An Initial Investigation into the Use of Popular Music as a Tool of Oppression », *Popular Music*, 21, 1, p. 27- 39.

COLLINS K., 2005, « Dead Channel Surfing: The Commonalities between Cyberpunk Literature and Industrial Music », *Popular Music*, 24, 2, p. 165- 178.

COULANGEON P., 2010, « Les métamorphoses de la légitimité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181- 182, 1, p. 88- 105.

CYRUS C.J., 2003, « Selling an Image: Girl Groups of the 1960s », *Popular Music*, 22, 2, p. 173- 193.

DE SINGLY F., 2006, *Les adonaissants*, Paris, Armand Colin.

DEMERS J., 2003, « Sampling the 1970s in Hip-Hop », *Popular Music*, 22, 1, p. 41- 56.

DIMAGGIO P., 1987, « Classification in Art », *American*



*Sociological Association*, 52, 4, p. 440- 455.

DIMAGGIO P., EVANS J., BRYSON B., 1996, « Have American's Social Attitudes Become More Polarized? », *American Journal of Sociology*, 102, 3, p. 690- 755.

DIMAGGIO, TOQIR, MOKTAR, 2004, « Arts participation as cultural capital in the United States, 1982–2002: Signs of decline? », *Poetics*, 32, 2, p. 169- 194.

DJAKOUANE A., 2006, « Du questionnaire à la biographie et vice et versa: regards croisés sur l'évolution des préférences esthétiques des spectateurs de théâtre », *Sociologie de l'Art*, 910, 2, p. 107- 123.

DJAKOUANE A., 2010, « La sortie au théâtre à travers les générations. les transmissions familiales en questions », *Recherches familiales*, 7, 1, p. 103- 114.

DJAKOUANE A., 2011, « La carrière du spectateur », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 14.

DOBRY M., 2009, *Sociologie des crises politiques: La dynamique des mobilisations multisectorielles. 3e édition revue et augmentée d'une préface inédite*, 3e édition revue et corrigée, Presses de Sciences Po, 383 p.

DONNAT O., 1990, *Les pratiques culturelles des Français: enquête 1988-1989*, Paris, la Documentation française.

DONNAT O., 1998, *Les pratiques culturelles des Français:*

*enquête 1997*, Paris, la Documentation française.

DONNAT O., 2004, « La transmission des passions culturelles », *Enfances, Familles, Générations*, 1.

DONNAT O., 2009, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, La Découverte/Ministère de la culture et de la communication, Paris, 282 p.

DONNAT O., LEVY F., 2007, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », *Culture prospective*, 3, p. 1–31.

DORIN S., 2005a, « Style du Velours: sociologie du transfert de capital symbolique entre Andy Warhol et le Velvet Underground (1965-1967) », *A contrario*, 3, 1, p. 45–67.

DORIN S., 2005b, « La globalisation culturelle vue de Calcutta: Circulations de la musique populaire occidentale », *Sociétés de la mondialisation*.

DORIN S., 2016, *Velvet Underground: La Factory de Warhol et l'invention de la bohème pop*, Éditions des archives contemporaines, 76 p.

DOWD T.J., LIDDLE K., NELSON J., 2004, « Music Festivals as scenes: examples from serious music, womyn's music, and skatepunk », dans *Music scenes: Local, translocal and virtual*, Vanderbilt University Press, p. 149–67.

DUFFY M., 2000, « Lines of Drift: Festival Participation and

Performing a Sense of Place », *Popular Music*, 19, 1, p. 51- 64.

DUPIN C., 1987, *La consommation vidéo en France: les modes d'utilisation du magnétoscope*, Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale et de l'environnement culturel, Dép. des études et de la prospective.

DURKHEIM É., 2007, *De la division du travail social*, PUF, Paris, 416 p.

DURKHEIM E., 2008, *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France.

EIJCK K. VAN, 2001, « Social Differentiation in Musical Taste Patterns », *Social Forces*, 79, 3, p. 1163- 1185.

ERICKSON B.H., 1991, « What is good taste good for? », *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 28, 2, p. 255- 278.

ERICKSON B.H., 1996, « Culture, Class, and Connections », *American Journal of Sociology*, 102, 1, p. 217- 251.

FABIANI J.-L., 2011, « Une sociologie transcendente? », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 65e année, 6, p. 1431- 1439.

FEUERBACH L., 1992, *L'essence du christianisme*, Paris, Gallimard.

FORMAN M., 2000, « "Represent": Race, Space and Place in Rap Music », *Popular Music*, 19, 1, p. 65- 90.

FORMAN M., 2002, *The'hood comes first: Race, space, and place in rap and hip-hop*, Wesleyan University Press.

FRANCFORT D., 2014, « Vous avez dit « classique »? La musique classique à la télévision française des années 1950 aux années 1990 », *Le Temps des médias*, 22, 1, p. 107- 122.

FRIEDMAN S., 2012, « Cultural omnivores or culturally homeless? Exploring the shifting cultural identities of the upwardly mobile », *Poetics*, 40, 5, p. 467- 489.

FRITH S., 2002, « Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television », *Popular Music*, 21, 3, p. 277- 290.

GASSET J.O. Y, 2011, *La déshumanisation de l'art*, Allia, 83 p.

GAUDUCHEAU N., 2012, « Demander de l'information dans un forum de discussion », *Les Cahiers du numérique*, Vol. 8, 1, p. 63- 96.

GIBSON M., 2014, « "That's hip-hop to me!": Race, space, and temporal logics of authenticity in independent cultural production », *Poetics*, 46, p. 38- 55.

GINZBURG C., 1980a, « Signes, traces, pistes », *Le Débat*, n° 6, 6, p. 3- 44.

GINZBURG C., 1980b, *Le fromage et les vers: l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Aubier.

GLEVAREC H., 2005, *Libre antenne: la réception de la radio par les adolescents*, Armand Colin.

GLEVAREC H., 2010a, « Les trois âges de la «culture de la chambre» », *Ethnologie française*, 40, 1, p. 19- 30.

GLEVAREC H., 2010b, *La Culture de la chambre: Préadolescence et culture contemporaine dans l'espace familial*, Min. de la Culture et de la Communication.

GLEVAREC H., 2014, « Le propre de la radio. Fonctions radiophoniques et nouveau statut de la radio dans l'environnement numérique », *Le Temps des médias*, 22, 1, p. 123- 133.

GLEVAREC H., 2016, *La culture à l'ère de la diversité: Essai critique, trente ans après La Distinction*, Éditions de l'Aube, 124 p.

GLEVAREC H., PINET M., 2009, « La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, XXXXX (3), 3, p. 599- 640.

GLEVAREC H., PINET M., 2013, « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique*, Vol. 63, 2, p. 471- 508.

GOBLOT E., 1930, *La barrière et le niveau. Etude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Nouvelle édition, Paris, Librairie Félix Alcan, 161 p.

GOLDBERG A., 2011, « Mapping Shared Understandings Using Relational Class Analysis: The Case of the Cultural Omnivore

Reexamined », *American Journal of Sociology*, 116, 5, p. 1397- 1436.

GRANJON A.B. ET F., 2007, « Éclectisme culturel et sociabilités », *Terrains & travaux*, n° 12, 1, p. 195- 215.

GRANJON F., COMBES C., 2007, « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale », *Le cas de jeunes amateurs*, 145- 146, 6- 7, p. 291- 334.

GRANOVETTER M., 1974, *Getting a job*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

GRANOVETTER M., 2008, *Sociologie économique*, Paris, Éd. du Seuil.

GRANOVETTER M.S., 1973, « The strength of weak ties », *American journal of sociology*, 78, 6, p. 1360-1380.

GRIGNON C., PASSERON J.-C., 1989, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, [Paris], Gallimard ;Seuil.

GROSSETTI M., 2004, *Sociologie de l'imprévisible*, PUF, Paris, 225 p.

GROSSETTI M., 2006, « L'imprévisibilité dans les parcours sociaux », *Cahiers internationaux de sociologie*, 120, 1, p. 5- 28.

GROSSETTI M., 2012, « Les narrations quantifiées », *Terrains & travaux*, 19, p. 161- 182.

GROSSETTI M., BARTHE J.-F., CHAUVAC N., 2011, « Studying relational chains from narrative material », *Bulletin of Sociological*

*Methodology/Bulletin de méthodologie sociologique*, 110, 1, p. 11–25.

GUIBERT G., HEIN F., 2006, « Les Scènes métal », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 5 : 2, p. 5- 18.

HAMMOU K., 2009, « Des raps en français au « rap français » », *Histoire & mesure*, XXIV, 1, p. 73- 108.

HAMMOU K., 2010, « Artistes, professionnels, stars. L'histoire du rap en français au prisme d'une analyse de réseaux », dans *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Edition rue d'Ulm, p. 600 p.

HAMMOU K., 2012, *Une histoire du rap en France*, Éditions La Découverte, 302 p.

HAWKINS P., 2003, « The career of Léo Ferré: a Bourdieusian analysis », *Volume !*, 2:2, 2.

HEIN F., 2003, « Les fanzines rock et leurs rédacteurs en Lorraine », *ethnographiques.org*, 3.

HEIN F., 2005, « La réception des productions culturelles rock : étude comparée entre la presse musicale québécoise et française », *Intersections*, 25, 1- 2, p. 23- 39.

HEIN F., 2006, « Le critique rock, le fanzine et le magazine: «ça s'en va et ça revient» », *Volume !*, 5:1, 1.

HENNION A., 1993, *La passion musicale*, Métailié, Paris, 398 p.

HENNION A., MAISONNEUVE S., GOMART É., 2000, *Figures de*

*l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La documentation française, Paris, 281 p.

HOGGART R., 1986, *La culture du pauvre études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre.*, [Paris], Editions de Minuit.

INGLIS I., 2001, « 'Nothing You Can See That Isn't Shown': the album covers of the Beatles », *Popular Music*, 20, 01, p. 83–97.

JOHNSTONE J., KATZ E., 1957, « Youth and Popular Music: A Study in the Sociology of Taste », *American Journal of Sociology*, 62, 6, p. 563- 568.

JOUËT J., 2000, « Retour critique sur la sociologie des usages », *Réseaux*, 100, 2, p. 487- 521.

KARSENTI B., 2011, « De Marx à Bourdieu. Les dilemmes du structuralisme de la pratique », dans *Bourdieu, théoricien de la pratique*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris (Raisons pratiques), p. 103- 134.

KATZ-GERRO T., SULLIVAN O., 2010, « Voracious Cultural Consumption: The intertwining of gender and social status », *Time & Society*, 19, 2, p. 193- 219.

KATZ-GERRO T., 2002, « Highbrow Cultural Consumption and Class Distinction in Italy, Israel, West Germany, Sweden, and the United States », *Social Forces*, 81, 1, p. 207- 229.

KAUFMANN J.-C., 1997, « Le monde social des objets », *Sociétés contemporaines*, 27, 1, p. 111- 125.

KAUFMANN J.-C., 2014, *La trame conjugale: Analyse du couple par son linge*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 312 p.

KRÄMER B., 2009, « Four Voices, One Canon? A Comparative Study on the Music Selection of Classical Music Radio Stations », *European Journal of Communication*, 24, 3, p. 325- 343.

KRUSE H., 2010, « Local identity and independent music scenes, online and off », *Popular Music and Society*, 33, 5, p. 625-639.

LAHIRE B., 1998, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Hachette Littératures, Paris, 396 p.

LAHIRE B., 2001, « Catégorisations et logiques individuelles: les obstacles à une sociologie des variations intra-individuelles », *Cahiers internationaux de sociologie*, 110, 1, p. 59- 81.

LAHIRE B., 2002, *Portraits Sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Armand Colin, Paris, 431 p.

LAHIRE B., 2004, *La culture des individus*, La Découverte/ Poche, Paris, 778 p.

LAHIRE B., 2005, *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte.

LAHIRE B., 2012, *Monde pluriel: Penser l'unité des sciences sociales*, Seuil, 393 p.

LAHIRE B., 2015, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, La Découverte, 550 p.

LAHIRE B., ROSENTAL C., 2008, *La cognition au prisme des sciences sociales*, Édition des archives contemporaines, Paris, 310 p.

LAMONT M., 1995, *La morale et l'argent: les valeurs des cadres en France et aux États-Unis*, Paris, Métailié (Collection Leçons de choses).

LATOUR B., 1994, « Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité », *Sociologie du Travail*, 36, 4, p. 587- 607.

LEBLANC L., 1999, *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 304 p.

LEBRUN B., 2006, « Majors et labels indépendants », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 92, 4, p. 33- 45.

LEMIEUX C., 2000, *Mauvaise presse*, Paris, Métailié, 466 p.

LEMIEUX C., 2009, *Le devoir et la grâce*, Paris, Paris, Economica, 256 p.

LEMIEUX C., 2011, « Le pari de l'universel », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 65, 6, p. 1457- 1470.

LENA J.C., 2004, « Meaning and membership: samples in rap music, 1979-1995 », *Poetics*, 32, 3- 4, p. 297- 310.

LEVI-STRAUSS C., 1961, *Anthropologie structurale II*, Plon.

LIZARDO O., 2006, « The puzzle of women's "highbrow" culture consumption: Integrating gender and work into Bourdieu's class theory of taste », *Poetics*, 34, 1, p. 1- 23.

LIZARDO O., SKILES S., 2009, « Highbrow omnivorousness on the small screen?: Cultural industry systems and patterns of cultural choice in Europe », *Poetics*, 37, 1, p. 1- 23.

LIZE W., 2012, « Trajectoires biographiques et itinéraires d'amateurs. Une enquête sur le goût musical », dans *La fabrique biographique*, Limoges, Pulim.

LOPEZ-SINTAS J., ERCILIA GARCIA-ALVAREZ M., FILIMON N., 2008, « Scale and periodicities of recorded music consumption: reconciling Bourdieu's theory of taste with facts (English) », *Sociol. rev. (Keele)*, 56, 1, p. 78- 101.

MACE M., 2016, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Éditions Gallimard.

MACKINNON N., 1993, *The British Folk Scene: Musical Performance and Social Identity*, Buckingham, Open University Press, 160 p.

MAISONNEUVE S., 2001, « De la «machine parlante» à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain*, 37, p. 11- 38.

MAISONNEUVE S., 2002, « La constitution d'une culture et d'une écoute musicale nouvelles: Le disque et ses sociabilités comme agents de

changement culturel dans les années 1920 et 1930 en Grande-Bretagne », *Revue de Musicologie*, 88, 1, p. 43- 66.

MAISONNEUVE S., 2007, « L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XXe siècle », *Communications*, 81, 1, p. 47- 59.

MAISONNEUVE S., 2009, *L'invention du disque 1877-1949: Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Archives contemporaines Éditions, 280 p.

MARDON A., 2010, « Construire son identité de fille et de garçon: pratiques et styles vestimentaires au collège », *Cahiers du Genre*, n° 49, 2, p. 133- 154.

MARSHALL L., 2003, « For and against the Record Industry: An Introduction to Bootleg Collectors and Tape Traders », *Popular Music*, 22, 1, p. 57- 72.

MAUGER G., 2009, « Sens pratique et conditions sociales de possibilité de la pensée « pensante » », *Cités*, 38, p. 61- 77.

MAUGER G., POLIAK C.F., PUDAL B., 2010, *Histoires de lecteurs*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.

MERLLIE D., 1990, « Les classements professionnels dans les enquêtes de mobilité », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 45, 6, p. 1317- 1333.

MICHAUDON H., 2001, « La lecture, une affaire de famille », *INSEE Première*.

MINK J., 2016, *Marcel Duchamp: 1887-1968, Art As Anti-art*, Köln, Taschen, 96 p.

MOHR J., DIMAGGIO P., 1995, « The intergenerational transmission of cultural capital », *Research in social stratification and mobility*, 14, p. 167-200.

MOORE A., 2002, « Authenticity as Authentication », *Popular Music*, 21, 2, p. 209- 223.

MORINIERE T., 2007, « Les petites voies de la chanson de variétés », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 3, p. 68- 81.

NEGUS K., 2010, « Bob Dylan's phonographic imagination », *Popular Music*, 29, 2, p. 213- 227.

NICOD J., 1962, *La géométrie dans le monde sensible*, Félix Alcan, Félix Alcan.

NORET J., 2008, « Between Authenticity and Nostalgia: The Making of a Yoruba Tradition in Southern Benin », *African Arts*, 41, 4, p. 26- 31.

O'CONNOR J.C., 2010, *The cultural significance of the child star*, Routledge.

OCTOBRE S., 2011, « Du féminin et du masculin », *Réseaux*, n° 168-169, 4, p. 23- 57.

OCTOBRE S., BERTHOMIER N., 2012, « Socialisation et pratiques culturelles des frères et sœurs », *Informations sociales*, 173, p. 49- 58.

OCTOBRE S., DETREZ C., MERCKLE P., BERTHOMIER N., 2010, *L'enfance des loisirs: Trajectoires communes et parcours individuels de*

*la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris, La Documentation Française, 427 p.

OCTOBRE S., JAUNEAU Y., 2009, « Tels parents, tels enfants ? », *Revue française de sociologie*, 49, 4, p. 695- 722.

OLLIVIER M., GAUTHIER G., TRUONG A.H., 2009, « Cultural classifications and social divisions: A symmetrical approach », *Poetics*, 37, 5-6, p. 456- 473.

OSBORNE R., 2007a, « De l'étiquette au label », *Réseaux*, 141- 142, 2- 3, p. 67- 96.

OSBORNE R., 2007b, « De l'étiquette au label », *Réseaux*, 141- 142, 2- 3, p. 67- 96.

PANOFSKY E., 1932, « Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst »,.

PASSERON J.-C., 2006, *Le raisonnement sociologique: un espace non poppérien de l'argumentation*, Nouv. éd. rev. et augm., Paris, A. Michel.

PEDLER E., ETHIS E., 1999, « La légitimité culturelle en questions », dans *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, La découverte, Paris, La Découverte (Textes à l'appui), p. 179- 203.

PERRENOUD M., 2003, « La figure du musico », *Ethnologie française*, 33, 4, p. 683-688.

PERRENOUD M., 2007, *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, Découverte.

PETERSON R.A., 1992, « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 21, 4, p. 243- 258.

PETERSON R.A., 2005, « Problems in comparative research: The example of omnivorousness », *Poetics*, 33, 5- 6, p. 257- 282.

PETERSON R.A., KERN R.M., 1996, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, 61, 5, p. 900- 907.

PINE J., 2006, « Cold Press: Early Punk Fanzines in Canada's Capital », *Volume !*, 5:1, 1, p. .

PURHONEN S., GRONOW J., RAHKONEN K., 2010, « Nordic democracy of taste? Cultural omnivorousness in musical and literary taste preferences in Finland », *Poetics*, 38, 3, p. 266- 298.

REES K. VAN, VERMUNT J., VERBOORD M., 1999, « Cultural classifications under discussion latent class analysis of highbrow and lowbrow reading », *Poetics*, 26, 5-6, p. 349- 365.

RELISH M., 1997, « It's not all education: Network measures as sources of cultural competency », *Poetics*, 25, 2-3, p. 121- 139.

RIMMER M., 2012, « Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus », *Cultural Sociology*, 6, 3, p. 299- 318.

ROBENE L., SERRE S., 2016, « Le punk est mort. Vive le punk! La construction médiatique de l'âge d'or

du punk dans la presse musicale spécialisée en France », *Le Temps des médias*, 2, p. 124-138.

ROBETTE N., ROUEFF O., 2014, « An eclectic eclecticism: Methodological and theoretical issues about the quantification of cultural omnivorism », *Poetics*, 47, p. 23- 40.

ROMÁN-VELÁZQUEZ P., 1999, « The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments and the Performance of a Latin Style and Identity », *Popular Music*, 18, 1, p. 115- 131.

ROUEFF O., 2010, « La montée des intermédiaires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181- 182, 1- 2, p. 34- 59.

ROUGET G., 1990, *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, [Paris], Gallimard.

SAINT-LAURENT M.-R., 2012, « Les rapprochements entre la musique métal et la musique classique : le cas de Therion et de Richard Wagner », *Sociétés*, n°117, 3, p. 129- 142.

SAINT-MARTIN M.D., BOURDIEU P., 1978, « Le patronat », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 20, 1, p. 3- 82.

SAINT-MARTIN M.D.S., BOURDIEU P., 1975, « Les catégories de l'entendement professoral », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1, 3, p. 68- 93.

SALMON G., 2013, *Les structures de l'esprit: Lévi-Strauss et*



*les mythes*, Presses universitaires de France.

SARTRE J.-P., 1960, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard.

SAVEV M., 2004, « Deux exemples de presse musicale jeune en France, de 1966 à 1969: Salut Les Copains et Rock & Folk », *Volume!. La revue des musiques populaires*, 3: 1, p. 5- 28.

SCHALL C., 2012, « Cultiver l'«être-ensemble», même dans son salon: une approche communicationnelle des DVD de metal », *Sociétés*, n°117, 3, p. 87- 99.

SCHMIDT C., 2006, « Meanings of fanzines in the beginning of Punk in the GDR and FRG », *An approach towards a medium between staging, communication and the construction of collective identities*, 5:1, 1.

SIMMEL G., 2005, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot & Rivages.

SIMMEL G., 2010, *Sociologie*, Paris, Presses universitaires de France.

SIMON P., 2009, « Les Inrockuptibles, le purisme rock, la variété culturelle et l'engagement politique », *Mouvements*, n° 57, 1, p. 44- 56.

SINGLY F., 2000a, *Libres ensemble: l'individualisme dans la vie commune*, [Paris], Nathan.

SINGLY F. DE, 2000b, *Le soi, le couple et la famille*, Nouv. éd., Paris, Nathan.

SINGLY F. DE, 2014, *Sociologie de la famille contemporaine - 5e éd. - Domaines et approches*, 5e édition, Paris, Armand Colin.

STRAW W., 1991, « Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music », *Cultural studies*, 5, 3, p. 368-388.

SULLIVAN O., KATZ-GERRO T., 2007, « The Omnivore Thesis Revisited: Voracious Cultural Consumers », *European Sociological Review*, 23, 2, p. 123- 127.

TAMPUBOLON G., 2008, « Revisiting omnivores in America circa 1990s: The exclusiveness of omnivores? », *Poetics*, 36, 2-3, p. 243- 264.

TAMPUBOLON G., 2010, « Social stratification and cultures hierarchy among the omnivores: Evidence from the Arts Council England surveys », *Sociological Review*, 58, 1, p. 1- 25.

TAVAN C., 2003, « Les pratiques culturelles: le rôle des habitudes prises dans l'enfance »,.

TINKER C., 2002, « A Singer-Songwriter's View of the French Record Industry: The Case of Léo Ferré », *Popular Music*, 21, 2, p. 147- 157.

VALERY P., 1996, *Tel quel*, Paris, Folio, 495 p.

VANDER STICHELE A., LAERMANS R., 2006, « Cultural participation in Flanders: Testing the cultural omnivore thesis with population data », *Poetics*, 34, 1, p. 45- 64.

WALDFOGEL J., 2010, « Music file sharing and sales displacement in the iTunes era », *Information Economics and Policy*, 22, 4, p. 306- 314.

WALTZ M., JAMES M., 2009, « The (re)Marketing of Disability in Pop: Ian Curtis and Joy Division », *Popular Music*, 28, 3, p. 367- 380.

WEBER M., 2003, *Économie et société, tome 1 : Les Catégories de la sociologie*, Paris, Pocket.

## Index des noms propres

Aït-Aoudia _____	389, 594	Combes _____	173, 181, 600
Akrich _____	68, 404, 594	Coulangeon _____	47, 597
Arendt _____	145, 594	Cyrus _____	445, 598
Arnheim _____	403, 594	Darbel _____	147, 163, 374, 375, 596
Atkinson _____	376, 594	Delsaut _____	129, 596
Atton _____	252, 264, 594	Delsing _____	595
Baboulin _____	404, 594	Demers _____	299, 597
Barthe _____	125, 600	Détrez _____	604
Bateson _____	88, 594	DiMaggio _____	182, 372, 598, 603
Becker _____	264, 407, 594	Djakouane _____	35, 118, 179, 598
Bellavance _____	376, 377, 594	Dobry _____	389, 594, 598
Berthomier _____	322, 604	Donnat _____	116, 230, 244, 302, 383, 405, 440, 443, 444, 598
Bessy _____	137, 594	Dorin _____	223, 461
Bidart _____	35, 179, 595	Dowd _____	137, 598
Bihagen _____	376, 595	Duffy _____	317, 598
Blandin _____	251, 595	Dupin _____	404, 598
Bogt _____	304, 595	Durkheim _____	73, 87, 88, 590, 598
Boltanski _____	5, 19, 33, 54, 128, 332, 595	Eijck _____	377, 599
Bouglé _____	14, 595	Erickson _____	376, 599
Bourdieu _____	1, 4, 10, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 40, 42, 44, 45, 47, 48, 52, 54, 56, 57, 61, 64, 88, 89, 90, 97, 118, 119, 127, 128, 129, 130, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 163, 165, 166, 167, 179, 302, 332, 372, 373, 374, 375, 474, 490, 555, 561, 562, 563, 578, 594, 595, 596, 597, 601, 602, 603, 604, 605	Esquerre _____	6, 33, 595
Branch _____	444, 597	Ethis _____	163, 604
Bryson _____	372, 376, 597, 598	Evans _____	372, 598
Buscatto _____	387, 597	Fabiani _____	591, 599
Caillé _____	30, 42, 597	Feuerbach _____	37, 599
Callon _____	68, 107, 560, 594, 597	Filimon _____	376, 603
Campos _____	131, 597	Forman _____	389, 599
Cenciarelli _____	239, 597	Francfort _____	260, 599
Chateauraynaud _____	137, 594	Friedman _____	376, 599
Chauvac _____	124, 600	Frith _____	233, 599
Chirache _____	210, 597	Garcia-Alvarez _____	376, 603
Christenson _____	595	Gasset _____	150, 490, 599
Clawson _____	440, 597	Gaudin _____	404, 594
Cloonan _____	212, 597	Gauducheau _____	457, 599
Collins _____	208, 298, 527, 597	Gauthier _____	376, 604
		Gibson _____	235, 599
		Ginzburg _____	132, 599
		Glevarec _____	47, 48, 53, 58, 59, 64, 250, 259, 377, 398, 566, 567, 589, 599, 600
		Goblot _____	21, 24, 600
		Goldberg _____	377, 597, 600
		Gomart _____	122, 601

Granjon_____	35, 173, 181, 417, 600
Granovetter _____	124, 273, 600
Grignon_____	1, 600
Gronow _____	376, 605
Grossetti___	3, 5, 19, 33, 97, 97, 98, 100, 101, 103, 106, 107, 108, 124, 127, 131, 580, 600
Guibert _____	137, 600
Haley _____	594
Hammou_	214, 294, 295, 296, 429, 457, 458, 460, 600, 601
Hawkins _____	200, 601
Hein_	137, 162, 252, 256, 453, 600, 601
Hennion _____	121, 601
Hoggart _____	2, 601
Inglis _____	403, 601
Jackson___	295, 327, 481, 523, 594
James _____	47, 445, 606
Jauneau _____	182, 191, 604
Johnson_____	212, 597
Johnstone_____	307, 601
Jouët _____	404, 601
Karsenti _____	31, 601
Katz_____	307, 376, 595, 601, 606
Katz-Gerro___	376, 595, 601, 606
Kaufmann _____	137, 499, 601
Kern_____	372, 376, 604
Krämer _____	458, 601
Kruse_____	457, 601
Laermans_____	376, 606
Lahire_	4, 19, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 61, 62, 66, 70, 98, 129, 138, 142, 373, 376, 377, 499, 602
Lamont _____	53, 163, 372, 602
Latour_	68, 107, 560, 594, 597, 602
Leblanc _____	387, 602
Lebrun_____	453, 602
Lemieux___	5, 10, 12, 19, 33, 45, 61, 61, 63, 64, 65, 66, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 90, 91, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 111, 117, 126, 182, 559, 563, 577, 591, 602
Lena_____	299, 602
Lévi-Strauss_____	129, 602, 605
Lévy_____	302, 598
Liddle _____	138, 598
Lizardo _____	376, 602
Lizé _____	179, 229, 602
Lopez-Sintas _____	376, 603
Macé _____	591, 603
Mackinnon_____	317, 603
Maisonneuve __	121, 172, 173, 601, 603
Mallein _____	404, 594
Mardon_____	440, 603
Marshall_____	215, 603
Mauger___	97, 118, 448, 561, 603
Meeus _____	595
Mercklé_____	604
Merllié _____	332, 603
Michaudon_____	230, 603
Mink _____	152, 603
Mohr _____	182, 603
Moore _____	190, 603
Morinière _____	221, 603
Negus _____	313, 604
Nelson___	137, 212, 213, 227, 598
Nicod_____	13, 604
Noret_____	190, 604
O'Connor _____	398, 604
Octobre___	182, 191, 322, 529, 604
Ollivier _____	376, 604
Osborne _____	206, 453, 604
Panofsky _____	147, 150, 604
Passeron_	1, 129, 130, 151, 374, 375, 596, 600, 604
Pedler _____	163, 604
Perrenoud	256, 504, 506, 544, 604
Peterson_____	372, 373, 376, 604
Pine_____	252, 453, 605
Pinet _____	48, 53, 377, 600
Poliak _____	97, 118, 448, 603
Pudal_____	97, 118, 448, 603
Purhonen _____	376, 605
Rahkonen_____	376, 605
Rees_____	376, 377, 605
Relish _____	376, 605
Rimmer _____	376, 605
Robène _____	454, 605
Robette_____	375, 377, 605
Roger_____	10, 389, 594
Román-velázquez_____	413, 605

Roueff _____	375, 377, 453, 605
Rouget _____	411, 605
Saint-Laurent _____	194, 605
Saint-Martin ____	26, 128, 143, 165, 596, 605
Salmon _____	128, 605
Sartre _____	127, 128, 605
Savev _____	204, 605
Sayad _____	22, 23, 595
Schall _____	445, 605
Schmidt _____	252, 453, 606
Serre _____	454, 605
Simmel ____	87, 172, 174, 491, 606
Simon _____	312, 453, 606
Singly__	111, 360, 398, 476, 499, 529, 597, 606
Skiles _____	376, 602
Straw _____	137, 606
Sullivan _____	376, 601, 606
Tampubolon _____	376, 606
Tavan _____	230, 606
Thévenot _____	5, 19, 54, 595
Tinker _____	200, 606
Truong _____	376, 604
Valéry _____	18, 606
Vander Stichele _____	376, 606
Verboord _____	376, 377, 605
Vermunt _____	376, 377, 605
Waldfogel _____	247, 606
Waltz _____	445, 606
Weakland _____	594
Weber _____	87, 143, 606
Zalk _____	595



## Index des références musicales

- 2Be3 \_\_\_\_\_ 481  
 AC/DC \_\_\_\_\_ 320, 382, 383, 384, 428,  
 433, 579, 581  
 Al di Meola \_\_\_\_\_ 392, 393  
 Alan Stivel \_\_\_\_\_ 408  
 Alice Cooper \_\_\_\_\_ 223, 384  
 Alliance Ethnik 141, 233, 460, 514  
 Amy Whinehouse \_\_\_\_\_ 135  
 Anaïs \_\_\_\_\_ 530  
 Anneke \_\_\_\_\_ 445  
 Annie Cordy \_\_\_\_\_ 295  
 Aretha Franklin \_\_\_\_\_ 190  
 Bach \_\_\_\_\_ 347, 395, 424, 425, 597  
 Bartok \_\_\_\_\_ 292  
 Beatles (The) \_\_ 182, 258, 259, 395,  
 403, 427,  
 600  
 Beethoven 216, 217, 238, 239, 459,  
 537, 539, 540  
 Bénabar \_\_\_\_\_ 530  
 Black Sabbath \_\_\_\_\_ 223  
 Bob Dylan 159, 160, 162, 256, 311,  
 312, 313, 390, 391, 392, 439, 544,  
 546, 604  
 Bob Marley \_\_\_\_\_ 263  
 Boris Vian \_\_\_\_\_ 551  
 Britney Spears \_\_\_\_\_ 523  
 Buck 65 \_\_\_\_\_ 289, 290, 519, 520  
 Camille \_\_\_\_\_ 323  
 Carl Orff \_\_\_\_\_ 539  
 Cathy Melua \_\_\_\_\_ 547  
 Céline Dion\_ 310, 480, 507, 527, 548  
 César Franck \_\_\_\_\_ 459, 540  
 Charlélie Couture \_\_\_\_\_ 529  
 Charles Aznavour \_\_ 310, 425, 430,  
 460  
 Charlie Parker \_\_\_\_\_ 452  
 Chicago \_\_\_\_\_ 198, 326  
 Chopin \_\_\_\_\_ 331, 349, 395, 424, 506  
 Clannad \_\_\_\_\_ 408, 409, 547  
 Claude Marti \_\_\_\_\_ 318, 499  
 Claude Nougaro \_\_\_\_\_ 551  
 Cold Play \_\_\_\_\_ 552  
 Coltrane \_\_\_\_\_ 260  
 Cramps (The) \_\_\_\_\_ 205, 206, 207,  
 244, 352, 457  
 Daniel Balavoine \_\_\_\_\_ 527  
 Dave Brubeck \_\_\_\_\_ 415, 416  
 David Bowie \_\_\_\_\_ 321  
 Debout sur le Zinc \_\_\_\_\_ 448  
 Debussy \_\_\_\_\_ 444  
 Début de soirée \_\_\_\_\_ 295  
 Deep Purple \_\_\_\_\_ 384, 442  
 Depeche Mode \_\_\_\_\_ 552, 553  
 Despo Rutti \_\_\_\_\_ 475  
 Diam's \_\_\_\_\_ 476  
 Diana Krall \_\_\_\_\_ 316, 547  
 Didier Squiban \_\_\_\_\_ 315, 345, 346  
 Dilated People \_\_ 140, 152, 335, 336,  
 440  
 Dire Straits \_\_\_\_\_ 341, 393  
 Donizetti \_\_\_\_\_ 395  
 Dr. Dre \_\_\_\_\_ 335, 450, 451, 545  
 Dresden Dolls \_ 252, 253, 257, 258,  
 456  
 Eminem \_\_\_\_\_ 335  
 Éric Satie \_\_\_\_\_ 349  
 Étienne Daho \_\_\_\_\_ 341, 534  
 Eurythmics \_\_ 320, 321, 356, 468  
 Fishbones \_\_\_\_\_ 198  
 Fonte & Val \_\_\_\_\_ 531, 532  
 Genesis \_\_ 194, 305, 306, 332, 410,  
 441, 546  
 Georges Benson \_\_\_\_\_ 335  
 Georges Brassens \_\_ 182, 200, 395,  
 423, 427, 444, 460, 514, 528, 529,  
 530, 532, 550, 551, 556  
 Gun'N'Roses \_\_\_\_\_ 442, 500, 509  
 Hugues Aufray \_ 391, 392, 439, 546  
 IAM\_\_ 184, 185, 262, 296, 297, 298,  
 405, 407, 451, 460, 513  
 Icona Pop \_\_\_\_\_ 242, 243, 270, 476  
 Indochine \_\_\_\_\_ 223  
 Iron Maiden\_ 157, 169, 183, 184, 188,  
 195, 268, 402, 403, 444, 500, 516  
 Jacques Brel \_\_ 200, 310, 395, 423,  
 427, 530, 551  
 Jacques Higelin \_\_\_\_\_ 514, 529

- Jan Garbarek \_\_316, 317, 324, 353, 414  
 Jean Ferrat \_\_\_\_\_ 423, 551  
 Jean-Michel Jarre \_\_\_\_\_ 216  
 Jimmy Hendrix \_\_\_\_\_ 306  
 Joan Baez \_\_\_\_\_ 395, 546  
 John Mc Luffin \_\_\_\_\_ 392, 393  
 Johnny Halliday \_\_\_\_\_ 444  
 Joy Division \_\_\_\_\_ 533, 606  
 Jurassic 5 \_\_\_\_\_ 335, 336, 440  
 Keith Jarett \_\_\_\_\_ 547  
 Keny Arkana \_\_301, 328, 329, 362, 364, 433, 536  
 Khan \_\_\_\_\_ 533  
 Kool Shen \_\_\_\_\_ 140  
 La Monte Young \_\_\_\_\_ 218, 538  
 Lacuna Coil \_\_\_\_\_ 476  
 Lakim Shabbazz \_\_\_\_\_ 220  
 Led Zeppelin \_\_ 241, 341, 394, 443  
 Léo Ferré \_\_201, 202, 288, 293, 301, 346, 449, 461, 515, 529, 530, 552, 602, 607  
 Leon Hayhood \_\_\_\_\_ 451, 452, 546  
 Les 3 T \_\_\_\_\_ 482  
 Les Carpates \_\_\_\_\_ 533  
 Les ogres de Barback \_\_\_\_\_ 533  
 Madonna \_\_\_\_\_ 445  
 Marcel Khalife \_\_\_\_\_ 540  
 Marcus Miller \_\_\_\_\_ 253, 254, 542  
 MARSS \_\_\_\_\_ 219  
 Marvin Gaye \_\_\_\_\_ 551  
 Mc Solaar \_\_142, 233, 234, 235, 387, 460, 581  
 Melody Garbo \_\_\_\_\_ 547  
 Metallica \_\_\_\_\_ 157, 169, 308  
 Michael Jackson \_\_\_\_\_ 295, 523  
 Midnightal \_\_\_\_\_ 393  
 Miles Davis \_\_162, 252, 253, 260, 264, 342, 350, 351, 425, 444, 541  
 Morgane Heritage \_\_\_\_\_ 337  
 Mos Def \_\_\_\_\_ 489  
 Mötley Crüe \_\_401, 403, 435, 436, 444, 445, 454, 455, 504  
 Mozart \_\_\_\_\_ 459, 540  
 Muse \_\_\_\_\_ 524, 552  
 New kids ont the block \_\_\_\_\_ 528  
 Nirvana \_\_187, 225, 226, 239, 240, 269, 281, 287, 297, 435, 442, 482  
 Noir Désir \_\_\_\_\_ 186, 199, 530  
 NTM \_\_157, 158, 296, 297, 298, 407, 460, 513, 535, 583  
 Nucleaire Device \_\_\_\_\_ 212  
 Nuclear Device \_211, 213, 492, 501  
 Olivia Ruiz \_\_\_\_\_ 530  
 Orange Blossun \_\_\_\_\_ 447  
 Paco de Lucia \_\_\_\_\_ 392, 393, 394  
 Pantera \_\_\_\_\_ 349, 350, 351  
 Pat Metheny \_\_316, 324, 353, 547  
 Paula Abdul \_\_\_\_\_ 295, 527  
 Pearl Jam \_\_\_\_\_ 544  
 Peter Gabriel \_\_305, 306, 307, 332, 410, 546  
 Peter Tosh \_\_\_\_\_ 423  
 Pharoahe Monch \_\_\_\_\_ 489  
 Phil Collins \_\_\_\_\_ 295, 527  
 Philip Glass \_\_\_\_\_ 291, 537, 538  
 Pink Floyd 163, 216, 224, 225, 300  
 Police \_\_\_\_\_ 341  
 Prince \_\_\_\_\_ 295  
 Public Enemy \_\_215, 216, 219, 295, 296, 522  
 Queen \_\_\_\_\_ 281, 393  
 Rachmaninov \_\_\_\_\_ 416  
 Rage against the machine \_282, 294, 299, 345, 346, 366, 508  
 Rakim \_\_\_\_\_ 219  
 Ramones \_\_\_\_\_ 222, 223, 224  
 Rawkus \_\_\_\_\_ 489, 516, 537  
 Red Hot Chilli Peppers \_\_256, 257, 544  
 Renaud \_\_ 191, 192, 227, 481, 531  
 Rihanna \_\_\_\_\_ 523  
 Rik Azaraï \_\_\_\_\_ 422  
 Robert Smith \_\_\_\_\_ 412  
 Rolling Stones \_\_\_\_\_ 182, 189, 427  
 Rossini \_\_\_\_\_ 238, 539  
 Saez \_\_\_\_\_ 530  
 Salif \_\_\_\_\_ 141  
 Sam Cooke \_\_\_\_\_ 450  
 Score Pusher \_\_339, 340, 342, 359, 363  
 Selah Sue \_\_\_\_\_ 131, 135, 136  
 Sepultura \_\_\_\_\_ 156, 385, 389  
 Serge Gainsbourg \_\_\_\_\_ 444, 528  
 Shaolin Soul \_\_\_\_\_ 451, 545  
 Shéila \_\_\_\_\_ 422



Sibélius _____	216
Sinsémilia _____	406, 407, 465
Skrillex ___	136, 139, 153, 159, 534
Snoop dogg _____	450
Soulfied _____	385
Speed Caravan_	287, 288, 313, 314, 361, 437, 447
Spice Girls _____	481
Spyro Gyra _____	260, 261
Starmania _____	527
Steve Reich ___	217, 291, 537, 538
Stones Throw _____	551
Stravinsky_	193, 194, 214, 518, 519, 538
Talib Kweli _____	489
Tchaïkovski _____	548, 549, 558
Tears for Fears _____	295, 527
Telephone _____	394
The Cure _____	534
The Doors _____	189, 232
The Gathering _____	308, 445
The Smiths_	93, 254, 255, 328, 361
Thiéfaine _____	529, 530
Tori Amos _____	257, 456
Tryo _____	406, 407, 465
Two Tones _____	213, 214
Velvet underground _____	223
Vivaldi _____	424
Wagner _____	216, 217, 605
Wu Tang Clan _____	298, 451
Yes___	158, 193, 194, 197, 198, 224, 225, 300, 313, 433, 441, 518, 538, 544
ZZ Top _____	341



# Tables des tableaux synthétiques

Tableau 1 - Découverte et types de contexte.....	180
Tableau 2- Découverte, trajectoire sociale et types de collectif.....	181
Tableau 3 - Découverte, ancienneté du collectif et de la relation .....	214
Tableau 4- Découverte via les dispositifs en fonction de la trajectoire sociale et du niveau de diplôme de la mère.....	230
Tableau 5 - Découverte et type de dispositifs de médiation.....	244
Tableau 6- Découverte par les différents types de dispositifs en fonction de l'origine sociale et de la trajectoire scolaire-professionnelle.....	248
Tableau 7 - Découverte au sein des différents types de dispositifs en fonction du niveau de diplôme de la mère et de la trajectoire sociale.....	248
Tableau 8 - Types de dispositif ne favorisant pas la découverte en fonction de l'origine et de la trajectoire sociale .....	267
Tableau 9 - Découverte et relation d'homophilie sexuelle.....	277
Tableau 10 - Découverte et homophilie générationnelle .....	304
Tableau 11 - Découverte et homophilie du niveau de diplôme.....	331
Tableau 12 - Découverte et homophilie musicale .....	344
Tableau 13 - Découverte des genres musicaux et niveau de diplôme de la mère.....	382
Tableau 14 - Découverte des références de genres musicaux et trajectoire scolaire-professionnelle.....	397
Tableau 15 - Découverte des genres musicaux et structure numérique de l'interaction.....	419
Tableau 16 - Découverte des genres musicaux et nature des liens sociaux .....	420
Tableau 17 – Favorise la découverte de références de genres musicaux en fonction des types de collectifs et de relations appartenant aux socialisations primaire et secondaire .....	421
Tableau 18- Favorise la découverte de références musicales en fonction des formes d'homophilies.....	439
Tableau 19 - Découverte des genres musicaux et dispositifs de médiation.....	448
Tableau 20- Favorise la découverte en fonction des types de dispositifs.....	449
Tableau 21 - Découverte à partir des familles de règles en fonction du niveau de diplôme de la mère.....	472
Tableau 22- Découverte à partir des familles de règles en fonction de la trajectoire scolaire .....	480
Tableau 23 - Découverte à partir des deux familles de règles en fonction du type de contexte .....	489
Tableau 24 - Découverte à partir des familles de règles en fonction de la nature du contexte .....	498
Tableau 25 - Découverte selon les deux familles de règles en fonction des homophilies de sexe .....	502
Tableau 26 - Découverte selon les deux familles de règles en fonction des types de dispositif.....	511
Tableau 27 - Découverte à partir des deux familles de règles en fonction des genres musicaux.....	525
Tableau 28 - Découverte et modes de changement par la pratique.....	568



# Tables des matières

<b>Remerciements .....</b>	
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
Les processus de découverte : un angle mort de la littérature .....	1
Les cadres conceptuel et méthodologique : une double expérimentation .....	2
Déstructurer pour mieux « processualiser » .....	8
Le choix d'une écriture systémique .....	9
Critique des dispositifs et assouplissement de la tolérance.....	10
<b>Premier mouvement - « Le degré zéro de l'écriture sociologique » : Les     bases théoriques et méthodologiques d'une analyse des processus de     découverte musicale .....</b>	<b>17</b>
<b>Chapitre 1. Le goût au cœur des rapports de pouvoir .....</b>	<b>21</b>
1.1 L'ancrage socio-historique du modèle de La Distinction.....	21
1.2. Le mode de génération des goûts : conditionnements sociaux de classe, transposabilité des schèmes et styles de vie .....	27
1.3. Constitution et valorisation des goûts : sens du placement et sens des limites .....	29
<b>Chapitre 2. Une critique partielle de la théorie de la légitimité .....</b>	<b>35</b>
2.1. Apports de la « critique partielle de la théorie de la légitimité » .....	37
2.2. Les limites d'une critique partielle de la théorie de la légitimité culturelle .....	45

<b>Chapitre 3. Du programme dispositionnaliste-contextualiste à l'analyse grammaticale .....</b>	<b>61</b>
3.1. « Principe de solidarité » et « pluralisme grammatical » .....	62
3.2. « Principe de rationalité » et « pluralisme non mentaliste des raisons d'agir » .....	69
3.3. « Principe d'actualité » et « grammaticalité impure de l'action » .....	78
3.4. De quelques prolongations de l'analyse grammaticale .....	85
<b>Chapitre 4. Vers une « géométrisation » de l'analyse grammaticale ...</b>	<b>97</b>
4.1. Préexistence à l'action, perpétuation temporelle, et degré d'imprévisibilité de l'action : trois points de convergence théorique	98
4.2. Irréversibilités, encastrement, découplage et variation des échelles d'analyse.....	105
<b>Chapitre 5. Les bases méthodologiques de l'enquête.....</b>	<b>115</b>
5.1. Obtenir les récits biographiques de trajectoires gustatives....	115
5.2. Pourquoi coder les entretiens? L'apport des narrations quantifiées.....	124
 <b>Deuxième mouvement - « Les écluses du répertoire » : les conditions matérielles du processus de découverte .....</b>	 <b>171</b>
 <b>Chapitre 6. « Un pour tous, tous pour un » : découvrir au sein des collectifs .....</b>	 <b>179</b>
6.1. L'importance des collectifs familiaux jusqu'à la fin du collège : la socialisation primaire et ses limites.....	181
6.2. Des collectifs familiaux aux collectifs scolaires durant les études supérieures : une socialisation transitoire.....	193

6.3. Des collectifs scolaires aux collectifs musicaux durant la vie active : une socialisation secondaire transitoire.....	201
6.4. L'importance des moments fondateurs des relations et des collectifs.....	213
Conclusion .....	226
<b>Chapitre 7. « Les cristallisations musicales » : découvrir par les dispositifs de médiation .....</b>	<b>229</b>
7.1. Une mère titulaire d'un Bac comme condition minimale favorable aux découvertes via les dispositifs.....	230
7.2. Les dispositifs spécialisés comme vecteur majoritaire de découverte .....	243
7.3. Effets de l'origine et de la trajectoire scolaire-professionnelle et degré de spécialisation des dispositifs.....	247
Conclusion .....	269
<b>Chapitre 8. « De toi à moi » : découvrir au sein des relations interpersonnelles.....</b>	<b>273</b>
8.1. « Tous les garçons et les filles... » : les découvertes au sein des relations d'homophilie de sexe.....	275
8.2. D'une génération à l'autre : les découvertes au sein des relations d'homophilie générationnelle.....	302
8.3. Des « effets de titres » ? Les découvertes au sein des relations d'homophilies de niveau de diplôme.....	329
8.4. Des experts « ami-ami » ? Les découvertes au sein des relations d'homophilie musicale.....	342
Conclusion .....	356
<b>Troisième mouvement- Éclectisme grammatical et changement par la pratique .....</b>	<b>369</b>

<b>Chapitre 9. « Modulations des genres » : découvrir les genres musicaux</b> .....	<b>381</b>
9.1. Découverte des références de genres musicaux et origines sociales.....	381
9.2. Découverte des références de genres musicaux et trajectoires scolaires-professionnelles .....	396
9.3. Découvertes des références de genres musicaux, liens sociaux et structure numérique des interactions.....	419
9.4. Découverte des références de genres musicaux au sein des formes d'homophilies .....	438
9.5. Découverte des références de genres musicaux et dispositifs de médiation musicale .....	448
Conclusion .....	463
<b>Chapitre 10. « Les règles de l'art » : Découvrir en fonction des familles de règles musicales</b> .....	<b>471</b>
10.1. Familles de règles et origines sociales .....	472
10.2. Familles de règles et trajectoire sociale .....	480
10.3. Familles de règles et types de contextes .....	489
10.4. Familles de règles et nature des contextes .....	498
10.5. Familles de règles et homophilie de sexe.....	502
10.6. Familles de règles et types de dispositifs.....	510
10.7. Familles de règles et genres musicaux .....	524
10.8. De quelques tendances minoritaires.....	546
Conclusion .....	553
<b>Chapitre 11. « Les logiques du changement par la pratique » : traduction grammaticale et double bind.....</b>	<b>559</b>



11.1 Le changement par la pratique au cœur de l'ouverture des répertoires de goûts musicaux.....	560
11.2. Les paramètres des modes de changement par la pratique..	568

**Conclusion - Dynamiques des processus de découverte et propositions de modifications des dispositifs : vers une augmentation de la tolérance ..... 573**

Déplacement de l'objet et élargissement du point de vue ..... 573

Du structuralisme génétique au structuralisme pragmatique processuel ..... 574

Le changement par la pratique : un processus complémentaire du recours à la grammaire publique dans les situations quotidiennes ..... 576

Dynamiques des processus majoritaires..... 577

Dynamiques des processus minoritaires..... 585

Des offres pluri-grammaticalisées : montée des formes de reconnaissance et augmentation de la tolérance ? ..... 587

Limites..... 590

Prolongements..... 591

**Bibliographie..... 593**

**Index des noms propres ..... 607**

**Index des références musicales..... 611**

**Tables des tableaux synthétiques..... 615**

**Tables des matières..... 617**