

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉCOUVERTE ET PARTAGE DES GOÛTS MUSICAUX  
UNE ANALYSE DES PARCOURS D'AUDITEURS DE  
JEUNES ADULTES MONTRÉALAIS

THÈSE DE DOCTORAT

SOCIOLOGIE

PAR SYLVAIN MARTET

DÉCEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Rédiger une thèse de doctorat est un exercice unique dans une vie, une aventure au long cours où l'on se pense parfois seul, sans jamais l'être vraiment. Sans soutien, je n'aurais pu terminer ce travail et aller au bout de ce projet, pensé pour la première fois il y a maintenant plus de six ans. Je voudrais rendre hommage à tous ceux qui m'ont aidé, plus ou moins directement, à passer cette étape majeure de ma vie académique et personnelle.

Je tiens d'abord à remercier Anouk Bélanger, ma directrice de recherche. Merci d'avoir accepté de m'encadrer, merci de m'avoir fait lire Raymond Williams (entre autres), merci pour tes encouragements, commentaires et conseils (particulièrement précieux en fin de rédaction), merci de m'avoir incité à donner des cours, et merci pour ta vision positive, sérieuse, mais détendue de la carrière universitaire qui m'a convaincu de poursuivre dans cette voie. Ma thèse n'aurait pas vu le jour, ou du moins pas sous cette forme, si je n'avais eu la chance de rencontrer Christian Poirier, mon codirecteur de thèse. Merci de m'avoir permis de travailler sur autant de projets passionnants au fil des ans, merci de m'accorder ta confiance, merci d'avoir rallié ce projet en acceptant d'en assurer la codirection, et merci de m'avoir transmis ton attachement à la rigueur méthodologique !

Merci à Martin Lussier d'avoir accepté de rejoindre le jury, merci pour nos discussions sur les genres musicaux et merci également de m'offrir l'opportunité de travailler sur des recherches concrètes, intéressantes et pertinentes. Louis Jacob m'a accompagné dans mon travail à la maîtrise, m'aiguillant dans le développement de ma pensée. C'est une joie de le compter maintenant dans le jury de ma thèse. Merci pour les nombreuses pistes de réflexion proposées lors de la présentation du projet !

Merci à Sylvie Octobre enfin. Lecteur de vos travaux depuis des années, c'est un honneur de vous compter sur mon jury de thèse.

Merci à mes collègues, notamment à Josiane Poirier, Christelle Paré, Martin Tétu, Stéphane Labbé, Caroline Marcoux-Gendron, Guillaume Sirois, Benoit Lartigue et Romuald Jamet (et d'autres que j'oublie honteusement). C'est un plaisir d'échanger et d'évoluer avec vous dans un contexte de saine émulation intellectuelle. Étudiant étranger, j'ai vécu de nombreuses mésaventures plutôt stressantes tout au long du doctorat. J'ai pu dans ces occasions, mais aussi dans le quotidien d'étudiant, d'assistant de recherche et de chargé de cours, compter sur le soutien du personnel administratif de l'UQAM et de l'INRS. Je tenais à les remercier collectivement, sans ce travail souvent de l'ombre, rien ne fonctionnerait à l'Université.

À tous les amis qui m'entendent dire depuis des années que j'ai bientôt fini ma thèse et qui n'y croyaient peut-être plus : voilà, c'était vrai, c'est fait. Merci à vous d'être des personnes formidables, merci pour les bouffes, les fêtes, la musique, les concerts, les parcs, les discussions animées, les parties de basket, bref, tout ce qui m'a permis de conserver un mental sain et une vie sociale équilibrée entre deux sessions intenses devant mon ordinateur. Merci à Ghinzu pour leurs deux premiers albums, seule musique qui m'accompagne, presque par superstition, lorsque je travaille de nuit.

Aucun mot ne peut rendre véritablement justice au soutien que j'ai pu recevoir de la part de mes parents. Merci d'avoir été toujours là, merci de m'encourager dans mes projets, merci de nous avoir permis de grandir dans un environnement mentalement stimulant, juste ce qu'il faut de liberté, juste ce qu'il faut de repères et de valeurs, merci d'être vous ! Géraldine, merci d'avoir essuyé les plâtres des études supérieures dans la famille, merci pour ta générosité et tes témoignages de confiance. Hannah, merci pour ta patience et ton amour, merci pour l'équilibre que tu m'aides à maintenir dans ma vie et sans lequel je n'aurais pu faire aboutir ma thèse. À nos projets ! À notre futur !

J'ai rencontré, dans le cadre de ce travail, vingt-neuf personnes qui m'ont offert de leur temps pour répondre à des questions qui touchent à un domaine personnel, parfois même intime. Au-delà de leurs heures, ils m'ont donné leur confiance. J'espère y faire honneur dans les pages qui suivent. À eux tous, merci.

## AVANT-PROPOS

Si pour cette thèse, j'adopterai le « nous » académique comme le veut la norme scientifique, je me réserve la première personne du singulier pour cet avant-propos, résolument plus personnel. Cette décision – loin d'être révolutionnaire si j'en crois mes nombreuses consultations de thèses de mes confrères – tient dans une volonté de présenter, dans une forme plus simple, une partie des raisons profondes qui m'ont poussée à produire ce travail. Le « je », acteur central que j'ai rencontré tout au long des entretiens réalisés pour ce travail, semble porter en lui un formidable potentiel de réflexivité. Si sa seule présence ne peut pas, évidemment, signifier la sincérité totale ou la vérité absolue de l'action, il soulève, pour quelques instants, le poids parfois lourd de la rigueur scientifique. Si Alexis, Emma, Olivia<sup>1</sup> et les autres ont pu avoir l'opportunité de présenter leurs goûts et habitudes sur ce mode, il me semble juste que je puisse aussi le mobiliser. Ainsi donc, il existe, et nous le verrons tout au long de la thèse, des raisons scientifiques fondamentales qui sous-tendent ce projet, mais il existe aussi un parcours, celui d'un étudiant, d'un auditeur, d'un musicien, d'un lecteur et d'un curieux, et ce parcours personnel justifie à lui seul, beaucoup de propositions qui peuplent ces nombreuses pages.

Autour d'une table garnie de paquets de chips et de bières bon marché, six quasi trentenaires s'agitent. Il est question de punk rock mélodique, de groupes nommés NOFX, Guttermouth, The Vandals, No use for a name, Green Day. Deux camps s'opposent, d'un côté ceux qui trouvent tout ce mouvement « vraiment nul, simpliste et débile » et de l'autre ceux qui ne rejettent pas les qualificatifs de simplicité liée à la forme musique ou de débilité liée aux thèmes souvent puérils des morceaux, au

---

<sup>1</sup> Des pseudonymes ont été attribués à tous les répondants.

contraire, puisque ces éléments sont élevés en critères positifs d'appréciation. Une proposition finit par faire l'unanimité : un tel genre musical ne peut être identifié et ne peut s'apprécier que s'il est connu et aimé depuis longtemps, que si on y revient régulièrement, tant par nostalgie que par amour des formes et du fond, même en conscience de leurs limites. De fait, tous les défenseurs de ces groupes autour de la table les écoutent depuis l'adolescence, avec plus ou moins de régularité ; tous les opposants ont soit arrêté à la fin de l'adolescence soit n'ont jamais aimé. Participant à la discussion, ma curiosité est piquée par une question : comment le contexte de la découverte peut-il avoir tant d'importance sur les processus d'attachement, et ce même des années après ?

Cette discussion en rappelle une autre, dix ans auparavant, sur des groupes déjà nommés NOFX, Guttermouth, The Vandals et les autres, tous déjà affiliés au même genre, et l'enjeu des échanges – houleux ici – repose sur la dénomination qu'on devrait lui donner, à ce genre. On est encore autour de paquets de chips et de bières bon marché. Steve estime que NOFX ne devrait pas être qualifié de groupe punk. Ils ne sont pas engagés, leur musique n'est pas violente, ne « rentre pas dedans », ils font une forme de pop et c'est détestable que ceux qui les apprécient puissent croire que c'est du punk : ils se fourvoient et amalgament les vrais punks à ces faux punks. Steve et moi sommes alors dans le même groupe de musique, et sur cette discussion – qui reviendra régulièrement dans nos échanges – je partage son avis sur le flou des étiquettes, sans pour autant isoler des vrais et des faux. Mais surtout, j'écoute et aime ces groupes plus que ceux à laquelle la musique que l'on fait s'affilie. J'aime donc de la mauvaise musique aux yeux de cet ami musicien, et ce sous-genre hautement dévalorisé ne passera jamais dans la voiture quand nous serons en route pour nos concerts. Je n'en souffrirai aucunement, mais ma curiosité est déjà piquée : comment peut-on partager un avis proche sur la qualification esthétique d'une forme musicale sans en partager la même forme d'attachement ?

Ce type de petites comparaisons personnelles m'a accompagné et m'accompagne aujourd'hui encore. L'appréciation de la musique entraîne l'apparition de discours qui justifient la qualité bien au-delà d'un simple « j'aime/j'aime pas. » La variété des arguments mobilisables, de la complexité de la composition à la conscience politique des paroles en passant par le rythme, la virtuosité technique ou les souvenirs de l'auditeur doit pousser à une analyse fine des attachements. Les nombreuses discussions auxquelles j'ai participé ou assisté dans le cercle familial, amical, ou même parfois professionnel autour de l'amour de tel ou tel artistes ainsi que de tel ou tel genres (accompagné de discussions sur la définition des genres) m'ont toutes entraîné vers une volonté d'investigation sociologique des processus d'attachement aux goûts musicaux dans lesquels se mêlent arguments esthétiques et non-esthétiques. J'ai voulu poursuivre cet intérêt quotidien dans un travail de thèse qui vienne investiguer le potentiel de l'idée de *distinction* au-delà des modèles d'héritage bourdieusien qui semblaient, au fur et à mesure de mes lectures, peiner à dévoiler l'usage de ces discours sur la musique dans le choix, le jugement, les classements. J'ai voulu également pousser ma réflexion sur la constitution des genres et sous-genres musicaux, qui dans les discussions connaissent aussi leurs remous. Mes lectures en sociologie de la culture ayant la fâcheuse tendance de sembler parler d'un monde aux frontières simples, ici du rock, ici du jazz, ici du rap, là où le quotidien de l'écoute ne reflétait que chaos créatif. J'ai voulu enfin aller voir l'évolution qui existe dans le temps s'écoulant entre la boulimie de découvertes et d'amours musicaux de l'adolescence et les pratiques d'écoute plus raisonnées de l'âge adulte où les arguments « en faveur de » et « contre » s'affinent, phénomène que j'ai connu à un niveau personnel et que j'ai retrouvé chez tous ceux avec qui ma bavardise naturelle m'a amené à deviser.

J'ai donc choisi de mettre au cœur de mon travail et de mon dispositif d'analyse les parcours d'auditeurs, concept que l'on retrouve tant au niveau théorique que pratique.

En écho à cette voie, la question du parcours, du chemin, a été essentielle dans l'accomplissement que représente cette thèse aujourd'hui finie.

Pour tenter d'expliquer, à ceux de mes amis qui s'en inquiétaient, l'effort que représente la rédaction d'une thèse en sciences sociales, j'ai souvent pris la métaphore d'un voyage sans GPS, dans un espace inconnu où ses principaux interlocuteurs sont des livres et des articles de revues, parfois obscures. Pour corser le tout, ces sources ne parlent pas forcément un langage intelligible (quand bien même elles sont écrites en français) ; elles nous envoient sur de fausses pistes parfois, nous obligent à rencontrer d'autres livres, d'autres théories, d'autres chiffres pour comprendre leurs indications, restent parfois des semaines à nos côtés, muettes, sans qu'on en perce les subtilités, et peuvent aussi voir leurs conseils laissés sur le bord du chemin, à force, tant le voyage est long.

J'expliquais ainsi qu'on puisse se perdre, tourner en rond, avancer au ralenti ou d'un coup, trouver un raccourci, courir dans l'écriture d'un paragraphe avant de s'arrêter, dans une impasse inattendue, pendant des semaines. J'expliquais aussi qu'on puisse vouloir prendre plus de temps sur certains aspects, par pur plaisir, comme on le ferait devant un beau paysage.

J'expliquais que si l'objectif initial d'une thèse est bien évidemment de faire avancer les connaissances sur un domaine spécifique, de montrer, dans le même temps, notre capacité à maîtriser des enseignements fondamentaux sur les thématiques abordées, la thèse elle-même n'en reste pas moins une création personnelle, au chemin unique, qui transparaît nécessairement dans la forme finale.

Et dans ce parcours de rédaction, j'ai pu croiser plusieurs difficultés que j'ai constamment tenté d'aborder comme autant d'événements sur mon parcours. Un vol d'ordinateur m'a obligé à recommencer l'essentiel de ma revue de littérature, la faisant sensiblement évoluer vers les textes qui m'avaient le plus captivé. Mon plan initial comportait beaucoup plus d'analyse critique de textes de référence en

sociologie des goûts culturels, il m'a fallu faire des choix pour garder une cohérence dans mon argumentation. Entre la rédaction du projet de thèse et le dépôt de celle-ci, plusieurs ouvrages majeurs portant sur mon sujet<sup>1</sup> sont parus, m'obligeant à adapter ma démarche en conséquence. En somme, et puisqu'on ne fait souvent qu'une seule thèse dans une vie, l'essentiel de mon parcours de recherche comme d'écriture a consisté en une suite d'expérimentations, de remises en question tant en termes de méthodologie que de discours théorique. Le doute, à chaque étape, à chaque problème posé, à chaque tournure de phrase, a agi dans tout son potentiel de création tout en ouvrant un nombre conséquent de pistes de recherche nouvelles que le reste de ma carrière devrait, je l'espère, m'amener à explorer. Face à la culture en mouvement, le point final, derrière lequel tout auteur finit à un moment par courir, ne semble donc heureusement jamais l'être vraiment.

---

<sup>1</sup> Qui, je l'ai compris, ne m'était pas exclusif !

# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
AVANT-PROPOS .....	vi
LISTE DES FIGURES .....	xvii
RÉSUMÉ .....	xviii
ABSTRACT.....	xx
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LA DISTINCTION, HÉRITAGE CRITIQUE .....	8
1.1. La théorisation hiérarchique des goûts culturels.....	10
1.1.1. Un modèle d'analyse de la stabilité culturelle .....	10
1.1.2. Le paradigme bourdieusien et la sociologie des goûts culturels.....	13
1.1.3. Les formes et modèles d'intégration de l'éclectisme culturel .....	16
1.1.4. Les pratiques culturelles, révélatrices des transformations sociales.....	24
1.1.5. La tablature des goûts musicaux, modèle critique .....	28
1.2. La place de la transmission culturelle familiale et sa mise en critique .....	33
1.2.1. Retour à Bourdieu .....	33
1.2.2. La transmission culturelle dans un monde en mouvement .....	36
1.2.3. Le climat familial, un outil d'analyse de la transmission évolutif.....	42
CHAPITRE II	
LE SENS DE L'ÉCOUTE.....	51
2.1. L'expérience de l'auditeur : une dynamique d'attachements .....	53
2.2. Les genres musicaux et leur construction .....	62

2.2.1. Les faux-semblants des genres musicaux .....	63
2.2.2. Du côté de la typification schützienne .....	67
2.2.3. La sociologie et les genres musicaux.....	70
2.3. Le jugement esthétique et les catégories d’appréhension .....	78
2.3.1. Aimer un morceau, un album, un artiste, un genre.....	78
2.3.2. Communiquer l’expérience d’écoute.....	83
CHAPITRE III	
UN CADRE CONCEPTUEL MULTIDIMENSIONNEL .....	94
3.1. Défis théoriques de l’exploration des goûts musicaux .....	96
3.1.1. De la reproduction sociale à la stabilité culturelle .....	96
3.1.2. Transformations sociales et transmission culturelle .....	101
3.1.3. L’expérience de l’écoute et sa transmission à l’enquêteur .....	107
3.2. Problématique et hypothèses de recherche .....	109
CHAPITRE IV	
DÉFIS MÉTHODOLOGIQUES ET STRUCTURATION	
DU TERRAIN DE LA RECHERCHE.....	114
4.1. Le goût musical individuel en mouvement.....	116
4.1.1. Les variations dans les goûts et leurs formulations .....	117
4.1.1.1. La question de l’authenticité.....	118
4.1.1.2. Variations intra-individuelles.....	122
4.1.2. Aborder les goûts intimes en sociologie .....	126
4.2. La question de l’âge .....	131
4.3. La pratique de l’enquête.....	137
4.3.1. Adapter la méthode à l’objectif.....	138

4.3.1.1. Constituer un groupe dans une recherche de typicalité .....	139
4.3.1.2. Le journal de terrain, outil de recherche complémentaire .....	143
4.3.2. Description du terrain .....	149
4.3.2.1. Critères sociodémographiques .....	150
4.3.2.2. Critères d'implication musicale .....	158
4.3.3. Déroulement et ajustements .....	160
4.3.3.1. Vagues d'entretiens .....	161
4.3.3.2. Rôles et négociations de rôles .....	166
4.3.3.3. Anonymisation .....	170
4.4. Constitution du dispositif d'analyse .....	171
 CHAPITRE V	
LA TRANSMISSION CULTURELLE FAMILIALE :	
PROFILS DE RECONFIGURATION .....	175
5.1. Reproduction .....	180
5.1.1 Un environnement familial culturellement riche .....	180
5.1.2. L'intégration du rapport familial à la musique .....	189
5.1.3. Un lien avec l'ensemble de la famille plus qu'avec la seule fratrie .....	194
5.2. Absence .....	196
5.2.1. Peu d'objets, peu d'interactions .....	197
5.2.2. Rupture et passivité, deux parcours opposés .....	201
5.3. Curiosité .....	205
5.3.1. L'encouragement à la prise d'autonomie .....	206
5.3.2. La curiosité comme moteur de la découverte musicale .....	210

5.3.3. Des liens forts avec les frères et sœurs .....	215
5.4. Conflit .....	217
CHAPITRE VI	
GOÛTS PERSONNELS ET GOÛTS PARTAGÉS .....	224
6.1. Espace personnel et dynamiques de groupe.....	227
6.1.1. La sociabilité amicale vectrice de découvertes.....	229
6.1.2. Le goût partagé, vecteur de lien social.....	235
6.1.3. Plusieurs groupes, plusieurs genres .....	239
6.2. Découverte et transmission .....	246
6.2.1. Le conseil et la discussion.....	246
6.2.1.1. Conseil, outil du partage .....	246
6.2.1.2. Objets du conseil et expertise .....	249
6.2.1.3. Discussion .....	253
6.2.2. L'écoute sociale .....	257
6.2.2.1. Écouter ensemble .....	257
6.2.2.2. Sorties musicales.....	259
6.3. La musique et le couple .....	267
CHAPITRE VII	
LES OBJETS DE LA MUSIQUE .....	274
7.1. L'accès à la musique .....	277
7.1.1. Rythmes d'écoute et multiplicité des supports .....	278
7.1.2. Acquisition et accès à la musique .....	289
7.1.2.1. L'opportunité compte dans l'acquisition .....	291
7.1.2.2. Le streaming simplificateur .....	293

7.1.2.3. Des raisons d'acquisition complexes .....	296
7.2. Conservation, classements et partages .....	301
7.2.1. Numérique et opulence .....	302
7.2.2. Conservation sélective .....	307
7.2.2.1. Collections et attachements.....	307
7.2.2.2. Classement .....	314
7.2.3. Modalités de partage .....	317
CHAPITRE VIII	
SAVOIR ET DÉCOUVERTE .....	324
8.1. La savoir sur la musique .....	325
8.1.1. Sources du savoir .....	326
8.1.2. Sujets du savoir .....	333
8.1.2.1. Histoire et actualité musicale .....	334
8.1.2.2. Outils de critique.....	338
8.1.2.3. Définitions de genres .....	344
8.2. Découvertes tactiques et tactiques de découverte.....	348
8.2.1. Travail de recherche pour faire de nouvelles découvertes.....	349
8.2.2. Entendre un morceau, découvrir un goût.....	356
8.2.4. Le régime du hasard.....	368
CONCLUSION.....	374
La transmission culturelle familiale reconfigurée.....	374
La prise d'autonomie .....	376
La situation paradoxale des objets .....	378

L'expertise musicale .....	381
Où est passée la légitimité ?.....	382
Tactiques de découverte et effets du numérique.....	383
Pour une compréhension du « comment » et du « pourquoi ».....	385
ANNEXE A	
GUIDE D'ENTRETIEN.....	389
ANNEXE B	
FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT.....	396
ANNEXE C	
LEXIQUE .....	399
Artistes .....	399
Objets, médias, applications .....	407
BIBLIOGRAPHIE.....	412

## LISTE DES FIGURES

Fig. 4.1. Extrait du journal de terrain.....	147
Fig. 4.2. Codes utilisés lors de la première lecture dans le journal de terrain .....	148
Fig. 4.3. Répartition du groupe-témoin en âge et genre sexuel .....	150
Fig. 4.4. Répartition du groupe-témoin selon les zones culturelles .....	154
Fig. 4.5. Zones culturelles et nombre d'entretiens réalisés.....	155
Fig. 4.6. Répartition du groupe-témoin selon le plus haut diplôme obtenu ou suivi	157
Fig. 4.7. Répartition du groupe-témoin selon le degré d'intensité d'écoute déclaré	159
Fig. 4.8. Répartition du groupe-témoin selon la pratique musicale .....	160
Fig. 4.9. Extrait du journal de terrain, point méthodologique.....	165
Fig. 4.10. Extrait du journal de terrain, point méthodologique.....	165
Fig. 5.11. Schéma de répartition des profils de transmission culturelle .....	178

## RÉSUMÉ

Le champ de l'étude des goûts musicaux en sociologie est principalement organisé autour de deux approches. La première regroupe des études de publics dont l'objectif est de comprendre « qui » écoute, consomme ou fréquente « quoi » et comment ces publics évoluent avec le temps. Cette approche, que l'on retrouve dans la majorité des études sur les pratiques culturelles au Québec, est marquée par les travaux de Bourdieu, mais aussi de Peterson, de Donnat ou encore de Coulangeon. La seconde rassemble des travaux liés à des approches inspirées de l'anthropologie et des études culturelles et qui visent à documenter des communautés restreintes de passionnés. Antoine Hennion en est une figure majeure pour l'espace francophone. Cette deuxième voie se rattache aussi aux *subcultures studies* (Hebdige) et aux *music studies* (Frith). Notre thèse entend développer une connaissance du « pourquoi » et du « comment » du goût musical commun, afin d'enrichir la compréhension du rapport social à la musique dans le Québec contemporain.

Notre thèse propose d'explorer, par des entretiens semi-dirigés, les processus de découverte et de partage des goûts musicaux chez les jeunes adultes montréalais. Après une revue de littérature en deux sections, l'une consacrée aux modèles sociologiques d'étude des goûts musicaux, et l'autre aux travaux sur le sens de l'écoute et aux attachements à la musique, notre analyse se déploie en quatre temps. Nous documentons d'abord la réorganisation de l'influence de la famille sur le développement des goûts culturels. Notre thèse permet ensuite de comprendre les goûts musicaux tels qu'ils s'expriment après la prise d'autonomie vis-à-vis du foyer parental. Nous investiguons à ce titre les dynamiques liant l'individu et ses goûts personnels aux groupes sociaux dans lesquels il est amené à évoluer. Le troisième temps de l'analyse est consacré aux rôles des objets dans l'acquisition, l'accès, l'écoute, la transmission, l'information ou encore la collection. Enfin, nous explorons les différentes tactiques déployées par les acteurs pour développer un savoir sur la musique et organiser leurs découvertes.

Outre une confirmation, pressentie par d'autres travaux sur le sujet, d'une transformation du processus de transmission culturelle, notre thèse permet de souligner la diversité et la complexité des rapports à la musique chez les jeunes adultes montréalais. Notre travail incite à comprendre les échanges (physiques ou verbaux) dans les groupes de pairs juvéniles comme des rapports négociés, nourris par des référents extérieurs et constitutifs à la fois des goûts personnels et des identités sociales. Nous montrons qu'il existe des formes de négociations, dans les

usages, entre ce que les objets, analogiques ou numériques, permettent et ce que cherchent les utilisateurs. Nous prouvons également qu'il existe quatre corpus aux frontières non similaires de musique connue par les auditeurs : entendue, écoutée, conservée et aimée. Dans notre travail, les médias et les autres formes de prescription d'écoute sont intégrés dans des ensembles à géométrie variable de sources d'information sur la musique. La part des acteurs les plus intéressés par la musique va les mobiliser au sein de tactiques destinées à la fois à découvrir de nouvelles oeuvres musicales, mais aussi à développer une expertise valorisée socialement. La position de passivité dans la découverte et l'écoute qui caractérise l'autre part de nos répondants se retrouve dans des dispositions analogues à la fois vis-à-vis des pairs et des médias. À ce titre, un des apports principaux de notre thèse est l'attention qu'elle porte à la notion d'expertise et de savoir dans la découverte et le partage des goûts musicaux.

Notre thèse enjoint à considérer les auditeurs dans un parcours d'attachements dynamiques plutôt que dans une situation stoïque. Le mouvement dans les goûts existe dans les parcours individuels, marqués à la fois par le climat familial d'origine et le chemin d'émancipation, mais également dans les groupes de pairs, espaces sociaux d'échange, de découverte, et d'influence. L'investigation des processus de découverte et de légitimation des goûts musicaux au niveau individuel réalisé dans notre travail se veut, *in fine*, complémentaire à l'étude statistique des consommations culturelles. Elle nous semble à la fois adaptée à une conception de la culture en mouvement dans ses frontières et définitions et apte à rendre compte des parcours culturels individuels d'expérience et de jugement, eux-mêmes co-créateurs d'une partie de ces frontières et définitions.

Mots-clés : sociologie, culture, goûts, musique, transmission culturelle, sociabilité juvénile, objets musicaux, tactiques, découverte musicale

## ABSTRACT

The field of musical tastes studies in sociology is mainly organized around two approaches. The first one consists of audience studies whose objective is to understand “who” listens, consumes or frequents “what” and how these publics evolve over time. This approach, which is found in the majority of studies on cultural practices in Quebec, is marked by the works of Bourdieu, but also Peterson, Donnat or Coulangeon. The second brings together works related to anthropological and cultural studies and aims to document restricted communities of enthusiasts, musical subcultures and scenes. Hennion, Frith or Hebdige can be named in this approach. Our thesis aims to develop the knowledge of the common musical taste’s “why” and “how”, in order to enrich the understanding of the social relation to music in contemporary Quebec.

Our thesis proposes to explore, through semi-directed interviews, the processes of discovery and sharing of musical tastes among young adults in Montreal. The review of literature unfolds in two sections, one devoted to sociological models of musical tastes, and the other to works on the meaning of listening and attachments to music. Our analysis is deployed in four stages. We first gather information about the reorganization of the family influence on the development of cultural tastes. Our thesis then allows us to understand the musical tastes as they are expressed after taking autonomy with respect to the parental home. In this respect, we investigate the dynamics linking the individual and his/her tastes to the social groups in which he/she is led to evolve. The third stage of the analysis is devoted to the roles of objects in acquisition, access, listening, transmission, information or collection. Finally, we explore the various tactics deployed by the actors to develop knowledge about music and organize their discoveries.

In addition to a confirmation of the transformation of the process of cultural transmission, which is anticipated by other works on the subject, our thesis serves to highlight the diversity and complexity of the relationships with music in Montreal’s young adults. Our work encourages an understanding of the exchanges (physical or verbal) in juvenile peer groups as negotiated relationships, nourished by external referents and constituting both personal tastes and social identities. Our study of the objects mobilized in the access, the listening or the conservation of music allowed us to emphasize that there are differences between the music listened, heard, loved and preserved. We show that there are forms of negotiation, in use, between what objects, digital or not, allow and what the users seek. The media and other forms of prescriptions are integrated, by the people met, into sets with variable geometry of

sources of information about music. The actors most interested in music will mobilize them in tactics intended both to discover new musical works but also to develop expertise valued socially. This active posture of the listener does not concern everyone, however. A position of passivity in discovery and listening characterizes the other part of our respondents. Our work makes it possible to show that it is found in provisions similar to both peers, family and objects. Our research shows the notions of expertise and knowledge as major elements in the processes of discovery and the sharing of musical tastes.

Our thesis made us consider the listeners in a journey of dynamic attachments rather than in a stoic situation. The movement in tastes exists in the individual paths, marked by both the family's home climate and the path of emancipation, but also in peer groups, social spaces of exchange, discovery, and influence. The investigation of discovery and legitimization processes of musical tastes at the individual level carried out in our work is ultimately complementary to the statistical study of cultural consumption.

**Keywords:** sociology, culture, tastes, music, cultural transmission, juvenile sociability, musical objects, tactics, musical discovery

## INTRODUCTION

L'étude des goûts culturels en sciences humaines est globalement scindée en deux : d'un côté, l'étude des consommations et pratiques culturelles ; de l'autre, l'étude des façons de faire et d'être liées à des passions musicales<sup>2</sup>. La première voie permet de mettre à jour certaines dynamiques sociales majeures, mais porte essentiellement sur le « qui » et « quoi » et non le « comment » et le « pourquoi. » La seconde documente bien la finesse des rapports à la musique et les relations interindividuelles que la passion fait apparaître. Cependant, les travaux produits visent des individus très engagés dans leurs goûts et attachements, souvent dans des genres musicaux spécifiques, voire des *scènes*<sup>3</sup>. Or, leurs profils de passionnés les séparent de la majorité des auditeurs de musique. Dans la dernière étude sur les pratiques culturelles des Québécois<sup>4</sup>, 95% des répondants déclarent écouter de la musique régulièrement, dont 77% tous les jours ou presque. Il semble alors pertinent de chercher à comprendre le goût quotidien en musique, dans sa diversité d'expressions et de rythmes.

Cette thèse propose d'explorer les processus contemporains de découverte et de partage des goûts musicaux chez les jeunes adultes montréalais avec une attention

---

<sup>2</sup> Le lecteur nous pardonnera, nous l'espérons, cette simplification radicale à la lecture de notre revue de littérature.

<sup>3</sup> Le concept est très bien présenté dans le numéro 57 des Cahiers de recherche sociologique (2014). L'article de Will Straw, « Scènes : ouvertes et restreintes » y indique notamment que le terme de *scène* recouvre deux dimensions, une ouverte et liée à la théâtralité de la vie urbaine et l'autre, restreinte, liée aux organisations non-formelles entourant certaines formes culturelles. C'est dans ce deuxième sens que le terme *scène* sera utilisé dans cette thèse, en italique pour éviter les confusions avec les usages non sociologiques du terme.

<sup>4</sup> La pratique culturelle au Québec en 2014 - Bulletin Survol, recueils statistiques et questionnaire d'enquête.

Ministère de la Culture et des Communications ; Direction du livre, de l'audiovisuel et de la recherche. Juillet 2016

particulière portée à la place de la famille, des pairs et au rôle des objets dans ces processus. Le terme « découverte » présente l'intérêt de souligner qu'une nouvelle pratique ou un nouveau goût au niveau individuel n'est jamais une création pure, mais un rattachement à un monde auparavant inconnu. On découvre nécessairement un déjà-là qu'on ignorait. Cela entraîne une grande capacité à souligner, de notre point de vue, l'importance des liens entre l'objet musical et l'auditeur. Nous chercherons à comprendre les processus de légitimation qui regroupent tous les discours et actes individuels posés dans l'espace public visant à justifier de l'existence de ces attachements, tout comme de l'existence potentielle de classements, de jugements, d'intérêts et de rejets. La proximité sémantique avec le concept de *légitimité culturelle* de Pierre Bourdieu (1979) doit pousser le lecteur à envisager notre travail dans une perspective d'héritage intellectuel investi dans une optique dynamique, où les processus constituent l'intérêt premier, devant les structures. Ce travail repose, pour son terrain, sur des entretiens semi-dirigés avec 29 jeunes adultes montréalais. La jeunesse, définie ici comme le temps de prise d'autonomie vis-à-vis du foyer familial et le temps de création d'un nouveau foyer, concerne des individus de 20 à 35 ans<sup>5</sup>. Ce terrain ne propose pas une exploration exhaustive des rapports entre influences, goûts individuels et modes d'échanges culturels, ce qui est cherché ici est la typicalité des formes d'attachements, de circulation et de transmission culturelle contemporains.

Notre projet se nourrit de références ancrées dans l'étude des goûts culturels et dans les travaux sur les passions et attachements pour des œuvres, artistes et genres musicaux. Pour permettre au lecteur de nous accompagner dans ces univers intellectuels, notre revue de littérature s'organise en deux parties distinctes.

Compte tenu de son influence sur le développement des études de pratiques et goûts culturels au Québec et dans l'espace francophone, nous réalisons d'abord un état de la

---

<sup>5</sup> Voir la section 4.2. La question de l'âge pour plus d'explications sur ce choix.

recherche concernant l'ouvrage *La Distinction* de Pierre Bourdieu, comprenant ses héritiers déclarés et ses lecteurs critiques. Cette première partie aborde également les études de publics, de goûts et de pratiques culturelles inspirées du modèle bourdieusien, dans leurs apports et leurs limites.

Nous examinons, par la suite, des pistes de compréhension des goûts (musicaux ou culturels) tournées vers les attachements, en prenant les travaux d'Antoine Hennion comme point de départ. Centrée sur l'expérience de l'auditeur, cette deuxième section de revue de littérature nous amène dans une réflexion sur les genres musicaux et leur constitution comme unité d'attachement, mais aussi du côté de la constitution des catégories d'appréciation déployées (ou déployables) par un individu dans son parcours d'auditeur.

Ces deux piliers de recherche, à nos yeux complémentaires, nous permettent d'asseoir, dans un troisième temps, le cadre conceptuel de notre thèse. Souhaitant que la forme de la thèse respecte le cheminement intellectuel de sa conception, nous avons organisé cette partie suivant une série de problèmes/solutions. Nous y aborderons les questions posées par l'idée de stabilité des formes culturelles, les effets sur la transmission culturelle des transformations sociales des quarante dernières années, mais aussi la complexité de la prise en compte des parcours d'auditeurs dans une enquête ponctuelle. Ce travail réflexif accompagnant l'état des lieux de la production scientifique nous permet de dégager cinq hypothèses de recherche, qui, compte tenu de notre approche partiellement inductive, sont abordés comme des axes thématiques de recherche.

Premièrement, pour comprendre les attachements entre auditeurs et objets musicaux, il nous faut investiguer les processus de découverte et de légitimation des goûts musicaux au niveau individuel. Cette voie, qui se veut *in fine* complémentaire à l'étude statistique des consommations culturelles, nous semble à la fois adaptée à notre conception de la culture en mouvement dans ses frontières et définitions et à la

fois apte à rendre compte des parcours culturels individuels d'expérience et de jugement, cocréateurs d'une partie de ces frontières.

Il est ensuite nécessaire de documenter la réorganisation de l'influence de la famille sur le développement des goûts culturels. Cette deuxième hypothèse suppose la mutation du concept de transmission culturelle dans le concret des pratiques d'écoute musicale. L'influence de la famille existant encore, il nous faut pouvoir la considérer relativement aux autres formes d'expérience et tester les effets de la sociabilité culturelle familiale dans le développement d'un parcours d'auditeur, qu'il soit intense ou modéré dans son rythme. La famille est ici conçue comme un environnement complexe, un climat familial, espace protéiforme de découvertes, d'échanges et de transmissions.

Nous faisons comme troisième hypothèse que la jeunesse est le temps privilégié de construction des identités culturelles. Notre projet vise à documenter les goûts culturels tels qu'ils s'expriment après la prise d'autonomie vis-à-vis du foyer parental. Nous chercherons à décrire et comprendre les dynamiques liant l'individu et ses goûts personnels aux groupes sociaux dans lesquels il est amené à évoluer. Nous avons choisi de rapporter et d'analyser des discours réflexifs, proposés par les acteurs, sur leur parcours d'auditeur et donc de donner rétrospectivement des informations sur leur adolescence culturelle comme leur vision actuelle.

Quatrièmement, la découverte des goûts musicaux mais également leur partage s'inscrit dans des objets, analogiques comme numériques. Ceux-ci sont utilisés par les auditeurs en fonction de ce qu'ils cherchent, mais aussi de ce que les objets permettent. Nous identifierons d'abord les objets utilisés en portant notre attention sur les contextes d'usages, puis nous chercherons à comprendre comment s'organisent les tactiques de découverte et de partage des goûts par les médiations de ces objets permettant l'acquisition, l'accès, l'écoute, la transmission, la construction de savoir ou encore la collection.

Enfin, nous considérons la construction des classifications des genres musicaux comme illustration du processus de légitimation des goûts. Les attachements se racontent dans les discours par la mobilisation de critères d'appréciation autant que d'appréhension de l'objet, c'est à dire que ce qui est aimé et aussi ce qui décrit la cible de l'attachement. L'inverse est, dans cette optique, tout aussi vrai : les critères de rejet forment également des critères de description d'espaces musicaux honnis. Les processus de découverte, d'affiliation et de rejet sont préférés aux catégories préinstituées par le chercheur. Le concept de légitimité est également détourné, consciemment, de son strict sens bourdieusien, pour mieux comprendre les transformations sociales récentes dans l'expression des goûts culturels.

La problématique qui guide notre travail transparaît dans l'énonciation de nos hypothèses (et dans notre titre !). Nous en proposons la formule simplifiée suivante : comment, chez les jeunes adultes montréalais, se découvrent et se partagent les goûts musicaux ? Cette problématisation simple cache un ensemble de questions, non pas secondaires, mais contenues dans le « comment ». Ainsi, l'importance de la famille tout comme les évolutions technologiques récentes ou encore la différence entre pratiques d'écoute et goûts individuels apparaissent entre les lignes et seront évidemment décortiquées dans la suite de la thèse. Le choix d'une problématique large s'explique par un besoin de ne pas donner, par avance, une voie de réponse simpliste à une question complexe.

Une fois le cadre conceptuel posé, nous nous pencherons, dans une quatrième partie sur les défis pratiques soulevés par notre proposition. Nous présenterons la méthode de délimitation du groupe de personnes rencontrées, guidé par une réflexion sur la jeunesse et la musique, entre affiliation liée à l'âge et phénomènes générationnels. Nous relèverons également les défis soulevés par l'étude des goûts, objet d'étude en mouvement tant au niveau individuel que collectif. Nous terminerons ce chapitre en dévoilant notre terrain ainsi que le détail de son déroulement : critères de recrutement et d'analyse, outils méthodologiques, ajustements. La démarche de recherche adoptée

offre une place accrue à la réflexivité des acteurs sur leurs pratiques. Ce choix méthodologique découle d'une volonté de prendre en compte les parcours d'auditeurs et les témoignages d'attachements aux formes musicales. Notre modèle d'analyse cite et adapte plusieurs dispositifs théoriques et pratiques récents en sociologie du goût<sup>6</sup> pour les confronter à un terrain intégralement constitué d'entretiens semi-directifs.

Quatre chapitres seront consacrés à l'analyse du matériel recueilli. La séparation s'est avérée nécessaire à des fins de clarté, mais ceux-ci ne forment pas des blocs de sens exclusifs. Il existe de nombreux liens entre leurs contenus, liens explicités dans la conclusion générale.

Nous aborderons d'abord la thématique de la famille à travers une conception reconfigurée de la transmission familiale fondée sur quatre profils : Climat propice à la reproduction des intérêts et/ou des goûts parentaux ; climat propice au développement d'une curiosité musicale ; absence d'intérêt parental marqué pour la musique ; conflit. Pour chacune de ces modalités, nous tenons compte de la description de l'environnement familial ainsi que des liens formulés par les répondants envers cet environnement.

La deuxième thématique concerne la socialisation culturelle. Il s'agira ici de comprendre les dynamiques liant le développement d'un goût individuel, personnel et son expression dans un groupe ou des groupes sociaux hors de la famille. Nous y verrons que le goût peut être le produit de relations, mais qu'il peut également en créer. Nous détaillerons les formes de découverte et de partage concernant les groupes de sociabilités. Enfin, nous isolerons le couple, au sein duquel la circulation des goûts musicaux semble emprunter des voies particulières.

Notre troisième partie d'analyse nous fera nous intéresser aux objets liés à la musique, dans leur diversité, et à leur rôle dans la découverte, la légitimation et le

---

<sup>6</sup> Principalement les tablatures de goûts de Glevarec et Pinet (2009), le climat familial d'Octobre, Détrez, Mercklé et Berthomier (2010) et la sociologie des attachements d'Hennion (2007)

partage. Nous détaillerons les différentes modalités d'accès à la musique puis celles relatives à la conservation, au classement, et à la mise en circulation des œuvres. Nous verrons que les objets et applications sont mobilisés en fonction de ce qu'ils permettent techniquement, mais également de ce que les utilisateurs cherchent.

Nous examinerons enfin, dans un dernier chapitre d'analyse, le rapport entre le développement d'un savoir sur la musique et la découverte musicale. L'apparition de nouveaux goûts (pour un morceau, un artiste ou un genre) passe en effet par des étapes de recherche, plus ou moins formelles dans les parcours d'auditeurs. Nous nous pencherons d'abord sur la question de la connaissance sur la musique développée par les auditeurs, tant dans les sources du savoir que dans les sujets sur lequel celui-ci porte. Puis nous détaillerons les tactiques de découverte répertoriées sur le terrain.

Une conclusion générale permettra de tisser des liens entre notre revue de littérature et notre terrain, mais également entre les différentes parties de notre analyse. Nous reviendrons également sur certains défis, conceptuels comme pratiques, qui ont teinté notre travail.

## CHAPITRE I

### LA DISTINCTION, HÉRITAGE CRITIQUE

Classique de la sociologie de la culture, *La Distinction* de Pierre Bourdieu (1979) est un ouvrage qui semble devoir en partie sa pérennité à sa capacité de créer, hier comme aujourd'hui, des débats, contestations autant qu'inspirations pour le développement d'une sociologie des goûts culturels. En 1979, lors de sa première parution – qui se trouve à être finalement un point culminant des réflexions portées depuis les années soixante par Pierre Bourdieu et ses collaborateurs<sup>7</sup> – Bourdieu ne propose ni plus ni moins qu'un nouvel objet d'étude sociologique en extirpant le goût du seul domaine de l'esthétique. Ainsi donc est remise en question l'idée de l'existence de corpus d'œuvres artistiques d'importances historiques reconnues comme telles pour leurs seules caractéristiques intrinsèques par l'histoire de l'art au profit d'une vision où la culture légitime et ses objets le sont d'abord par le regard de la classe dominante qui les élit. Ce faisant, Bourdieu va à la fois avancer l'idée que la culture légitime d'une société donnée est son arbitraire culturel dominant, que celui-ci est « méconnu dans sa vérité objective d'arbitraire culturel et d'arbitraire culturel dominant » (Bourdieu et Passeron, 1970, p.38) et que donc l'étude sociologiquement possible de l'art légitime ne peut être qu'une étude de sa fonction sociale.

---

<sup>7</sup> On retrouve ainsi, comme l'explique Monique de Saint-Martin (2013), une part de son cadre théorique et des premiers enseignements de son terrain dès *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, ouvrage collectif codirigé avec Robert Castel en 1965 puis, dans « Anatomie du goût » (Bourdieu et de Saint Martin, 1976) et « Titres et quartiers de noblesse culturelle » (Bourdieu et de Saint Martin, 1978), le cœur de ses hypothèses et des parties qui seront remodelées dans *La Distinction* (1979).

La culture est étudiée par Bourdieu à la fois comme un signe social et un ensemble de dispositions mobilisables selon sa dotation en capital culturel<sup>8</sup>. L'arbitraire culturel ainsi désigné vient ouvrir un paradoxe très intéressant dans l'héritage bourdieusien : on peut, avec lui, à la fois envisager une forme de relativisme culturel, contrairement aux canons de la théorie esthétique classique, puisque l'œuvre devient moins importante que la position sociale de l'amateur impliqué ; et dans le même temps, son modèle, par l'existence d'un lien central entre niveau d'instruction, origine sociale et pratiques culturelles, couplé à ses autres travaux sur la reproduction sociale (Bourdieu et Passeron, 1964 ; Bourdieu et Passeron, 1970) fige une hiérarchie culturelle et les principes de sa reconduction<sup>9</sup>.

Ces deux conséquences entraîneront une large part de la sociologie francophone des pratiques et goûts culturels qui se développera dans cet élan intellectuel à s'arrêter aux questions « qui ? » et « quoi ? », « pourquoi ? » et « comment ? » étant déjà justifiées dans le paradigme de *La Distinction*. À partir d'une brève revue de littérature critique sur le travail de Pierre Bourdieu, nous présenterons les principaux linéaments de ses héritages et critiques contemporains. Nous nous pencherons dans un premier temps sur son modèle à la fois dans sa théorisation du goût, de la légitimité culturelle, de la distinction et de l'homologie structurale. Puis, dans un deuxième temps, nous concentrerons notre regard sur la place de la transmission culturelle familiale et l'évolution récente que cette optique a connue.

---

<sup>8</sup> Entendu comme l'ensemble des ressources culturelles possédées par un individu (Bourdieu, 1979b). La notion s'inclut, au même titre que le capital économique et que le capital social comme une force de capital symbolique qui organise, par sa perception, les échelles de domination d'une société (ou d'un champ) donné.

<sup>9</sup> « On établit deux faits fondamentaux : d'une part la relation très étroite qui unit les pratiques culturelles (ou les opinions afférentes) au niveau d'instruction (et, secondairement, à l'origine sociale) et d'autre part, le fait que cette relation perd de sa force, tandis que se renforce la relation avec l'origine sociale, quand on s'éloigne des domaines les plus légitimes. » (Bourdieu et de Saint Martin, 1978, p. 107).

## 1.1. La théorisation hiérarchique des goûts culturels

Il est profondément injuste et difficile de résumer le travail développé par Pierre Bourdieu dans *La Distinction* et les textes afférents en une sous-partie d'un sous-chapitre. Cette thèse n'a pas pour autant comme objectif de proposer une exégèse du travail de Bourdieu, d'autant plus qu'énormément d'auteurs ont eu l'occasion de réaliser des travaux de ce type, guidés par l'aura de l'œuvre, mais aussi par le fait qu'elle vienne bousculer les préconceptions d'alors quant aux inégalités culturelles, leurs causes et les solutions envisageables pour les réduire. Les héritiers de Bourdieu et les critiques de Bourdieu<sup>10</sup> ont produit, dans leurs travaux, un dialogue intellectuel qui, par de nouvelles approches ou de nouveaux objets, vient complexifier l'appréhension des goûts culturels en sociologie. Il nous a semblé alors intéressant de faire une revue de littérature, toujours partielle et partiale, sur l'actualité de la critique de *La Distinction* (1979), afin d'identifier à la fois les dynamiques culturelles contemporaines, et les outils théoriques envisagés pour les comprendre, avec Bourdieu en référence.

### 1.1.1. Un modèle d'analyse de la stabilité culturelle

Dans *La Distinction* (1979), Pierre Bourdieu consolide sa théorie des goûts culturels<sup>11</sup> en modelant spécifiquement le concept d'homologie structurale au niveau culturel qui permet de relier les positions sociales des individus à un ensemble de dispositions mobilisées dans l'ensemble des pratiques, consommations, jugements et classements en matière d'art et de culture. L'homologie structurale a, chez Bourdieu, un rôle-clé, notamment dans la théorie des champs. Elle explique les liens entre position sociale,

---

<sup>10</sup> Mais au fond, n'y a-t'il pas surtout des héritiers critiques de Bourdieu ?

<sup>11</sup> Qui débute, comme mentionné dans une note de bas de page précédente, dès 1965 et la parution d'*Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*.

prise de position et dispositions (Pinto, 2013). Ces dispositions relèvent de l'*habitus*, à savoir un ensemble de schèmes d'action et de perception qu'un individu peut acquérir par son expérience sociale, et ce dès sa primosociabilité dans le cadre familial. L'individu ne se trouve pas dans une position de reproduction mécanique stricte de ce qu'il a vu se déployer dans son milieu d'origine, l'*habitus* s'approchant nettement plus d'un ensemble d'outils, à la fois manières d'agir, de sentir, mais aussi attitudes et dispositions d'esprit, mobilisables selon le contexte et qui créent de nouvelles pratiques, jugements, classements en cohérence avec le reste de l'expérience sociale de l'individu. Bourdieu dit ainsi qu'il ne faut pas voir derrière l'*habitus* un mécanisme de reproduction à l'identique, mais bien un élément générateur de social (Bourdieu, 1984, p.134). Ce même concept lui permet dans le même temps de justifier la similarité que l'on retrouve dans les pratiques culturelles à la fois des groupes sociaux restreints, mais également des classes sociales en France.

La position sociale n'est pas uniquement liée à la catégorie socioprofessionnelle actuelle de l'individu : l'origine sociale et le niveau d'instruction jouent un rôle fondamental. Dans *Les Héritiers* (1964), coécrit avec Jean-Claude Passeron, Bourdieu avançait la force structurelle de la reproduction sociale *via* le système éducatif français, particulièrement pour les classes sociales aisées. Dès lors, le concept d'homologie structurale est une extension au système de reproduction sociale des hiérarchies de domination. La position sociale est également définie en fonction du rapport existant entre deux formes de capital : économique et culturel. La première est classique en sociologie, la seconde est une création, dans cette forme particulièrement, de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1979b). La position sociale d'un individu est sensible à la fois au volume global de capital possédé et au détail de son agencement. Chaque position dans la hiérarchie sociale connaît une incarnation dans un style de vie normal, au sens où il est attendu de la part d'un individu situé dans cette double hiérarchie propre à une société donnée de pratiquer certaines activités, de se tourner vers certains produits, certains médias. Le golf et la pétanque ne sont pas

pratiqués par le même type de personnes, parce que, de leurs règles à leur espace social de partage, ces sports sont marqueurs et marqués socialement. Et, chez Bourdieu, si le golfeur ne joue pas à la pétanque, c'est parce qu'il ne veut pas<sup>12</sup>, là où le bouliste ne peut pas faire du golf<sup>13</sup>, n'en ayant pas les moyens financiers et ne pouvant en maîtriser les règles, codes et subtilités. Cette impossibilité d'une pratique de tout par tous sépare donc le champ des possibles selon les positions sociales établies et dépend du principe de légitimité lui-même relatif à chaque activité ou œuvre et qui en « colore » le goût ou la pratique.

Ce principe de légitimité culturelle agit, dans une société et un temps donné, comme un espace de jonction entre les goûts culturels et les valeurs qui y sont socialement liées. La légitimité culturelle est un filtre par lequel les individus choisissent leurs consommations et pratiques culturelles dans un ensemble d'objets, d'attitudes et de jugements inscrits dans des hiérarchies, des classements, eux-mêmes rattachés entre autres à la position sociale des pratiquants. Le mouvement est ainsi autoréflexif : un bien culturel plébiscité principalement par une classe sociale devient un marqueur d'appartenance à cette classe dont la mobilisation devient indispensable pour que l'individu puisse, face au reste de la société, se positionner socialement. L'œuvre d'art est vue ici pour sa fonction sociale dans sa mobilisation par un individu devant sa valeur artistique. Incidemment, la distinction est cette stratégie inconsciente, à l'œuvre au niveau individuel tant que collectif puisqu'inscrite dans les *habitus* de classe, qui fait exister dans le même temps une liste de bonnes pratiques et de bons goûts, reconnus par tous tout autant que des limites dans les actions, représentations et valeurs qui sclérosent les pratiques culturelles selon la position sociale. Le travail de Bourdieu s'appuie sur une méthodologie visant à permettre à la fois de recueillir des informations sur la position sociale et la position des pratiques dans la hiérarchie culturelle. Les indicateurs de légitimité mobilisés dans ses travaux des années

---

<sup>12</sup> Ou, au pire, il le fera ironiquement.

<sup>13</sup> Ou, au pire, il le fera mal.

soixante et soixante-dix sont constitués d'un mélange d'œuvres classiques, de pratiques quotidiennes, d'œuvres intellectuelles contemporaines, d'œuvres issues des industries culturelles. L'éventail des possibilités sert, *in fine*, à établir une carte des correspondances ; il y a donc une mise en place, de la part du chercheur, d'indicateurs variables préétablis de légitimité. La fréquence de pratiques ou l'importance accordée à tel ou tel art dans les préférences sont également relevées. Cependant, le modèle entier repose sur une vision stable de la culture, dans sa consommation comme dans sa création. Une œuvre peut se substituer à une autre si elles sont proches dans la hiérarchie culturelle et/ou<sup>14</sup> si elles sont appréciées dans les mêmes milieux, de manière équivalente. Si nous suivons Bourdieu, son dispositif permet de voir la structure garante de la reproduction des rapports de domination ancrée au plus profond du corps social, derrière la façade mouvante des formes culturelles sans cesse renouvelée par l'activité des champs artistiques. La force de cette approche va durablement marquer l'étude sociologique des goûts et pratiques.

### 1.1.2. Le paradigme bourdieusien et la sociologie des goûts culturels

La sociologie francophone des goûts culturels va se développer, à partir des années soixante-dix et au-delà, à partir du paradigme bourdieusien, particulièrement en France, mais pas uniquement, en partie puisque sa conception en recoupe d'autres, comme celle de l'opposition entre culture populaire et haute-culture d'Herbert J. Gans (1974). L'idée que l'objectif principal est de chercher, en premier lieu, par l'exploration des consommations culturelles la perpétuation d'un système hiérarchisé de pratiques en fonction des milieux sociaux va se retrouver plusieurs décennies plus

---

<sup>14</sup> Mais peut-être devrions nous écrire « car/donc » tant le système suppose une force dans les liens structurels où la causalité n'est située ni dans la position sociale, ni dans la hiérarchie culturelle, mais plutôt dans le télescopage de l'une par l'autre.

tard dans de très nombreux travaux<sup>15</sup>. Le modèle initial développé dans *La Distinction* (1979) a, de notre point de vue, produit un véritable paradigme de recherche adapté selon le contexte national et temporel. Pour bien voir les effets du travail de Bourdieu sur la vision des goûts culturels en sociologie, nous commencerons par explorer des travaux d'auteurs s'affiliant à cette tradition, généralement en marquant des évolutions au fur et à mesure des décalages relevés sur le terrain entre le modèle et les résultats. Il est intéressant de noter que le Québec s'est doté, depuis 1979, d'un système d'études des pratiques culturelles régulier (*Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, six éditions en tout, quinquennal depuis 2004). Celui-ci entraîne la rédaction de rapports dont les plus récents (Garon et Lapointe, 2005 ; Garon et Lapointe, 2009 ; Magnan et Roy, 2016), au demeurant très instructifs dans leur capacité à dresser un profil de l'évolution des formes de pratiques culturelles, notent, dans leurs introductions et conclusions, des évolutions quant aux modalités du phénomène de distinction sans contenir de données liant spécifiquement pratiques culturelles et niveau de revenus, milieux sociaux d'origine ou catégories socioprofessionnelles<sup>16</sup>. En cela, nous pouvons avancer une filiation de principe aux thèses bourdieusiennes. Ces études, utilisant des enquêtes quantitatives afin d'établir des portraits statistiques, s'inspirent grandement de l'approche développée en France quelques années avant. Sous l'impulsion d'Augustin Girard au début des années soixante-dix, le ministère de la Culture se dote d'une étude intitulée « Pratiques Culturelles » (Donnat, 2011a). La première enquête s'inspire des travaux de Dumazedier sur le loisir et de la première enquête nationale sur les loisirs réalisée par l'INSEE<sup>17</sup> en 1967. Auparavant, depuis les années soixante, existaient diverses études de public sectorielles commanditées par le ministère des Affaires culturelles via les

---

<sup>15</sup> De manière non-exhaustive, on peut citer Van Rees et al., 1999 ; Coulangeon, 2005 ; Van Eijck et Knulst, 2005 ; Sullivan et Katz-Gerro, 2007 ; Donnat, 2009 ou encore Garon et Lapointe, 2009.

<sup>16</sup> Dans le rapport de 2010, il n'y a d'ailleurs aucune mention de ce type d'indicateurs à l'exception des statuts « étudiants », « actifs » et « inactifs ». Ce qui n'empêche pas un paragraphe de la conclusion de rapporter « l'éclectisme comme nouvelle forme de distinction sociale » (Garon et Lapointe, 2009, p. 378).

<sup>17</sup> Institut national de la statistique et des études économiques, institut de recherche français.

services d'études statistiques (Donnat, 2011a). La création de cet outil, qui doit autant au Commissariat au Plan, un organe ministériel chargé de définir des politiques publiques transversales, qu'au ministère des Affaires culturelles, s'inclut clairement dans une volonté initiale de connaître les dynamiques au sein des publics de la culture (entendue au sens large), afin d'optimiser les politiques de démocratisation de la culture alors en déploiement (Urfalino, 1996). Dans leur volonté de reproduire régulièrement l'enquête « Pratiques Culturelles », les chercheurs et le ministère de la Culture permettent une comparaison dans le temps des pratiques et consommations culturelles, mais favorisent également l'apparition de constats contradictoires. Ceux-ci nous permettent de déceler dans cette forme d'étude des publics l'influence de l'héritage bourdieusien sur la façon d'aborder les études de pratiques culturelles. Hervé Glevarec dans son ouvrage *La culture à l'ère de la diversité* (2013), relève cela en notant qu'Olivier Donnat, chercheur en charge de l'étude depuis 1988 en France et auteur de deux textes qui offrent un regard rétrospectif sur ces enquêtes (1990, 2011b), va constater à la fois une continuité qui « l'emporte largement sur le changement » et des résultats qui « soulignent l'ampleur du renouvellement des pratiques culturelles » (Donnat, 2009, cité dans Glevarec, 2013, p. 24). On voit ici que c'est la structure qui semble perdurer là où les contenus sont en évolution. Or, cette structure est partiellement définie par la forme de l'enquête, qui, sans être légitimiste (Donnat, 2011b), ouvre le flanc à une critique de ce type par le regard très spécifique accordé aux arts classiques, regard qui découle de la fonction historique dans le processus de démocratisation culturelle. Les études québécoises portent le même type d'attention aux phénomènes de « croissance et déclin de l'intérêt pour les formes classiques de la culture » (Garon et Lapointe, 2009, p. 378). Les principes exposés par *La Distinction* sont ici devenus des indicateurs d'inégalités culturelles, ce qui pousse ces modèles d'étude à considérer comme préalable l'existence de goûts légitimes (classique, opéra, jazz pour la musique) séparés du reste des productions, reproduisant au niveau de la sociologie, le paradigme initial.

Dans cette perspective, les objets concernés par les stratégies conscientes ou inconscientes de distinction culturelle voient leur spectre s'agrandir en fonction de ce que les classes sociales les plus dotées en capital culturel<sup>18</sup> pratiquent, consomment, valorisent. L'évolution des dynamiques d'attachements et d'affiliation aux formes culturelles contemporaines n'a qu'un effet limité, pour ces travaux, sur la prégnance de l'axiome qui veut que la culture dominante soit celle des classes dominantes. Homologie, dont on souligne avec moins d'insistance depuis Bourdieu, qu'elle provient de la présence et la reproduction d'un arbitraire culturel qui s'ignore et qui agit sur l'ensemble d'une société donnée comme un facteur culturel discriminant présent de la famille au travail en passant par l'école ou les temps de loisirs<sup>19</sup>. La recherche vise alors à retrouver un modèle de stabilité culturelle en testant sa proximité avec, au départ, le modèle bourdieusien – puis avec les autres modèles issus de cette tradition. Certains chercheurs<sup>20</sup> vont, constatant que le retour du terrain diffère du modèle bourdieusien, proposer des amendements aux principales théories, amendements qui oscillent entre un paradigme évalué dans ses métamorphoses et ses transformations, et l'invocation de nouveaux cadres conceptuels dont le cœur reste cependant attaché au système bourdieusien : *habitus* (ou concept équivalent), *homologie structurale*, *légitimité culturelle*, *capital culturel*.

### 1.1.3. Les formes et modèles d'intégration de l'éclectisme culturel

Si Bourdieu nous apparaît donc comme un auteur fondamental dans la théorisation hiérarchique des goûts culturels en sociologie, il n'est pas le seul dont le travail se fait paradigme. Des chercheurs, en testant son modèle, ont ouvert de nouvelles pistes.

---

<sup>18</sup> Mais aussi les plus instruites, puisque le rapport instruction/classe sociale dans le système de reproduction sociale dévoilé par *Les héritiers* (1964) et *La reproduction* (1970) est généralement repris.

<sup>19</sup> En d'autres termes, poursuivre dans la voie de l'homologie stricte suppose que le tissu social soit structuré dans des dispositions analogues depuis les cinquante dernières années.

<sup>20</sup> Nous détaillons les principales voies explorées dans les chapitres suivants.

L'hypothèse conceptuelle probablement la plus fameuse nous vient des travaux de Peterson (1992, 2005 ; Peterson et Simkus, 1992 ; Peterson et Kern, 1996) qui avance qu'une dynamique culturelle contemporaine viendrait complexifier la présentation hiérarchique de Pierre Bourdieu. Il n'y a pas (ou plus) une hiérarchie simple, organisée sur la combinaison du capital économique et du capital culturel comme dévoilée dans *La Distinction*, mais un modèle évolué qui prend la forme d'une pyramide inversée où les rapports sociaux ne s'organisent pas autour de distinctions par le rejet de formes pauvres et l'intérêt pour des formes nobles, mais plutôt de distinctions entre les pratiques omnivores et univores. Les premiers occupant le haut de cette forme hiérarchique, les autres, la base. Sa description pousse à une compréhension en deux mouvements : on a à la fois des goûts hétérogènes chez les classes dominantes et une segmentation des goûts populaires qui poussent les individus les moins bien positionnés socialement et les moins instruits à favoriser des formes musicales limitées dans le nombre. Pour lui, il n'y a pas qu'une opposition entre les goûts de l'élite et les goûts de la masse, mais plutôt une différence entre des goûts éclectiques que l'on retrouve chez les plus aisés et qui intègrent des formes classiques de la légitimité culturelle et des goûts restreints dans les genres exclusivement populaires. C'est là l'origine de l'idée d'éclectisme culturel comme nouvelle forme de légitimité. Le concept de Bourdieu n'est pas évacué, mais métamorphosé. Les catégories de personnes les plus diplômées et aisées ont accès à des objets culturels tout en conservant sensiblement plus que le reste de la société, des pratiques culturelles classiquement reliées à leur statut. Ils ont, en sus, des goûts dans des genres populaires et ont une propension à légitimer, par leurs écoutes, des produits musicaux (comme le montre Peterson en 1972 pour le jazz). Les choix des catégories les moins aisées et moins diplômées dessinent des cartes sclérosées avec des groupes aux consommations plus spécifiques et sensiblement ancrées dans des genres définis comme populaires (et, par effet de comparaison, comme non légitimes). Peterson ne simplifie pas outre mesure cette opposition, sa conceptualisation opte plutôt pour une mise en tension de ces deux pôles avec une

situation au sein de laquelle la majorité de la population est dans un entre-deux. La proposition ne permet toutefois pas de dépasser totalement une vision liée au paradigme bourdieusien, notamment dans la figure du fan qui se dessine<sup>21</sup> tout comme dans ce qui est rejeté. Ainsi, Bethany Bryson (1996), avance que les exclusions dans les pratiques omnivores des classes aisées concernent des genres populaires très particuliers qui eux, ont des adeptes très exclusifs (le heavy métal en l'occurrence)<sup>22</sup>. On pourrait ici également faire un parallèle avec la documentation riche entourant les phénomènes de sous-cultures musicales qui partagent une propension à voir dans les milieux populaires des espaces privilégiés d'apparition et de structuration de mouvements pour lesquels l'identité musicale est très cohérente et ciblée (par exemple Hall et Jefferson, 1993 ; Hebdige, 1979 ; Thornton, 1995).

Cette approche de l'éclectisme culturel et cette hypothèse omnivore-univore se développe et s'affine un peu partout dans les travaux portant sur la participation culturelle, aux États-Unis (Peterson et Simkus, 1992 ; Sullivan et Katz-Gerro, 2007 ; Peterson, 2004), au Québec (Bellavance, Roy-Valex et Ratté, 2004 ; Ollivier et Gauthier, 2007 ; Garon et Lapointe, 2009), mais aussi en France (Donnat, 1994 ; Lahire, 2004 ; Coulangeon, 2005). Une fois cela avancé, il demeure un enjeu capital : l'éclectisme reprend-il la dimension socialement classante de la légitimité culturelle classique et reproduit sa violence symbolique ? Donnat (1994) et Coulangeon (2003, 2005) répondent d'une certaine manière positivement. Pour eux, l'éclectisme culturel des classes supérieures est le prolongement de la théorie initiale, ainsi, Donnat écrit que l'éclectisme culturel est « la forme la plus accomplie de la disposition cultivée en matière musicale » (1994, p.198). Cela tient avec l'origine de l'éclectisme qui veut

---

<sup>21</sup> Le profil d'amateur exclusif de musique jugée comme légitime ne se retrouvant pas dans le terrain de Peterson, la séparation entre la personne cultivée et le fan faite par Bourdieu se perpétue comme le note Philippe Le Guern (2002) dans sa critique de la vision légitimiste du fan : celui-ci serait issu d'un milieu populaire ou de la petite-bourgeoisie et il combinerait un sentiment de dépossession d'une culture commune et un sens de l'accumulation compensatoire.

<sup>22</sup> Il nous faut souligner faire preuve de prudence sur cette question du rejet, le travail de Bryson ne permettant pas, à nos yeux, de trancher si on est face à un rejet motivé par la nature de l'objet ou face à une indifférence tout de même socialement marquée.

que soient légitimes des goûts mêlant les catégories classiques de la légitimité avec des éléments populaires<sup>23</sup>. Ollivier et Fridman (2004) insistent, de leur côté, sur l'idée qu'avec une attitude d'ouverture à la découverte culturelle, les classes supérieures entrent en concordance et en situation de maîtrise vis-à-vis des nouveaux enjeux de la diversité culturelle. « Être culturellement tolérant » semble ici décrit comme une attitude marquée socialement. On retrouve des idées analogues chez Sullivan et Katz-Gerro (2007) avec leur concept de voracité culturelle qui complète la forme éclectique des élites ou encore chez Emmison (2003). On voit cependant ici une certaine limite qui tient à ce qui fait ou ne fait pas l'éclectisme : le choix des « bons » ou des « mauvais » genres. Or, c'est bien au regard de l'existence de deux catégories d'objets musicaux que l'on arrive à l'idée que la légitimité culturelle se perpétue dans le modèle de l'éclectisme. Ce paradoxe de la reconduction par principe du cadre légitimiste qui permet après étude de le justifier se retrouve dans de nombreux travaux post-bourdieuïens en sociologie francophone des goûts culturels. Glevarec et Pinet (2009) considèrent que de tels profils, s'ils existent, ne sont pas des profils dominants, mais des profils possibles au même titre que l'amateur exclusif d'un genre ou que l'amateur de plusieurs genres populaires. L'éclectisme musical serait alors, écrivent-ils « un effet de composition historique et générationnelle articulé à la « transition » entre des goûts classiques et des goûts rock, entre des générations nées dans les années 1940, 1950, 1960, 1970 qui ont été en contact progressif avec la musique populaire » (Glevarec et Pinet, 2009). Au-delà de cette constatation, Glevarec (2005) propose comme facteur explicatif de la fin du profil légitimiste un changement plus global dans le « régime contemporain de justice culturelle. » Pour lui, on ne peut plus parler de différence de valeur absolue entre deux cultures, que ce soit à l'intérieur d'un contexte national ou pour deux réalités culturelles éloignées. Se référant à la *Longue révolution* de Raymond Williams (1961) pour parler de

<sup>23</sup> Le cas où un auditeur navigue dans plusieurs genres populaires n'a pas été exploré dans les premiers temps d'usage du concept d'éclectisme culturel. Ce modèle apparaît en effet pour documenter le changement des pratiques des élites plutôt que les variations au sein de la société en général (Peterson et Kern (1996) ; Coulangeon (2004) ; ou encore Bellavance, Valex et Ratté (2004).

l'instauration dans le corps social de la démocratisation de la culture, il considère que les sociétés occidentales reconnaissent maintenant également toutes les cultures et que c'est toute l'idée de la légitimité culturelle, à savoir l'existence d'un ensemble de biens et/ou d'attitudes jugés de façon dominante (par le nombre ou le pouvoir) comme bons, qui disparaît. Coulangeon (2003) suppose de son côté la persistance de hiérarchies culturelles dans les façons de choisir, de combiner, d'apprécier et de transmettre au-delà des étiquettes de goût. Ainsi, il avance la possibilité de « mouvements croisés de banalisation d'œuvres savantes et, en sens inverse, de consécration ou de réhabilitation de répertoires populaires » (2010, p. 89). Cette métamorphose de la légitimité culturelle dans les contenus n'est pas, pour lui, incompatible avec le modèle de Bourdieu, ou du moins elle ne suffit pas à sa disqualification. Il demeure pour lui des clivages sociaux, qu'il retrouve dans son travail de traitement statistique en soulignant l'inégale répartition des écoutes musicales selon la persistance, bien qu'intégrés à d'autres, d'objets culturels légitimes chez les plus aisés. Ces observations l'emmènent à définir une forme d'éclectisme éclairé qui voudrait que, derrière une apparente affiliation de la majorité aux produits de la culture de masse pour laquelle existe une écoute « distraite et relativement indistincte », il y ait des « formes plus attentives – et souvent plus actives – d'écoute et de participation à d'autres types de répertoires » (2010, p. 105). Ces deux modalités sont sensibles dans son modèle au milieu social et au niveau de diplôme lorsque ces deux vecteurs sont combinés.

Les chiffres de l'évolution des pratiques culturelles, au Québec comme en France, montrent une désaffection sensible des classes sociales les plus favorisées pour les objets culturels identifiés comme les plus légitimes<sup>24</sup>. Cette désaffection est particulièrement marquée lorsque l'on cherche des profils exclusifs de pratiques légitimes. Donnat (2011) écrit que seul un filtre générationnel couplé à la prise en

---

<sup>24</sup> Nous reviendrons plus tard sur cette question récurrente de la définition du légitime, mais, pour pouvoir prendre en compte ces travaux, il nous faut accepter le principe de l'existence de catégories légitimes dans un premier temps afin de voir les effets de celles-ci sur la répartition sociale des goûts.

compte des positions sociales va nous permettre de trouver ce type de profil chez des personnes âgées et aisées. Il va alors développer un modèle présentant des univers de goûts, qui intègrent toujours le rapport à la légitimité culturelle et à la position sociale, mais en permettant l'identification de groupes pour lesquels la génération ou le genre sexuel vont avoir un rôle majeur. Ce pas vers une approche nuancée de l'hétérogénéité des pratiques conserve un lien avec le modèle bourdieusien, et va également se retrouver chez Bernard Lahire, sociologue français et auteur de *La culture des individus* (2004). Cet ouvrage marque un moment important de la sociologie des goûts culturels francophones dans sa volonté de repenser, sans le rejeter, le modèle bourdieusien. Nous avons, dans un travail précédent (Martet, 2010), plus longuement détaillé les apports de Lahire, mais notons ici de manière synthétique qu'il propose « une sociologie de la pluralité dispositionnelle (la socialisation passée est plus ou moins hétérogène et donne lieu à des dispositions hétérogènes et parfois même contradictoires) et contextuelle (les contextes d'actualisation des dispositions sont variés) » (Lahire, 2001, p. 56). Notons également que Lahire va s'intéresser autant aux profils de pratiques consonants qui rentrent en cohérence avec le modèle initial de la légitimité culturelle qu'aux profils dissonants, cohérents dans leurs déploiements tant au niveau individuel qu'au niveau des groupes sociaux d'appartenance, mais non envisagés dans le paradigme bourdieusien. Notons enfin que Lahire apporte une ouverture majeure vers les variations interindividuelles et intra-individuelles : il balise ainsi l'étude des parcours culturels et permet d'intégrer des indicateurs de temporalité, témoins de goûts culturels en mouvement. Cependant, ces apports qui ont permis d'ouvrir la porte à un assouplissement du cadre bourdieusien vont être la cible de critiques, notamment portées par Glevarec (2013, p.27) qui le catalogue comme un auteur par trop ancré dans la tradition bourdieusienne : « Le modèle des profils consonants et dissonants de Bernard Lahire n'est pas un modèle des profils culturels, consonants ou dissonants, mais – par construction méthodologique – un modèle des profils de légitimités (des pratiques), consonantes ou dissonantes. » Ce qui est légitime ou illégitime est préalablement

défini par le sociologue, aidé en cela par des références à des critiques spécialisés. Le classement en légitimité n'est donc pas directement relié à la pratique exclusive ou massive des classes les plus aisées, mais il n'est pas non plus réalisé totalement en fonction de ce que les personnes rencontrées jugent légitime selon leur classe sociale – même si ces informations ressortent, notamment dans la rédaction des profils d'enquêtés<sup>25</sup>. La méthodologie choisie propose plutôt l'élaboration initiale d'indicateurs de légitimité culturelle utilisés pour tester le degré de légitimité des pratiques. Les répondants voient ensuite leurs réponses catégorisées en fonction de leur degré de cohérence en termes de légitimité culturelle des goûts et des pratiques (Lahire, 2001). L'édifice des hiérarchies culturelles est un prédonné sur lequel des profils de pratiques sont calqués. Lorsque Lahire présente les films d'auteur comme très légitimes et les comédies comme peu légitimes, il ne propose pas une explication détaillée des critères de sélection. Bien sûr, le lecteur pourrait voir une logique à ce que la soirée karaoké soit moins légitime que la soirée à l'opéra, mais cette perpétuation non critique d'un réflexe légitimiste vient, hélas, quelque peu ternir les propositions novatrices de Lahire puisque le cœur même de son travail en est bloqué à l'intérieur du test de légitimité plutôt que de l'exploration du sens des pratiques culturelles pour les acteurs. La volonté de classement entraîne également l'apparition, dans les objets culturels, de « genres inclassables » (Lahire, 2004, p.105, cité dans Glevarec, 2013, p. 27), catégories qui n'échappent à l'analyse que parce qu'elles n'entrent pas dans le modèle préalable mis au point par Bernard Lahire et son équipe. Glevarec relève aussi chez Duval (2011) un autre exemple de catégorie problématique lorsqu'il parle d'oeuvres « omnibus », sous-entendant qu'elles sont diffusées si massivement qu'il n'est plus pertinent de les « tester » en lien avec la position sociale des publics. L'existence d'oeuvres inclassables ou omnibus est en soi

---

<sup>25</sup> Pour Hennion, Maisonneuve et Gomart (2004), l'existence de discours portant sur la légitimité des pratiques provenant des enquêtés témoigne par ailleurs d'un effet néfaste de la diffusion massive du paradigme bourdieusien. Selon eux, il y a un phénomène de sociologisation des discours, témoin d'une réflexivité biaisée par les attentes supposées d'un sociologue enquêtant sur les goûts culturels. Cela entraînerait des propos « hypertrophiant » les possibles effets de la position sociale sur les pratiques.

une remise en question du modèle de la légitimité culturelle en cela qu'elle attaque au pilier de l'homologie structurale : l'indépendance du goût assumé en public et de la position sociale. Chez Lahire, paradoxalement, l'hétérogénéité des genres trouvée sur le terrain est trop élargie pour s'inscrire dans l'hétérogénéité des profils de légitimité et d'illégitimité culturelle.

Si Lahire a cherché à apporter de la nuance en se tournant vers les individus, d'autres auteurs vont observer, à l'aide d'enquêtes portant sur les pratiques culturelles, des métamorphoses à intensité variable de la légitimité culturelle sans que celle-ci ne disparaisse totalement. On retrouve cela particulièrement chez Coulangeon (2003, 2005, 2013), Bellavance, Roy-Valex et Ratté (2004) ou encore Ollivier et Fridman (2004). Pour Philippe Coulangeon, on est face à une transformation de la légitimité culturelle qui ne fait pas pour autant disparaître le mécanisme de distinction sociale liée aux pratiques culturelles et à l'affichage public de ses goûts. On est face à une redéfinition des frontières symboliques qui existent entre les groupes sociaux et l'éclectisme tel qu'il le mobilise revêt la forme d'une nouvelle norme de la légitimité culturelle (Coulangeon, 2011, p. 123). On est donc amenés, avec son analyse, à parler d'éclectisme éclairé puisque la variété des goûts et des pratiques ne suppose pas une ouverture totale au hasard, mais bien un déploiement de stratégies de sélection fines qui quittent simplement l'ancien monde des genres musicaux classiques. La dimension de distinction qui persiste chez les classes les plus aisées va donc prendre forme, pour lui, dans la sélection des nouvelles formes culturelles légitimes. Pour Coulangeon (2011) ou Donnat (2009), s'appuyant notamment sur Bryson (1996), l'exclusion de certains genres musicaux par les classes aisées se poursuit derrière l'apparente hétérogénéité des pratiques. La critique formulée par Glevarec (2013, p. 32) nous semble tout à fait juste ici : le problème de l'analyse de Coulangeon réside dans un décalage entre l'interprétation de l'éclectisme et les résultats de l'enquête de terrain. Selon Glevarec, et contrairement à Coulangeon, rien ne permet de dire qu'il y

a un rejet plutôt qu'une indifférence<sup>26</sup>. De notre point de vue, les recherches de Coulangeon permettent très bien de voir la persistance de liens entre certaines pratiques culturelles classiquement élevées sur l'échelle de la légitimité et les classes sociales dominantes (identifiées par les catégories socioprofessionnelles et le niveau d'instruction), mais dans des formes métamorphosées. Comme l'écrivent Lizé et Roueff (2010, p. 8), « la domination de la forme ascétique, sous ses figures de classicisme et de purisme esthète, n'aura vécu qu'un petit siècle (le XX<sup>e</sup>), en lien avec la place occupée par les fractions cultivées de la bourgeoisie dans la haute administration d'État, dans l'appareil de socialisation scolaire et parascolaire comme dans le champ culturel. » Pour ces auteurs, un tournant survient dans les années quatre-vingt qui ferme cette « parenthèse cultivée » identifiable à des formes culturelles précises, mais ne signifie pas pour autant la fin de la prise de la position sociale sur les choix en matière de culture.

#### 1.1.4. Les pratiques culturelles, révélatrices des transformations sociales

On a vu avec les auteurs présentés ci-haut le constat d'un certain nombre d'évolutions des pratiques culturelles. De leurs travaux, on peut isoler plusieurs facteurs décisifs de transformation de la culture et du rapport à la culture dans les sociétés occidentales contemporaines et relever l'importance que ceux-ci prennent dans l'analyse.

Le premier facteur est la montée en importance de l'impact générationnel dans les typologies d'action. Plusieurs travaux récents (Legault, 2012 ; Poirier et al., 2012 ; Donnat, 2009 ; Octobre et al., 2010, Octobre, 2014) dévoilent la place importante de la structuration par les générations culturelles, plaçant de fait les stratégies de distinction dans un questionnement historique fondamental : est-ce que le travail original de *La Distinction* décrit une société du passé, ancrée dans des rapports

---

<sup>26</sup> Nous verrons plus loin que le travail de Glevarec et Pinet (2009) tend en effet à prouver cet argument.

sociaux suffisamment stricts pour que la reproduction sociale brise les dynamiques générationnelles naissantes<sup>27</sup> ? Est-ce que l'effet générationnel était sous-jacent et a « explosé » avec la transformation des structures sociales dans la modernité avancée ? Est-ce que le modèle, celui d'une stabilité tant dans les hiérarchies sociales que culturelles est celui d'un monde ancien ou posait-il déjà, à sa sortie, les problèmes critiques que nous relevons ici ? Quelles qu'en soient les réponses<sup>28</sup>, un des enjeux contemporains des recherches concernant les pratiques et goûts culturels est d'intégrer et de mieux comprendre ces dynamiques générationnelles. Lorsqu'Olivier Donnat (2009) propose des profils affinés prenant en compte l'importance du genre, de l'âge, mais aussi de la génération, il permet de souligner que selon le groupe, la position sociale va avoir une influence plus ou moins majeure. Glevarec (2013, p. 38) va montrer que « les catégories supérieures âgées se distinguent des catégories supérieures jeunes par une opposition nette selon les genres culturels », constat partagé, pour l'Espagne, par Lopez Sintas et Garcia Alvarez (2002) et pour les États-Unis par DiMaggio et Mukhtar (2004). La position sociale seule cache des dynamiques internes plus complexes. Les nouvelles pratiques culturelles liées à des évolutions technologiques (Granjon et Combes, 2007 ; Pasquier, 2005 ; Octobre, 2009) constituent un champ de réflexion particulièrement intéressant à ce sujet tout autant que l'effet qu'elles ont sur l'organisation du temps libre et des loisirs (Pronovost, 2007 ; Poirier et al., 2012). Il est intéressant de noter que l'âge et la génération sont deux éléments à prendre en compte de manière différenciée : à l'âge de la vie et ses effets propres sur la place de la culture (Pronovost et Royer, 2004 ; Galland, 2011) va se superposer un âge inscrit dans un collectif qui partage et fait perdurer des habitudes et attitudes culturelles (Ryder, 1965 ; Legault, 2012 ; Bennett, 2006).

---

<sup>27</sup> Il faut constamment garder en tête que bien que *La Distinction* ait été publiée en 1979, l'essentiel de son matériel théorique comme pratique a été élaboré au cours des années soixante.

<sup>28</sup> Qui demandent un processus de recherche spécifique, avec, sûrement, un retour sur les données brutes de Bourdieu.

Deuxième facteur de changement à prendre en compte : les conditions de socialisation culturelle sont bien plus variées dans les sociétés occidentales contemporaines qu'il y a cinquante ans. Le travail de Lahire (2001, 2004) sur les variations intra-individuelles est particulièrement précieux puisqu'il montre bien qu'il y a, au cours de l'existence, une multitude de schèmes d'appréciation et de jugement qui peuvent s'ajouter et être mobilisés par les individus selon le contexte. Cette pluralité doit être rapportée à la diversité des styles de vie (Chaney, 1996) propres à l'émergence d'une nouvelle classe moyenne, loin de la classe moyenne bourdieusienne qui vivait dans l'ersatz et la « bonne volonté culturelle », et plus proche d'une hétérogénéité culturelle constitutive de sa particularité historique<sup>29</sup>. L'hypothèse bourdieusienne de l'apparition d'une « petite-bourgeoisie nouvelle » qui prendrait de plus en plus d'importance dans la structure sociale et dans la perpétuation du modèle de la distinction semble de plus fortement remise en question (Lechien, 2013 ; Bernard, 2013). Ce que l'on observe plutôt serait, comme le nomme Glevarec (2013), la pluralisation des scènes sociales, c'est-à-dire que l'on se retrouve avec des individus en position de mobiliser, selon le contexte, une série de répertoires de justifications concernant leurs goûts et pratiques qui combinent des références des plus légitimes aux plus populaires, brouillant leur distinction. On retrouve, jusque dans le discours de présentation des pratiques culturelles (Lahire, 2004 ; Pasquier, 2005 ; Martet, 2010), des jeux entre ce qui est assumé dans l'espace public et ce qui est apprécié dans l'espace privé. On observe une pluralité d'échelles de jugement, mais aussi de légitimité, entre les codes du groupe social, ceux du monde du travail, de la famille, de la mode, des institutions, de l'école des bons élèves comme de l'école des copains<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Ce qui relie, dans sa diversité, cette nouvelle classe au niveau culturel c'est justement cette capacité à proposer des pratiques hétéroclites plus proches de stratégies de différenciation que de stratégies de distinction (Van Eijck, 2001 ; Chaney, 1996 ; Peterson et Kern, 1996).

<sup>30</sup> C'est particulièrement clair dans le travail de Dominique Pasquier sur les cultures lycéennes (2005), dont le sous-titre, *La tyrannie de la majorité*, fait référence à la pression sociale forte dans les relations de pairs à l'adolescence qui pousse de nombreux jeunes à se dire plus conformistes qu'ils ne le sont

Il faut également prendre en compte, dans ce panorama critique, l'effet de l'absence d'un élément de compréhension des dynamiques culturelles dans le modèle bourdieusien initial : le genre sexuel<sup>31</sup>. Ainsi, il semble raisonnable d'affirmer aujourd'hui qu'on sait que les femmes ont sensiblement davantage d'attachements aux pratiques et goûts habituellement classés comme légitimes et ce dans des contextes nationaux totalement différents (DiMaggio et Mohr, 1995 ; Tepper, 2000 ; Pasquier, 2005 ; Lahire, 2000). Les travaux de Sylvie Octobre (2010) ou encore de Baudelot, Cartier et Détrez (1999) en France sur cette question montrent également l'effet du genre sexuel sur les dynamiques de transmission ou encore sur l'intensité de l'implication dans la pratique. Plus qu'un facteur de transformation, la question du genre est avant tout un impensé du modèle initial.

On peut également noter que le champ culturel est en constante évolution et plus encore en constante expansion dans ses formes. La multiplication de systèmes de diffusion, médiatiques comme technologiques, se couple avec la multiplication de l'offre culturelle institutionnelle relative aux différents objectifs portés par les politiques culturelles. Ainsi, dans la politique culturelle adoptée au Québec en 1992<sup>32</sup>, on va voir des objectifs relatifs à la démocratisation de la culture se coupler avec des objectifs visant la démocratie culturelle et une nécessité de garantir la diversité culturelle. Les formes artistiques reconnues par l'institution – et diffusées ou aidées dans leur diffusion – sont ainsi de plus en plus nombreuses. Ce faisant, elles connaissent une certaine institutionnalisation et ce mouvement se complète d'un travail sur l'accès public qui ne peut pas, au moins par principe, favoriser une forme vis-à-vis d'une autre. Van Eijck (2001) ou encore Chaney (1994) vont avancer que ce mouvement progressif vient créer un tournant culturel majeur en défaisant, d'une certaine manière, le lien entre culture dominante et culture promulguée par les

---

vraiment dans leurs pratiques. Un travail précédent nous a permis d'investiguer les discours portant les goûts culturels d'adolescents et d'en arriver à des constats similaires, dévoilant ainsi une conscience d'une double échelle de légitimité dans le goût adolescent (Martet, 2010).

<sup>31</sup> Ceci est d'autant plus étonnant de la part de l'auteur de *La Domination masculine* (1998).

<sup>32</sup> Dont l'intitulé complet est *La politique culturelle du Québec. Notre culture, notre avenir* (1992).

institutions étatiques. Les pratiques culturelles élitistes les plus conservatrices ne sont pas celles qui sont exclusivement activées par le pouvoir politique en matière de culture dans une société donnée. D'une certaine manière, les œuvres connaîtraient une forme d'indépendance nouvelle vis-à-vis de la structure sociale, indépendance relative propice à de nouvelles dynamiques, notamment générationnelles.

Enfin, on peut noter que les dispositifs de médiation entre l'individu et la culture ont connu, depuis les trente dernières années, des évolutions majeures et notamment en matière technologique : on a vu ainsi la multiplication des formes médiatiques, la diversification des supports d'écoute, de découverte, d'échange... Toutes ces formes de médiation ont une influence certaine sur la façon de se lier à une pratique ou de développer un goût culturel, mais aussi de transmettre, de partager, de promouvoir. Elles entraînent aussi des effets, parfois physiques, sur la façon de classer, de juger, de posséder des items culturels (Granjon et Combes, 2007). Il nous semble capital de ne pas séparer ces médiations, directement issues d'évolutions technologiques, du reste des dispositifs mobilisés par les acteurs dans leurs pratiques culturelles, et donc de ne pas considérer le numérique comme un espace totalement à part. Et pour s'en convaincre, notons simplement pour l'instant qu'il existe des liens entre d'un côté équipement et pratique numérique, et de l'autre sorties et consommations culturelles (Fluckiger, 2007 ; Flichy, 2010 ; Octobre, 2014).

#### 1.1.5. La tablature des goûts musicaux, modèle critique

Pour compléter ce panorama relativement succinct, nous nous penchons ici sur un travail récent, marqué par une critique assez forte du modèle et des effets du modèle bourdieusien en sociologie du goût. Cette proposition conceptuelle nous semble en tous points la plus solide parmi les propositions repoussant les limites de *La Distinction* puisqu'elle suit un cheminement intellectuel de déconstruction du système de la légitimité culturelle basé sur les contradictions des enquêtes de terrain

que nous avons pu relever. Elle est mise en place par Hervé Glevarec et Michel Pinet dans leur modèle de la tablature des goûts musicaux (2009).

Ce système propose de saisir la reconfiguration actuelle des goûts culturels dans une optique qui fait fi des réflexes légitimistes, réflexes dommageables de ce type de recherche. Glevarec et Pinet proposent de « modéliser le mouvement d’extension des genres culturels et celui de la légitimation qui les accompagne. »<sup>33</sup> La tablature des goûts est un modèle non hiérarchique, une sorte de mise à plat des échelles habituelles de légitimité. Ici, le classique va côtoyer le rock ou le rap et non plus le dominer dans une échelle supposée de valeurs. Cette vision porte de nombreuses similitudes avec la conception bourdieusienne des champs et de l’espace social puisque chaque genre culturel va connaître ses propres dynamiques internes de hiérarchisation et d’expertise qui placent les individus dans des positions où la valeur de leur jugement culturel est liée à leur place dans l’édifice. Les individus, conformément aux connaissances sur les pratiques hétérogènes relevées depuis des années, ne s’incluent pas majoritairement dans un seul genre<sup>34</sup>, mais dans plusieurs, et cette implication emmène à la création d’archipels de goûts. À l’intérieur de ces archipels, l’auditeur peut se trouver parfois en position d’expert, parfois en position de novice. Les objets culturels aussi peuvent être vus par ce prisme, en fonction du jugement social de qualité reçu.

Ce modèle permet de répondre à quatre problèmes majeurs que les théories précédentes peinaient à combler :

- Possibilité de prise en compte de la multiplication des genres culturels.
- Possibilité d’explorer la non-pratique comme une indifférence, voire même une tolérance là où le paradigme historique proposait quasi exclusivement une

---

<sup>33</sup> Légitimation doit être entendu ici au sens de reconnaissance culturelle.

<sup>34</sup> Même si le modèle n’empêche pas ce cas de figure, puisque l’on peut retrouver des amateurs exclusifs d’un genre ou d’une forme de pratique culturelle tout autant que des pratiquants éclectiques.

stratégie de distinction sociale (paradigme de la pratique culturelle comme différenciation symbolique) ;

- Prise en compte de la domination quantitative des pratiques éclectiques et exploration des préférences selon le modèle de l’archipel de goûts ;
- Prise en compte de la reconnaissance culturelle, que l’on peut ouvrir tant à une vision institutionnelle de la reconnaissance qu’à une dimension expérientielle de l’auditeur.

Le modèle de la tablature suppose donc que, s’il y a évidemment des mécanismes de différenciation esthétique et sociale entre des genres culturels, ceux-ci ne peuvent être traités selon un modèle vertical dans lequel la qualité d’un genre entier jouerait davantage que le détail des productions affiliées. Ici, les hiérarchies sont internes : il existe des classifications de qualité tant pour le *gangsta rap* que pour la musique baroque. L’approche en archipel de goûts permet de faire apparaître, en creux, des espaces de méconnaissance culturelle qui ne sont alors pas forcément des espaces de jugement négatif. Leur modèle adapté aux enquêtes quantitatives permet, dans un contexte d’observation précis, de « dresser la liste socialement et esthétiquement pertinente [...] des grands genres qui structurent les domaines culturels, tant du côté de l’industrie, que des individus » (Glevarec, 2013, p. 48). On va avec ce modèle également pouvoir prendre toute la mesure des attachements biographiques (Hennion, 2004) et avoir ainsi un panorama nuancé des goûts culturels qui ne s’affichent et ne s’apprécient pas tous au même niveau, conception qui dans le modèle bourdieusien était impossible, tant l’accent était posé sur le marqueur social que pouvaient constituer les goûts culturels.

Le modèle soutient la critique qui le soupçonnerait de dissimuler, puisqu’il existe des hiérarchies internes, une diffusion nouvelle des stratégies de la légitimité par l’éclatement des formes de domination symbolique. Dit autrement, on pourrait penser

que les pratiquants des objets culturels les plus légitimes du rock sont issus des classes sociales les plus favorisées, quand les formes moins nobles du rock sont surtout aimées des couches plus populaires. C'est le concept de « droit de cuissage symbolique » qui revient<sup>35</sup>. Cependant, chez Glevarec et Pinet (2009), on va retrouver une vision de la reconnaissance culturelle à deux dimensions qui vient contrecarrer cette critique. La hiérarchie interne des œuvres dépend à la fois de la valeur sociale conférée par la position sociale des amateurs dans leur majorité et la valeur esthétique conférée par la frange des connaisseurs les plus impliqués, qui ne sont pas forcément issus des classes dominantes. Pour Glevarec, il y aurait un impair scientifique à pousser le modèle développé par Bourdieu jusque dans le domaine des « petites distinctions » (Glevarec, 2013, p. 84). Il écrit ainsi que noter qu'on retrouve sensiblement un certain type de séries télévisées pour une catégorie sociale aisée plutôt qu'un autre n'est pas un témoignage de Distinction (avec majuscule), mais plutôt un témoignage de différenciation sociale par les pratiques sans que soit à invoquer la légitimité supposée de cette forme de série télévisée. On retrouve encore une fois ici l'argument visant à réfuter que la non-participation soit un rejet ou une stratégie de distinction<sup>36</sup>. La reconnaissance sociale d'un genre culturel et la légitimité même d'un objet culturel va donc être liée ici à autre chose qu'à la position sociale occupée par ses amateurs. Roueff et Lizé (2010) soulignent que le XX<sup>e</sup> siècle a connu un moment de fusion quasi parfaite entre pouvoir social et pouvoir culturel,

---

<sup>35</sup> Pour Bourdieu, on n'échappe jamais complètement à la hiérarchie objective des légitimités et ce dans toutes les pratiques culturelles même lorsqu'elles sont émergentes. Ainsi, lorsqu'il se penche sur l'usage de la photographie dans *Un art moyen* (1965), il note la possibilité d'un usage ironique et détaché de la part des classes dominantes là où les classes dominées ont souvent des pratiques d'imitation. Plus tard, dans *Le savant et le populaire* (1989), c'est son collaborateur régulier, Jean-Claude Passeron qui parlera de « droit de cuissage symbolique » pour nommer l'acte d'effectuer consciemment une pratique culturelle hiérarchiquement plus basse que celles auxquelles les classes dominantes sont habituellement liées, manière de faire réservée par définition à l'élite.

<sup>36</sup> A contrario, il serait particulièrement dommage de ne pas proposer d'études qualitatives propres à investiguer l'existence ou l'absence de stratégies assumées de distinction de la part des acteurs et leur poids dans la reconnaissance culturelle. Si ce type de travail n'est pas réalisé, on risque, comme le font régulièrement Pinet et Glevarec (2009) dans leur article, d'avancer la tolérance généralisée en lieu et place du rejet par snobisme sans pouvoir en apporter des preuves plus solides.

notamment par le biais du contrôle des institutions scolaires et culturelles<sup>37</sup>. Il semble donc que depuis le tournant des années quatre-vingt, la qualification d'un objet culturel comme légitime prenne, dans les pratiques, une autonomie vis-à-vis de la position sociale et se voit ordonnancé par une coalition d'avis d'experts, d'amateurs plus ou moins impliqués avec la persistance de la force prescriptrice d'institutions culturelles ou étatiques aux mandats de plus en plus ouverts<sup>38</sup> (Dubois, 1999).

Si notre position théorique nous rapproche fortement de la conception de Glevarec et Pinet, et si le modèle de la tablature des goûts constitue une piste majeure d'investigation ici, un élément cristallise cependant notre critique. En effet, le cœur de ce qu'ils entendent dépasser découle de travaux faisant appel à des enquêtes sociologiques par questionnaire et leur proposition entend se déployer sur ce type de terrain. Cela semble les pousser à chercher des définitions « finies » des grands genres musicaux contemporains, qu'ils estiment se compter au nombre de six ou sept, s'appuyant pour ce faire sur le travail de Donnat (2009) qui relève notamment que sur une soixantaine de genres nommés dans les enquêtes, très peu dépassent les dix pour cent d'auditeurs. Il note également que l'on peut à ce titre opérer des rapprochements – lesquels posent de nombreux problèmes à nos yeux<sup>39</sup> – en cela que leur justification semble secondaire. Si l'on peut s'entendre sur la nécessité, dans une étude quantitative, de se limiter dans les catégories, il nous semble particulièrement pertinent de chercher, dans notre travail, à documenter la diversité et la complexité des parcours d'auditeurs sans limites dans les genres attendus, cela en respectant les processus de reconnaissance culturelle des genres avancés par les auditeurs. Nous

---

<sup>37</sup> De nombreux auteurs se réfèrent, sur la question des liens entre pouvoir politique et domination culturelle, au travail de l'historien William Weber. Celui-ci va mettre au jour la complexité existant dans la reconnaissance de la légitimité culturelle au XVIII<sup>e</sup> siècle, en s'intéressant aux pratiques musicales. Il avance que le jeu entre pouvoir lié à la position sociale et reconnaissance dans la structure sociale du monde musical entraîne des zones de tension. Les connaisseurs, l'autorité et le public étaient déjà, à cette époque, dans des relations ambiguës quand à la prescription des goûts et des pratiques.

<sup>38</sup> Le rôle de ces dernières dans la légitimation des pratiques se fait notamment par l'intégration progressive des formes artistiques variées dans les politiques culturelles (Urfalino, 1996).

<sup>39</sup> Cf. section 2.2.3. La sociologie et les genres musicaux.

nous affilions au modèle de la tablature des goûts, mais en l'ancrant dans des méthodologies de recueil et d'analyses des parcours d'auditeurs. Il nous semble également essentiel de documenter le mouvement et le changement dans les goûts, tant dans une dimension quotidienne que sur le long terme. L'idée d'une stabilité des goûts culturels dans le temps est inextricablement liée aux premiers modèles d'études régulières des goûts culturels, particulièrement car celles-ci visaient à montrer une corrélation entre milieu social, cristallisé par la famille, et pratiques culturelles. L'idée de transmission culturelle familiale est capitale, car la reproduction des habitudes et intérêts suppose un rôle majeur donné aux parents. Ce point a aussi été critiqué et amendé, comme nous le développons dans le chapitre suivant.

## 1.2. La place de la transmission culturelle familiale et sa mise en critique

### 1.2.1. Retour à Bourdieu

Chez Bourdieu donc, plus qu'une différenciation, il y a une notion de jugement social ancrée dans les œuvres, les pratiques, et les façons de classer, de comprendre, de juger. Cette distinction à l'oeuvre, dans le double sens du mot, trouve ses origines au sein de la famille et se répercute dans l'ensemble des rapports sociaux en commençant par ceux qui se créent à l'école. C'est précisément avec l'exemple de l'école que Bourdieu va le plus longuement expliciter cette idée de transférabilité des rapports sociaux de classe dans le champ culturel. Ainsi, dans *L'amour de l'art*, livre coécrit avec Alain Darbel (1969), il va souligner que même si l'institution scolaire française ne donne alors qu'une place réduite à l'enseignement artistique et n'encourage pas spécifiquement les élèves à développer une pratique culturelle, on va retrouver, chez certains, une familiarité assez grande pour être « constitutive du sentiment d'appartenir au monde cultivé avec l'univers de l'art, où l'on se sent chez

soi et entre soi au titre de destinataire attiré d'œuvres qui ne se livrent pas au premier venu » (p. 99). Ces élèves sont, évidemment, des enfants de familles favorisées qui combinent à la fois des positions sociales dominantes et un haut niveau de capital culturel. Bourdieu avance deux raisons centrales pour soutenir cette homologie : d'abord, il existe des compétences techniques dans l'appréciation d'objets artistiques légitimes liés au milieu familial qui relèvent de l'habitude intellectuelle, compétences qui se matérialisent aussi dans des exercices de classement des auteurs, des genres, des époques, des styles. Ces compétences permettent à ceux qui les maîtrisent de s'approprier pleinement les œuvres, et même, de juger l'ensemble des productions culturelles légitimes ou non dans un système esthétique cohérent. Le rejet est justifié non pas au nom du goût personnel le plus intime, mais en lien avec une conscience forte de l'existence d'une histoire de l'art garante des hiérarchies culturelles<sup>40</sup>. Cela se combine avec l'autre raison expliquant la possibilité d'un transfert culturel de ce type, à savoir le sens du devoir culturel lié à la position sociale. Pour Bourdieu, par ses consommations culturelles, on assume un rang social, rang qui se retrouve tant dans la réussite scolaire que dans les sorties culturelles qu'il appelle, évidemment, à voir autrement que comme du loisir puisque les connaissances artistiques non apprises à l'école y sont valorisées et ceux qui les formulent y sont favorisés. On voit là les deux mouvements du paradigme bourdieusien : une hiérarchie sociale incarnée dans les biens, pratiques et goûts culturels, et les significations sociales et violences symboliques qui résultent des inégalités dans la distribution et les possibilités de mobilité des individus au sein de cette hiérarchie. Dans cette optique, le capital culturel est une notion essentielle dans l'appréhension sociale des goûts. Outil conceptuel permettant de situer les individus dans l'espace social, la notion comporte, selon la définition qu'en a faite Pierre Bourdieu (1979b), trois dimensions : le capital incorporé qui prédispose à l'acquisition des connaissances culturelles, qu'elles proviennent du patrimoine

---

<sup>40</sup> Mais qui, toujours dans l'optique bourdieusienne, sont largement dépendantes d'un arbitraire culturel (cf. section 1.1.)

familial ou non, le capital objectivé approprié matériellement ou symboliquement, et le capital institutionnalisé prenant la forme marquée du diplôme scolaire. Les inégalités sociales de dotations en capital (culturel autant qu'économique) constituent la matière principale de la violence symbolique subie par les classes dominées. Bourdieu note également que l'école renforce plus qu'elle ne neutralise ces différences puisque, pour lui, la culture scolaire est calquée sur la culture classique, conservatrice dans sa défense implicite des hiérarchies en place. Ainsi le capital économique va avoir une influence dans chaque dimension du capital culturel : il permet de consacrer du temps à l'incorporation ; il est évidemment nécessaire pour l'objectivation (qui permet aussi l'idée d'héritage culturel) ; et il est souvent prégnant dans le capital culturel institutionnalisé dans le sens où il peut être converti pour favoriser son développement. Le niveau de diplôme est aussi important dans l'optique où il lie réussite scolaire et maîtrise de la culture générale (on peut penser ici à l'épreuve de culture générale qui conditionnait alors l'entrée dans les grandes écoles françaises). Bourdieu va par exemple différencier l'élève « cultivé » de l'élève « scolaire ». Les félicitations que l'on offre au premier, sur des critères qui dépassent le cadre scolaire, relèvent d'une culture que l'autre ne peut acquérir faute de pouvoir mettre en place une stratégie en ce sens. Un diplôme scolaire ne va pas en outre assurer l'accès à l'univers de la culture légitime. Dans la première partie de *La Distinction*, « Titres et quartiers de noblesse », Bourdieu insiste sur l'importance des autres formes du capital culturel qui voient ainsi les familles très ancrées dans la bourgeoisie concevoir la culture comme une « sorte de bien de famille dont ils se sentent les héritiers légitimes ». Le milieu familial est le milieu de production du sens social des pratiques culturelles (autant pour les dominants que les dominés, qu'ils cherchent ou non une forme de mobilité sociale). Au final l'espace des goûts et des habitudes culturelles n'est pas seulement socialement différencié, il est aussi hiérarchisé et constitue le lieu d'une lutte fortement déséquilibrée.

La notion de capital culturel prend surtout du sens lorsqu'on la lie à l'idée de transmission. C'est pour rendre compte de ces mouvements de capital à l'intérieur des familles, mouvements qui permettent à la fois des accumulations et des exclusions, que la métaphore de l'héritage culturel du capital est mobilisée en sociologie de la culture. Cependant, un tel usage réclame une série de précautions destinées à éviter des simplifications qui présenteraient un fonctionnement mécanique de la transmission alors opposée à la nature vivante et mobile des objets et formes transmises. On retrouve ici la critique de la vision stable de la culture chez Bourdieu. Sans simplifier l'héritage culturel à une reproduction à l'identique (le concept de l'*habitus* est clairement défini comme une transmission des façons plus que des formes), la description figée de l'existence de hiérarchies sociales et culturelles a souffert avec les évolutions sociétales, sociales et les travaux issus d'autres courants<sup>41</sup>. L'héritage culturel ne semble plus concevable comme l'héritage économique classique ; il doit, selon toute vraisemblance, être conceptualisé différemment pour conserver un sens dans les processus de formation et de légitimation des pratiques et goûts culturels.

### 1.2.2. La transmission culturelle dans un monde en mouvement

Cette réflexion part d'un retour au travail de comparaison de résultats des enquêtes quantitatives portant sur les pratiques culturelles des Québécois réalisées par le ministère de la Culture, tout comme les travaux dirigés sur le sujet en France depuis les années soixante-dix. Des conclusions claires et répétées prouvent que les écarts dans les consommations se perpétuent selon le niveau social, ce qui justifie le recours au paradigme bourdieusien, même modifié. Les formes culturelles et les idéaux types

---

<sup>41</sup> Que l'on pense, en plus des auteurs déjà cités, à la porte ouverte, pour la sociologie de la réception, par le concept de *perception sélective* de Stuart Hall (1994) et de fabrication du sens par le lecteur (Radway, 1987 ; Griswold, 1987) qu'on retrouve plus largement dans les travaux des premières *Cultural Studies* concernant la remise en cause de l'homogénéité culturelle (Macé et al., 2008).

changent, mais le milieu social d'origine a encore un impact significatif sur les choix et l'intensité des pratiques. Les classes les plus aisées sont les plus engagées dans leurs pratiques lorsque l'on compare biens et pratiques légitimes et biens et pratiques non légitimes. Nous avons souligné des problèmes inhérents à cette séparation, tout comme l'absence de remise en cause de l'explication du « comment » et du « pourquoi » dans la section 1.1., mais une fois toutes ces réserves notées, on arrive encore et toujours à montrer que les inégalités sociales trouvent écho dans des différences de pratiques et goûts culturels. Comme le note Olivier Donnat (1999), on observe en France que les premiers bénéficiaires des politiques de démocratisation culturelle, à savoir la facilitation de l'accès à des formes artistiques institutionnelles, sont les cadres supérieurs et professions intellectuelles qui ont augmenté leur consommation et la fréquence de leurs pratiques sensiblement plus que les autres catégories sociales. Cela s'explique, selon lui, par l'habitude, au sein de ces foyers, de valoriser globalement la culture, quelles que soient les formes qu'elle prend. En termes de participation culturelle, l'idée d'héritage suppose que les individus reçoivent une partie de leurs dispositions. Celui-ci s'ajoute aux connaissances et découvertes des individus et est à nouveau transmis aux enfants. C'est là le cœur du concept de transmission culturelle, à savoir une base inégale dans la population de connaissances, de valorisations et de biens culturels. Évidemment, il ne faut pas pousser la métaphore trop loin : cet héritage n'est pas mécanique, notamment en cela qu'il ne concerne pas que du matériel, mais bien, et surtout, des façons de faire, de voir et d'être.

Cette dynamique sociale de l'héritage culturel a majoritairement été analysée dans la perspective de l'existence d'une homologie structurale. Sans en nier un effet certain, il nous semble intéressant, dans la présente thèse, de l'explorer en partant de nuances et problèmes posés par la théorie initiale de la transmission du capital culturel. Ainsi, nous partons du constat que les modalités de découverte culturelle incluent d'une part d'autres influences interpersonnelles (à l'école, dans la sociabilité amicale...), des

influences des médiations et objets dans la pratique culturelle au sens large (supports de recherche et de découverte, médias, institutions culturelles...) et enfin, que les mécanismes de transmission culturelle sont transformés par l'explosion de la structure familiale classique qui complexifie le terme même de foyer. Au fond, comparativement à l'époque où Bourdieu a recueilli ses données de terrain, toutes les dimensions de la théorie de la transmission culturelle doivent être abordées comme des entités complexes et mouvantes<sup>42</sup>. Cette prise de conscience de la complexification des conditions de transmission culturelle, on la retrouve chez Donnat, mais aussi chez Octobre (2011) en France ou encore au Québec chez Pronovost et Royer (2004). Lorsque l'on s'intéresse à cette question de la transmission, et plus largement au rapport entre famille et pratiques culturelles, on se trouve généralement dans une position qui confronte les pratiques des enfants et des adolescents à celles de leurs parents. Un travail précédent (Martet, 2012), mais aussi plusieurs travaux concordants (Donnat, 2011b ; Pronovost et Royer, 2004 ; Octobre et al., 2010) nous permettant d'affirmer que les enfants et adolescents montrent rapidement des liens avec l'importance accordée à la culture dans le climat familial. On ne saurait sous-estimer l'influence à plus long terme du milieu d'origine sur les habitudes et goûts culturels. Le travail de Bernard Lahire (2004) est à ce titre un modèle de référence en cela qu'il permet de retracer des trajectoires de pratiques depuis le foyer familial de naissance jusqu'au foyer familial construit par l'individu. Lahaye, Pourtois et Desmet (2007) montrent également que, au-delà des individus, les générations portent des mutations technologiques, sociales ou encore économiques, qui changent la force et le rôle de certains objets. Ils parlent de filtres qui vont modifier la signification culturelle des objets hérités. Ce qui choquait en termes de création culturelle il y a quarante ans peut être entré dans le patrimoine nostalgique et ne plus faire sourciller grand monde. Que l'on pense aussi à

---

<sup>42</sup> On peut se demander ici également dans quelle mesure le dispositif de Bourdieu, en insistant sur le cadre « normal » de transmission familiale, ne peut éviter dans sa description de la stratification sociale une certaine typification de la société française de son époque (Fabiani, 2013), et ce malgré la diversité culturelle qui commençait pourtant à s'établir.

l'obsolescence que peut avoir une collection de films en cassette VHS<sup>43</sup> au temps du streaming<sup>44</sup> vidéo... Si la transmission n'est pas une simple question de legs, elle n'est pas non plus un strict rapport d'apprentissage, des parents aux enfants. Une partie du travail de Paul DiMaggio qui porte notamment sur les familles riches en capital culturel aux États-Unis (1982) aborde ce point. Il propose de parler de climat afin de bien montrer comment on est face à un milieu qui permet un héritage sans cependant l'imposer. On est influencé par ce climat, mais on peut s'y adapter ou s'en éloigner<sup>45</sup>. Le concept n'est pas déterministe, mais plutôt, dirait Lahire (2001), dispositionnaliste. Cette dimension est particulièrement importante à mettre en relation avec la deuxième forme du capital culturel isolé par Bourdieu : le capital culturel incorporé. C'est lui qui regroupe l'ensemble des façons d'appréhender l'art et la culture, de comprendre et de légitimer ses goûts et pratiques. En parlant de climat, DiMaggio et Mohr (1985) montrent que ce n'est pas un réel héritage donné par les parents, mais plutôt des opportunités saisies par les enfants qui, adultes, sauront se montrer plus ou moins intéressés à ce qui relève de la culture. Ils avancent que la transmission est finalement surtout indirecte. Les positions des parents en matière de revenus et de niveau scolaire vont entraîner un nombre de sollicitations et d'opportunités plus élevé. On comprend là encore mieux le fait que la démocratisation culturelle se ressente en priorité dans des milieux où la culture, dans l'absolu, est valorisée.

Les changements technologiques, les évolutions pédagogiques, les ouvertures et créations culturelles, les pratiques émergentes viennent nécessairement avoir un impact sur le processus de transmission. Frédérique Patureau (1992) montre ainsi que

---

<sup>43</sup> Support d'enregistrement vidéo sur bande magnétique mis au point à la fin des années 70.

<sup>44</sup> Bien qu'il existe des propositions pour une version francisée du terme (notamment « flux » ou « diffusion en continu »), il nous semble plus adapté d'utiliser pour notre thèse le mot dans sa version anglo-américaine « streaming » essentiellement parce qu'il est mobilisé ainsi par l'ensemble de nos répondants.

<sup>45</sup> Cette capacité de réflexivité sur l'héritage culturel confirme alors l'existence d'influences provenant d'autres voies d'acquisition et de légitimation des pratiques pour l'individu.

l'origine sociale est dépassée, dans les valeurs explicatives, par l'effet de culture juvénile. Pour cet auteur, l'effet des industries culturelles ciblant le marché adolescent, la stylisation des modes de vie (et la construction de soi s'y attachant) et enfin les modèles éducatifs plus libéraux et ouverts à la discussion intergénérationnelle expliquent ce changement. Ce dernier point permet de relativiser les hiérarchies qui existaient au sein même de la famille, la prescription des parents n'étant plus une imposition stricte liée aux valeurs et positions sociales, mais le fruit d'une négociation plus complexe dans lequel l'avis de l'enfant, influencé par l'extérieur (médias, école, pairs...) compte réellement dans les choix. À la première transformation de l'héritage culturel liée aux évolutions conjoncturelles (technologies, pratiques émergentes, etc.) s'ajoute une deuxième transformation liée à la socialisation familiale. La famille contemporaine ne comporte assurément pas des hiérarchies de pouvoir aussi claires que la famille nucléaire occidentale des années soixante. Le travail de Sylvie Octobre, Christine Détrez, Pierre Mercklé et Nathalie Berthomier (2010) identifie de façon détaillée les évolutions concomitantes à la fois dans le modèle familial dominant (« égalitaire, relationnel, affectif ») et dans l'évolution contemporaine de la place de la socialisation : « la société contemporaine se caractérise par une individualisation et une désinstitutionnalisation relatives et la socialisation n'y est plus considérée comme l'adoption des normes d'un groupe, mais comme le déploiement des moyens disponibles à l'individu pour se réaliser lui-même » (p. 154). L'espace de l'enfant, de l'adolescent et du jeune adulte au sein du foyer familial a également changé de statut. Simon Frith notait déjà en 1978 que la culture rock quittait la rue pour gagner la chambre des jeunes. Livingstone (2007), Glevarec (2009) ou encore Zaffran et Pouchadon (2010) montrent que cette culture de la chambre est permise notamment par des outils technologiques reliant l'individu à l'extérieur de la cellule familiale.

Il n'est pour autant pas pertinent de supposer la fin de la transmission du capital culturel. Certes, nous faisons face à une pluralité des influences : écoles, médias,

pairs, qui s'ajoutent aux familles. Dans le modèle initial de *La Distinction*, les objets culturels mobilisés le sont dans une hiérarchie et une circulation analogue selon ces différents espaces. Cependant, nous l'avons vu, nous sommes face à un éclatement du corps social qui laisse apparaître et cohabiter plusieurs systèmes de jugements culturels<sup>46</sup>. Il ne faut pas ici négliger les transformations des structures familiales : familles monoparentales, recomposées ou séparées qui entraînent un accroissement des occasions de découverte. Enfin, il est capital de prendre pleinement en compte, dans les jeux d'influences aux origines des pratiques culturelles, la fratrie, espace de transmissions rarement exploré. Il existe ainsi une pluralité de modalités de circulation des goûts culturels dans la famille qui empêche d'envisager uniquement la prescription directe d'un parent à son enfant. Il existe des stratégies et situations plus complexes à la fois du côté des parents : intégration d'activités culturelles dans les temps de loisir, intégration d'activités culturelles dans la pédagogie quotidienne, « persuasion clandestine » (Octobre et al., 2010, p. 157), « socialisation silencieuse » (Lahire, 1998, p. 195) ; et du côté des enfants : exploration des bibliothèques, filmothèques et discothèques parentales, observation, imitation. Le phénomène de rétrosocialisation<sup>47</sup> (Pasquier, 2005) à savoir la prescription ou plus largement l'influence des pratiques des enfants vers les pratiques des parents constitue enfin une voie complémentaire de circulation de la culture dans le foyer. Ce phénomène est à la fois un témoin du changement dans les pratiques et un élément impératif à prendre en compte dans l'élaboration de modèles de transmission culturelle.

On voit ici que l'enfant – et l'adulte qu'il deviendra – n'est pas identifié comme un récepteur passif, mais bien comme un acteur de la transmission culturelle. L'héritage culturel doit être investi pour apparaître, et cette implication de l'héritier prend la forme d'une réappropriation, d'une recontextualisation. L'expression des goûts,

---

<sup>46</sup> Pour le cas de l'école, nous renvoyons à nouveau vers *Cultures lycéennes – La tyrannie de la majorité* de Dominique Pasquier (2005), en tant qu'excellente source d'exemplification de l'existence simultanée de plusieurs niveaux d'appréciation.

<sup>47</sup> Que l'on retrouve chez Mead (1971), sous le vocable de socialisation ascendante.

formulée au niveau individuel, est le produit d'une transformation de plusieurs influences, dont l'héritage culturel, mais n'est pas présentée dans les mots, les actes ou encore les attitudes identiques à ce qui a été transmis. Le capital culturel est nécessairement en mouvement, en évolution et ceci tant dans ses formes<sup>48</sup> que dans les registres d'appréciation et de rejet qui peuvent être mobilisés. La transmission culturelle, si elle concerne la socialisation primaire, ne s'arrête cependant pas à l'âge adulte (qui est d'ailleurs, tout comme la jeunesse, de plus en plus difficile à définir par un chiffre). Le processus de transmission culturelle est un processus de co-construction d'un héritage commun, mais constamment adapté et négocié. Ce processus est en outre poreux aux autres influences : « le mécanisme de la reproduction est travaillé par la réflexivité, que celle-ci soit provoquée par des informations glanées à l'extérieur, par l'intermédiaire des médias par exemple, ou bien par une mise à distance personnelle de ses propres habitudes » (Octobre et al., 2010, p. 156).

### 1.2.3. Le climat familial, un outil d'analyse de la transmission évolutif

Paul DiMaggio et John Mohr ont produit, en 1985, un article visant à amender le modèle de la transmission du capital culturel au sein de la famille afin de lui permettre de s'adapter à ces évolutions conjoncturelles tout en restant apte à dessiner le processus structurel des héritages culturels et de leurs réappropriations ponctuelles. Ce modèle a, par la suite, été investi par Octobre, Détrez, Mercklé et Berthomier en 2010 lors de leur étude des parcours culturels individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence. Ces travaux ont largement inspiré notre perspective sociologique et notre approche, nous présentons donc ici, et de manière critique, les conclusions de ces chercheurs.

---

<sup>48</sup> Le goût s'incarne sporadiquement dans des formes physiques (par exemple un vinyle ou un fichier numérique) mais il le dépasse en tant que goût et donc qu'expérience.

La notion de climat familial ne vient pas remplacer les marqueurs sociaux classiques que sont la position sociale des parents, le niveau d'instruction, le niveau de capital économique et le niveau de capital culturel qui ont, on l'a vu, toujours un effet sur le capital culturel des enfants. Son rôle est plutôt d'ajouter des dimensions complémentaires pour permettre une analyse « compréhensive des mécanismes de la transmission » (Octobre et al., 2010, p. 159). Cela va permettre d'intégrer les dynamiques de la fratrie, mais aussi les transmissions transgénérationnelles, de prendre en compte les traditions culturelles familiales, de souligner l'importance de l'implication de l'enfant (ou de son rejet) dans l'appropriation de l'héritage et même de permettre une réflexion sur les causes de l'adhésion à un projet éducatif culturel. La notion repose sur l'ajout de trois grandes dimensions dans la prise en compte de l'influence familiale sur le développement des pratiques culturelles<sup>49</sup> : les représentations culturelles des parents, les stratégies éducatives et les exemples de comportements culturels parentaux. Il importe également de souligner que cette notion de climat familial permet une ouverture vers l'intégration d'autres critères explicatifs quant aux effets de transmission : génération, genre sexuel, trajectoires sociales... Ces critères, déjà soulignés dans d'autres travaux (Donnat, 2004a ; Pasquier, 2005 ; Martet, 2012), permettent ainsi de relever des dynamiques complexes dans la transmission, mais aussi dans l'affiliation à un groupe, un style, une identité. Cependant, nous nous concentrerons, en cohérence avec l'orientation de notre thèse, sur les trois grandes dimensions du climat familial isolées par Octobre et son équipe afin de pouvoir identifier ce qui se transmet et comment cela se transmet.

Le premier aspect de la notion est relatif à la part la plus directe de la socialisation culturelle des enfants par les parents et repose sur les projets et stratégies éducatives mises en place dans la famille en termes de loisirs et de culture. L'école ne constitue pas (Octobre et al., 2010, p. 177) le premier espace de découverte culturelle. C'est

---

<sup>49</sup> Ce modèle s'adapte en fait à toutes formes de loisirs, notamment par l'intégration de l'analyse du temps libre dans une perspective proche de celle développée par Gilles Pronovost (1997).

plutôt en famille, lors d'activités dédiées et organisées par les parents et la fratrie que vont apparaître, pour l'enfant, les premiers contacts avec la culture. Les activités partagées avec les jeunes enfants ont une influence très nette sur les pratiques à venir et cela, de manière générale, pas seulement en fonction de l'activité partagée (Donnat, 2004a). Octobre et ses coauteurs montrent ainsi, en se fondant sur les chiffres de participation culturelle recueillis lors de leur enquête, que la transmission culturelle n'est pas une « reconduction à l'identique de comportements d'une génération à l'autre, mais plutôt la reconduction, d'une génération à l'autre, d'une posture à l'égard des loisirs, d'une préoccupation éducative en matière culturelle, dont le champ peut varier en fonction des effets d'offre notamment » (Octobre et al., 2010, p. 178). Et ce modèle fonctionne tant pour les parents actuels, qu'hier pour leurs propres parents. Cela permet de tracer une filiation transgénérationnelle qui va situer l'importance des activités culturelles dans la famille en même temps que l'importance de la transmission de la place de la culture dans les valeurs. Toujours dans la même étude, on se rend compte que la position sociale et la question du genre (du parent qui transmet comme de l'enfant qui se réapproprie) vont constituer d'autres paramètres majeurs. On va retrouver une socialisation précoce aux activités culturelles (à l'exception de la télévision) plus grande chez les cadres que chez les ouvriers. On va également voir se dessiner, dans les transmissions mêmes, une partition sexuée des activités de loisirs (activités artistiques pour les filles et leurs mères ; sport et bricolage pour les garçons et leurs pères), partition qui est sensiblement plus marquée dans les milieux populaires que dans les catégories sociales supérieures.

L'engagement dans l'intégration de la culture dès le plus jeune âge et les activités qui sont concernées dépendant donc de la position sociale, on va voir apparaître, dans la constitution des intérêts, des variations selon le milieu social d'origine. On note ainsi un investissement plus grand des familles de cadre pour les activités informatiques ou les sorties culturelles à un très jeune âge. Ces éléments sont évidemment des postes de dépenses conséquents qui ne sont pas à la portée de toutes les familles. On note

également que les conflits liés à l'organisation des temps de loisirs sont inégalement répartis selon le milieu social des parents. Sans pouvoir apporter, avec ces éléments, de conclusion absolue (puisque'il ne faudrait pas amalgamer position et trajectoire sociale), il nous semble intéressant de voir que, en suivant l'optique d'Octobre et de ses coauteurs, si la transmission culturelle est sensible à la position sociale des parents, c'est davantage dans la priorité que vont prendre ces activités dans le projet éducatif que dans une dynamique de stricte reproduction de pratiques.

Cette transmission est donc liée à des choix parentaux dans l'orientation des espaces de découverte et de pratiques de leurs enfants. On peut parler ici de stratégies éducatives conscientes au sein desquelles l'intégration de certains loisirs culturels est réfléchi et impliquée dans un projet éducatif plus large. Il n'y a rien d'automatique ou de figé dans ces constats de différences dans les transmissions selon les milieux sociaux et les genres sexuels, nous sommes plutôt face à des tendances générales qui soulignent l'importance capitale de la socialisation culturelle précoce. La position sociale et le genre sexuel apparaissent alors comme des compléments de compréhension inclus dans des dynamiques, souvent transgénérationnelles, de transmission familiale. À partir d'observations empiriques et non pas sur la base d'un développement strictement théorique, Octobre et ses coauteurs notent ainsi que lorsqu'il existe une tradition familiale ancrée dans plusieurs générations (par exemple, la lecture faite aux enfants par les parents), cette activité va sensiblement se perpétuer, sans égards à la position sociale ou au genre sexuel. L'engagement des parents semble donc l'élément clé pour la compréhension du développement d'intérêts culturels. Les parents, en intégrant des activités culturelles au temps de loisir des enfants (par l'achat matériel, par la pratique conjointe, par les sorties culturelles, par l'aménagement de l'emploi du temps...) vont constituer des stratégies de découverte et de développement des intérêts culturels qui s'incluent plus largement dans des stratégies éducatives. Ces stratégies éducatives ne constituent pas la totalité des formes culturelles transmises, mais plutôt la partie la plus directement organisée.

À cela va s'ajouter une autre dimension constitutive du concept de climat familial : les exemples parentaux.

Octobre et ses coauteurs (2010, p. 170) utilisent la notion d'éducation implicite pour regrouper ce que les enfants reçoivent et investissent de la famille sans que cela soit inclus dans un processus organisé de transmission culturelle. Grandir dans une famille, c'est en partager, ou du moins en découvrir, les rythmes, les valeurs, les habitudes, les stéréotypes sexuels, les références. La reproduction à l'identique de ces éléments est, on l'a noté dans les sections précédentes, non avérée. Cependant, on va observer des parcours culturels individuels présenter des liens, des attachements avec le climat familial. Une partie des éléments transmis entre un parent et son enfant vient également, par pure logique, de l'imprégnation familiale du parent. L'enquête de Sylvie Octobre et de ses coauteurs (2010) vient, à l'aide de pratiques chiffrées, conforter ce point. On note ici que plus les parents ont connu des partages d'activités culturelles dans leur famille lorsqu'ils étaient jeunes, plus ils vont être amenés à continuer une forte implication dans les activités culturelles à l'âge adulte. Cela est particulièrement visible concernant les sorties culturelles puisque l'espace des consommations culturelles quotidiennes dépend d'autres éléments comme le temps libre tandis que les sorties sont reliées à l'événement, à l'exceptionnel. En plus des stratégies éducatives intégrant la culture, les parents entretiennent, dans une dynamique personnelle plus que familiale, des pratiques en lien avec l'héritage culturel qu'ils ont reçu. La culture n'apparaît pas alors comme un pur outil éducatif qu'on jugerait bon de rendre accessible, à des fins instrumentales, pour ses enfants, mais bien un espace de développement individuel, de confort personnel ou encore de construction identitaire. Les enfants connaissent, dès le plus jeune âge, un référent qui complète leur rythme d'investissement. Les sorties culturelles partagées ne sont qu'une partie des sorties culturelles des parents. On peut ici également ajouter qu'il existe une part de biens culturels matériels hérités des parents dans le droit fil du capital culturel objectivé de Pierre Bourdieu (1979b). Ces transmissions dépendent,

nous montrent encore Sylvie Octobre et ses coauteurs (2010), du temps passé dans des activités culturelles avec les parents, et cela est aussi vrai dans la transmission d'objets familiaux historiques (meubles, photos...) que d'objets culturels (livres, disques...) : on hérite ce qu'on a partagé. Il existe donc une influence secondaire de l'implication culturelle des parents sur l'intérêt pour les activités culturelles des enfants, en plus des stratégies culturelles d'éducation.

Dernière dimension majeure de l'idée de climat familial, la place du temps libre dans les représentations culturelles et sociales du foyer. Le travail réflexif portant sur la place et les valeurs reliées au temps libre et à son occupation doit beaucoup aux nombreux travaux de Gilles Pronovost au Québec (Pronovost, 1997 ; Pronovost, 2005). Avec lui, nous pouvons noter que la conception même du temps libre est sensible à un certain nombre de paramètres, dont les habitudes familiales en la matière (Pronovost et Royer, 2004). L'ajustement entre le temps libre et le temps de travail (ou d'étude) tout comme l'équilibre qui se crée avec les temps de loisirs créatifs et les temps de repos découlent de systèmes de valeurs et de stratégies d'investissements parentaux. Si le temps est rare, son organisation, tant au niveau individuel que collectif, ne relève pas du pur hasard. Le contrôle de la temporalité réalisée dans le cadre familial par les parents sur le rythme des enfants (heures de coucher, temps autorisé de télévision ou de console de jeux, sorties encadrées, contrôle des devoirs...) va avoir des répercussions dans les pratiques existantes de l'enfance, mais également dans les habitudes et rythmes personnels une fois adultes. En outre, ici aussi, la position sociale des parents, mais aussi le genre sexuel des enfants (et des parents impliqués), vont avoir une influence sur le développement des agendas de temps libre et des agendas culturels. L'équipe de Sylvie Octobre constate aussi que les motivations de l'encouragement à l'investissement du temps libre dans les activités culturelles de loisir vont varier selon le type d'activité. Cela est particulièrement le cas pour la lecture que les parents identifient majoritairement comme une activité parascolaire, qui va aider l'enfant à mieux réussir dans son

parcours éducatif. On peut voir aussi, dans le même élan, que le milieu social d'origine tout comme le genre sexuel des parents interrogés va avoir une influence sur la vision des parents quant aux loisirs de leurs enfants. « Loin d'être seulement un temps récréatif, le temps des loisirs est également porteur d'attentes et exprime une posture à l'égard du monde social : émancipation et affirmation de soi sont ainsi des valeurs qui ne sont pas portées à parts égales par tous les loisirs ni par tous les parents » (Octobre et al., 2010, p. 166).

Nous avons vu ici que la notion de transmission culturelle connaissait depuis les travaux de Bourdieu de nombreux changements dans l'approche sociologique, changements qui trouvent leurs racines dans des travaux de terrain. La transmission, décrite conceptuellement en référence à l'héritage économique, comme un capital culturel qui s'hérite presque mécaniquement<sup>50</sup>, est bouleversée par la prise en compte de dynamiques complexes : socialisation ascendante, nouvelles technologies de loisirs mobiles, évolution des structures familiales, stratégies pédagogiques, différenciations genrées... En réaction à ces éléments, qui découlent d'analyses poussées sur le terrain, la notion de climat familial qui nous permet de nous focaliser sur la sociabilité culturelle précoce sans négliger les rapports de genre sexuel et la question de la stratification sociale, nous semble particulièrement pertinente et mobilisable dans notre recherche.

---

<sup>50</sup> Il est bien entendu, au vu du propos développé dans cette section, que le terme « mécanique » ne vient pas signifier une reproduction à l'identique comme dans une chaîne de montage industriel, mais bien une reproduction pour laquelle l'héritier n'a pas à être actif.

\* \* \*

La multiplication des influences et leur existence de plus en plus prégnante dans le quotidien (notamment avec les technologies contemporaines de réception, d'échange et de diffusion de l'information) nous amènent à voir la question de la transmission culturelle dans un système complexe de mouvement des pratiques et goûts culturels et non plus dans une optique où elle serait la voie normative, voire unique. Nous avons pu voir que le paradigme bourdieusien a permis de prendre en considération le sens social du goût, qu'il a prouvé et prouve encore l'existence d'une influence de la position sociale sur les pratiques et consommations. Or, nous avons défini jusqu'ici, dans nos apports critiques, les goûts culturels au-delà des consommations culturelles. Nous avons défendu – et nous le ferons d'autant plus dans le chapitre suivant – les dynamiques d'attachements, entre découverte, jugement, valorisation des objets culturels. Dès lors, si l'on veut comprendre la circulation de la culture de manière plus large qu'à travers sa consommation, il faut pouvoir sortir du paradigme bourdieusien. En outre, Pierre Bourdieu présente dans *La Distinction* (1979) une carte de la culture figée, au même titre de celle des classes sociales. Son observation de la prise d'importance des nouvelles classes moyennes se forme dans une optique où l'imitation prédomine, tandis que les classes populaires ne connaîtraient que des formes de pratiques exprimant le manque. Les travaux qui se sont penchés sur l'exploration des activités culturelles, par la sociologie de la réception, par la sociologie des attachements, dans les premières *Cultural Studies* ou même dans l'étude des sous-cultures, montrent que ce qui se vit dans la pratique culturelle dépasse le rapport hiérarchique social à l'objet tel que vu par le prisme de la légitimité culturelle. Nous avons vu aussi que la distinction est un phénomène que l'on peine à retrouver dans des contextes nationaux ou temporels différents de celui exploré par Pierre Bourdieu. Cela est d'autant plus problématique que les échelles de légitimité et les catégories d'œuvres qui s'y rattachent sont rarement mises en

question. En réaction, et particulièrement depuis les années quatre-vingt-dix, on voit émerger de nouveaux modèles, plus ou moins affiliés au paradigme bourdieusien et qui permettent de résoudre certaines difficultés et impensés. Nous continuerons ici notre exploration de ces pistes de compréhension des dynamiques contemporaines d'expressions et de partages des goûts avec un chapitre consacré à la constitution des parcours d'amateurs ainsi qu'aux outils théoriques à notre disposition pour prendre pleinement en compte la constitution, au niveau individuel, des catégories d'appréhension des formes musicales.

## CHAPITRE II

### LE SENS DE L'ÉCOUTE

Jusqu'à présent, nous nous sommes référés à des auteurs dont la méthodologie pratique reposait totalement ou partiellement dans des études quantitatives sur les consommations culturelles. Parfois complétées par des entretiens, comme c'est le cas chez Lahire (2004), elles présentent une construction préalable des genres culturels utilisés pour jauger des pratiques des individus rencontrés. Ces grilles de goûts sont problématiques dans leur constitution, car elles ne découlent pas des informations recueillies du terrain, mais plutôt de préconceptions, fondées sur des travaux précédents, une documentation d'experts ou encore les codes en vigueur dans les industries culturelles (Ferrer et al., 2012). Olivier Donnat (2009) note que, sur la diversité des genres musicaux écoutés relevés sur le terrain, le chercheur peut produire des regroupements visant à créer des catégories de genre plus larges, plus à même de permettre la comparaison des pratiques. Or, un problème naît lorsque ces catégories servent à justifier l'existence et/ou la persistance de hiérarchies de goûts. Prenons quelques exemples : Octobre et ses coauteurs (2010) vont, dans la rédaction de leurs profils familiaux de transmission évaluer la légitimité des goûts selon l'écoute de jazz et de musique classique déclarée ; Lahire (2004) met au point des grilles de légitimité des pratiques et des profils de correspondances ; et on retrouve chez Peterson (1992, 1996), Coulangeon (2004, 2011) ou encore Garon et Lapointe (2009) d'autres dispositifs qui identifient la légitimité d'une forme indépendamment du discours de légitimation réalisé par l'auditeur.

Or, nous l'avons souligné à de multiples reprises, dès les premiers travaux portant sur l'éclectisme culturel, il y a remise en question des catégories utilisées en sociologie pour définir le légitime et l'illégitime du fait de l'éclatement des indices d'homologie structurale. Dès lors, ce « test » de légitimité basé sur une liste prédéfinie par l'équipe de recherche semble décalé des attitudes de reconnaissance de légitimité que l'on pourra retrouver dans les discours sur le terrain. Il n'est nulle part fait mention dans l'affiliation à une catégorie de l'intensité de l'écoute, de la place du genre dans le système de goûts de l'auditeur (centrale, nouvelle, réservée à certains moments...), de l'avis concernant la légitimité formulée par l'auditeur même, voire de l'importance de cette écoute dans ses stratégies de distinction ou de différenciation sociale si échéant. Nous pouvons tout à fait comprendre que ces objectifs de recherche, très spécifiques, ne peuvent être déployés dans tous les travaux transversaux sur les goûts culturels. Cependant, les conclusions portant sur la légitimité des pratiques découlant de ces catégorisations partielles et ne questionnant pas le sens des attachements nous semblent, encore une fois, problématiques. Nous nous consacrerons dans ce chapitre à investiguer les voies théoriques et pratiques qui nous permettront de mettre en place un dispositif plus à même de relever les attachements entre objets musicaux et auditeurs. L'expérience de l'écoute et la constitution des liens et des parcours d'amateurs par le biais de la reprise du concept de sociologie des attachements d'Antoine Hennion (2003) seront explorées en premier. Puis notre réflexion se portera sur les voies de constitution des genres musicaux, pour l'auditeur comme pour le sociologue. Enfin, nous accorderons une attention à ce que peut recouvrir le jugement esthétique et les catégories d'appréhension pour éviter un système qui ne fonctionnerait que sur l'inclusion (j'aime ou j'écoute) et l'exclusion (je n'aime pas ou je n'écoute pas) sans plus de subtilités.

## 2.1. L'expérience de l'auditeur : une dynamique d'attachements

L'utilisation de la notion d'attachement en sciences sociales, dans un sens qui nous intéresse ici, à savoir celui de lien sans être entrave, qui fixe tant le sujet que l'objet, doit largement au travail d'Antoine Hennion qui lui-même le fait dériver de son utilisation par Michel Callon (1992) dans une recherche ayant pour visée les agents économiques. Cette notion se retrouve, dans des formulations proches, dans plusieurs travaux liés à la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour (2000). Cependant, dans sa mobilisation, par Hennion, sur la question spécifique des amateurs de musique, elle nous offre un espace de réflexion à la fois très développé, mais aussi suffisamment ouvert pour que nous puissions, avec cette base, développer notre cadre conceptuel. Pour Hennion, l'utilisation du terme de « goût » est problématique en cela qu'il ne correspond qu'à une part de l'action de goûter, celle tournée vers la démonstration publique, liée à l'image que le goûteur donne de lui aux autres (Hennion, 2003, p. 6). Il considère ainsi que le terme « attachements » est plus propice à aborder l'intégralité des éléments d'action et de ressenti impliqué dans les relations entre individus et objets. Nous proposons, pour cette thèse, que le terme « goût » puisse être utilisé pour regrouper tous les attachements potentiels impliquant une dimension sensorielle qu'ils soient publics ou intimes. Les goûts tels que nous les abordons n'existent que dans des dynamiques et ne sont captables qu'en des moments particuliers, ce qui ne permet pas d'en faire des témoins d'une quelconque stabilité, mais plutôt des jalons d'une trajectoire. Il n'y a un goût que parce qu'il y a un goûteur et une action de goûter. Dévoiler une préférence culturelle, revient à se situer, ne serait-ce que partiellement, dans un parcours culturel. En effet, être capable d'apprécier un élément plus qu'un autre suppose qu'il a préexisté une série de découvertes (au minimum deux en réalité) d'un type d'objet particulier à travers lequel s'est opéré un processus de préférence. Les autres objets analogues rencontrés par la suite forment, par les attachements que l'individu va développer, un parcours,

une trajectoire spécifique. Le goût est ancré dans l'individu, avec son histoire et le sens que l'acteur va pouvoir lui donner. Un goût particulier ne s'active que dans un acte singulier et sensoriel : écouter, déguster, regarder, etc. L'action par laquelle le goût se découvre, s'installe ou s'étiolo est donc aussi capitale que les raisons qui ont pu pousser l'individu vers l'objet de son intérêt. L'acteur, l'objet et l'action ont chacun autant d'importance dans le processus. Ces constats nous poussent donc à aller chercher dans ces logiques des attachements, le sens de l'expérience de l'auditeur.

Nous l'avons écrit, le tournant de la sociologie critique des pratiques et goûts culturels a permis de faire apparaître, comme objet sociologique, un champ nouveau de la culture – mais bien évidemment déjà là dans les pratiques. On a pu chiffrer les consommations culturelles en lien avec les conditions matérielles et circonstancielle tout autant qu'avec les déterminants sociaux à l'œuvre. Cependant, cette approche a des limites, non seulement concernant le modèle lui-même, mais également quant à la qualification de l'acteur et de ses objets d'intérêt. Antoine Hennion (Hennion, 2001, 2004, 2005, 2009 ; Hennion, Maisonneuve et Gomard, 2000 ; Hennion et Teil, 2003) va proposer des pistes d'intégration des amateurs, des objets, des corps et des dispositifs d'écoute qui soulignent les limites des modèles inspirés du paradigme bourdieusien tout en ouvrant des voies nouvelles d'approche du goût. Ces pistes, que l'on va, à sa suite, relier à une sociologie des attachements, visent donc en premier lieu à sortir de la conception hégémonique du goût comme « jeu social passif et ignorant de lui-même » (Hennion, 2005, p. 1). Il n'est pas ici question de renier les apports de la sociologie critique bourdieusienne, mais plutôt de refuser sa tendance réductionniste dont on a pu souligner dans la présente thèse les apories et les limites. Pour Hennion, il est impensable de pouvoir considérer les objets sur lesquels portent les goûts, les œuvres, comme des signes sociaux arbitraires, passifs, vides en eux-mêmes et remplis de sens uniquement par la position sociale de ceux qui s'en réclament. Le goût n'est pas un masque.

La musique est un des sujets de recherche qu'il a le plus souvent mobilisé, sans que celui-ci n'apparaisse comme un domaine à part, mais plutôt comme un exemple particulièrement prégnant de la dynamique des attachements. Ici, Hennion affine son modèle pour proposer une voie qui permet d'éviter deux impasses classiques : d'un côté une musicologie sans conscience sociale ; de l'autre, une sociologie de la musique qui, à ses yeux, fait passer l'objet musical au second plan derrière le sens social observé par son prisme. Pour Hennion, il faut poser quatre règles méthodologiques :

- Le respect de l'objet et de sa particularité ;
- La prise en compte de la relativité de l'autonomie de cet objet (lié à son contexte d'apparition, de lecture, d'attachements, de qualification, etc.) ;
- L'intérêt nécessaire apporté aux médiations pour elles-mêmes, et non en tant que courroies de distribution ;
- Les conditions d'écoute musicale (supports, lieux, scènes) comme partie intégrante de la musique.

Cette partition présente déjà avec elle des points-clés que nous retrouverons en approfondissant, dans les paragraphes qui suivent, le modèle avancé par Hennion. Nous notons ici qu'il effectue une séparation entre ce qui relève des « médiations par lesquelles passent les relations musicales réelles » (Hennion, 2004, p. 3) et les scènes, les lieux et dispositifs concrets d'écoute. Hennion intègre dans le premier groupe les instruments, les partitions et tout ce qui permet à la musique d'apparaître dans un temps et un lieu donnés et dans le second, les conditions de l'écoute dans leur potentiel créateur de l'écoute elle-même. Ses deux premières règles énoncent également une nécessaire équivalence entre l'existence pleine et entière de l'objet musical et la production de sens donnée par les processus de création et de lecture.

Hennion (2004, p. 4) propose un basculement pragmatique qui vise directement à conférer une nouvelle disposition à l'interprétation faite des attachements. Ce basculement entraîne le chercheur à changer radicalement son approche du goût, quittant le statut de constat pour investir celui de performance. Le goût, conçu comme une activité réflexive, est la source d'explication et non plus le phénomène expliqué. Cela veut également dire qu'il est capital d'adapter les méthodes d'investigation pour pouvoir capter dans le détail chaque dispositif, chaque médiation, chaque objet, chaque façon d'appréhender, chaque mobilisation de discours... Chacun de ces éléments va exister dans ses relations avec les autres, co-crédant ainsi publics, jugements, genres, etc. Cette pragmatique du goût permet ainsi de prendre en compte pleinement la diversité des attachements et des formes musicales. Pour prendre la mesure de ce basculement, le sociologue ne doit donc plus chercher à isoler, par une étude des goûts d'un groupe donné, les variables explicatives des choix, mais bien à rendre compte de la formation des goûts eux-mêmes par le biais des activités réflexives des acteurs. Là est le principal défi à relever pour le chercheur, défi qui pousse à une mise en danger dans un espace où la précatégorisation en genres n'a plus de sens.

Lorsque l'on parle d'expérience de l'auditeur tout autant que de sociologie des attachements ou de pragmatique du goût, on voit que le regard ne porte ni sur l'individu, ni sur les objets musicaux, mais bien sur les liens entre les deux, liens constitutifs de l'existence à la fois d'un auditeur (ou plus largement d'un amateur) et d'un morceau de musique (ou plus largement d'une œuvre). Et s'il n'est pas uniquement question ici de souligner l'existence de statuts circonstanciels, nous affirmons, avec Hennion, que l'œuvre est transformée par le contact avec le public, car elle dépend, pour être œuvre, de sa réception. Tant l'existence d'un morceau de musique que son écoute s'incluent dans une performance qui agit et fait agir dans un même mouvement. Ne pas considérer centralement l'amateur, cela ne veut pas dire nier sa présentation au monde en tant qu'amateur, c'est se donner la possibilité de le

considérer d'abord dans sa relation aux objets musicaux. « L'enjeu de l'analyse s'élargit : il s'agit de rendre compte des attachements, des goûts, des façons de faire et des plaisirs de l'amateur comme d'une activité à part entière et d'une compétence élaborée, capable de se discuter elle-même, au lieu de n'y voir que le jeu passif de la différenciation sociale » (Hennion, 2004, p. 5). Il importe de souligner que lorsque l'on parle d'activité réflexive, il n'est pas question de supposer un déplacement de l'analyse en termes de déterminants sociaux du sociologue à l'auditeur. Celle-ci est toujours réalisée du côté du chercheur, mais l'effet des déterminants sociaux n'est, dans cette optique, qu'un élément mis à l'épreuve, dans le goût, par l'acteur au même titre que la matérialité des dispositifs d'écoute, les groupes sociaux de partage, les formes de discours, etc.

La proposition d'Hennion ne prend donc pas la forme d'un rejet absolu des études classiques de pratiques culturelles, mais plutôt d'une incitation à l'exploration d'une voie plus à même d'aborder les attachements qui dépassent les chiffres de consommation tout autant que les déterminants sociaux. De notre point de vue, cette impossibilité de capter pleinement les goûts découle de la nécessité pratique, dans une approche quantitative, de créer des catégories d'appréhension simplifiées (du type j'écoute/je n'écoute pas) ainsi que des classements esthétiques indépendants de l'expérience des auditeurs. Ce type de renseignement ne couvre pas l'ensemble des informations relatives à la circulation des formes culturelles, tout autant que l'importance que prennent ces attachements aux niveaux tant individuel que collectif. Il n'est pas non plus possible de prendre la mesure de l'articulation de ces attachements à la classe sociale ou encore au genre sexuel.

Le cadre de l'approche du goût que nous empruntons à Antoine Hennion repose sur trois éléments fondamentaux<sup>51</sup>. Ceux-ci ne sont pas pour autant des piliers fixes et stables, qu'on pourrait définir de manière exhaustive indépendamment d'une

---

<sup>51</sup> Hennion en identifie quatre, nous justifierons ici notre différence.

expérience ponctuelle ou suivie d'attachements entre un sujet et un objet. Leur configuration dessine une fondation minimale à la compréhension des dynamiques relatives aux goûts culturels et l'identification de ces éléments vient surtout d'une volonté de pouvoir, au-delà du détail de ce qui forme l'objet du discours de goût, comparer les expériences d'auditeurs. Le goût pour un morceau de musique, ou un artiste, ou même un genre entier, va donc se développer et se justifier en mobilisant des apports hétérogènes dont l'importance va varier selon le contexte de performance, tant dans l'écoute que dans la formulation du goût. Dans la perspective d'Hennion, il n'y a rien de donné, de pré-existant dans le statut de ces éléments : le contenu comme le sens se révèlent par la performance de l'auditeur. Les différents points que nous allons maintenant relever ne s'opposent pas, ce ne sont pas des points de tension qui « tireraient » l'explication vers telle ou telle dimension, mais plutôt des éléments imbriqués les uns dans les autres, des dimensions qui se complètent et se répondent constamment.

La première partie de cette armature du goût se trouve dans les objets d'intérêt pour l'auditeur. Si, du point de vue de la musicologie ou de l'histoire de la musique, on peut définir un objet musical dans une perspective objective (ou qui cherche l'objectivité) visant à décrire la vérité de la nature de l'oeuvre telle qu'elle se donne au monde, l'examen des goûts nous pousse à souligner que le sens d'une oeuvre se fait, en premier lieu, dans son lien avec l'auditoire. Et ce lien existe dans plusieurs séries d'objets : ceux qui assurent la création, la possibilité de sa reproduction, sa diffusion, sa performance, son archivage, l'expression du goût par son public, etc<sup>52</sup>. Selon le cas, ces médiations vont se décliner dans les subtilités de l'écoute tant et autant qu'elles apparaissent, pour l'auditeur, importantes dans son appréciation, sa compréhension, son attachement à l'oeuvre musicale. Les objets sont autant des supports de la musique aimée (ou du moins jugée) que des productions de ce

---

<sup>52</sup> La conscience de l'importance des objets pris pour eux-mêmes dans la compréhension d'un phénomène social doit beaucoup aux travaux de Michel Callon et de Bruno Latour autour de la théorie de l'acteur-réseau.

processus d'attachement : leur place tient autant à leur capacité de faire exister et circuler la musique (forme artistique potentiellement immatérielle) qu'à la prise en compte, par le public, de leur nécessité dans ces processus. L'établissement des objets musicaux comme tels passe par un travail répété du goût, travail qui rassemble des groupes (simultanément ou non) autour de l'écoute et de l'appréciation de l'œuvre en tant qu'œuvre. La notion d'objet guide également vers le double sens du mot relevé par Hennion : à la fois objet comme cible d'intérêt et objet comme médiation (Hennion, 1993). Les instruments, les rythmes, les éléments constitutifs de la reconnaissance d'un genre, la « patte » d'un artiste, mais aussi les histoires marquées dans les souvenirs matériels ou non s'incluent dans les possibles médiateurs qui peuvent, dans un parcours d'auditeur, apparaître comme révélateurs des attachements entre sujets et objets. Hennion sépare dans sa typologie les objets des dispositifs, comme deux types de médiations qui ne relèveraient pas de la même dimension. Or, si son argumentation souligne bien la différence qui va s'opérer entre l'objet musical que l'on atteint par la prise en compte des médiations et des attachements, et les dispositifs de performance en eux-mêmes, il nous semble pertinent de les regrouper ici comme un ensemble. En effet, les dispositifs d'écoute, de découverte, de performance peuvent s'inclure dans notre définition élargie des éléments impliqués dans l'apparition et la circulation des objets musicaux. Mieux, le dispositif d'écoute et le support de l'œuvre peuvent être essentiels dans le processus d'attachement ou de rejet. La dimension matérielle représente un espace privilégié d'approche pour le chercheur : l'album, le morceau, le concert, les appareils utilisés pour l'écoute, mais aussi les sonorités ou les rythmes sont des espaces de définition des goûts autant que des frontières entre les goûts, point sur lequel nous reviendrons dans les chapitres suivants.

Ce regroupement nous permet de donner à la matérialité de ces référents un pendant essentiel à la constitution des goûts : celui de la discussion, du commentaire, de l'avis. L'existence de groupes humains réunis autour d'une appréciation (ou d'une

dépréciation) commune semble inséparable de la constitution de liens forts entre la musique et l'auditeur ; c'est là le deuxième élément de fondation de notre approche des attachements culturels. Les goûts et dégoûts n'existent souvent que par le filtre de ceux des autres, qu'ils servent de repoussoir actuel ou passé ou qu'ils servent de voie d'initiation, de partage, de co-construction des expériences d'auditeur<sup>53</sup>. Effectuer ce constat de l'importance des pratiques collectives, ne suppose pas pour autant une détermination des goûts individuels par les collectifs auxquels ils peuvent être reliés. Il s'agit plutôt de faire des processus d'acquisition et de légitimation des phénomènes ouverts aux autres, où l'échange, dans des discussions et des pratiques conjointes, va participer à la conscience de ce que l'on aime, de ce qui est bon et de ce qui ne l'est pas.

Enfin, la dernière partie couvre l'engagement physique de l'acteur dans un goût particulier. Pour résumer l'approche d'Hennion concernant l'implication du corps dans les attachements culturels, nous pouvons noter qu'il décrit l'existence incarnée des facultés d'appréhension au-delà des jeux sociaux qui pourraient se mettre en place : l'écoute entraîne les capacités d'écoute, le ressenti face à une œuvre ne dépend pas que de connaissances théoriques, mais est ancré dans les corps. Le goût selon Hennion ne remplit pas un corps vide, il ne s'apprend pas comme une mécanique : il vient s'inscrire dans les corps par l'exercice (2001). Si on peut toujours chercher des variables explicatives à l'existence d'un intérêt pour telle ou telle musique dans les déterminants sociaux, si on peut trouver, dans les collectifs, des phénomènes de constitution des goûts qui empruntent à des dynamiques sociales, si on peut, enfin, comprendre les subtilités des attachements et des discours les justifiant par l'exploration des médiations entre l'objet musical et l'auditeur (tout comme par la prise en compte comme tel de l'objet musical), l'inscription des goûts dans les corps demeure un espace à investiguer, espace inconnu et si difficile à aborder pour la

---

<sup>53</sup> Les goûts musicaux peuvent, à ce titre, ne constituer qu'une part des éléments identitaires d'affiliation, d'indifférence ou de rejet, éléments qu'Hebdige (1979) classait dans sa définition du style.

sociologie tant il semble appartenir à un espace d'étude autre. La notion de performance que nous ramenons ici encore vient nous aider en cela : elle permet de faire du corps à la fois le moyen de la performance, avec lequel l'écoute va exister, mais aussi le lieu du résultat, toujours mouvant, de chaque découverte, de chaque affirmation d'un goût. Il s'agira alors de recueillir des témoignages de ces performances, de questionner les effets directs de l'écoute et les conséquences de celle-ci sur la catégorisation des objets musicaux écoutés. Par cette voie, nous baliserons une étude prenant en considération les parcours d'auditeurs. Sur ce point, nous ne pouvons que souscrire à l'appel lancé par Roueff et Lizé (2010, p. 10) pour une prise en compte des trajectoires d'amateurs : « L'analyse doit faire place à l'individu en tant qu'il est porteur d'une histoire singulière, susceptible elle aussi, à sa manière, de transformer des conditions sociales de possibilité en affinités pratiques et effectives. » Le parcours d'auditeur est jalonné de découvertes, d'écoutes et de pratiques qui s'opèrent dans des situations impliquant ou non d'autres parties, se réalisent par des médiations polymorphes et s'inscrivent dans des contextes biographiques et historiques plus larges. Ce parcours conduit à « l'intériorisation d'un système de dispositions (sociales, culturelles, esthétiques) » qui vont à la fois témoigner du chemin parcouru et guider pour le futur de l'expérience musicale.

Le travail de référence d'Antoine Hennion nous apporte donc des éléments particulièrement pertinents dans le développement de notre cadre conceptuel. Le goût perçu dans une sociologie des attachements nous permet de vraiment sortir de la confrontation classique entre une liste d'individus classés dans des catégories sociales et une liste d'objets culturels identifiés soit par des degrés de légitimité, soit par des étiquettes de genres prédéfinies. L'intégration de la notion d'écoute performative permet de prendre pleinement au sérieux les parcours d'auditeurs qui sortent ainsi d'une vision passive, où le chemin de référence serait tracé selon certains déterminants sociaux, pour permettre une analyse ouverte, où les individus peuvent raconter leurs parcours non pas uniquement de manière instrumentale (« je suis parti

d'ici pour aller là »), mais dans le détail de leurs expériences (« j'ai vu ceci, j'ai senti cela, j'ai gardé tel souvenir à tel moment »). Dans ces trajectoires, le jugement prend une place particulière. On écoute davantage qu'on aime et ces sélections continues se font sur des critères qui, nous venons de le voir, sont très hétérogènes. Jusqu'ici, nous avons parlé alternativement de l'attachement pour un morceau, l'oeuvre d'un artiste ou bien un genre musical, en supposant que des dynamiques de goût semblables pouvaient s'y prêter. Il est temps de mettre en discussion cette possibilité d'un attachement équivalent à des ensembles multiples en explorant les dynamiques de construction des genres musicaux, et ce, pour les auditeurs, l'industrie musicale autant que pour les sociologues. Nous serons guidés par deux questions : comment, du point de vue de l'auditeur, peut s'apprécier ou se rejeter un genre musical (ce qui suppose une dynamique de définition des frontières de genre) ; comment peuvent être catégorisés, dans la littérature scientifique, les genres musicaux ?

## 2.2. Les genres musicaux et leur construction

Il nous faut ici, comme préalable indispensable à notre développement, préciser le sens que nous donnons au terme même de « genre » tant celui-ci est polysémique dans ses usages. Le mot recouvre plusieurs réalités, mais aussi plusieurs problématiques dans le domaine culturel et plus encore musical qu'il serait inopportun d'amalgamer. Rick Altman propose, dans un ouvrage portant sur le genre dans le cinéma, un panorama critique de la mobilisation de la notion de genre par la plupart des théories des genres en études littéraires et cinématographiques. Le genre y est alors souvent décrit comme existant dans des frontières définies et stables dont l'origine n'est que peu étudiée et dont les productions sont peu sensibles aux réactions des lecteurs/spectateurs. Ces définitions sont consolidées par l'existence de travaux scientifiques dont l'objectivité proclamée est, toujours selon Altman,

rarement prouvée. Son travail vise alors à comprendre le fonctionnement des genres cinématographiques en réfléchissant à des questions fondamentales : Quelle est l'histoire d'un genre ? Les genres sont-ils stables ? Peuvent-ils être redéfinis ? Comment sont-ils utilisés ? etc.

L'intérêt de cette approche est qu'elle permet d'éviter une étude de la construction des genres musicaux réduite à l'observation des différentes dynamiques en place, considérées de manière non problématique, chaque étiquette correspondant à un ensemble d'attitudes et de valeurs. Le genre est considéré dans son fil historique d'apparition, dans ses œuvres, mais également dans la réception, qu'elle soit formalisée par le public ou la critique. Dans cette optique, le genre est en mouvement, au fil des nouvelles créations, évolutions et commentaires (et parfois nouvelles catégories). Si on le rapporte à l'étude de la musique, cela signifie qu'il faut également s'ouvrir à la définition des genres et de leur importance dans les attachements au niveau des discours d'acteurs. L'observation de l'utilisation des catégories musicales en sociologie, mais aussi dans l'industrie musicale et encore davantage dans les travaux fondés sur des terrains mobilisant des entretiens concernant les formes d'attachements (Jaujou, 2004 ; Martet, 2010 ; Hennion, 2000) nous poussent à utiliser « genre » comme une notion qui ne porte du sens que lorsqu'elle est mobilisée par les acteurs dans les actes et/ou les discours. C'est alors le « genre » équivalent aux « classes » des classifications naturalistes (Genette, 1999) que nous mobilisons et questionnons ici.

### 2.2.1. Les faux-semblants des genres musicaux

Si, tant dans l'histoire de la musique ou dans l'industrie musicale, on peut identifier des genres musicaux à l'aide de critères hétéroclites empruntant autant aux sentiments qu'à des codes de création artistique ou des avancées technologiques, il est important de porter une attention particulière aux dynamiques de constitution et d'appropriation,

par les acteurs, de ces catégories d'appréhension de la musique. Ces connaissances ne servent pas uniquement à l'affiliation à un genre, à la proclamation d'un goût : on peut ne pas aimer un genre musical, mais être capable de le décrire dans son esthétique. Ce que nous offrent à voir les genres musicaux et leurs processus de constitution, toujours mouvants puisque dépendant des discours qui les catégorisent, c'est le processus de cocréation de l'objet musical par les attachements variables qui se créent lors de l'écoute et/ou lors des discours sur sa nature. Dit autrement, un genre musical n'existe pas à l'état naturel, mais se construit par une combinaison de systèmes descriptifs et normatifs dont une partie dépend de l'auditeur lambda. L'accord total, dans un groupe social, non seulement sur les critères, mais aussi les valeurs accordées à ces critères pour un genre musical particulier, se retrouve théoriquement dans le cas des sous-cultures stylisées (notamment les travaux reprenant la forme de celui d'Hebdige, 1979). Cependant, certaines études majeures portant sur les *scènes* musicales (Bennet et Peterson, 2004 ; Straw, 2004 ; Guibert, 2006) couplées à notre réflexion concernant les catégories d'appréciation nous permettent de nuancer ce principe d'un accord total entre les membres d'une *scène* musicale, même locale, quant aux critères de catégorisation et de jugement. Si nous avons parlé de système qui tend vers des convergences autour de formes particulières, il ne faut pourtant pas surestimer ce processus : il peut exister des variations, des différences, voire même des oppositions dans l'explication d'une adhésion à un mouvement ou à un genre musical, voire à un artiste. Par exemple, le genre musical Oi! écouté par une partie du mouvement skinhead/bonehead, a la particularité de compter des groupes politisés à des positions extrêmes et opposées (Lescop, 2003). La question des paroles et des signes d'appartenance politique évacuée (ce qui ne peut être fait que théoriquement), les codes musicaux utilisés sont strictement semblables dans les deux sphères politiques. L'auditeur de musique Oi! ne saurait pourtant reconnaître cela comme une convergence qui consacrerait une musique unifiant les deux côtés du spectre idéologique. La musique Oi!, dans la typologie utilisée pour les enquêtes quantitatives les plus récentes sur les pratiques culturelles

des Québécois se situe dans la catégorie « New Wave, Heavy-Metal, Alternatif, Grunge, Punk », dans la catégorie « Rock » ou « Autre genre » en France et dans la catégorie « Punk » ou « Alternative » aux États-Unis. Cette variabilité dans les catégories selon les pays souligne l'effet de masque sur les dynamiques d'affiliation à un genre musical que l'on retrouve dans des zones identifiables à la marge (Lescop, 2003) aussi bien qu'au cœur des formes dites légitimes de la musique (Hennion, 2001). Le chercheur est face à un défi majeur lorsque vient le temps d'établir ses catégories analytiques. Certains semblent ne pas chercher la remise en cause des propositions découlant des enquêtes précédentes, en partie à des fins de comparaison comme le montrent Ferrer et ses coauteurs (2012). D'autres offrent une base de réflexion sans forcément que celle-ci trouve une traduction dans le détail de l'enquête, comme l'évoque Marie-Claude Lapointe (2012) dans un article intitulé *L'écoute et la consommation de musique* :

Les catégories musicales foisonnent. Elles évoluent, se réinventent et donnent naissance à de nouveaux genres et styles, et ce, à une telle vitesse qu'il est parfois difficile de rester à la page. Il peut donc devenir ardu de vouloir classer la musique en catégories : certaines chansons ou artistes n'appartiennent pas à une catégorie unique. Aussi, les amateurs de musique ne s'entendent pas nécessairement sur la catégorie à laquelle une chanson ou un groupe appartient. De plus, « le genre d'une œuvre n'est jamais classé une fois pour toutes. [...] Ce qui était actuel ou populaire hier ne l'est plus nécessairement aujourd'hui : des formes ensevelies sous la tradition peuvent retrouver une actualité (la musique baroque) » (Bellavance et al., 2004). Aussi, la conception que les gens avaient du rock en 1979 n'est peut-être plus la même en 2004. Bien que la catégorisation soit relativement complexe et ait ses limites, elle permet néanmoins d'accéder à toute la diversité du matériel musical existant, et dans le cas qui nous intéresse, de suivre l'évolution de la popularité des catégories musicales dans le temps.

Cependant, s'il nous semble capital d'avoir un regard chiffré sur l'existence d'une diversité et surtout sur les liens de plus en plus complexes entre milieu social et genre musical, il nous apparaît problématique que l'étude des attachements musicaux ne vienne pas systématiquement compléter la description de la consommation. Ceci

notamment parce qu'il semble que les convergences qui permettent la création de ces catégories ne découlent pas des attachements des auditeurs, mais bien d'une lecture extérieure des chercheurs, dont la fabrication des typologies n'est pas nécessairement justifiée dans la présentation de l'étude. Les regroupements empruntent à des raccourcis qui peinent à tenir face à la complexité des mouvements musicaux. La catégorie « New Wave, Heavy-Metal, Alternatif, Grunge, Punk » semble supposer qu'il existe une unité entre ces genres musicaux qui ont tous en commun d'avoir connu au moins une époque de grande médiatisation ainsi qu'une existence dans des *scènes* marginales. Sont-ils dès lors rassemblés pour cet élément historique ? Sont-ils considérés comme mouvements de la marge ? Qu'en est-il des auteurs de musique *lo-fi*, catégorisation musicale existante dans la presse spécialisée pour des artistes dont la musique, enregistrée avec des moyens modestes, présente, au-delà des genres musicaux explorés, une certaine unité conférée par sa qualité sonore ; sont-ils alternatifs ? Sont-ils dans « Autre genre » ? Combien d'auditeurs répondant au questionnaire vont décider de les rattacher à la famille qui correspond le plus à l'idée d'un mouvement de marge ? Combien vont les rattacher à la famille qui s'adapte le mieux au genre musical le plus proche même si celui-ci leur apparaît comme secondaire derrière la démarche d'enregistrement ? Si cet exemple touche à ce qui peut paraître aux yeux du non-amateur comme un dilemme de niche, pensons quelques secondes à la catégorie qui arrive en première place pour la plus récente étude québécoise : « Rock, pop ». Le spectre musical est ici immense.

Ces catégories musicales définies par une étiquette large tiennent difficilement lorsque les auditeurs sont très impliqués dans leurs goûts musicaux et que les critères d'appréciation se raffinent. Cela ne concerne évidemment pas que la musique la plus obscure. Pensons encore une fois que Rap/Hip-Hop constitue une seule catégorie alors qu'il existe, pour le Québec comme la France, une longue tradition de rap francophone dont les formes et propos ont des histoires différentes du rap américain, dominant sur le marché musical mondial. Les accords supposés concernant un genre

musical, tels qu'ils sont évalués lors d'études de consommation culturelle, proposent une affiliation à un genre musical qui ne tient pas compte de ces nuances. Cela constitue dans une large mesure un effet de domination culturelle. Celle-ci, et c'est une prémisse forte de notre thèse, camoufle des processus d'affiliation et de jugement dont la compréhension doit faire appel à une approche apte à capter les attachements et leurs sources sociobiographiques.

Pour explorer, d'un point de vue plus théorique, cette question de la construction des genres, nous avons décidé de produire un commentaire sur le concept de typification développé par Alfred Schütz, un auteur trop rarement mobilisé sur cette question en sociologie des goûts culturels.

### 2.2.2. Du côté de la typification schütziennne

Notre perspective emprunte en effet, quelque peu marginalement, au concept de typification d'Alfred Schütz. L'auteur, dans *Éléments de sociologie phénoménologique* (1998), en fait mention puisqu'il entend justifier son rapprochement entre sociologie et phénoménologie par l'importance de la réalisation de « descriptions des modes d'organisations des expériences de la réalité sociale par l'homme de la vie quotidienne. » Si Schütz va surtout intégrer ses réflexions sur la typification, entendue ici comme processus plutôt que comme l'idéal type weberien, il ajoute que les représentations en plus des interactions existent « sous formes de types. » Pour Schütz, et c'est là l'apport principal de sa perspective phénoménologique à notre réflexion, ces types ne sont pas créés par et pour les chercheurs en sciences sociales, mais présents et actifs pour tous, dans le quotidien. Il vient donc permettre d'ouvrir l'approche compréhensive de Weber pour les acteurs. Si les chercheurs peuvent aborder la réalité sociale à travers une typification des phénomènes et développer des modèles, alors, il est possible de penser que les individus développent également, pour comprendre comme pour agir, des systèmes

de typification analogues. Ceux-ci n'ont pas, évidemment, de portée scientifique, mais ils existent dans les expériences esthétiques communes. Il devient, compte tenu de notre sujet, particulièrement intéressant de s'affilier à cette proposition schützienne, en cherchant les processus de constitution des types, au sein même des goûts et jugements des acteurs plutôt que la validation d'idéaux types catégoriels prédéfinis par les chercheurs.

Mais suivons Schütz : en observant la nature des rapports sociaux, il en arrive à la conclusion que la connaissance quotidienne fonctionne dans sa circulation sur la vraisemblance plutôt que sur un sens purement rationnel. Les catégories typiques ne sont pas forcément fondées dans une rationalité absolue, mais plutôt dans des dispositions leur permettant d'être comprises et mobilisées par les autres individus impliqués dans les réseaux de sociabilité. David Vachon (2013) propose de poursuivre la comparaison entre l'idéal type wébérien et le processus de typification de Schütz. L'importance de la circulation des connaissances quotidiennes par des typologies mobilisables chez Schütz répond au postulat d'adéquation de Weber pour qui la construction typique d'un acte humain doit être raisonnable et compréhensible autant pour l'auteur que pour son semblable. Si Weber a en tête comme « auteur » un chercheur en sciences sociales, chez Schütz on va étendre le processus de typification à l'attitude normale de l'acteur social dans la quotidienneté. La compréhension telle qu'entendue dans la sociologie wébérienne n'est pas ici uniquement une méthode utilisée par le sociologue, mais la forme d'expérience d'appropriation du monde par les connaissances quotidiennes et l'organisation de ces connaissances en catégories typiques. Pour Schütz, l'acteur va identifier ses interactions sociales sur la base d'un stock de connaissances « ordinaires » déjà obtenues par des expériences précédentes et classées en types. Ces types sont donc reliés à une mémoire expérientielle, une mémoire ancrée dans des parcours sociaux, des interactions sociales et symboliques. Si, encore une fois, Schütz développe ce concept de typification, qui apparaît clairement ici comme un processus en construction permanente, c'est pour traiter de

l'action sociale et particulièrement des rôles sociaux (notamment avec son concept double de rôle-type et de conduite-type).

À notre niveau, ce concept nous permet de nourrir une réflexion portant sur la typification esthétique pour laquelle notre intérêt se développe sur les espaces de transmission et de négociation. Le processus de catégorisation des auditeurs appartient à l'espace de formation et de circulation du jugement de goût et se nourrit de leurs connaissances inscrites dans des parcours aux déterminants, influences, mais aussi hasards divers. Celui-ci est formulé de façon à être partagé et confronté à celui des autres, qu'ils soient ou non membres de groupes sociaux de même affiliation. Il sert aussi de « guide » dans les classements et explorations privées que l'on retrouve dans les parcours d'amateurs (Hennion et al., 2000). L'ensemble de la chaîne professionnelle du disque et plus largement tous les intermédiaires artistiques<sup>54</sup> (Roueff et al. 2012) doivent également pouvoir assurer la circulation d'informations catégorielles sur les œuvres produites, diffusées, distribuées, vendues, et ce pour qu'elles soient intégrées à des champs et des catégories de jugement déjà en place. Il se produit là aussi une série de typification des formes musicales. Enfin, le chercheur, lorsqu'il établit des catégories d'appréhension de l'écoute musicale (ou de la production d'ailleurs), est également tenu de respecter la transmissibilité de ses informations auprès de ses pairs et donc de mettre en place des catégories-types. Les cadres du partage des catégories d'appréhension d'un auditeur, d'un intermédiaire artistique ou d'un chercheur sont, évidemment, différents dans leurs raisons d'être comme dans leurs formes finales.

Ces trois niveaux de typification sont donc reliés à trois niveaux d'expériences de la musique et à trois impératifs de circulation de l'information. Pour Roueff et Lizé (2010), la différenciation et la hiérarchisation de l'offre par le biais des catégories

---

<sup>54</sup> Sous ce vocable, nous regroupons à la fois les créateurs mais aussi les producteurs, les diffuseurs et les médiateurs humains comme techniques qui permettent à un individu d'être mis en contact avec une œuvre. Notre approche emprunte à la vision en *monde de l'art* de Becker (1982).

stylistiques découlent de tensions aux sources tant esthétiques qu'institutionnelles qui traversent les champs artistiques. Ils proposent d'ailleurs, dans leur travail écrit avec Naudier (2012), de réaliser une observation des rôles des intermédiaires artistiques afin de souligner des formes précises de médiations et leurs effets sur les catégories d'appréhension de différentes formes culturelles. Ils situent chez ces intermédiaires la dynamique essentielle de l'historicité des goûts et des champs culturels dans ces espaces complexes des institutions culturelles. Cette optique permet d'appréhender les catégories esthétiques comme des processus en perpétuelle construction. Leur approche se complète d'une prise en compte des auditeurs particulièrement dans le prisme de leurs appartenances à des groupes sociaux, des collectifs qui circulent dans l'offre esthétique (Roueff et Lizé, 2010, p. 10). Pour eux, la sociabilité culturelle est un autre élément cardinal de la fabrique des goûts. Cela recoupe notre conviction selon laquelle on assiste à l'élaboration permanente à la fois des types et des critères de typification. Il nous semble cependant important de ne pas pour autant négliger l'auditeur, dans son parcours singulier, et le sociologue, également producteurs de catégories stylistiques d'appréhension et de classement des œuvres. La sociologie a en effet produit à la fois des catégories d'appréhension de la production musicale, mais aussi des critères de partition de celle-ci. Nous nous pencherons maintenant sur certains travaux sociologiques qui nourrissent cette réflexion concernant les genres utilisés, leur formation et leurs effets sur les résultats des enquêtes de goûts musicaux.

### 2.2.3. La sociologie et les genres musicaux

L'apport des chercheurs en sciences humaines vient compléter la vision du genre en consacrant la dimension négociée de ses frontières et son caractère hétéroclite. Un genre, en sociologie des goûts, en sociologie de la réception ou en sociologie de la musique, n'est pas seulement traité dans son sens de classification, celui d'un type. La notion porte avec elle les principes d'agrégation et d'exclusion de ce qui constitue

le genre aux yeux des producteurs, des intermédiaires, des observateurs et des auditeurs. Un genre musical est donc le fruit de négociations de sa définition par plusieurs parties. On a vu avec Roueff et Lizé (2010) que plusieurs travaux sociologiques ont tendance à ne pas systématiquement tenir compte des modalités de structuration des catégories stylistiques, qu'elles viennent des intermédiaires du côté de la production ou des collectifs en jeu dans l'expérience esthétique. Cette prise en compte partielle va cependant avoir un effet réel dans la description de l'organisation des pratiques et des goûts culturels, à savoir une grille de catégories figées dont on suppose des frontières de définition stables et intelligibles pour l'ensemble des parties. Il existe cependant de nombreux travaux qui offrent des pistes de réflexion concernant l'instabilité des frontières des genres musicaux, travaux généralement issus de courants non alignés sur le paradigme bourdieusien d'étude des pratiques et goûts culturels.

Évidemment, en nous intéressant dans cette thèse aux attachements et aux goûts, nous sommes poussés à porter davantage d'attention au point de vue du public, des auditeurs, des amateurs, des fans, des consommateurs ou des membres d'une *scène*. En conséquence, les questions touchant directement les producteurs, professionnels de la musique, musiciens, artistes et autres créateurs se retrouvent dans une position secondaire. Il en est de même pour les prescripteurs traditionnels : critiques installés dans un champ artistique particulier, chroniqueurs culturels des médias traditionnels, mais également algorithmes et nouvelles modalités de prescription culturelle. Il ne s'agit pas ici de nier leur importance, mais plutôt d'observer celle-ci à travers les reconstructions de parcours d'attachements réalisées par les acteurs. Le critique, l'algorithme ou l'intention de l'artiste sont alors dans une position où leur influence sur le développement d'un goût individuel peut être comparée. Nous garderons également à l'esprit quelques textes permettant de mieux comprendre la plasticité, mais aussi la mobilité des définitions de styles musicaux par les intermédiaires artistiques. Dowd (2003) a ainsi travaillé sur l'influence du marché dans la

catégorisation de la musique en observant la construction du marché spécifique du *rythm'and'blues* réunissant et encourageant une somme de conventions de formes et de contenus sous une étiquette commune. DiMaggio (1987) s'intéresse à la classification du point de vue des producteurs/créateurs sans pour autant négliger que la complexité des définitions intègre nécessairement l'influence des attitudes et jugements du public. Il montre notamment que les systèmes de classifications artistiques sont sensibles au contexte social de leur apparition et qu'il existe des tensions entre les classifications institutionnelles et commerciales, elles aussi sensibles à des environnements sociaux. Peterson (1997) et McLeod (2001), respectivement pour la *country* et la musique électronique, ont eux aussi travaillé sur les liens entre industrie musicale et définition des genres, tout comme Titon (1994) qui s'est concentré sur le développement du blues et particulièrement sur l'influence de la vente et du marketing sur l'esthétique du genre. Ahlqvist et Faulknet (2002) proposent de leur côté une étude qui dépasse les étiquettes normatives pour montrer l'influence des considérations économiques sur les catégories musicales. Ils se focalisent particulièrement sur le lien entre le format radio et la composition du public qui permet de voir la porosité des genres ainsi que des formes musicales, de même que l'influence que prennent les stratégies de mise en vente de produits musicaux. Ces éléments vont avoir une influence sur l'auditeur en ce qui concerne la forme de présentation de ses goûts et attachements, mais aussi sur les artistes qui vont, par leurs choix (ou par les choix de leurs éditeurs, labels, distributeurs) intégrer leurs œuvres à des fils historiques et esthétiques plus larges.

Le genre peut être mobilisé par le sociologue comme élément de convergence afin de décrire un ensemble de manières d'être et d'agir lié à la pratique d'un artiste, d'un groupe, mais aussi du public tout autant que des espaces, objets et autres formes de médiation emblématiques. Becker le fait dans son travail portant sur le jazz (1982), mais nous pouvons aussi nous référer à la tradition des recherches sur les *scènes* musicales (Straw, 1991 ; Guibert, 2006 ; Bennett, 2006), voire les *scènes* culturelles

(Straw, 2004) pour retrouver cette importance d'un élément de rassemblement identitaire au sein d'un collectif structuré. Dans cette optique, le genre organise la production et la consommation des objets culturels incluant les processus organisationnels (Negus, 1999). Il influence alors la structuration des goûts, permettant la dénomination et témoignant de la maîtrise, par les acteurs, de la production comme de la réception des codes culturels de codage et de décodage (Hall, 1973). Dans le même temps, il relie les goûts à des éléments sociaux extérieurs et eux-mêmes porteurs de sens symbolique et social (Bourdieu, 1992). On voit dans cette perspective une co-construction des frontières de genre où la négociation interne relie des acteurs variés à la fois sur les formes et les critères de jugement du goût. Cantwell (1984), avec l'exemple du bluegrass, va montrer que les autres auditeurs, les radios ou les avancées technologiques participent à la définition du genre musical de manière continue. Les frontières d'un genre ne sont jamais figées, ou en tout cas, jamais ancrées dans une objectivité des formes artistiques (celles-ci étant constamment discutées). Les genres musicaux connaissent ainsi un mouvement constant de leurs frontières au fur et à mesure de leur évolution.

Le contexte d'émergence et d'évolution d'un genre comprend aussi les sous-genres, genres parents et concurrents qui se partagent des ressources communes incluant les fans, l'attention médiatique et la légitimité à utiliser des mots, des lieux, des objets spécifiques. Les mêmes champs peuvent être occupés par divers genres se disputant le leadership de la *scène* sans pour autant viser (ou arriver) à la voir se scinder (McLeod, 2001). Les genres musicaux, dans leur majorité, tiennent leurs sources d'une forme musicale plus ancienne (Ennis, 1992) développée dans des secteurs socialement spécifiques de la société. Il y a par la suite un partage de certaines caractéristiques musicales et de stylisation dans tous les genres dérivés (Gendron, 2002). On peut repérer des familles musicales qui conservent leur cohérence dans le temps grâce à une audience, des institutions et des codes esthétiques qui, certes, changent, mais jamais par rupture. Les anciennes générations d'auditeurs sont

rejointes par des nouvelles qui respectent les codes suffisamment au point que les deux peuvent cohabiter. Plus largement, les genres s'incluent, selon Ennis (1992), dans des flux, des courants qui donnent une direction commune fédérant des mouvements et en générant de nouveaux. Ainsi, on peut prendre l'exemple du rock'n'roll : issu du blues, il est un genre parent au punk, qui sera à son tour à la base de l'apparition de formes musicales et *scènes* particulières (post-punk, Oi!, punk-hardcore...). La reconnaissance de l'indépendance d'un genre tient compte de sa capacité à exister en flux, c'est-à-dire à rassembler en son sein les capacités d'émergence et de développement de formes musicales nouvelles tout en permettant l'existence d'un courant « traditionaliste », gardien de l'image originale que le genre musical entretient. L'avancée dans le temps, à la fois des genres musicaux, des *scènes* qui s'y rattachent et des collectifs d'auditeurs, permet de voir les dynamiques qui se mettent en place pour en conserver l'unité (Hodkinson et Bennett, 2012).

En ce qui concerne l'étude des attachements entre un groupe d'auditeurs et un genre musical, on peut déceler trois groupes dans la littérature sur le sujet, identifiés selon l'objet central de l'affiliation : la forme musicale, sa fonction dans un collectif, les dynamiques d'attachements. La première voie est décrite comme le courant formaliste par DiMaggio (1987). Sont regroupés ici les travaux qui s'attachent à l'élaboration d'historiographies détaillant l'émergence et le développement d'un genre particulier identifiable par ses normes et conventions. Ce qui forme l'affiliation, c'est l'œuvre musicale, dont on peut dans cette perspective retracer l'apparition et l'évolution. Le dispositif est précieux pour la connaissance de l'objet précis, mais limité lorsque l'on tente de comprendre les processus de définition et de négociation présents à la fois du côté des intermédiaires de production et des collectifs d'amateurs. Ce n'est pas tant une lacune qu'un choix de considérer l'existence d'une forme objective du genre musical étudié. Cette approche est davantage présente en musicologie qu'en sociologie.

À cette vision des qualités intrinsèques de l'objet comme source du genre s'oppose une approche du contexte comme source du sens de l'objet et donc de l'affiliation des amateurs, réunis ici dans des dynamiques collectives. Cette approche va de la structuration en champs (Bourdieu, 1992) au concept de tribus (Maffesoli, 2000) en passant par les sous-cultures (Hall, 1976 ; Hebdige, 1979 ; Thornton, 1995) et les *scènes* (Cohen, 1991 ; Bennett, 1997, 2006). Le genre musical peut être un élément du style partagé collectivement ou plus largement un marqueur identitaire. Mais il peut aussi être relié à la catégorisation institutionnelle et commerciale du champ, organisée par le milieu correspondant tant aux rayons de vente qu'aux remises de prix et de récompenses ou encore à la gestion de lieux emblématiques du mouvement. Il peut aussi, notamment pour Bennett et Maffesoli, être lié au processus d'identification des membres en défaisant les liens sociaux qui les incluraient dans d'autres groupes, catégories ou classes. Le contenu du genre importe moins que sa portée sociale, l'expression d'une identité ou d'une appartenance pouvant être prise en compte aux dépens de la forme esthétique particulière. L'affiliation à un genre peut alors relever d'un calcul de statut social, d'un acte de résistance, d'un acte de délimitation des frontières identitaires ou d'un enjeu de lutte. L'amour de la musique n'est pas ignoré, mais n'est pas défini comme étant la seule raison d'affiliation, ce qui suppose deux choses capitales pour notre projet : le genre dépasse une forme musicale précise et les acteurs ont des raisons autres que purement expérientielles à avancer pour défendre leurs goûts, leurs genres musicaux de prédilection.

Il existe des auteurs ayant cherché à réunir ces deux options, proposant ainsi de voir les structures musicales déployées dans des formes spécifiques comme un reflet du contexte social (Cerulo, 1995 ; Dowd, 1992 ; Lena, 2006). Proposant des historiographies poussées, centrées sur des espaces musicaux (les hymnes nationaux pour Cerulo, les *hits* pour Dowd, le rap américain des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix pour Lena), ils permettent de voir comment un genre musical se nourrit d'une situation sociale et des influences extérieures. Certains travaux vont s'intéresser

directement à la dialectique texte/contexte, en faisant de l'histoire d'un genre musical le produit de son contexte social (Frith, 1996). Un exemple peut être repéré chez Kahn-Harris (2007) qui fournit sur le *heavy métal* un travail qui nous permet de définir cet espace musical comme un système de conventions et de codes qui réunissent un champ constitué d'artistes, de critiques, d'amateurs, d'auditeurs et d'entrepreneurs. L'enjeu de la connaissance et de la maîtrise des codes est capital ici puisqu'il permet l'affiliation à la *scène*, elle-même convertible en statut social dans un contexte plus large. On voit ici aussi que tous les auditeurs n'ont pas les mêmes intérêts dans leurs goûts pour un même genre musical et que celui-ci évolue en fonction de sa porosité avec son environnement, notamment lorsque la médiatisation entraîne une scission des publics (Moore, 2005).

Peterson et Lena (2008) s'intègrent dans cette voie en proposant une étude qui va se développer en deux temps, d'abord en appelant à accepter des définitions hétéroclites des genres par l'observation des dynamiques en jeu dans la formation et la perpétuation des catégories artistiques ; ensuite, en rassemblant en types de genres les justifications d'affiliation recueillies. Avec eux, on peut voir les auditeurs considérés indépendamment d'un genre musical ou d'un groupe d'appartenance particulier. L'étude de Peterson et Lena (2008) montre que définir sociologiquement les genres musicaux dans leurs mouvements faits de négociations continues entre les différentes parties plutôt que de les considérer comme des étiquettes calquées sur la vision de l'industrie facilite la compréhension du processus de classification culturelle. Cela permet également de prendre pleinement en compte les dynamiques des trajectoires individuelles considérées comme des témoignages de co-construction autant que comme témoignages d'affiliation à des genres musicaux.

Au fil de leur étude, ils vont identifier douze attributs de classification impliqués dans la catégorisation d'œuvres musicales<sup>55</sup> en genre et les combiner dans quatre formes. La première, dénommée Avant-garde, recoupe des genres musicaux qui se

---

<sup>55</sup> Par exemple le rôle de la technologie, le rôle des médias, la stylisation des modes de vie, etc.

distinguent par leur affiliation à des mouvements artistiques ou leur radicalité formelle. La seconde, décrite comme basée sur une *scène*, suppose une forte affiliation à un mouvement local ou translocal, avec des éléments identitaires forts. La troisième, identifiée comme basée sur l'industrie regroupe des genres musicaux dont les définitions relèvent de l'industrie musicale, à travers des stratégies de mise en marché, ou bien des médias de masse. La dernière enfin, dénommée traditionnelle par ces chercheurs, s'applique aux genres musicaux suffisamment ancrés dans l'histoire musicale contemporaine pour être dotés d'institutions et de traditions qui garantissent leurs définitions. La majorité des genres musicaux qu'ils étudient traversent ces stades, définissant tant leurs formes, frontières que dispositifs d'affiliation, d'autres « naissent » de l'industrie ou au sein d'une *scène* particulière. D'autres auteurs proposent également des métacatégories permettant d'englober des formes existantes et à venir (voire des formes passées) : on parlera de « musique émergente » au Québec (Lussier, 2011) ; Marc Touché (2006), et d'autres à sa suite, utilisent depuis les années quatre-vingt-dix la catégorie de « musique amplifiée » ; le ministère français de la Culture a adopté la formulation de « musique actuelle » ; aux États-Unis, on retrouve du côté de l'analyse des mouvements musicaux les catégories « folk », « pop » ou encore « art » (Peterson, 1972 ; Tagg, 1979) ; notons encore qu'en psychosociologie, il existe de nombreux modèles de classification des morceaux, dont celui de Rentfrow et ses collaborateurs (2012) focalisé sur l'ambiance recherchée par l'auditeur. Si cette voie est souvent riche puisqu'elle contourne une des difficultés majeures de l'étude des genres musicaux, à savoir l'instabilité des frontières et des définitions, elle crée souvent de nouvelles catégories abstraites qui nécessitent une déconstruction supplémentaire afin de retrouver les discours d'attachements des auditeurs, non pas à un morceau ou un artiste, mais à un genre identifié comme tel. Or, il est capital de bien pouvoir prendre en compte ces dynamiques qui relèvent de niveaux d'attachements bien différents.

Il nous reste donc, pour compléter cette revue de littérature sur la définition des genres musicaux à nous tourner vers une réflexion qui emprunte à l'esthétique afin de mieux aborder la question des attachements aux genres et aux objets musicaux regroupés (sous une étiquette autant que dans une œuvre globale d'un artiste). Partant de ce point, nous poursuivrons vers une réflexion plus large portant sur le jugement esthétique et les catégories utilisées pour le formuler.

### 2.3. Le jugement esthétique et les catégories d'appréhension

#### 2.3.1. Aimer un morceau, un album, un artiste, un genre

Le goût sous-entend souvent un lien particulier entre un individu et un objet singulier. La relation d'attachement à plusieurs objets considérés comme formant une seule unité esthétique suppose alors deux modalités, que l'on retrouve exposées et longuement discutées dans le travail de Gérard Genette (1999). Dans la première modalité, on envisage que l'unité de sens est exprimée dans un objet singulier plus vaste que l'objet initialement observé, qui n'en représente alors qu'une partie tout en ne permettant pas, par principe, l'attachement partiel. Ce regroupement de sens est souvent désigné comme unité par l'artiste lui-même (quoique ce jugement puisse relever de l'amateur ou du critique). Ainsi de l'amateur de la *Symphonie fantastique* de Berlioz qui peut préférer sensiblement son premier mouvement sans pour autant l'envisager comme indépendant de l'œuvre. L'emboîtement des divers objets crée des espaces d'appréciation mouvants, notamment en musique, de la part des artistes comme des auditeurs, et qui appellent à l'exploration fine de ce qui est aimé (ou ignoré, rejeté). Le terme « morceau » ou celui, régulièrement utilisé de « pièce », souligne cet éclatement des formes et, consécutivement, des jugements de goût. On peut ainsi préférer une « partie de morceau » à une autre. Dans l'autre sens, des

artistes proposent des albums-concepts, dont l'amateur devrait se saisir comme d'un bloc. L'inscription de la musique dans des objets<sup>56</sup> va avoir une influence sur la réception et la création de la musique. Chaque nouveau support d'œuvre, dispositif d'écoute et modalité technique des dispositifs et supports permettent de modifier la façon d'aborder l'œuvre (par exemple, la possibilité de mettre un morceau sur pause ou de stocker énormément de morceaux sur un même appareil va avoir un impact). Nous demeurons, dans cette première modalité d'attachement dans un rapport à l'œuvre certes complexe, mais toujours singulier.

La seconde modalité de regroupement de plusieurs objets singuliers dans une seule entité, cible du goût individuel, appelle à l'invocation d'un concept commun qui est, pour Genette, « nécessairement d'ordre générique » (2012, p. 130). Genette voit deux origines, souvent complémentaires à l'apparition d'un genre<sup>57</sup> : empirique s'il est attesté par une tradition historique et autodéfini comme tel par les créateurs qui le nourrissent ; analogique s'il est construit par rassemblements provenant tant des créateurs, des critiques, que des publics. Dans cette deuxième voie, le rassemblement peut se faire de manière thématique, autour d'un sujet commun ; de manière formelle, autour d'attributs physiques communs ; ou de manière thématico-formelle, avec une combinaison de sujets et d'attributs analogues. Genette précise que la possibilité d'un genre purement empirique lui semble improbable, sauf à donner une description si détaillée qu'elle ne permettrait plus vraiment le regroupement potentiel de nouvelles œuvres. En outre, il n'y a pas de limites à ces regroupements : on peut autant englober des formes de plus en plus hétéroclites sous des appellations vagues que déployer un éventail très large et très ciblé d'associations. Dans un travail précédent (Martet, 2010), nous avons noté qu'une modalité d'attachement forte se retrouvait dans la formulation « tout, mais surtout » qui proposait un premier groupe

---

<sup>56</sup> De la discomorphose (Hennion, Maisonneuve, Gomard, 2000) à la numérimorphose (Granjon et Combes, 2007).

<sup>57</sup> Il aborde les genres artistiques et non uniquement les genres musicaux mais cela n'enlève rien, bien au contraire, à la pertinence de sa réflexion.

d'affiliation (par exemple le rap), puis un second, plus spécifique dans ses formes et pour lequel l'attachement était plus fort (par exemple le chicano-rap).

Une fois installée cette existence de la variabilité des formes d'attachements en musique, Genette repose la question : peut-on aimer, de façon analogue, un genre et une œuvre singulière ? La différence ici est donc la conscience de singularité de l'œuvre chez l'amateur lui-même plus que dans la conception de l'artiste. La réponse, venue encore une fois grandement de l'expérience du terrain et du quotidien, semble être positive. On peut dire que l'on aime un genre. Mais cela suppose qu'on avance aimer (ou d'ailleurs, détester) un ensemble dont on ne connaît pas toutes les parties, un ensemble auquel on s'affilie au nom de critères de définition constitutifs du concept, sans toutefois pouvoir maîtriser la totalité de ces critères tant les frontières d'un genre dépassent le seul jugement individuel (il y a les jugements des autres, de l'industrie, des médias, des observateurs, etc.). La conception kantienne du jugement de goût, écrit à ce sujet Genette (2012, p. 132), est court-circuitée puisqu'il n'y a pas ici de lien direct entre le plaisir apparaissant dans la rencontre avec l'œuvre, mais bien un attachement sur le désir de rencontrer du plaisir dans chacune des formes singulières existantes ou potentielles qui s'inscriraient dans les frontières du genre aimé. Une deuxième difficulté est soulignée par Genette dans cet amour d'un genre, liée à ce premier constat : le sens du verbe aimer qui ne peut exister dans la même gamme de sentiments selon que l'on connaisse du désir ou du plaisir. Il compare longuement les formes d'énonciation de la dégustation d'une poire pour expliciter son propos et nous reprendrons cet exemple, très clair.

« J'aime cette poire » exprime un plaisir singulier, « J'aime les poires » ne traduit pas un *plaisir* générique – notion, je crois, fantomatique –, mais seulement (ou plus largement) un *goût* générique. Autrement dit, le verbe *aimer* ne porte pas exactement le même sens dans ces deux (sortes d')énoncés.

Le deuxième moment, cette généralisation qui peut découler d'une longue suite d'expériences concluantes, peut aussi ne jamais se produire selon plusieurs modalités encore : soit de toutes les poires goûtées, une seule a été aimée, soit le constat se fait

que toutes les poires goûtées ont été aimées sans pour autant que l'individu pense connaître du plaisir (ou l'espère) dans chaque dégustation de poire à venir. Dans ce cas, on voit une séparation entre un ensemble de singularités (toutes les poires goûtées) et un genre (toutes les poires). Aimer une singularité, un ensemble de singularités ou un genre, en appelle à des niveaux de généralisation liés à l'expérience qui diffèrent. Mais cela dépend également du sens donné au verbe *aimer*, entre le plaisir et le désir : on aime l'expérience, on peut désirer la retrouver avec d'autres objets qu'on estime à même de nous la procurer (Hennion et Teil, 2003). Le verbe a donc deux sens selon qu'il s'applique à un objet singulier (ou éventuellement à un ensemble connu d'objets singuliers) et à une classe supérieure dont on connaît les traits caractéristiques et au moins un élément singulier qui marque l'affiliation, mais pas l'ensemble des parties. Il n'est pas question ici de supposer une échelle de valeurs dans les plaisirs entre les deux formes d'attachements, mais plutôt de souligner la pertinence de tourner notre regard vers les dynamiques qui poussent à aimer ou rejeter (ou ignorer consciemment) un genre entier. L'attachement à un genre musical suppose donc des dispositions esthétiques différentes de celui existant vis-à-vis d'un morceau. L'existence de critères définissant le genre est liée à la forme musicale, mais ces critères peuvent aussi être historiques, thématiques ou présenter une combinaison de plusieurs éléments<sup>58</sup>.

Il y a, pour Genette (1999), deux mouvements, comme dans toute relation esthétique, l'attention à l'objet et l'appréciation. L'attention à l'objet, à ce qu'on va considérer, dépend d'une conceptualisation préalable de celui-ci par l'amateur. L'identification d'un genre ne suppose également pas l'attribution d'une appréciation esthétique : on peut tout à fait reconnaître les caractéristiques d'un genre musical et lui être indifférent, soit en considération de ce qu'il regroupe autour d'un ou plusieurs

---

<sup>58</sup> Nous vient en tête le mouvement hardcore straight-edge dont la définition regroupe une identité musicale, une tradition historique ancrée dans des lieux et des groupes phares tout autant que des principes moraux et des symboles visuels d'affiliation, le tout âprement discuté et négocié à l'intérieur du mouvement (Williams, 2006).

aspects, soit parce qu'il repose sur un regroupement trop large, trop abstrait, trop théorique. Les traits stylistiques qui permettent le rattachement d'une œuvre à un genre ne sont pas des critères esthétiques absolus, mais toujours relatifs soit au canon du genre, soit au moins à sa définition minimale. Un son caractéristique des guitares ne peut que se raccorder à la qualification d'un genre musical qui intègre, dans sa forme canonique, des guitares. Les tensions stylistiques qui peuvent alors apparaître sur une partie des critères de qualification d'un genre ne se retrouvant pas dans l'œuvre peuvent mener à l'apparition d'un sous-genre plus à même d'intégrer l'œuvre en son sein. Ainsi, le synth-punk tire son appellation d'une proximité historique et rythmique avec le punk tout en présentant la particularité de substituer à la guitare le synthétiseur. Les éléments stylistiques qui permettent d'évaluer l'inscription d'une forme dans un genre consolident à la fois les critères esthétiques pertinents pour le genre autant qu'ils établissent des moyens de jauger la qualité du morceau.

Le genre et l'œuvre singulière entretiennent des interactions constantes dans l'appréciation des auditeurs, interactions qui, ici encore, prennent des formes variées : logique de choix d'une musique d'ambiance, classement par les logiciels d'écoute musicale, processus d'acquisition matériel des morceaux de musique, etc. L'omniprésence, sur des sites d'écoute musicale comme YouTube<sup>59</sup> ou Deezer<sup>60</sup>, d'algorithmes de recherche et de classement tournés vers le conseil d'écoute nous semble particulièrement intéressante pour éclairer un processus déjà existant. Ces algorithmes, qui calculent par les habitudes globales de leurs utilisateurs les intérêts probables d'un auditeur en particulier, permettent autant de découvrir de nouveaux morceaux qu'ils typifient le parcours de l'auditeur. Indépendamment de ces outils numériques, nous pouvons affirmer que tout morceau écouté peut être classé sous une ou plusieurs étiquettes plus larges, et les processus de sélection mobilisés lors de

---

<sup>59</sup> Site web et application d'hébergement de vidéos créé en 2005.

<sup>60</sup> Service d'écoute de musique en ligne (site web et application) créé en 2007.

l'écoute de musique y font potentiellement référence. Ces interactions entraînent une porosité dans l'attente que l'on peut avoir entre un morceau et un genre, ce qui se révèle particulièrement dans les stratégies de découverte basées sur le genre musical. Autant celui-ci transcende les œuvres que l'on peut y rattacher, mais qui le constituent dans le même temps (historiquement, formellement, thématiquement, etc.), autant l'appréciation d'une œuvre ne peut être totalement isolée des regroupements, catégories et genres auxquels elle se rattache. Ainsi, on retrouve dans le propos des critiques de la presse musicale des catégories minimales de description du genre auxquelles peuvent s'affilier un album ou un artiste. Dans l'autre sens, ces catégories elles-mêmes sont le produit d'analogies entre morceaux, albums, artistes, groupes d'artistes, etc. Comme l'écrit Genette (2012, p. 149) : « Aucune attention ne peut s'enfermer dans l'immanence de l'unicité, aucune appréciation n'échappe à toute comparaison, au moins implicite. »

L'existence de ces catégories d'appréhension intégrant l'auditeur nous pousse à faire porter notre réflexion sur la formation des critères d'appréhension et de goût à l'œuvre dans le jugement esthétique. Ces critères semblent en effet à la fois mobilisés pour chercher les œuvres autant que pour juger et classer celles-ci. Il nous faut alors explorer ici la formation de ces critères du point de vue de l'expérience des auditeurs.

### 2.3.2. Communiquer l'expérience d'écoute

Simon Frith (2004) documente l'importance de l'existence de « mauvaise musique » dans la possibilité, pour un auditeur, d'expérimenter le plaisir esthétique dans l'écoute musicale. La mauvaise musique, qu'elle concerne un passage, un morceau, un album, l'ensemble d'une œuvre d'un artiste ou même un genre entier, est un jugement qui en appelle autant à la capacité de l'auditeur à exprimer son goût par l'exclusion qu'une voie d'ouverture à la discussion concernant les critères esthétiques nécessaires au plaisir de l'écoute. Il est également intéressant de noter que ce jugement, par le terme

utilisé, peut aussi toucher à l'éthique ou à la morale. Une musique peut être décrite comme mauvaise si les valeurs qu'elle porte, à travers les paroles, le rythme, ou l'iconographie qui l'accompagne, entrent en conflit avec les valeurs de l'auditeur qui juge. Ce double sens sémantique n'est pas anodin selon Frith (2004). Il peut y avoir, pour l'auditeur, une mauvaise forme musicale qui remplit cependant suffisamment de similarités avec les objets de son goût pour ne pas être disqualifiée en tant que musique. Bien évidemment, il n'y a pas que deux jugements possibles, le bon et le mauvais, mais une multitude dont l'exposition permet de prendre en compte à la fois les dynamiques de découverte, liées aux jugements de goût et celles de circulation des objets musicaux, où là encore l'appréciation argumentée joue un rôle fort.

Dans son essai *Critères esthétiques et jugement de goût* (2003), Yves Michaud propose, pour comprendre le sens du jugement esthétique dans la postmodernité, d'accorder un regard approfondi à la question des critères esthétiques comme éléments réunissant les expériences diverses de l'appréciation artistique. L'approche qu'il développe nous apparaît très intéressante à mobiliser dans notre réflexion portant sur la construction des catégories d'appréhension des goûts dans le sens où, si nous serons amenés à repérer des parcours expérientiels variés, leur comparaison doit demeurer possible. Or, ces stratégies ne peuvent être mises en place que si on s'entend sur l'existence de critères de comparaison. L'enjeu n'est pas ici de jauger, du point de vue du chercheur, les formes artistiques appréciées, mais plutôt de mettre en perspective les schèmes de jugement mobilisés dans l'élaboration, la transmission et la mobilisation de critères esthétiques. Pour appréhender ces critères et conventions de jugement qui permettent de conserver une unité de sens dans une diversité d'attitudes, il faut un certain nombre de préalables, dont les principaux, selon notre point de vue, sont également identifiés comme tels par Yves Michaud (2003). Son travail apparaît donc ici comme une référence forte.

D'abord, nous dit-il (p. 59), il faut s'accorder sur le caractère universel de l'expérience esthétique. Par ce terme, on ne prétend pas qu'il y ait une universalité

dans le jugement esthétique, universalité qui existerait comme une totalité possible, mais que la vie humaine connaît, quel que soit le contexte social et historique en jeu, des expériences esthétiques vécues comme telles et témoignées comme telles par les acteurs. L'expérience esthétique est ici à comprendre dans sa diversité ; il n'est pas question de ne considérer que les expériences impliquant des œuvres socialement légitimées parce que mobilisant des œuvres d'art intégrées. Cette idée de caractère universel élimine de notre démarche la recherche de qualités intrinsèques d'une œuvre, ou d'une écoute musicale qui feraient d'elles des expériences esthétiques supérieures. Pour se séparer de ces aprioris, il faut donc s'en remettre, en écho avec le travail d'Antoine Hennion (2004) aux discours d'attachement des auditeurs comme révélateurs de l'existence d'une expérience esthétique.

L'universalité de ce que l'on va alors considérer ouvre en même temps la question insoluble des frontières de l'art quand on considère l'expérience humaine comme étant le centre de définition de l'œuvre. Aux grilles sociales instituées de classification (l'œuvre présentée dans une institution muséale reconnue, le classique de la littérature abordé à l'école, les cérémonies de récompenses cinématographiques...) s'ajoutent les considérations et perceptions individuelles qui peuvent inclure et exclure de la définition artistique des éléments institutionnellement reconnus. Nous pensons ici à une scène fameuse, tirée du film documentaire québécois *Bozarts* (Giraldeau, 1969) dans laquelle un jeune homme, lancé dans une discussion avec l'artiste Armand Vaillancourt<sup>61</sup> au sujet de la polémique créée par l'installation d'une de ses sculptures monumentales, va défendre que la plus belle œuvre d'art qu'il connaisse est la main d'un homme, témoin de son passé, de son travail. L'incompréhension concomitante du statut d'œuvre accordé à la réalisation d'Armand Vaillancourt par le jeune homme, qui demande des explications de sens à l'artiste, se complète donc d'une définition de l'œuvre qui dépasse largement les cadres de l'art, et qui doit cependant, pour nous, pouvoir être intégrée dans le tracé

---

<sup>61</sup> Artiste peintre et sculpteur québécois né en 1929 et actif depuis 1951.

d'un parcours d'amateur pour en comprendre les dynamiques d'attachements. Il faut, pour pleinement profiter de ce caractère universel de l'expérience esthétique, s'ouvrir à cette mise en danger des objets consacrés. Dans le cadre de notre travail, cela va nous permettre de dépasser la question de la musique possédée par rapport à la musique écoutée, voire simplement entendue. Un souvenir musical vague peut avoir offert une expérience esthétique plus marquante qu'une liste précise de morceaux, d'artistes, qu'une collection de supports physiques. Les amateurs peuvent également offrir des visions erratiques sur les motivations des artistes qu'ils aiment ou sur l'histoire de leurs genres musicaux de référence. Ils peuvent avoir des aprioris expliquant leur rejet d'une forme musicale sans que ceux-ci soient avérés<sup>62</sup>. La musique, dans sa définition en tant qu'indépendante du bruit ou du son, suppose une volonté formelle du créateur qui ne va pas systématiquement être identifiée par l'auditeur comme fondamentale. *A contrario*, celui-ci va pouvoir chercher son intérêt pour une oeuvre musicale dans des éléments extérieurs à celle-ci : la perception de la personnalité de l'artiste, les créations visuelles qui entourent ses oeuvres, les actions publiques indépendantes des prestations artistiques, le type d'assistance aux performances...

L'idée d'universalité permet également de prendre en compte le jugement formé non sur l'oeuvre, mais sur l'expérience elle-même, qu'elle soit évaluée comme raffinée, complexe, simple, magnifique, décevante, spéciale, etc. L'expérience esthétique peut être une transcendance quasi mystique comme un élément de quotidienneté. Il n'est pas non plus question de nier cette diversité d'importance : il existe des hiérarchies, identifiables en premier lieu par les auditeurs, dans l'appréciation et le raffinement de l'écoute. Pour Michaud (2003), il existe également des échelles d'attention et d'initiation qui viennent compléter ce préalable essentiel à la catégorisation des jugements esthétiques. On ne parle pas ici de diversité dans le sens relatif que le

---

<sup>62</sup> Il nous vient en tête la disqualification, par une personne rencontrée lors d'un travail précédent, du mouvement punk dans son intégralité par l'invocation du caractère raciste de cette musique, caractère qui, au vu de la documentation sur le sujet, est extrêmement marginal voire inexistant (Martet, 2010).

terme peut porter, mais bien de hiérarchies négociées avec des « meilleurs » et des « pires » sur le plan expérientiel. Nous nous refusons à ne considérer que les formes d'attachements transcendants, que les passions dévorantes, pour essayer d'explorer ces liens dans leur pluralité.

L'existence des critères et des catégories de jugement passe systématiquement par le développement d'un jeu de langage qui va identifier dans le même temps trois éléments : le statut de l'expérience esthétique ; la communauté de sens où celle-ci se déploie ; la caractérisation de l'œuvre ou de l'expérience en elle-même. Ainsi, pour reprendre un exemple présent chez Yves Michaud (2003), lorsque l'on parle d'un cheval andalou, on va voir se développer un langage complexe voire technique nécessaire au déploiement d'un propos de valorisation qui va à la fois souligner la beauté (ou plutôt les critères de beauté ainsi que le jugement au regard de ces critères) d'un cheval andalou pour les connaisseurs (ou les aspirants connaisseurs) et qui va permettre d'identifier tel ou tel animal comme entrant dans les canons du genre. Tout jugement esthétique est ainsi à la fois personnel et inscrit dans un contexte d'échange partagé, à la fois avec ceux qui se retrouvent sur le jugement lui-même, mais aussi avec tous ceux qui sont en mesure d'en comprendre l'énoncé. Cette compréhension passe par une maîtrise du langage, des codes, mais aussi par un ensemble d'éléments qui dépassent l'objet et la personne qui formule le jugement. Ainsi, un amateur de musique trance pourra se voir disqualifier dans une discussion par son interlocuteur si celui-ci juge que ce genre musical relève davantage du bruit que de la musique. Les critères d'évaluation d'un bon morceau trance par rapport à un mauvais morceau trance pour l'amateur n'ayant alors aucun sens pour son interlocuteur.

Pour Michaud, un jugement esthétique fait partie d'un jeu de langage au sens wittgensteinien du terme. Les jeux de langage sont ici des « systèmes de communication » (2003, p. 70) et il n'y a pas tant un langage du jugement esthétique que des jeux de langage selon les objets à évaluer et selon les communautés permanentes ou temporaires qui sont mobilisées dans le jugement. Certains de ces

langages appartiennent au passé d'une forme artistique, d'autres s'inventent dans le présent, d'autres, évidemment, sont en devenir. Prenons comme exemple les critères de jugement des œuvres picturales : règles de composition, utilisation des couleurs, formats, matériaux, sujets, perspectives... Si ces considérations peuvent se retrouver dans l'histoire des représentations picturales, leur modulation témoigne d'évolutions constantes dans les critères d'appréciation. Pour Michaud, ces processus en appellent davantage aux interactions entre les individus connaissant des expériences d'ordre esthétiques qu'aux qualités intrinsèques des œuvres. On assiste alternativement à des périodes de stabilité dans les codes de sens et à des périodes d'essai de nouveaux critères, qui entraînent leur rejet ou leur acceptation. La première modalité constitue incidemment une voie d'apparition d'un sous-genre, ou d'un genre autre, où les critères rejetés deviennent de nouvelles conventions. Celles-ci, comme le montrent notamment les travaux de Becker (1982) et de Williams (2009) se structurent à la fois du côté des créateurs et des producteurs (artistes et industries culturelles) et par l'implication des publics et des critiques dans la réception, le jugement et le classement des œuvres.

Dans le droit fil de notre perspective qui vise à documenter et à intégrer dans la compréhension des goûts l'étape de construction des critères et des catégories de jugement, Michaud (2003, p. 72) parle d'autoconstruction des formes d'expression dans le cours des échanges. Quel que soit le contexte entourant une expérience entre un individu et un objet<sup>63</sup>, il va se former un jugement d'appréciation qui dénote un plaisir, une déception, un déplaisir, un intérêt, un rejet, etc. L'appréciation existe dans une formulation qui peut s'exprimer dans sa forme la plus simple comme dans des formes élaborées qui elles-mêmes dépendent du contexte et du bagage de connaissances de l'individu vis-à-vis d'un objet en particulier (Lahire, 2004). Le jugement va se développer par le biais de ses expressions au sein de jeux de langage

---

<sup>63</sup> Environnement d'écoute mais aussi ensemble des raisons personnelles, ensemble des déterminants sociaux, des expériences passées, ou encore des valeurs, mobilisés lors d'une expérience esthétique.

particuliers, dont la limite en nombre n'existe pas puisque la spécification des objets et des communautés de sens ne connaît de limites que dans les contextes d'expression. Ainsi, un auditeur de chicano-rap pourra parler du rap en général pour situer le mouvement qui lui plaît le plus, mais, s'il discute avec d'autres amateurs de chicano-rap, il pourra développer plus précisément sur tel ou tel artiste, tel ou tel morceau, tel ou tel mouvement dans un morceau, etc. Ce niveau additionnel comporte des critères que l'amateur de rap généraliste ne maîtrise pas. L'élaboration de nouveaux jeux de langage se complète d'une initiation à ces jeux lorsqu'une expérience emmène un auditeur sur un nouveau terrain d'objets. Cela est vrai lorsque l'on passe d'une forme musicale à une autre, du rap au punk par exemple, mais cela est tout aussi avéré lorsque l'on s'ouvre à des formes plus spécialisées d'un courant. Ainsi, un auditeur de punk rock va connaître des critères de jugement d'un morceau différents d'un auditeur versé dans la scène punk-hardcore californienne des années quatre-vingt-dix. Le passage de l'un à l'autre se fait par une appréciation relative au format musical, et donc à la mobilisation décalée des critères d'appréciation : l'importance de la vitesse du *beat*, le son des voix, le son des guitares, la façon de danser, les thèmes des chansons, les codes vestimentaires, etc.

Ces critères que nous énonçons dans cet exemple ne constituent pas des principes établis dans l'absolu : chacun de ces éléments dépend des autres et dépend surtout de l'expertise, de la connaissance de celui qui les mobilise. Les critères sont des propositions d'accord qui existent d'abord et surtout dans la communication à des fins de distinction (Michaud, 2003, p. 78), de classement, de hiérarchisation. Ils sont des éléments de justification (Cavell, 1996) d'un discours (de goût, de rejet, de connaissance neutre) qui institue, en plus de les discuter, certains critères comme étant essentiels dans le jugement, définissant dans ce mouvement le genre en question. Le haut niveau sonore de la performance ou encore le fait que la musique se danse facilement ne vont pas être des critères de jugement de l'œuvre ou de l'artiste que l'on retrouve dans l'ensemble des formes musicales. Dans cette optique, le punk

et la musique baroque se distinguent en premier lieu sur les critères mobilisés par les acteurs pour les évaluer. Dans notre thèse, ce présent constat nous amène à supposer une multiplicité de cas de figure dans les justifications de l'appréciation, du rejet ou du désintérêt pour certaines pièces musicales, multiplicité organisée selon deux extrêmes théoriques : une évaluation intégrant uniquement des critères canoniques du genre musical<sup>64</sup>, et une évaluation n'intégrant que des éléments étrangers au genre musical. Entre les deux, on retrouvera des appréciations assemblant des critères canoniques et des critères issus d'autres traditions musicales ou encore d'expériences personnelles ou d'éléments extérieurs à la musique.

Cela ne veut évidemment pas dire que la valeur esthétique n'est rien, noyée dans la variété et l'indépendance des critères de jugement. Cela veut simplement dire qu'il n'y a pas d'absolu, ni dans les critères invoqués ni dans leurs hiérarchies. Cavell (1996) reprend également le concept de jeux de langage de Wittgenstein pour faire de la valeur esthétique ainsi que des critères de son énonciation un mode d'accord (mais également d'indifférence et de désaccord) dans la communication. La valeur n'existe que dans sa communication *via* des critères et des descriptions qui eux aussi n'existent que s'ils sont entendus et reconnus, donc si leur énonciation est acceptée dans le processus de communication. Il importe ici de faire un point sur l'intention qui nous porte dans ce chapitre. Il n'est pas question de relativiser les critères pour en faire de simples éléments de discussion. Il nous semble cependant important de souligner leur existence primordiale dans des jeux de langage, des processus de justification qui identifient et situent à la fois l'objet jugé et l'individu qui les énoncent. La mobilisation de tels critères par un amateur ne doit pas être amalgamée avec l'énonciation d'une vérité formelle du genre musical concerné, et l'amateur ne doit pas non plus être jugé par le chercheur comme maîtrisant mal son genre musical

---

<sup>64</sup> Critères identifiés par la critique spécialisée, l'histoire de la musique, la musicologie...

de prédilection si les critères mobilisés sont peu justifiés<sup>65</sup>. Le statut d'expert ou de passionné ne peut être accordé par le chercheur en fonction de ses connaissances personnelles. Il ne peut qu'être avancé par l'auditeur, et ne peut être remis en doute.

La mobilisation de critères pour le jugement d'une œuvre musicale apparaît nécessairement en lien avec l'ensemble des autres jugements existants sur la même œuvre, mais aussi sur les œuvres et corpus qui servent de références. Cette communauté d'énonciations n'est pas forcément connue par le locuteur, mais elle le lie virtuellement à elle. Ce ne sont pas nécessairement les accords qui créent une communauté, mais plutôt la comparaison des goûts et la circulation des connaissances par le biais des critères de jugement. La possibilité de l'accord est une constante dont la résolution n'est pas nécessaire au bien-fondé des évaluations différentielles. La seule modalité d'exclusion véritable d'une œuvre musicale du discours d'un acteur reviendrait, dans notre optique, au refus de lui accorder un critère de jugement, au refus de permettre la comparaison basée sur l'appréciation de la musique comme musique. Ce rejet, brutal, nie au-delà du seul aspect musical la participation de l'œuvre visée à la culture commune, car ce type d'argument refuse à une pièce sa valeur, sa qualité même d'œuvre, pour la déclasser comme un bruit. La dynamique que nous articulons ici revient donc à ne pas limiter les critères de jugement aux goûts personnels, à les faire dépasser le jeu du « j'aime/j'aime pas » pour les relier à la question de la culture partagée. Supposer qu'un tel ensemble existe, c'est donc chercher un point de convergence culturel dans les expressions variées des jugements et des goûts. Le goût personnel a des imbrications sociales dans le sens où il marque l'objet évalué, il marque également les arguments utilisés et enfin, il marque les auditeurs individuels dans des catégories plus larges et en premier lieu celle de public.

---

<sup>65</sup> Par exemple si un auditeur apprécie la dansabilité de la musique baroque, il ne s'agira pas de le disqualifier dans l'analyse.

Nous utilisons depuis le début de ce chapitre le terme de critères esthétiques alors que la lecture pourrait laisser un flou quand à la portée de son application. En effet, si les aspects esthétiques constituent une part importante de ce qui est jugé, on perçoit qu'ils ne sont pas invoqués que pour situer le jugement dans l'espace esthétique. La mobilisation des critères de jugement liés à l'esthétique des œuvres évaluées vient alors servir la création d'une appréciation sur les interlocuteurs directs avec qui a lieu une discussion, mais aussi avec les amateurs et les détracteurs, lointains ou proches, de l'œuvre appréciée. Le jugement permet l'identification des goûts des autres, identification suivie ou non d'une affiliation à ces goûts. La possibilité de l'entente avec l'Autre sur des œuvres musicales ne signifie pas le partage strict des mêmes évaluations sur les mêmes œuvres connues. Elle repose sur l'accord des critères mobilisés. Les arguments esthétiques apparaissent alors comme la validation d'une entente plus profonde qui nous intéresse particulièrement, dans notre travail, puisque notre optique nous pousse à décroquer les catégories musicales. Notre attention pourra être attirée par les cas d'apparition d'un rejet strict d'un groupe ou d'une forme musicale comme forme extrême de disqualification autant que de l'affiliation stricte à un genre unique. Mais cette modalité ne nous apparaît pas, à la lecture de Michaud (2003) et Cavell (1996), comme la règle d'expérience de l'appréciation musicale. La discussion concernant l'appréciation, l'indifférence ou le rejet de tel ou tel morceau de musique reconnu comme tel se fait alors sensiblement dans une grande variété de jeux de langage dont les éléments ne sont pas tous mobilisables en tout temps pour toutes les formes musicales. Cette diversité constitue précisément une matière de recherche riche pour la résolution de notre problématique.

\* \* \*

Dans ce deuxième chapitre, nous avons exploré les apports que peut nous offrir la voie de la sociologie des attachements pour appréhender les expériences et trajectoires des auditeurs. La notion d'écoute comme performance, qui engage et qui marque, est indispensable à mobiliser lors de notre terrain et de notre analyse des attachements entre auditeurs et goûts musicaux. Avec le travail d'Antoine Hennion et notre rapide tour d'horizon du traitement des genres musicaux en sciences humaines, il nous semble capital de pouvoir intégrer à l'étude de l'écoute musicale les objets musicaux eux-mêmes autant que les contextes, les supports et dispositifs d'écoute et de partage, mais aussi les incarnations de l'influence des intermédiaires culturels et bien sûr les témoignages de circulation et de négociation entre tous ces éléments. Nous avons pu voir, notamment avec le travail de Genette, que l'attachement à un morceau ou un artiste diffère de l'attachement à un genre musical, et qu'il y a là une nécessité dans notre travail de prendre pleinement en considération ces deux modalités. Enfin, il semble clair que le regard sociologique doit pouvoir intégrer les négociations, pour l'individu comme ses groupes d'appartenance, des critères d'appréciation autant que de classement. Ces critères représentent en effet une piste riche pour la comparaison des formes d'attachements au-delà d'un genre musical précis.

Forts de ces enseignements et de ceux issus de notre premier chapitre, nous pouvons dès à présent définir le cadre de notre recherche, d'abord sur le plan conceptuel, et ensuite, sur le plan méthodologique.

## CHAPITRE III

### UN CADRE CONCEPTUEL MULTIDIMENSIONNEL

Le choix de présenter une revue de littérature en deux parties distinctes est directement lié à l'existence, dans notre réflexion, de deux piliers de recherche complémentaires, mais partiellement indépendants, tant dans notre conception des goûts culturels que dans la littérature consultée. En effet, on reconnaît aux goûts une dimension nécessairement individuelle, puisque c'est l'espace premier de leur épanouissement. Mais on reconnaît aussi l'importance du collectif dans l'existence des objets artistiques appréciés, jugés, comme dans leur sens social et les catégories de comparaison et d'appréciation qui sont déployées pour en parler, les partager, les faire vivre à l'extérieur de la sphère personnelle. On a vu jusqu'ici d'une part ce qui relève de l'expérience de l'écoute, dimension certes documentée par des lectures savantes, mais également fruit d'observations et de curiosités quotidiennes. Et d'autre part, ce qui relève des modèles d'analyse de répartition des goûts culturels et des processus de transmission culturelle, dimension tout entière sociologique. Une conviction nous guide ici : ces deux piliers, parce qu'ils concernent les goûts culturels, touchent à une même réalité, et pourtant ne l'expriment pas de manière analogue.

Les chercheurs qui ancrent leurs travaux dans une seule de ces dimensions s'exposent à une potentielle présentation tronquée de la réalité des logiques d'attachements pour des objets musicaux. Soit le rôle de l'expérience est négligé, ce qui a pour effet

secondaire de présenter les œuvres musicales et les supports d'écoute comme des éléments anodins et interchangeables ; soit les causes sociales de la découverte et/ou de la transmission des goûts ne sont pas explorées et une partie conséquente du sens accordé à l'écoute musicale, au niveau individuel comme collectif, disparaît. Il est important, à nos yeux, de les considérer ensemble et d'essayer de comprendre les logiques profondes qui permettent de créer une cohérence de sens entre ces deux façons d'approcher les goûts culturels. Il nous appartient, dans cette thèse, de développer un modèle théorique et pratique pour ce faire.

Nous proposons ici un modèle conceptuel et méthodologique visant à intégrer des éléments de l'étude des goûts culturels en termes de transmission et de légitimité tout en nous centrant sur les expériences de l'auditeur, tant dans l'écoute que dans les jugements. L'enjeu est donc de pouvoir remodeler les deux approches afin de les rendre viables et mobilisables, ensemble, dans un terrain de recherche. L'intégration, dans notre cadre conceptuel, d'éléments lus et commentés précédemment s'est réalisée dans un processus de type problème/solution. Toutes réserves, critiques ou limites identifiées dans un modèle théorique déjà existant ont d'abord été notées dans un journal de bord au fur et à mesure de leurs apparitions dans la recherche. La quête de pistes de solutions, dans la littérature existante, nous a permis, dans un second temps, de définir des voies à explorer.

La revue de littérature nous a permis d'explorer des ramifications majeures de l'étude des goûts culturels, en particulier dans l'espace francophone. Il apparaît maintenant judicieux de réaliser un travail de synthèse critique afin d'explicitier plus clairement le cadre conceptuel dans laquelle la suite de la thèse s'organisera. Pour que l'exercice ne soit pas redondant, nous chercherons, dans ce court chapitre, à créer des dialogues, tendre des fils entre nos critiques, réserves, inspirations et affiliations théoriques dévoilées auparavant. L'objectif de cette partie consiste à introduire nos choix théoriques pour envisager leurs répercussions pratiques. En cohérence avec le processus réflexif qui nous a poussé à la rédaction de ce chapitre, les pages suivantes

présentent une argumentation plus libre dans ses formes et liens avec nos auteurs de référence que dans les pages précédentes.

### 3.1. Défis théoriques de l'exploration des goûts musicaux

#### 3.1.1. De la reproduction sociale à la stabilité culturelle

Les mécanismes de reproduction sociale qu'ont mis en lumière Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (1964, 1970) ont permis d'affiner la conceptualisation du capital culturel et de son héritage. La reproduction sociale est, chez eux, une pratique sociale principalement active dans la famille et à l'école qui permet le maintien d'une position sociale d'une génération à l'autre par la transmission d'un ensemble de valeurs et de capital économique, social et culturel. Un des effets principaux de ce phénomène serait, à en croire ces auteurs, un certain immobilisme social dans le temps, au fil des générations qui se reproduisent dans des espaces sociaux analogues. Lorsque Bourdieu investit le domaine de la culture dans *La Distinction* (1979) et documente les stratégies de reproduction intégrant l'art et la culture (avec de Saint-Martin, 1978), il ouvre la voie à une comparaison des hiérarchies sociales et des hiérarchies dans les formes et les genres artistiques.

Le concept de reproduction sociale intègre en son sein des évolutions possibles même si, comme le montrent les exemples des étudiants (avec Passeron, 1970), ce sont souvent des évolutions temporaires. Par exemple, le concept majeur de l'*habitus* bourdieusien, souvent taxé de manière critique comme strictement déterministe, est en soi un concept évolutif puisqu'il décrit une matrice dispositionnelle dont les parties sont mobilisables par les acteurs selon le contexte qui se présente à eux. Si la socialisation primaire, lors de l'enfance et l'adolescence, est capitale, il existe une marge de manœuvre dans la socialisation secondaire, adulte, pour le développement

de nouveaux comportements, goûts ou attitudes. Cependant, pour ce qui concerne la reproduction des pratiques culturelles, l'homologie structurale semble bien plus fermée et la culture apparaît comme figée. Ainsi, les objets légitimes sont désignés comme tels par les profils de leurs amateurs autant que par le respect dont ils jouissent dans les espaces définis comme légitimes de la critique et des institutions étatiques et en premier lieu l'école. L'interchangeabilité des œuvres est alors posée comme une évidence dans le modèle conceptuel.

Le processus de sélection en amont des œuvres légitimes sera analysé, d'une certaine façon, par Pierre Bourdieu dans sa conceptualisation des champs artistiques (Bourdieu, 1992). Il y montre l'existence d'un sous-champ de production restreint et d'un sous-champ de grande production, le premier connaissant une hiérarchie des œuvres et des respectabilités artistiques internes, le second, une reconnaissance externe. Ce que nous montre Bourdieu, c'est l'importance, pour certaines œuvres d'une évaluation par les pairs, indépendamment de celle du grand public qui repose sur des critères de temporalité et de réussite commerciale. Les œuvres les plus légitimes, dans ce modèle, sont paradoxalement souvent celles qui n'ont pas un succès commercial en termes de nombre d'exemplaires, de places ou de pièces vendus, mais celles qui sont le plus consacrées par les pairs. Or, le champ artistique comprenant les collectionneurs, critiques et spécialistes, la sélection savante du sociologue destinée à identifier les œuvres légitimes d'une époque relève du principe de hiérarchisation interne.

Dès lors, chez Bourdieu on va avoir une hiérarchie des goûts que le sociologue constate, mais qui ne s'explique pas autrement que par la répétition des constats. La culture et ses objets y apparaissent figés, comparables dans les mêmes termes à des années d'intervalle tant et autant qu'on peut l'ausculter en tranches, chacune correspondant aux goûts propres à une classe particulière et surtout, propres à la classe dominante. Ce que nous dit Bourdieu, *in fine*, c'est que la fonction sociale prime sur la forme artistique. L'homologie structurale, entendue comme l'ensemble

des processus symboliques qui tend à favoriser la reproduction sociale s'impose devant le sens que peuvent avoir les œuvres pour les individus. Leur position sociale confère, dans cette optique, plus de sens à leur pratique que les discours variés de justification qu'ils peuvent produire ou leurs autres inclusions dans des rapports sociaux (sexuels, générationnels, politiques...). Or, trente ans de travaux à la suite de Bourdieu tendent, au minimum, à réfuter cette description d'une stabilité culturelle.

Notre critique principale du travail de Bourdieu dans *La Distinction* ne porte donc pas sur la question du déterminisme de classe en matière de culture ou sur l'hégémonie culturelle propagée par l'existence d'une forme légitime de culture. Ces questions ont, nous l'avons vu, souvent été exploitées, mais sans permettre de conclusions qui fassent le consensus. Notre proposition vise à décaler la réflexion critique sur le travail de Bourdieu en se focalisant sur l'aspect figé et reproductible dans sa stabilité qui transparait à la lecture de ses travaux sur les publics et les goûts. Dans son travail<sup>66</sup>, il est impossible de déceler les processus d'affiliation, de rejet, d'intérêt ou de désintérêt, de découverte ou de partage relevant de logiques individuelles. En effet, chez Pierre Bourdieu, on ne décèle pas les processus de circulation des biens culturels et des modalités de leur appréciation pourtant bien réels puisqu'activés, au quotidien, par les individus. En s'arrêtant souvent aux consommations et activités, Pierre Bourdieu s'empêche de réfléchir sur les négociations de sens qui les précèdent et les poursuivent. Ainsi, quand Pierre Bourdieu prend en illustration le cas des sports, golf pour les plus aisés, pétanque pour les plus populaires, il néglige de parler des occasions de jeu, des règles, des façons de jouer ou encore, des façons de tricher, de négocier avec ces règles. Il prend ces exemples comme s'ils étaient immuables, comme des données qui n'ont pas besoin d'une explication historique sur leurs formes passées et actuelles pour que le sens de leur jeu apparaisse. En lecteur de Michel de Certeau (1980, 1993), qui a commenté les jeux et leurs règles dans leurs

---

<sup>66</sup> Comme dans beaucoup des travaux d'autres chercheurs, abordés dans le chapitre 1, qui visent à une adaptation de son modèle à d'autres contextes nationaux, d'autres temps ou des groupes sociaux spécifiques.

vies et mouvements, on ne peut que déplorer ce choix de Bourdieu. L'effet malheureux de son dispositif, qui identifie ainsi des listes de légitimité et d'illégitimité sans se poser la question des processus de légitimation et d'illégitimation en œuvre derrière les objets et les pratiques, est donc de produire une vision artificiellement figée de la culture. Et celle-ci est une matière première incapable de permettre l'explication de phénomènes dynamiques, par exemple les affiliations de groupe, les mouvements générationnels, l'influence de nouvelles technologies et plus largement, les expériences des publics.

Bourdieu enfin, mais on pourrait aussi remonter au cas de Thorstein Veblen (1979), laisse au lecteur la possibilité de supposer une sorte d'omnipotence des classes aisées, conscientes, dans le déploiement de leurs goûts, d'une distinction non pas partagée, mais comprise par le reste de la population. Cette dimension, dont nous avons commenté une critique récente de la part de Glevarec (2013), repose largement sur un présupposé plutôt que sur un constat de terrain. Glevarec le montre bien en défendant un modèle explicatif qui repose non sur la distinction, mais sur l'indifférence comme désintérêt ou méconnaissance et non pas une indifférence stylisée. Des travaux récents, comme celui de Lahire (2004), nous prouvent qu'il existe une part consciente d'au moins une partie des acteurs sur ce que peut être la légitimité culturelle et ses objets. Cependant, aucun travail, à notre connaissance, n'a cherché à tester la question de la légitimité sans au préalable définir, par des critères sociodémographiques quel type d'acteur serait « autorisé » à s'en prévaloir. Dit autrement, il nous semble clair qu'en identifiant une part de la population comme légitime en soi et en considérant ses pratiques comme légitimes, on trouvera dans ses discours des éléments de justification qui appartiennent à la rhétorique de la légitimité culturelle. Il y a donc ici un besoin criant de revoir la question de la légitimité culturelle et des discours de légitimation des pratiques sans au préalable définir deux groupes opposables sous peine de poursuivre sans fin dans cette voie quelque peu tautologique.

Pour résoudre ces difficultés, nous défendons deux choix conceptuels. Tout d'abord, nous proposons de ne pas poursuivre dans une dichotomie que Heinz-Dieter Meyer définit comme opposant raffinée et vulgaire (Meyer, 2000, p. 52). Cet auteur appelle d'ailleurs dans ce même texte à une prise en compte de la pluralité des standards de jugements de goûts dans les sociétés contemporaines, mais également à la prise en compte de l'activité des acteurs dans les discours légitimant leurs préférences (ici tant dans la mode, la nourriture, la télévision ou la musique). Nous pouvons étendre le refus des oppositions basiques à tout le vocabulaire sociologique de l'étude des goûts culturels, particulièrement mis de l'avant par Lahire (1999, 2004, 2005) : légitime/illégitime, noble/populaire, haut/bas, digne/indigne, cultivé/inculte... Ce choix ne tient aucunement d'une conception morale, mais bien d'une nécessité pour l'exploration d'une voie alternative de l'étude des processus de légitimation des goûts culturels.

Nous proposons ensuite de ne pas définir notre terrain principalement en fonction de critères socio-économiques. Nous l'avons vu, si l'on identifie un groupe comme dominant par ses caractéristiques économiques et scolaires, il y a un risque que l'on suppose, dans la recherche, et conformément au modèle classique, que ses caractéristiques culturelles représentent la voie dominante. Au demeurant, la voie réflexive doit aussi s'ouvrir, dans la sociologie de la culture contemporaine, à une mise à plat des critères socio-économiques choisis pour définir des classes sociales et particulièrement dans des études qui mobilisent les questions de capital culturel. Faut-il choisir en fonction des revenus du foyer des parents ? De leur niveau d'étude ? Des catégories socioprofessionnelles ? Faut-il plutôt ignorer le milieu social d'origine et observer le milieu social actuel des personnes rencontrées ? Doit-on les combiner ? Doit-on équilibrer les profils témoignant d'ascension sociale, de reproduction et de déclin ? Notre démarche vise à mettre entre parenthèses ces questions pour comprendre au mieux les dynamiques de découverte et de partage des goûts indépendamment du milieu social. Notre travail devra permettre cependant de nourrir

la réflexion sur la mise à jour des critères utilisés lors des études sur les publics mêlant éléments sociodémographiques, milieux de vie et niveau d'implication culturelle. Ces questions font un écho direct à la prise en compte des transformations sociales contemporaines (Chauvel, 2006) et de leurs effets dans les pratiques culturelles.

### 3.1.2. Transformations sociales et transmission culturelle

Notre revue de littérature nous a permis d'identifier des facteurs sociaux décisifs complexes et multiples comme sources des évolutions dans les pratiques culturelles. L'état des connaissances ne nous permet pas de statuer définitivement sur l'importance de ces facteurs dans les années soixante et soixante-dix en France, et donc de relativiser le modèle dominant de la transmission culturelle qui tient ses racines dans l'exploration des pratiques des Français d'alors (Bourdieu, 1979). Nous ne pouvons pas davantage statuer sur la pertinence de la mise en place d'outils d'étude des pratiques et consommations culturelles au Québec dans un modèle analogue à celui mis en place en France. Nous pouvons cependant proposer des amendements et aménagements à la conception de la transmission culturelle en sociologie des goûts culturels qui tiennent principalement compte des évolutions sociales connues et relevées, en Occident, depuis quarante années. À de nombreux articles et livres publiés s'ajoute, comme référence majeure sur la question, le colloque *Trente ans après La Distinction* (2010) qui a donné lieu à une publication éponyme en 2013.

On y apprend, qu'en premier lieu, on a vu se développer des sentiments d'appartenance générationnelle qui reposent souvent, dans le discours même des acteurs, dans la dénomination même du groupe générationnel en lien avec un objet, une pratique ou encore un style de vie (Pasquier, 2005). La pluralité des styles de vie des sociétés contemporaines porte également avec elle une multiplicité des logiques

d'évolutions des pratiques et du sens accordé par l'acteur à ces pratiques (Chaney, 1996). L'appartenance à un groupe social cohérent identifiable, pour ses membres comme pour le reste de la société, à des items stylistiques ou plus largement symboliques, constitue une dynamique forte dans le ralliement à un corpus d'oeuvres et au sens identitaire qui peut lui être conféré (Peterson et Bennett, 2002). En outre, plusieurs travaux sociologiques ont visé en particulier la séparation des pratiques et préférences culturelles en fonction du genre (Octobre, 2005, 2011 ; Jutras, 2004). Des dynamiques différentielles existent donc selon qu'on s'intéresse à des femmes ou des hommes, tant en aval qu'en amont d'un processus de transmission culturelle. Perticoz (2009), Fluckiger (2007), Proulx (2012) ou encore Granjon et Combes (2007) ont démontré l'impact d'évolutions technologiques sur la circulation de la culture et sur les transformations des dynamiques sociales. De leur côté, Octobre, Détéz, Mercklé et Berthomier (2010) ont porté beaucoup d'attention aux changements dans les stratégies éducatives parentales et aux effets de celles-ci dans le rapport à la culture, mais également aux loisirs ou à l'école. Leur travail permet de mettre en perspective les effets sur plusieurs générations et également de prendre pleinement à sa mesure le concept de rétrosocialisation (Pasquier, 2005) par l'ouverture aux enseignements des enfants vers les parents, dans la pédagogie parentale.

Dans tout cela, nous avons vu que le milieu social du foyer d'origine comme celui développé à l'âge adulte et le niveau de diplôme des parents comme des individus adultes continuent d'être signifiants dans l'étude des pratiques culturelles et des goûts. Le travail, entre autres, de Louis Chauvel (2006) nous pousse à conserver toute notre attention concernant ces aspects et à en scruter les modifications. Cependant, leur impact est relativisé dans des milieux où les systèmes de valeurs ont changé. Peterson (1992) ou Glevarec et Pinet (2009) intègrent leurs modèles de compréhension dans des sociétés qu'ils décrivent comme pluralistes et pleinement imprégnées de diversité culturelle. Ceux-ci permettent de trouver un écho à cette reconfiguration des références culturelles sur un mode décentralisé, d'autant plus

connaissant les effets de la mondialisation culturelle sur les goûts et pratiques des jeunes générations (Cicchelli et Octobre, 2017).

Il apparaît donc nécessaire, dans notre thèse, d'aménager un espace pour tous ces processus en place à la fois dans les transformations sociales, mais également dans les pratiques et préférences des individus. Ces différents facteurs se combinent dans des sphères d'influence ayant chacune une place dans les processus de découverte, d'affiliation et de partage des goûts musicaux. Ces influences viennent également se matérialiser dans les discours de justification, les catégories d'appréhension mobilisées et le sens donné aux pratiques. Le sentiment d'appartenance à une génération ou l'utilisation d'un portail numérique pourraient ainsi devenir des éléments plus marquants, dans un parcours de découverte, que le rapport à la culture hérité du foyer familial. Plus qu'un remplacement d'une dimension principale par une autre, on assiste à une complexification des logiques derrière les attachements. Il est capital de se doter d'un dispositif de recueil des informations et d'un dispositif d'analyse qui chercheront en priorité à préserver cette diversité des facteurs explicatifs pour, dans un deuxième temps, définir les logiques dans lesquelles ils s'activent.

Les processus de transmission culturelle et de reproduction sociale sont, dans la sociologie francophone des goûts culturels, intimement liés. Sylvie Octobre (2009) souligne d'ailleurs que là où les pairs, médias et autres prescripteurs sont qualifiés, dans la terminologie usuelle, comme des influences, les parents sont des transmetteurs. En lisant Margaret Mead (1971), on peut voir une justification parfaitement claire de la place particulière du foyer familial : espace de socialisation primaire, celui-ci fait plus qu'influencer l'individu dans ses choix et contextes de vie, il le définit. C'est par les transmissions dans la famille que l'on découvre sa culture nous dit Mead qui souligne d'ailleurs avec acuité dans cet ouvrage l'effet des fossés générationnels sur la possibilité de ce partage culturel. Si nous nous rangeons dans cette optique, il nous semble intéressant d'ouvrir la réflexion sur une prise en compte

conceptuelle de la famille qui permette de l'envisager à la fois comme un espace fondamental de définition de soi, des siens et de sa culture et comme un espace de découverte, de discussion, de partage, mais aussi d'indifférence ou de rejet. En d'autres termes, nous défendons une approche de l'espace familial comme une zone double où coexistent processus de transmission culturelle dans un sens bourdieusien du terme, et espace d'influences, accordé au pluriel puisque doivent être prises en compte les dynamiques familiales et les espaces de porosité dans leur ensemble. Ainsi, les relations de fratrie, les relations transgénérationnelles, mais aussi les phénomènes de socialisation ascendante ou l'équipement audiovisuel du foyer peuvent être intégrés dans cette sphère sans pour autant représenter une négation stricte de l'idée de transmission d'un héritage culturel. Le foyer est aussi le lieu de rattachement des outils informatiques et numériques : les parents autorisent et parfois payent les abonnements et les équipements, gèrent les temps d'accès, les permissions et les interdits. L'espace familial est également le lieu de la négociation pour les sorties, le lieu où s'échangent cadeaux et argent de poche...

Et dans tous ces processus, il y a une négociation de transmission. Preuve en est l'existence de stratégies conscientes ou inconscientes pour l'intégration d'activités culturelles, en création comme en réception, des parents aux enfants. L'existence de ces stratégies documentées par Kellerhas et Montandon (1991) autant que par Octobre, Détrez, Mercklé et Berthomier (2010) est doublement intéressante parce qu'elle dévoile une réflexion des acteurs sur la transmission et parce qu'elle suppose aussi des situations d'échec, total ou relatif, dans la transmission. Là où le système décrit par Bourdieu supposait une reproduction sociale par le fait même de la naissance, les apports des auteurs précités nous montrent des situations infiniment moins simples où conflits, ruptures et incompréhensions peuvent apparaître. La conscience de ces stratégies de la part des enfants nous permet de repenser et de replacer à sa juste dimension la question de la transmission culturelle dans un parcours d'auditeur. Ce processus se complète aisément des témoignages

d'investissement conscient d'un héritage culturel, comme nous le retrouvons dans les propos des personnes rencontrés par Hennion (2001), Bellavance, Ratté et Valex (2004) ou Lahire (2004), parfois mobilisé en continu depuis l'enfance, parfois redécouvert une fois adulte, voire une fois parent.

Cette proposition nous pousse donc à préférer le concept de climat familial (Mohr et Di Maggio, 1995) à celui de milieu social d'origine. Ce choix n'est pas guidé par une volonté de nier l'importance de l'origine sociale, mais plutôt de l'intégrer dans un ensemble complexe de facteurs explicatifs envisagés, dans ce premier temps de l'étude, sur un pied d'égalité. Le concept de climat familial va nous permettre de repenser la socialisation ascendante et l'investissement de la sphère culturelle des parents une fois les enfants maîtres de leurs choix culturels. Il nous semble d'ailleurs, par nos lectures, que nous avons affaire à des espaces et des moments de partage culturel au sein du foyer plus qu'à un processus de socialisation inversé. La différence, soulignée par Octobre et ses co-auteurs (2010) notamment, c'est que la voix des enfants (et des enfants une fois adultes) obtient une écoute et un intérêt de la part des parents. Ils relient cela directement à l'évolution des stratégies pédagogiques depuis les années quatre-vingt qui, en Occident, laissent plus de place aux échanges et à l'écoute. Il n'en reste pas moins qu'une investigation des potentiels et des limites des phénomènes de rétro-socialisation doit être poursuivie. La socialisation primaire concerne la définition même de l'individu et de sa place dans la société. Elle se rapporte à un ensemble de dispositions sociales mobilisées pour comprendre, penser et agir. Les processus de socialisation ascendante ont une forme différente, résolument tournée vers des modes d'action et visant à réduire des fossés générationnels qui peuvent apparaître face à des évolutions technologiques (Lobet et Cavalcante, 2014) ou, par exemple, une modification du rapport au travail (Méda et Vendramin, 2010). En différenciant ce qui relève de la transmission culturelle au sens classique et en parallèle des influences et échanges au sein de la famille, nous

proposerons d'intégrer ces phénomènes de rétrosocialisation dans l'ensemble des partages familiaux.

Dans cet espace, nous observons également, notamment chez Perticoz (2009) des stratégies de découverte d'éléments de la culture des parents, médiatisés par des outils technologiques nouveaux et qui ne mobilisent pas forcément l'intervention des parents. En effet, le partage des goûts à travers des objets musicaux ne signifie pas la mobilisation des mêmes items. Ainsi, un morceau de musique écouté sur format vinyle<sup>67</sup> il y a trente ans pourra être réécouté et partagé en format mp3<sup>68</sup> aujourd'hui. Ou au contraire, l'objet d'écoute ancien pourra être sciemment intégré au processus de découverte. La recherche des éléments culturels à partager est également traversée par cette question d'objets et de technologie. La transmission et l'échange se font alors à travers des reconfigurations des dispositifs d'écoute. Ces reconfigurations doivent être prises en compte dans la recherche. Il est nécessaire de pouvoir intégrer ces éléments contextuels afin de comprendre les nuances dans les formes de transmission. Les bibliothèques familiales constituent un bel exemple de l'appropriation différenciée qui peut se « cacher » derrière une même étiquette de transmission culturelle. Dans un travail précédent (Martet, 2010), nous avons ainsi pu constater qu'il existait des logiques de découverte complètement différentes au sein même des bibliothèques familiales (c'est-à-dire des espaces de rangement des livres à la maison). Des parents conseillaient voire achetaient spécialement des livres selon les intérêts des enfants, et d'autres se contentaient de laisser leurs collections accessibles. Les formes de découvertes sont alors radicalement différentes, entre la prescription qui entraîne la discussion sur les œuvres et les goûts et l'exploration plus aléatoire.

Cette complexité relevée dans les formes de transmission se retrouve dans les variétés de pratiques et surtout de discours les entourant. Tel qu'abordé lors de nos

---

<sup>67</sup> Le disque vinyle est le principal format phonographique de diffusion d'enregistrements sonores commerciaux pendant le vingtième siècle.

<sup>68</sup> Format numérique de compression audio apparu au milieu des années 90.

commentaires sur les travaux d'Antoine Hennion (1993, 2004, 2009), il est indispensable de prendre en compte, dans la question de la transmission, ce qui relève de l'expérience de l'écoute tant au niveau individuel que dans son existence sociale.

### 3.1.3. L'expérience de l'écoute et sa transmission à l'enquêteur

L'expérience de l'écoute entraîne l'inclusion de l'auditeur comme de l'œuvre musicale écoutée, dans des modalités complexes et mouvantes. Hennion (2001), mais aussi Granjon et Combes (2007) parlent de collectifs rassemblant humains, œuvres et objets techniques nécessaires à la médiation. Lors de l'écoute, l'individu mobilise également des expertises à la fois techniques et esthétiques permettant le jugement de l'œuvre. L'expérience bien que réelle et concrète pour l'acteur est matériellement complexe à capter par un dispositif d'enquête sociologique. En effet, il n'y a pas d'assurance pour l'enquêteur de pouvoir recueillir dans une totale objectivité les jugements, qu'ils précèdent l'écoute à travers les choix déployés par l'auditeur dans les objets, formats, contextes et dispositifs mobilisés, ou qu'ils se mettent en place durant ou après l'écoute. Le sens de l'écoute tel que nous l'avons exploré dans la seconde section de cette thèse est éminemment complexe, celle-ci permettant affiliation autant que différenciation et relevant d'attachements intimes autant que sociaux. La transmission de l'expérience, c'est-à-dire la capacité à mettre en mots, en expressions, en images une activité sensorielle première pour la rendre intelligible à un tiers est donc un processus que le chercheur doit intégrer dans sa démarche conceptuelle et pratique.

L'expression de catégories personnelles d'appréciation et de compréhension des objets musicaux n'existe que par des jeux de langage et des processus de typification, ce qui l'inscrit dans une dimension collective. Cependant, ces catégories ne forment pas des espaces inamovibles et absolus, la délimitation du champ musical relevant de constructions commerciales, esthétiques, subculturelles, etc. Ces catégories sont

néanmoins constitutives de l'expérience et utiles pour son partage. Il est nécessaire pour le chercheur de se pencher sur ces catégories en usage plutôt que de s'arrêter à celles de l'industrie ou des recherches sociologiques quantitatives déjà existantes. Puisqu'une réflexion est portée sur la construction de ces catégories, sur l'origine, dans le parcours culturel de l'identification d'un genre ou d'un groupe stylistique musical, il devient alors particulièrement intéressant de penser un dispositif prenant en compte la portée de la mise en genre et en étiquettes pour l'auditeur dans son sens social.

La construction des catégories par l'auditeur peut se faire pour affirmer son expertise, s'intégrer à des communautés de goûts, se différencier d'autres, se situer dans un parcours d'auditeur. Mais elle peut également n'exister que dans le strict cadre de l'entretien sociologique, provoquée par les questions de l'enquêteur (Lizé, 2009). Découvrir ce qui relève d'un processus réflexif dépendant de la situation d'entretien et ce qui existe indépendamment représenterait un sujet de thèse en soi. Notre situation de recherche nous enjoint donc à prendre en compte ce fait et à en évaluer au mieux l'effet sur le matériel recueilli. Il serait naïf de chercher à court-circuiter l'influence du sociologue sur l'acte de définition des goûts personnels. Les travaux de Gérard Mauger sur les pratiques d'enquêtes en milieu populaire (1991) ou, donc, ceux de Lizé sur l'imposition de problématique (2009) offrent des conclusions limpides à ce sujet. La situation d'enquête est unique et crée un espace réflexif en rupture avec l'expérience quotidienne de la pratique culturelle. Cependant, il existe des attitudes différentes, captables par le dispositif de recherche, dans l'intégration de cette situation au parcours d'auditeur. Dans son texte, Lizé en appelle à une compréhension simultanée à la fois du rapport entre enquêteur et enquêté et de l'effet de celui-ci sur le questionnement qui est posé. Il met en exergue deux cas issus d'un travail portant sur les amateurs de jazz, deux cas où le rapport enquêteur/enquêté va avoir une influence sur le matériel recueilli : dans le premier des cas, une certaine proximité de parcours d'amateur entre le sociologue et la personne interrogée va

permettre à l'entretien de se déployer exactement comme prévu ; dans le second, la posture de l'enquêteur est identifiée comme celle d'un expert par l'enquêtée et Lizé témoigne d'une plus grande difficulté de sa part à mener l'entretien « normalement. » Il insiste en outre sur le fait de ne pas « tomber dans le panneau » qui consisterait à considérer les entretiens où la confiance est la plus haute comme davantage réussis, tout comme à éviter de ne s'intéresser aux questions méthodologiques que si l'entretien s'est mal passé. Il en appelle plutôt à l'intégration des relations d'enquête lorsqu'elles participent à éclairer les problématiques de la recherche en cours.

Il nous apparaît donc essentiel de considérer les éléments de complexité concernant les catégories mobilisées à travers leur mise en mot lors des entretiens. Le langage développé par l'auditeur sera envisagé ici comme le produit de créations et de mobilisations d'éléments déjà existants dans l'expérience personnelle tout comme dans les espaces de médiation culturelle (critique, prescripteur, médias, etc.).

Au travers de notes prises lors des entretiens, mais également avant et après l'enregistrement, nous consignerons des impressions et des remarques à même d'apporter un éclairage sur la relation d'enquête telle qu'elle s'est instaurée et déployée durant l'entretien. Loin de constituer un paravent à l'influence possible du sociologue, cette démarche vise plutôt à relever, en conscience, l'existence d'un effet d'enquête sur la mise en parole du parcours d'auditeur. Ce dispositif sera détaillé lors du chapitre suivant, consacré à la méthodologie de l'enquête.

### 3.2. Problématique et hypothèses de recherche

Nous avons identifié plusieurs éléments indispensables afin que notre thèse, dans ses dimensions conceptuelles comme pratiques, puisse intégrer les transformations sociales et leurs effets sur la transmission culturelle. La référence au climat familial

semble constituer une piste satisfaisante de résolution du problème d'hypertrophie des explications par la classe sociale de naissance que l'on trouve dans la littérature francophone sur les goûts culturels. Le climat familial nous permet, dans le même temps, d'intégrer ce qui relève des influences familiales, influences croisées entre tous les membres du foyer et qui ouvrent des espaces d'échange, de discussion, et, pour notre sujet, d'écoute commune. Il nous apparaît également capital de se donner les moyens de documenter de manière différentielle ce qui relève pour l'acteur de la culture de ses parents et ce qui relève de sa culture afin de voir comment l'individu rencontré tisse des liens et repense la transmission culturelle.

Il apparaît également essentiel de reconstruire, par l'analyse et avec les similarités dans les discours, les processus de légitimation, de disqualification et de partage des goûts musicaux. Dans ce cadre, nous veillerons à ne pas nous porter sur une sélection par les genres musicaux définis au préalable puisque le chercheur porte un biais par cette sélection dans les logiques d'affiliation. Ce sont les discours producteurs de catégories développés par les personnes rencontrées qui vont ouvrir la voie pour l'élaboration de dispositifs raffinés de compréhension des dynamiques d'attachements.

Nous avons vu, notamment dans le travail de Glevarec et Pinet (2009), que la reconnaissance et la tolérance culturelles sont des valeurs cardinales dans l'expression des préférences artistiques contemporaines<sup>69</sup>. Nous savons cependant, par exemple chez Bryson (1996) qu'il existe des espaces de rejet. Le balayage de la littérature nous a offert une impression de grande variété dans les modes de classement et de jugement des goûts personnels autant que des goûts des autres. Cette thèse doit donc permettre à la fois de considérer les goûts individuels dans une perspective non hiérarchisée, dans une description en archipel ou dans une hiérarchie, et ce, selon les propos des individus. En clair, de tenir compte du mode de

---

<sup>69</sup> Il nous faut rappeler cependant que reconnaître l'importance de ces valeurs ne signifie pas supposer, comme le font peut-être hâtivement Glevarec et Pinet (2009) que les acteurs ne jugent que par elles.

classement, d'organisation et de jugement produit par l'acteur. Les logiques expliquant la sélection d'un mode de classement plutôt qu'un autre par la personne interrogée constituent, dans ce dispositif, l'élément explicatif des dynamiques de jugement des goûts. Dans la même optique, nous explorerons l'espace de la prescription au niveau individuel, c'est-à-dire l'ensemble des tactiques déployées par les acteurs pour diffuser et légitimer leurs goûts, tant par la propagation de l'écoute que par les discours et leurs formes. Nous cherchons également à documenter les tactiques utilisées par les acteurs dans leurs découvertes et notamment ce qui relève de la hiérarchisation des sources, notamment au vu du contexte contemporain d'hypersollicitation culturelle. Enfin, toujours pour comprendre la complexification des logiques de transmission et d'influence culturelles, nous tiendrons compte de l'effet des technologies contemporaines d'écoute et de circulation de la musique. Celles-ci ancrent préférences et prescriptions dans des supports matériels, à la fois espaces de stockage, dispositifs d'écoute, mais aussi de jugement, de notation, de partage, de conseil.

Ce travail préalable de « mise à plat » au niveau conceptuel nous permet de dégager cinq hypothèses de recherche qui se comprennent davantage comme des axes thématiques que comme des hypothèses *stricto sensu*. Cette nuance découle de l'évolution du travail de thèse mais également du complexe équilibre recherché, dans celui-ci, entre une posture hypothético-déductive et une approche inductive.

1. Pour comprendre les attachements entre auditeurs et objets musicaux, il nous faut investiguer les processus de découverte et de légitimation des goûts musicaux au niveau individuel. Cette voie, qui se veut *in fine* complémentaire à l'étude statistique des consommations culturelles, nous semble à la fois adaptée à notre conception de la culture en mouvement dans ses frontières et définitions et à la fois apte à rendre compte des parcours culturels individuels d'expérience et de jugement, cocréateurs d'une partie de ces frontières.

2. Il est nécessaire de documenter la réorganisation de l'influence de la famille sur le développement des goûts culturels. Cette deuxième hypothèse suppose la mutation du concept de transmission culturelle dans le concret des pratiques d'écoute musicale. L'influence de la famille existant encore, il nous faut pouvoir la considérer relativement aux autres formes d'expérience et tester les effets de la sociabilité culturelle familiale dans le développement d'un parcours d'auditeur, qu'il soit intense ou modéré dans son rythme. La famille est ici conçue comme un environnement complexe, d'un climat familial, espace protéiforme de découvertes, d'échanges et de transmissions.

3. La jeunesse est le temps privilégié de construction des identités culturelles. Notre projet vise à documenter les goûts culturels tels qu'ils s'expriment après la prise d'autonomie vis-à-vis du foyer parental. Nous chercherons à décrire et comprendre les dynamiques liant l'individu et ses goûts personnels aux groupes sociaux dans lesquels il est amené à évoluer. Nous avons choisi de rapporter et d'analyser des discours réflexifs, proposés par les acteurs, sur leur parcours d'auditeur et donc de donner rétrospectivement des informations sur leur adolescence culturelle comme leur vision actuelle.

4. La découverte des goûts musicaux, mais également leur partage s'inscrit dans des objets, analogiques comme numériques. Ceux-ci sont utilisés par les auditeurs en fonction de ce qu'ils cherchent, mais aussi de ce que les objets permettent. Nous chercherons à comprendre comment s'organisent les tactiques de découverte et de partage des goûts par les médiations d'objets permettant l'acquisition, l'accès, l'écoute, la transmission, la construction de savoir ou encore la collection.

5. Enfin, nous considérons la construction des classifications des genres musicaux comme illustration du processus de légitimation des goûts. Les attachements se racontent dans les discours par la mobilisation de critères d'appréciation autant que d'appréhension de l'objet, c'est à dire que ce qui est aimé et aussi ce qui décrit la cible de l'attachement. L'inverse est, dans cette optique, tout aussi vrai : les critères de rejet forment également des critères de description d'espaces musicaux honnis. Les processus de découverte, d'affiliation et de rejet sont préférés aux catégories préinstituées par le chercheur. Le concept de légitimité est également détourné, consciemment, de son strict sens bourdieusien, pour mieux comprendre les transformations sociales récentes dans l'expression des goûts culturels.

La problématique qui guide notre travail transparait dans l'énonciation de nos hypothèses. Nous en proposons la formule simplifiée suivante : comment, chez les jeunes adultes montréalais, se découvrent et se partagent les goûts musicaux ? Cette problématisation simple cache un ensemble de questions, non pas secondaires, mais contenues dans le « comment ». Ainsi, l'importance de la famille tout comme les évolutions technologiques récentes ou encore la différence entre pratiques d'écoute et goûts individuels apparaissent entre les lignes et seront évidemment décortiquées dans la suite de la thèse. Le choix d'une problématique large s'explique par un besoin de ne pas donner, par avance, une voie de réponse simple à une question complexe telle que nous avons pu l'identifier dans les deux premiers chapitres.

## CHAPITRE IV

### DÉFIS MÉTHODOLOGIQUES ET STRUCTURATION DU TERRAIN DE LA RECHERCHE

Le lecteur aura eu l'occasion de noter que certaines de nos préoccupations, nommées, n'ont pas été traitées longuement dans la revue de littérature. Loin d'être une négligence, ces thématiques n'ont été explorées en détail que lorsqu'est apparue l'étape de définition du *modus operandi* et il nous semblait essentiel, pour comprendre le développement de notre thèse, de les inscrire dans leur contexte de sens, c'est-à-dire comme problèmes et questions pratiques. Les sections suivantes, dédiées à la méthodologie proposent davantage qu'une présentation de notre terrain et du type d'enquête que nous entendons réaliser. Dans une inspiration proche de la démarche magistrale d'Howard Becker dans *Les ficelles du métier, comment conduire sa recherche en sciences sociales* (2002), nous chercherons à souligner les problèmes qui peuvent se poser et à dévoiler le processus de recherche de solutions permettant de les dépasser tout en les intégrant dans le travail de recherche. Il est donc rédigé suivant la même méthode de mise à jour du cadre conceptuel, c'est-à-dire en soulignant les problèmes rencontrés pour chaque thématique et les voies de solutions que nous avons pu définir par nos lectures, nos observations et nos choix expérimentaux. De la rédaction du guide d'entretien à celle de la grille d'analyse en passant par le recrutement de l'échantillon, tous les aspects ont été travaillés pour viser à permettre une exploration honnête et juste de nos hypothèses de recherche.

Notre cadre conceptuel nous pousse à documenter le détail des pratiques et des jugements individuels, non pas à l'aide d'outils quantitatifs, dont nous avons largement souligné les difficultés à entrer dans les subtilités des dynamiques d'attachements, mais plutôt en considérant le discours comme matière. Dans l'éventail des choix qui se présentaient à nous parmi les outils méthodologiques qualitatifs, la réalisation d'entretiens en face à face nous a semblé constituer une forme idéale de recueil d'informations tant notre conviction réside dans l'existence, pour les acteurs, de jeux de langages, de discours d'attachements et de justifications qui vont éclairer les processus d'acquisition et de légitimation des goûts musicaux autant que les jeux d'influences partie prenante dans ces processus (Beaud et Weber, 1997). La réalisation d'entretiens semi-directifs uniques dans leur occurrence a été favorisée, d'abord parce qu'elle permet d'instituer un cadre de comparaison entre les parcours expérientiels décrits (ce qui est capital puisqu'il n'y a pas de regroupement autour d'une passion commune dans notre échantillon), ensuite parce qu'elle permet, dans les rythmes de passation, d'aménager des phases plus ouvertes à l'expérience de l'auditeur tout en suivant un guide thématique<sup>70</sup>. La liberté la plus grande dans l'apparition de ce discours constitue notre enjeu pratique principal, liberté qui ne signifie évidemment pas une posture attentiste du sociologue, mais plutôt la garantie de l'existence de suffisamment d'espaces, dans le dispositif d'enquête, pour que l'auditeur interrogé puisse mettre en péril les présupposés de recherche<sup>71</sup>.

Nous soulèverons certains points problématiques liés à la méthodologie et au terrain identifié et tâcherons de définir, à l'aide d'autres travaux, mais aussi à l'aide de choix

---

<sup>70</sup> Le guide d'entretien utilisé lors des phases de recueil d'informations est présent en annexe A, à la fin de la thèse.

<sup>71</sup> L'ouverture de l'entretien vers un dispositif faisant plus de place à la discussion entre le sociologue et l'auditeur concernant la musique a été envisagée, notamment avec la possibilité d'intégrer, lors de l'entretien, une séance d'écoute de morceaux qualifiés de marquants par la personne interrogée. Cependant, cette voie posait un certain nombre de nouveaux problèmes sans pour autant garantir l'apparition d'informations impossibles à obtenir par le travail sur le guide d'entretien semi-directif : le choix des morceaux écoutés était tout aussi susceptible d'être créé par anticipation des attentes du sociologue que les goûts déclarés lors de la discussion.

pratiques concrets et conscients, nos pistes de solutions. Ce chapitre se conclura par une description et une justification du recrutement de l'échantillon et du déroulement du terrain.

#### 4.1. Le goût musical individuel en mouvement

L'écoute musicale n'est pas un processus uniquement passif, elle dépend d'une performance de l'acteur, elle-même productrice du statut d'auditeur et du statut d'objet musical écouté en cela qu'elle détermine des attachements, des goûts. Ce n'est pas non plus un processus qui ne serait qu'actif cependant. Nous ne proposons pas de voir le goût comme un phénomène exclusif de construction consciente de l'acteur. L'écoute musicale comme action présente un équilibre relatif entre la passivité, dans le sens de l'objet vers l'oreille, et de l'activité, du sujet vers le son. Comme l'écrit Hennion (2001, p. 12), le sens de l'activité d'écoute n'est pas dans le contrôle ou l'obtention d'une gratification directe, il réside dans un acte de reddition, dans un abandon temporaire sur le contrôle des choses. Gomard et Hennion (1998) parlent non pas de faire quelque chose par l'écoute, mais de permettre à quelque chose de se faire. L'auditeur met en place le cadre de l'apparition d'un attachement qui ne découle pas uniquement de son action, mais d'un ensemble très hétéroclite d'éléments potentiellement porteurs des sentiments recherchés. Nous ne négligeons pas la possibilité d'écoutes musicales et plus encore de déclarations publiques de goûts qui empruntent à d'autres domaines que celui des passions<sup>72</sup>. Cependant, nous voulons que notre méthodologie aille chercher, en priorité, ces questions relatives à la

---

<sup>72</sup> Contrairement à Hennion qui, lui, propose une rupture radicale avec à la fois une sociologie critique qui s'intéresse aux déterminants sociaux faisant des goûts, des instruments de positionnements sociaux indépendants de la nature de la musique ; tout autant qu'il se sépare des études de mouvements musicaux qui placent l'appartenance à une identité collective comme élément principal de l'affiliation à un genre musical.

création, la reproduction, le partage et la justification des attachements entre auditeur et musique. Il nous faut donc aller plus loin que la simple affiliation, le « j'aime/j'aime pas » et pour ce faire nous devons résoudre certaines difficultés d'approche liées à la qualité mouvante des goûts. Pour cela, il nous faut dès à présent nous concentrer sur la compréhension du double mouvement de variations dans les goûts individuels au fil du temps et d'affirmation de l'authenticité, de la sincérité de ces goûts par les acteurs qui les portent. Nous aborderons ensuite la particularité d'un terrain de recherche centré sur un espace intime et personnel.

#### 4.1.1. Les variations dans les goûts et leurs formulations

L'auditeur est donc, au niveau individuel, le co-créateur de la qualité du morceau de musique qu'il écoute puisqu'il peut, ce qui ne veut pas dire évidemment qu'il le fasse constamment, comprendre et/ou justifier son intérêt musical à l'aide d'une argumentation basée sur des critères importants à ses yeux (ou plutôt devrait-on écrire à ses oreilles). Il est intéressant d'observer que les critères d'appréciation, au niveau individuel, n'ont pas de logique à être pensés comme stables dans le temps et les contextes variés de leurs apparitions. Les goûts d'aujourd'hui ne sont pas forcément ceux d'hier, et les raisons qui expliquent nos attachements passés ne sauraient rester strictement identiques au fil de notre parcours d'auditeur. Les connaissances raffinées, les contextes d'écoute, mais aussi les modes sont quelques-uns des phénomènes majeurs pouvant entraîner une évolution dans les attachements musicaux. Cette précision ne doit pas pour autant supposer une relativisation directe de la part des acteurs qui prendraient avec détachement leurs goûts actuels sachant que ceux-ci, comme ceux du passé, pourraient évoluer. Le changement ou l'évolution des goûts personnels forment des thématiques particulièrement intéressantes du point de vue de notre recherche puisque l'on peut investiguer les raisons explicatives par

les discours, mais aussi parce que l'on peut identifier le rapport entre choix personnels et espaces de déploiement des goûts et des jugements.

Nous sommes en présence d'un espace de réflexion sociologique qui doit à la fois tenir compte des spécificités des représentations individuelles, des parcours d'auditeurs, mais qui doit aussi constamment intégrer ces fils à un ensemble explicatif transversal, ancré dans le social. Dans cette optique, nous avons envisagé, comme il est écrit plus tôt dans cette thèse, de détourner le terme de légitimité du sens strict que lui donne Bourdieu dans ses écrits. Ce détournement qui n'avance pas masqué, se fait grâce à la notion d'authenticité.

#### 4.1.1.1. La question de l'authenticité

Lorsque Lahire définit le besoin de légitimité dans *La culture des individus*, il l'exprime comme étant le « besoin de se sentir justifié d'exister » (2004, p. 671). Il s'appuie, pour ce faire, sur sa compréhension de la description de la légitimité culturelle par Bourdieu. S'il précise, évidemment, que pour Bourdieu ce besoin est socialement construit et lié à la classe dominante et son éducation, cette définition nous interpelle par sa proximité avec la question de l'authenticité et de l'autoréalisation par les goûts culturels. Pour Lahire (2005), les jugements de goûts produits par les individus dans la sphère publique font partie d'une lutte symbolique dont l'enjeu est la reconnaissance par les autres, les siens et soi, de la légitimité de sa manière de vivre. Le caractère intime des préférences personnelles, fondées sur des jugements esthétiques et/ou de valeur, devient, par son exposition publique, un positionnement lui-même jugeable par les autres. La formulation de goûts culturels est une présentation de soi aux autres qui permet autant le ralliement que le rejet ou l'indifférence.

Si nous suivons Lahire quant à l'importance des goûts dans la présentation de soi à soi et de soi aux autres, son point de départ retombe encore et toujours dans une

idéalisation d'un espace de légitimité reconnu par l'ensemble de la société. Pour le déconstruire, nous nous tournons vers le travail d'Heinz-Dieter Meyer (2000). Celui-ci propose un retour sur la notion de goût pour des auteurs comme Montesquieu et Hume et note que dans ces pensées, le goût est en soi distinction. Pour Montesquieu, selon Meyer, le goût est entre les sentiments et les pensées et il a comme particularité de ne pas s'apprendre, de seulement s'expérimenter. Or, cette expérimentation du goût véritable n'est pas donnée à tous et l'expression « homme de goût », que Meyer attribue à Hume, sous-entend l'existence d'hommes sans goûts, non pas à dire qu'ils n'ont pas d'intérêts culturels, mais que ceux-ci sont négligeables. Cette vision est pour Meyer typique de la pensée du 18<sup>ème</sup> siècle. Le discours de la légitimité s'ancre dans la possibilité d'une expérience authentique du bon goût et de son pouvoir sur l'émancipation humaine. Cependant, nous dit-il dans la suite de son article, on va observer, et ce particulièrement au fil du 20<sup>ème</sup> siècle, un décalage concernant l'espace de justification des pratiques : du légitime au niveau collectif on passe au légitime au niveau individuel, à l'authenticité. Ce transfert nous rappelle l'argument développé par Glevarec et Pinet (2009) qui fait de la tolérance la base des relations entre les différents archipels de goûts, et ce en partie puisque la quête identitaire d'authenticité traverse l'ensemble des présentations de soi par les goûts culturels. Meyer (2000) dit encore que conserver la distinction raffiné/commun aujourd'hui reviendrait à tenir une posture réactionnaire niant la pluralité de nos sociétés contemporaines et surtout niant l'aspect central de l'individu dans les justifications d'affiliation à des objets culturels, dans les goûts.

On voit avec cette proposition que nous sommes face à deux approches radicalement opposées du sens de l'action ou de l'intérêt légitime, dans lesquelles l'individu a une place bien différente : le pôle Bourdieu/Lahire, où la légitimité repose dans le jugement social, et le pôle Glevarec/Meyer où la légitimité provient de la formulation

du jugement individuel<sup>73</sup>. Pour Lahire, auteur de *La culture des individus* et de nombreux articles mettant l'individu au centre de la pensée sociologique, les logiques sociales classiques ne disparaissent pas avec la mise en avant contemporaine de l'individu dans la société. Lahire entend investir l'individu comme un lieu d'apparition des contradictions sociales et des luttes symboliques. Chez Glevarec, mais aussi chez Martucelli (2010) on voit un basculement vers une prise en compte de l'individu conscient de son statut d'autonomie relative face aux structures de reproduction. L'enjeu de l'observation de ses pratiques diffère donc. Il serait aisé de voir là une séparation entre une conception moderne et post-moderne de la société, par la mise en avant du social ou de l'individu, opposition récurrente en tous lieux de la pensée sociologique contemporaine. Il serait aisé de choisir un camp, selon la place que l'on accorde à des notions telles que le degré de liberté de choix individuel ou la définition que l'on va donner à l'identité et son rôle dans l'espace social. Cependant, il nous semble plus pertinent d'essayer de relier ces deux pôles en insistant sur la notion d'authenticité qui permet à la fois de parler d'émancipation individuelle, mais aussi la perpétuation de liens avec le milieu social d'origine entendu dans un sens large.

Dans le concept d'individualisation de Beck (2001) tout comme dans celui de singularisation de Martucelli (2010) on retrouve des similarités fortes notamment sur l'existence d'une injonction structurelle, à l'authenticité dans les sociétés contemporaines<sup>74</sup>. Cette injonction souligne le paradoxe de la notion : il y a une nécessité de reconnaissance, de validation par les autres. La singularité chez Martucelli est liée directement avec le partage, avec ce qui existe en commun ce qui ne s'oppose nullement avec la conscience individuelle de n'être pas totalement

---

<sup>73</sup> On pourrait séparer la quasi-totalité de nos références bibliographiques selon cette distinction mais l'objectif poursuivi ici n'est pas de construire des camps mais de voir un espace de blocage potentiel dans la compréhension globale du sens de la légitimité culturelle des pratiques d'écoute musicale.

<sup>74</sup> Beck identifie l'individualisation comme un effet des réorientations institutionnelles, tournées vers les individus plutôt que vers des groupes sociaux dans ce que l'on peut lire comme un tournant idéologique tandis que pour Martucelli, cela semble un changement structurel plus profond de nos sociétés toutes entières.

assimilable à tout autre membre d'un groupe. La singularité se construit dans l'échange. Cette dynamique entre authenticité et conformisme est détaillée, grâce à un travail de terrain qualitatif ancré dans les pratiques, par Dominique Pasquier pour des lycées français (2005). Avec elle, nous pouvons voir l'entrecroisement très fin des liens entre construction identitaire, importance de la reconnaissance et du jugement des autres et autonomie. Deux travaux précédents portant sur les pratiques culturelles des jeunes montréalais (Martet, 2010 ; Poirier et al. 2012) nous ont permis de mettre à jour des dynamiques analogues au Québec. Le discours d'authenticité emprunte tant à la sincérité de l'acteur qu'à son positionnement vis-à-vis des autres, entre affiliations, accords, neutralité et désaccords.

Le discours de légitimité ne nous semble pas s'ancrer dans un rapport à une hiérarchie sociale simple où le raffiné occuperait le haut du tableau, mais ne semble pas non plus n'appartenir qu'à une recherche personnelle et désincarnée dans les relations. C'est le ou plutôt les groupes sociaux de rattachement, d'influence et d'affiliation qui portent avec eux les points d'attachements. La famille tout autant que le groupe d'amis ou la communauté de goûts sont donc des éléments essentiels de la dynamique de recherche d'authenticité et de légitimation des goûts et des pratiques qui s'y rattachent. Cette dynamique n'a pas, par ailleurs, pour vocation de donner une assurance de stabilité dans le parcours des auditeurs. Il existe des évolutions dans les goûts sans pour autant que les individus se trouvent dans des logiques d'influences radicalement différentes. L'authenticité individuelle et sa quête par la mise en scène de soi sont des éléments indispensables pour assurer la cohérence de parcours d'auditeurs aux attachements multiples. On comprend mieux ces méandres possibles dans les passions, influences et intérêts en tenant compte de ce que Bernard Lahire nomme les variations intra-individuelles.

#### 4.1.1.2. Variations intra-individuelles

Capter un attachement ce n'est pas capter une affiliation ferme et définitive, mais plutôt une situation d'attache artificiellement isolée. L'expression « variations intra-individuelles » vient décrire une partie importante de la complexité des rapports aux goûts culturels contemporains. Nous la devons à Bernard Lahire, qui l'utilise dans plusieurs de ses travaux afin notamment de documenter un phénomène qu'il expérimente dans ses terrains : les goûts honnis. Lors de la présentation, plus tôt dans la présente thèse, de l'apport de Bernard Lahire à la sociologie des goûts, nous l'avons identifié comme un héritier bourdieusien défenseur du modèle initial et notamment de la question de légitimité culturelle. Ses apports nourris par ses recherches basées en particulier sur de longs entretiens ajoutent pourtant de la complexité à la dynamique de la distinction. Le regard que Lahire porte sur les variations intra-individuelles et surtout, vers les jugements produits par les acteurs sur leurs goûts passés et actuels est une référence très importante à mobiliser pour le présent projet.

Pour Bernard Lahire (2004, 2005), la question du légitime et de l'illégitime ne sépare pas que des groupes humains et des classes sociales, elle est présente dans chaque individu, au sein de différences « internes ». Dès lors, il serait faux de penser que la distinction ne vise qu'à asseoir, consciemment ou non, une domination symbolique dans le processus de l'hégémonie culturelle. De plus, la pluralité sociale des sociétés contemporaines fait en sorte que l'individu devient un espace de ce que Lahire nomme « une lutte des classements » (2005, p. 138). Selon lui encore, il est faux de parler de règne de la tolérance ou du relativisme dans les justifications des acteurs qui suivrait « l'effondrement général des frontières et des hiérarchies culturelles » propre aux sociétés post-modernes (Lahire, 2005, p. 139). La preuve en est l'existence d'appréciations négatives concernant les goûts personnels et ceux des autres prononcés par les personnes rencontrées lors de ses travaux et qui comportent des jugements de valeur clairs.

Faut-il pour autant ne considérer, dans les variations de goûts intra-individuelles que ce qui laisse voir la lutte symbolique plus large du « bon goût » contre le reste ? L'article de Bernard Lahire que nous avons commenté précédemment, dans son titre même, laisse comprendre sa réponse : « Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : détester la part populaire de soi. » Notre approche visera au contraire à une prise en compte des variations intra-individuelles au-delà du seul rapport aux hiérarchies symboliques.

Lahire (2004) relève, dans les 111 entretiens complétant l'enquête « Pratiques culturelles des Français - 1997 » du ministère français de la Culture, que certains enquêtés vont développer des catégories de perception à même de documenter les variations diachroniques de leurs pratiques et goûts culturels. C'est-à-dire que le jugement de valeur va, dans ces cas, s'exprimer par une prise de distance ou, tout du moins, un point de repère, dans une pratique ou un goût passé. Ces propos marquent l'existence d'une distance « de soi à soi » qui, pour Lahire, existe principalement dans le cas de personnes de milieux populaires ayant connu une ascension sociale (Lahire, 2005, p. 140). Selon lui, les variations diachroniques prennent la forme d'un jugement de valeur sur les éléments culturels populaires aimés auparavant, mais devenus indignes une fois intégrés les éléments culturels légitimes des milieux sociaux plus aisés. Ici encore, nous voulons conserver l'importance du regard à poser sur ces variations diachroniques, mais loin de nous l'idée de les inclure uniquement comme une représentation en miroir des luttes symboliques de légitimité des goûts entre classes sociales. En effet, Lahire néglige l'importance que peuvent avoir les modes, les sélections des prescripteurs médiatiques, l'intégration des individus dans des groupes sociaux où la culture représente un élément de cohésion sociale, etc.

Il en va de même pour ce qu'il nomme les variations synchroniques et qui prennent la forme, dans les discours qu'il relève, de propos de « relâchements culturels ». L'enquêté reconnaît, nous dit Lahire, s'adonner parfois à des pratiques ou avoir certains goûts qu'il sait être illégitimes, indignes ou profanes. La justification de la

pratique se fait alors sur un mode de culpabilité qui renforce, pour le chercheur, l'existence de hiérarchies culturelles largement diffusées dans la société au point qu'il existe une sorte de liste des bonnes et des mauvaises pratiques et préférences. Dans l'analyse de son terrain, Lahire voit ainsi des individus souvent en lutte contre eux-mêmes, contre une part d'eux-mêmes, pour être exact, la part populaire, la part illégitime. Ce regard négatif est porté dans les mêmes dimensions que le regard critique posé sur certaines pratiques et préférences d'autrui (qui n'ont rien de tolérant dans ce que Lahire voit sur le terrain). Selon lui, la grande mixité des profils culturels contemporains qui a pris le pas sur la structuration simple de la société de classe qu'a explorée Bourdieu, a eu pour effet d'amener la dichotomie légitime/illégitime au-delà des rapports de classe. Cette distinction est entrée dans l'intime, dans le jugement de soi à soi, mais aussi dans le jugement de soi à ses origines.

Le travail de Lahire est capital pour pouvoir intégrer la réflexion concernant le parcours culturel des auditeurs dans une réflexion plus large sur la circulation de la culture et des jugements culturels. Cependant, il apparaît clair que son attention est quasiment toute entière captée par la question de l'homologie structurale et de sa reconfiguration. Or, nous l'avons vu, il existe d'autres processus qui doivent pouvoir être pris en compte afin de mieux comprendre les logiques sociales derrière les goûts et les discours sur les goûts. Les dynamiques propres aux groupes sociaux à forte cohésion culturelle (dont une des figures types est la *scène* musicale) échappent ainsi à sa réflexion<sup>75</sup>. En outre, Lahire néglige totalement l'effet du chercheur sur la collecte des données. Les discours qu'il analyse n'existent que parce que l'enquête est intégré à une recherche. Or cette intégration a des effets sur les discours. Somme toute, il est important de conserver cette idée de variation intra-individuelle et ses modalités, diachronique et synchronique. Au strict rapport à la classe sociale, nous substituerons le rapport au contexte de découverte, d'appréciation et d'expression,

---

<sup>75</sup> Dans ce cas, la légitimité donnée à un ensemble d'objets est relative en premier lieu aux corpus et codes du groupe, non pas à la société toute entière.

c'est-à-dire aux situations dans lesquelles les goûts se forment, se vivent et se partagent.

Nous le voyons, il y a une nécessité, dans le développement du guide d'entretien, de questionner les participants concernant leurs goûts passés et actuels, sur les évolutions et sur les divers parcours d'auditeurs qu'ils ont expérimentés. L'objectif est à la fois de comprendre les évolutions dans les modes de découverte, les critères changeant avec les connaissances, mais aussi de relever les discours de jugements sur les pratiques passées. Qu'est-ce qui explique l'évolution ? Qu'est-ce qui entre en jeu dans un parcours d'auditeur au niveau de la sélection des formes musicales de prédilection ?

Notre attention sera portée sur les discours de l'authentique, avec une attente particulière concernant leur évolution potentielle selon l'âge et l'intensité de l'écoute. Les discours de l'authentique recouvrent les questions du guide d'entretien documentant la recherche identitaire, par la musique ou par un genre ou un groupe social lié à une forme musicale, mais également ce qui a trait aux liens avec la famille au sens large, avec les origines.

Nous chercherons également à documenter les phénomènes de jugements intra-individuels, et ce grâce à plusieurs questions dédiées. Ainsi, nous demanderons aux personnes rencontrées si elles ont des goûts non partagés, des morceaux de musique dont l'écoute n'est qu'individuelle ou encore s'il existe des items non écoutés, mais conservés tout de même pour des raisons nostalgiques. Dans la mesure des facilités relationnelles permises par l'entretien, nous tenterons de pousser les acteurs à justifier leurs pratiques de séparation entre ce qui ne peut servir à les représenter, mais qu'ils aiment cependant et ce qu'ils assument publiquement. Ce travail va nous permettre de replacer la notion de légitimité dans les pratiques de classement des individus plutôt que dans un absolu social. Nous supposons donc toujours que des individus puissent considérer une part de leurs goûts comme illégitimes, mais que cette illégitimité

existe dans des contextes autres que le seul « raffiné/pauvre ». Sans pouvoir, faute de travail existant sur le sujet<sup>76</sup>, prévoir un nombre exhaustif de cas, nous pouvons envisager que des acteurs assumeront des goûts non légitimes à leurs yeux, que des acteurs identifieront la nostalgie ou le passé comme justificatif, ou encore que des acteurs n'assumeront pas, en présence du sociologue, de plaisirs coupables.

En corollaire de la question des goûts secrets, nous demanderons aux personnes rencontrées s'il existe des contextes humains sélectifs pour leurs écoutes. C'est-à-dire s'ils conservent l'exclusivité d'un genre musical ou d'un type de sortie musicale à une partie de leur réseau social et familial. Avec cette question, nous chercherons à souligner la multiplicité des espaces de circulation des goûts et de leur partage. La temporalité de l'écoute participe à ce contexte sélectif.

L'individu est donc un premier « espace » de mouvement des goûts culturels. Ce constat, trivial, ne doit pas laisser supposer d'une part que ces goûts naissent et vivent indépendamment du contexte social et d'autre part que ce qui fait une grande part de leur sens pour les acteurs, l'incursion dans l'intime, soit impossible à intégrer par le travail sociologique. Des précautions tant sur le plan conceptuel que méthodologique s'imposent.

#### 4.1.2. Aborder les goûts intimes en sociologie

Dans son livre de 2001, *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Jean-Claude Kaufmann revient, notamment grâce aux terrains de ses ouvrages précédents, sur le processus d'individualisation omniprésent dans les sociétés contemporaines et le traite comme un fait social. Cherchant à comprendre, dans une perspective

---

<sup>76</sup> Chez Lahire (2004, 2005), on ne relève que les discours de jugement négatif sur les goûts populaires, sans que sa description méthodologique nous permette de savoir s'il a rencontré des goûts populaires parfaitement assumés chez des individus de classes sociales aisées.

résolument durkheimienne, comment l'individu est à la fois produit et producteur de la société du temps présent, Kaufmann insiste sur une tension fondamentale : la liberté individuelle se réalise dans des constructions collectives. L'expérience sensible et existentielle unique n'est pas niée, mais relativisée à son contexte social de déploiement et d'expression. En somme, il n'existe pas une dichotomie entre l'individu, autonome et réflexif, et la société, ses normes et institutions. Kaufmann va considérer que l'individu se définit entre quatre pôles, deux relevant classiquement du social, deux de l'espace individuel : la réflexivité individuelle ; le patrimoine individuel d'habitudes<sup>77</sup> ; la réflexivité sociale ; et les cadres de socialisation. L'individu va devoir constamment ajuster ses actes et discours face aux normes et rôles sociaux, dans une quête d'unicité<sup>78</sup> et dans une volonté de réduire les contradictions normatives des sociétés contemporaines particulièrement entre la réflexivité sociale et les cadres de socialisation. Là où cette proposition nous semble particulièrement pertinente à considérer dans le cadre de ce travail c'est que cette quête d'unicité se traduit en partie par l'histoire de soi. La mise en mot d'un parcours pour soi et/ou les autres est un temps absolument capital dans la résolution des tensions entre individu et société. Une sorte de nouvelle carte des schèmes intériorisés, des habitudes, se dessine et avec elle une forme de régulation entre les pôles identifiés par Kaufmann apparaît. À l'intérieur de cette histoire de soi, il y a évidemment des choix, des décisions, mais également des catégorisations sociales ou des états de fait sur lesquels l'individu n'a pas de pouvoir décisionnel. Une part de ce donné social peut cependant être mobilisée par les acteurs comme relevant de choix. À l'inverse, de mauvaises décisions personnelles peuvent être présentées comme des

---

<sup>77</sup> Le concept d'habitudes de Kaufmann est une variation à celui d'habitus, auquel il se réfère, guidé par une volonté de se séparer d'une vision déterministe. Ainsi les habitudes représentent l'ensemble des schèmes qui régulent l'action individuelle, laissant une grande place à l'invention au gré des contradictions des cadres de socialisation et des normes sociales. Les objets, les situations ou les conflits peuvent réactiver des schèmes anciens ou en faire apparaître des nouveaux. Cette création conceptuelle nous semble quelque peu inutile, puisque nous avons vu chez Lahire comme chez Bourdieu que le concept d'habitus porte en lui cette possible extrapolation vers l'action même s'il n'a que trop été commenté comme un outil de compréhension de la stricte reproduction sociale.

<sup>78</sup> Qu'elle soit ou non identitaire.

impondérables de la vie en société ou de l'appartenance à telle classe sociale, tel genre sexuel, etc. L'image sociale diffère donc de l'identité subjective profonde qui ne peut que s'objectiver partiellement soit de manière autonome par des œuvres ou des créations personnelles<sup>79</sup>, soit par des discours. En rencontrant un sociologue venu leur parler de ce qui relève de l'intime, de leurs goûts, les individus, dans cette perspective, produisent des discours sur eux et racontent des parcours de vie, qui ne témoignent pas seulement de leur identité, *via* leur capacité individuelle de produire de la réflexivité, mais bien d'une combinaison entre leur patrimoine biographique d'habitudes, la réflexivité sociale (l'air du temps) et les différents cadres de socialisation dans lesquels ils sont ou ont été inclus. Aborder l'intime en sociologie est essentiel, dans cette recherche, pour comprendre ce qu'est le discours de goût et ce que celui-ci nous dit sur la circulation des goûts culturels dans la société contemporaine. Il nous faut cependant identifier les discours rapportés comme étant produits spécifiquement par les personnes rencontrées dans le cadre de la recherche et non comme étant des discours du quotidien.

Nous avons déjà, dans le second chapitre de la présente thèse, abordé la question des précatégorisations en genre de la part du chercheur. Ce phénomène nous semble typique des difficultés à devoir surmonter lors d'un terrain touchant aux attachements. Au-delà de la description de paysages de goûts factices, parce que lourdement influencés dans leurs définitions par le chercheur, la question des précatégorisations nous pousse aussi à la vigilance et la prudence quant à notre influence dans la recherche d'informations. Hennion et Teil (2003) soulignent que la précatégorisation en genres peut se télescoper avec la diffusion dans la société des théories sociologiques de la légitimité culturelle ce qui entraîne une partie des personnes rencontrées, lors des enquêtes dédiées à leurs passions, à sociologiser leurs

---

<sup>79</sup> La multiplication des outils de mise en scène de l'image individuelle ainsi que le développement corrélatif d'outils de commentaire et de jugement sur les images produites semblent aller dans le sens de ce que Kaufmann nomme « le modèle artiste » soit l'individu cherchant à autonomiser la production de soi.

goûts. L'explication des goûts personnels est liée à une attente supposée du sociologue. Pour Hennion, il faut s'attacher à désociologiser le rapport au goût grâce à une organisation méthodologique en rupture, notamment avec toute la question du milieu social d'origine (2004). Selon lui, la prise en compte des déterminants sociaux vient principalement d'un réflexe sociologique et semble cantonner le propos sur le goût à une description figée dans un rapport social qui n'est qu'une part congrue des dynamiques d'attachements<sup>80</sup>.

Si nous partageons le constat de l'influence du chercheur en sociologie sur le type de discours produit, il nous semble important de ne pas pour autant disqualifier des propos qui seraient trop « sociologisants ». Il est nécessaire que le chercheur prenne en compte ces éléments pour les compléter par une attention accrue à l'écoute, ses effets, les trajectoires de découverte, de partage, les motivations, les sensations. Rien ne permet en effet de supposer que la prise en compte d'arguments légitimistes dans l'appréciation ne soit que des éléments factices de justification. Le changement, l'évolution des goûts est au cœur de notre regard, et l'invocation d'un milieu social d'origine à même de favoriser un aspect d'un parcours d'auditeur ne doit sous aucun prétexte être rejetée au nom d'un soupçon de conformisme aux attentes supposées d'une sociologie du goût.

En nous fondant sur nos enquêtes de terrain précédentes réalisées avec des publics jeunes (Martet, 2010 ; Poirier et al., 2012), mais également sur des réflexions d'autres chercheurs (Lizé, 2009), nous assumons devoir tenir compte des discours d'inclusion/exclusion du chercheur face aux parcours d'auditeurs, particulièrement sous la forme de tests de connaissances impromptus de la part de la personne

---

<sup>80</sup> Notons que les personnes rencontrées par Hennion sont sensiblement issues de classes sociales aisées et présentent un rapport conflictuel à l'idée même de légitimité culturelle de leurs pratiques qu'ils compensent par la présentation de leurs goûts comme rituels. Notre terrain ne semble pas exposé à un risque majeur de ce type.

interrogée<sup>81</sup>. Wenceslas Lizé estime que ces questions participent « de l'enquête de l'enquêté sur l'enquêteur », élément capital dans le rapport installé entre les deux interlocuteurs.

Ce rapport doit être au cœur de nos préoccupations, tant dans la préparation du guide d'entretien que dans toutes les étapes menant à l'analyse d'une discussion. Nous trouvons chez Gérard Mauger (1991), des éléments de réflexion très intéressants sur cette question délicate du déséquilibre évident que la situation d'enquête sociologique crée. Ce déséquilibre est inévitable puisqu'il trouve sa source primaire dans la création de la situation par le chercheur, et ce à deux niveaux : en concevant un système expérimental qui nécessite la passation d'entretiens et en allant recruter un échantillon, rencontrer des personnes qui ignoraient, nécessairement, tout de leur rôle à jouer. Mauger s'intéresse particulièrement à l'étude sociologique « en milieu populaire. » À ce titre, son travail présente une attention particulière à la différence de statut entre chercheur et personne rencontrée qu'il estime appartenir en premier lieu à la question de la classe sociale. Nous proposons, dans notre lecture, une attention davantage centrée sur celle d'expertise. Un sociologue, un scientifique, doit maîtriser son sujet, particulièrement si celui-ci constitue un travail de doctorat. Cette attente peut apparaître chez l'interlocuteur dès la prise de contact. Il existe des stratégies pour neutraliser cette position parfois surplombante, en premier lieu les entretiens non directifs et l'observation participante, qui connaissent tous deux leurs limites (Mauger, 1991). Il nous semble intéressant de proposer, pour mieux comprendre les logiques discursives de prendre en considération les effets de ce déséquilibre des positions grâce à un entretien semi-directif. S'il est important de justifier le recours à des entretiens et de contextualiser les discours recueillis dans l'analyse, il est capital

---

<sup>81</sup> Lors d'une discussion sur les pratiques et goûts culturels, il n'est pas rare que l'enquêté demande « tu connais ce groupe ? » ou « tu connais ce lieu ? », autant de formules visant à la fois à assumer une position d'expertise même minime qui a poussé l'enquêteur à la prise de contact tout autant qu'à inclure le chercheur dans le détail de l'histoire qui s'y rattache selon sa capacité à savoir de quoi on parle.

de penser également le questionnement imposé à la personne rencontrée par le sociologue<sup>82</sup>.

Il est capital d'une part de rédiger un guide d'entretien suffisamment strict pour ne pas laisser s'installer l'illusion d'une annulation du rôle de chacun dans le dispositif. La discussion n'est pas totalement libre et le participant est informé qu'il peut refuser de répondre ou demander à annuler l'entretien en tout temps. Il est nécessaire d'entendre systématiquement les opinions dans la relation entre dispositions et perception de la situation (Mauger, 1991) et de problématiser cette apparition dans l'analyse. Nous prenons au sérieux les propos réflexifs des acteurs rencontrés et nous tiendrons compte des circonstances de l'apparition de ceux-ci, soit par réponse aux sollicitations de l'enquêteur, soit par anticipation réalisée par le répondant. En effet, nous pensons qu'il n'est pas anodin qu'une personne interrogée « devance » une question dans l'entretien. Notre attention sera portée sur le mode de prise de contact, mais également les discours précédents et suivant l'enregistrement (consignés par l'enquêteur) comme autant d'espaces propices à faire apparaître les indices de posture de la personne rencontrée durant l'entretien. Ces premières préoccupations d'ordre méthodologique spécifiques à notre travail de recherche se complètent d'un deuxième défi relié, non à la méthode, mais au corpus de recherche. Il nous faut en effet justifier l'intérêt porté à une part, et une part seulement, de la population concernée par des dynamiques d'attachements à la musique.

#### 4.2. La question de l'âge

Le terme « jeunesse », en sciences humaines, est un signifiant dont la portée a évolué suffisamment dans le temps pour qu'Olivier Galland (2009) en vienne à écrire qu'il

---

<sup>82</sup> Nous partageons les conclusions de Lizé (2009) sur ce sujet.

« n'est même pas sûr que cela ait toujours signifié quelque chose ». Au cœur de cette remarque, on retrouve l'existence d'un dédoublement de problématiques lorsque l'on observe les jeunes comme un groupe : ils témoignent à la fois du présent et de l'avenir. Groupe isolé sur des critères d'âge dont on documente les temps de vie, les valeurs et les habitudes que l'on suppose passagères entre l'enfance et l'âge adulte ; mais aussi génération, ou partie de génération, qui portera avec elle, dans la suite de son cycle de vie, ses rythmes, ses idéaux, ses formes particulières de rapport au réel, et, pour ce qui nous intéresse ici, ses formes de participation culturelle. Pour Madeleine Gauthier (1999), observer la jeunesse c'est observer le changement dans une société, parce qu'on voit avec elle les fluctuations liées aux changements économiques, culturels, sociaux et politiques, mais aussi les transformations des règles de vie d'une société dans une époque donnée. À cela nous pouvons rajouter l'importance des changements liés aux usages de nouvelles technologies qui voient leurs effets se diffuser dans l'ensemble des sociétés occidentales contemporaines. Gauthier (2003) écrit encore : « L'allongement de la jeunesse comme période du cycle de vie est ainsi tributaire des variations qui marquent le contexte dans lequel évoluent les jeunes à la sortie de l'adolescence au point d'en faire une étape qui n'est pas que transitoire ». Toute la question de la jeunesse comme groupe tient dans cette mise en tension de son existence supposée passagère : faut-il voir les valeurs et repères de la jeunesse non comme des passades liées à l'âge, mais bien comme des vecteurs forts de changement ?

Sans que le présent travail ne puisse prétendre répondre de manière absolue à cette question, il nous apparaît clair que l'étude des phénomènes de transmission et d'influence en matière culturelle peut nous donner des éléments de réponse. En effet, puisque nous considérons l'héritage culturel familial comme un processus actif de mobilisation de référents culturels et d'habitudes culturelles, l'analyse de l'effet de celui-ci sur les goûts musicaux et les pratiques d'écoute des jeunes adultes devrait nous permettre de jauger les ruptures et les continuités. Celles-ci doivent l'être

également en référence à ce qui apparaît d'après la littérature comme le système d'échange majeur de la jeunesse : le groupe de pairs. C'est pour cela que nous avons défini les limites de notre échantillon entre 20 et 35 ans, fourchette d'âge qui permet de mettre au centre la question de l'autonomie dans un contexte de sociabilité en mouvement.

D'un pur point de vue statistique, le groupe identifié est dans une phase qui va du début de l'autonomisation (travail, logement, emprunts) à la création d'une structure familiale nouvelle. C'est un temps clé pour confronter nos intérêts de recherche fondamentaux : comprendre l'importance de la famille au milieu des autres influences et voir se structurer un système de transmission par des pratiques actives.

La production sociologique francophone qui se penche sur la question de l'autonomie vis-à-vis de la structure familiale se tourne, particulièrement depuis les années 2000, vers l'adolescence voire la préadolescence (de Singly, 2006 ; Metton-Gayon, 2009 ; Glevarec, 2010). En effet, le temps de la jeunesse évolue lui-même et si l'entrée dans la jeunesse est plus précoce, sa sortie en est retardée (Octobre, 2014). Dès lors la jeunesse se scinde en deux, entre adolescents et jeunes adultes. La séparation fluide et imprécise repose sur la prise de contrôle sur l'organisation du temps et des projets en fonction des valeurs et intérêts individuels (Galland et Roudet, 2005). Le processus d'autonomisation recouvre à la fois l'indépendance financière progressive vis-à-vis du foyer familial, tant en ressources monétaires qu'en termes de logement et l'autonomie vis-à-vis des structures d'influence de l'enfance et du monde scolaire. Ce processus est, comme le dit Glevarec (2015) résolument non linéaire. C'est-à-dire que tous ne connaissent pas les mêmes étapes au même âge et qu'il est, faute de travail dédié spécifiquement à ce point, impossible de définir si c'est l'indépendance économique qui entraîne l'autonomie des choix de vie ou le contraire. Ce mouvement vers l'autonomie ne prend pas la forme d'une ligne droite, claire, identique pour tous.

Le « départ » n'est pas uniquement une question d'âge, de niveau scolaire ou d'investissement dans le monde professionnel. L'autonomie n'est pas non plus constituée de ruptures franches, mais plutôt d'allers-retours, de liens qui se complexifient, de responsabilités qui s'accumulent petit à petit.

Le passage de l'adolescence à la vie adulte consiste en une redéfinition complexe d'un ensemble de relations avec en premier lieu, les relations aux parents, figures du foyer et du milieu social d'origine. Les parcours biographiques connaissent également leurs premiers chamboulements liés à des choix personnels (qu'ils soient appuyés ou non par la famille, l'école, les pairs) : nouveau lieu de vie, choix d'études, insertion sur le marché du travail, vie sociale élargie, autonomie financière, autonomie des emplois du temps, rencontres, etc. Pour Molgat et Charbonneau (2003), les raisons du départ des jeunes de la maison sont nombreuses et se combinent, poussant les individus vers une autonomie qui dépasse le seul changement d'adresse. Il existe cependant une grande flexibilité dans le moment du départ.

Au niveau du Canada et d'après les chiffres du recensement effectué par Statistique Canada en 2011, 42,3% des jeunes adultes de 20 à 29 ans vivent chez leurs parents<sup>83</sup>, dont 25% pour les 25-29 ans. Ici aussi, les raisons invoquées par les personnes interrogées dans l'étude sont diverses. Beaupré, Turcotte et Milan (2006), dans leur analyse des données du recensement indiquent que les jeunes adultes restant chez leurs parents cherchent un soutien financier et/ou émotionnel. On y retrouve des célibataires, parfois en transition après une rupture, des jeunes peinant à trouver ou garder un emploi, des étudiants postsecondaires dont les parents vivent dans la ville d'études, mais aussi de jeunes adultes qui restent au foyer par préférence culturelle ou coût d'opportunité. La vie avec les parents n'est pas systématiquement stable et on observe des allers-retours fréquents (Galland, 2011). Au Québec 37,9% des 20-29 ans vivent chez leurs parents tandis qu'à Montréal, ce chiffre est de 40,4%. Notons aussi

---

<sup>83</sup> On a pu noter un accroissement clair au fil des années, avant une certaine stabilisation : ils étaient 26,9% en 1981, 32,1% en 1991 et 42,5% en 2006 dans cette situation.

que Molgat et Charbonneau (2003) évaluent, pour le Québec, la part des 25-29 ans qui vivent chez leurs parents à 25% pour les hommes et 13% pour les femmes. Il y a donc aussi un effet de genre sexuel dans ce phénomène.

Le premier départ du foyer familial constitue un moment clé de la prise d'autonomie des jeunes, mais il n'est pas pour autant le marqueur de la fin de la jeunesse, au contraire (Galland, 2009). L'autonomie physique du lieu de vie par rapport à celui partagé avec les parents est une étape vers l'âge adulte dont les modalités varient énormément selon les parcours biographiques. Ainsi, la région d'origine, la réussite dans les études et la précocité de la vie professionnelle vont influencer sur les départs. Il existe également, comme le relaient Molgat et Charbonneau (2003), des motifs de rupture liés à des tensions dans le foyer. Mais ceux-ci semblent marginaux, spécialement une fois les jeunes arrivés dans la vingtaine.

Les relations avec les parents se trouvent, dans ce contexte de décohabitation, modifiées, notamment parce que les modalités de contact avec la famille changent (Gauthier, Côté, Molgat et Deschenaux, 2003). La cohabitation quotidienne non négociable du fait de l'unité du lieu de vie se transforme en contacts plus aléatoires où le choix de l'appel, le choix du « passage à la maison » vient rythmer la prise d'autonomie. On voit cependant des échanges continus avec la cellule parentale notamment sur le principe d'une « mutualité des échanges pratiques », l'expertise des enfants, qu'elle soit liée à leur emploi, à leurs activités ou à des connaissances générationnelles étant valorisée (Molgat et Charbonneau, 2003 ; Lobert et Cavalcante, 2014 ; Méda et Vendramin, 2010).

Selon Gauthier et ses coauteurs (2003), le soutien financier des parents, ici encore variable selon le niveau d'études et la distance géographique entre les lieux de vie, constitue également un élément structurel dans les relations familiales pendant la prise d'autonomie. On retrouve, dans leur travail, une diversité de situations selon que le jeune soit aux études et à charge des parents, aux études avec un travail

complémentaire, dans une situation de début de carrière lié à un domaine pour lequel il est diplômé... Le tout se complète par son statut marital : seul, en couple, avec une famille à charge ou à charge partagée. L'existence d'un couple constitue en effet un degré supplémentaire d'autonomie vis-à-vis de la structure familiale, car elle marque l'apparition d'un nouveau noyau familial (emmené ou non à pérenniser). Toujours selon Gauthier et ses coauteurs, une fois celui-ci stabilisé, le rapprochement avec les parents s'acte souvent par une nouvelle migration, destinée à resserrer les liens. Pour Galland (2011), l'étirement de la jeunesse se comprend par les phénomènes de désynchronisation et de réversibilité des trois éléments majeurs que sont les études, le départ du foyer des parents et la constitution d'une nouvelle famille.

Au-delà de la nécessité d'assurer un recrutement équilibré dans la fourchette d'âge, ces différents enseignements ici exposés rendent nécessaire l'intégration dans notre guide d'entretien d'une série de questions nous permettant de réaliser une exploration des rapports à la musique et à la culture des parents des personnes rencontrées sur un mode chronologique. L'objectif est triple : à la fois recueillir, dans les propos directs, les récits d'échange, d'influence, de partage autour de la culture et de la musique ; mais aussi pouvoir situer l'importance de cette relation dans les processus de découverte, de légitimation et de partage ; et enfin, situer la personne rencontrée dans son parcours d'autonomisation vis-à-vis de la structure parentale et des groupes de pairs.

Les questions relatives au cadre familial apparaissent dans la quatrième section du guide d'entretien. Cette section a pour objectif de recueillir spécifiquement des informations sur le milieu social d'origine de la personne interrogée. Placée à la fin de l'entretien, elle pourra, grâce à la confiance idéalement établie avec l'enquêteur, apporter des éclairages ciblés sur l'influence qu'a pu avoir la famille. Une ouverture est donnée enfin pour les personnes interrogées qui ont elles-mêmes développé un noyau familial ou l'envisagent.

Est dès lors interrogé l'aspect social qu'a pu ou que peut revêtir l'écoute musicale dans le contexte familial : musique écoutée ensemble, conseils, encouragements ou restrictions dans les sorties, etc. Au-delà de ce premier niveau d'information, nous cherchons également à comprendre comment se fait l'autonomie face à la transmission culturelle familiale qui constitue, bientôt suivie des médias et de l'école, l'espace premier de circulation de la culture au niveau domestique. On le sait, les pairs entrent de plus en plus tôt, comme les médias, dans la maison, notamment grâce aux avancées des technologies de communication interpersonnelles. L'interrogation sur la place de la famille dans les goûts musicaux nécessite donc une analyse portée sous une perspective chronologique tenant compte d'évolutions expérimentées par les auditeurs. Cela sous-entend évidemment qu'il sera nécessaire d'évoquer des souvenirs familiaux, amicaux, techniques et d'encourager la personne interrogée à la reconstruction, dans un temps postérieur, d'une relation intime autant à la famille qu'aux goûts. Ce travail est toujours délicat en sociologie, car il expose le chercheur à un témoignage réécrit, qu'il soit ou non lié à l'apparition inusitée de la question du sociologue. Or, il sera indispensable de garder en tête, dans la suite de cette présente thèse, que ce n'est pas tant la vérité de la circulation d'un intérêt pour tel ou tel goût musical qui constitue le cœur de notre matériel, mais bien la mise en mot d'un parcours d'auditeur où celui-ci, central, organise les rôles et importances de chacun dans un tout cohérent. Cette dernière nuance nécessite un développement plus complet qui, selon nous, relève déjà de la pratique concrète de l'enquête.

### 4.3. La pratique de l'enquête

Ce tour d'horizon des principaux défis auxquels notre revue de littérature et nos travaux précédents sur le sujet nous ont préparé étant maintenant complété, nous sommes en mesure de présenter les éléments pratiques de notre méthodologie. Nous

avons opté, pour cette thèse, pour une description de la constitution de notre matériel au plus près du déroulé concret du travail. Ainsi, nous détaillerons les outils pratiques, les étapes du recrutement de l'échantillon et du déroulement des entretiens, mais aussi la création de la grille d'analyse en n'omettant aucun des questionnements et ajustements qui forment une part importante d'un travail de thèse comme celui-ci. Nous décrirons d'abord l'impact de nos objectifs de recherche sur la méthode utilisée puis nous détaillerons l'échantillon retenu, décrirons les ajustements méthodologiques apparus au fil de l'étude et enfin aborderons la constitution de la grille finale d'analyse.

#### 4.3.1. Adapter la méthode à l'objectif

Daniel Lavenu (2001) souligne, dans son étude portant sur les jeunes et les activités du temps libre, qu'on peut observer un décalage entre pratiques réelles et pratiques déclarées. Son dispositif lui permet de suivre des jeunes sur un temps long et donc de recouper leurs propos. Or, il remarque que certaines pratiques déjà abandonnées sont dites poursuivies. Dans un même ordre d'idée, Mercklé et Octobre (2015) ont produit un article centré sur les incohérences de réponses trouvées au sein du corpus de l'étude longitudinale portant sur les univers culturels des adolescents et réalisée entre 2002 et 2008. Ils constatent qu'il existe une double illusion : une du côté du chercheur pensant dessiner un portrait stable d'attachements pourtant changeants, et l'autre du côté de la personne interrogée qui n'est pas forcément conscient des évolutions dans sa narration biographique. Ce type de constat doit nous pousser à avoir en tête, dans le traitement de nos données, que l'on vient ici travailler sur des représentations de soi à soi et de soi aux autres : groupes de pairs, famille ou sociologue. Ce sont bien les mécanismes employés lors de cette présentation de soi qui vont nous intéresser en priorité dans l'analyse plutôt qu'une cartographie des goûts concrets des jeunes adultes. Dans ce cas de figure, ce qui guide la définition du

terrain ce n'est pas une recherche d'exhaustivité, mais plutôt une quête de typicalité. L'enjeu dans la définition du terrain n'est pas relié à la capacité de généraliser les conclusions à un ensemble plus large, mais bien de s'assurer d'une diversité de parcours suffisamment claire pour pouvoir nourrir notre recherche. Or, si dans une démarche où l'échantillon doit représenter un groupe plus vaste on peut identifier des critères sociodémographiques à respecter, dans notre cas, la constitution du terrain est dans une autre logique et le nombre de cas à retenir ne peut se fonder uniquement sur la possibilité d'une généralisation des résultats.

Mario Luis Small, dans son article de 2009 « *How many cases do I need?* », *On science and the logic of case selection in field-based research*, rapporte que de nombreux étudiants lui ont posé la question en ces termes exacts. Derrière cette question et sa formulation quelque peu naïve, on retrouve la problématique essentielle de la constitution d'un terrain scientifiquement rigoureux, mais dont les résultats ne pourront pas, par essence, être généralisables. Il existe évidemment des cas où la généralisation ne saurait être pertinente, par exemple dans le cas d'une étude exhaustive d'un petit groupe d'individus aux pratiques ou à l'identité très cohérente. Notre thèse ne se place pas cependant dans ce cas de figure. Dès lors, comment retenir de la matière et produire un travail dont la portée dépasse le seul terrain exploité sans pour autant permettre au chercheur de généraliser ses conclusions sur des bases statistiques à l'ensemble d'une population ?

#### 4.3.1.1. Constituer un groupe dans une recherche de typicalité

Dans son article, Mario Luis Small (2009) propose, avec le recours à des cas concrets de travaux scientifiques dans le domaine des sciences sociales, plusieurs pistes pour défendre l'intérêt d'un travail sociologique dont le terrain ne serait pas généralisable. On peut se retrouver, nous dit-il, face à trois types de cas :

- Pour certains, il est pertinent d'ignorer purement et simplement le problème de la généralisation des résultats.
- On peut également concentrer le travail sur la recherche d'hypothèses nouvelles dans les situations étudiées, hypothèses qui pourraient (ou non) être testées à leur tour par un nouveau dispositif expérimental dont les contours ne peuvent pas encore être connus.
- Le projet peut enfin être conçu dans une perspective où les résultats du terrain guident le chercheur jusqu'à l'atteinte d'une saturation des informations qui peuvent être recueillies avec sa méthode ; le dispositif tenant compte dès le départ de ses limites explicatives.

Lorsqu'il parle d'ignorer le problème, Small se réfère, avec une formulation quelque peu provocante, à ce qui est notamment déployé dans le champ de l'ethnométhodologie. Dans certains cas, la problématique de recherche peut supposer que chaque situation vécue par les acteurs rencontrés ou du moins observée par le sociologue entraîne la création d'expériences uniques qui ne sauraient être généralisées. Quand l'expérience ou une somme d'expériences combinées face à une situation conscrivent priment et que ce sont elles que le chercheur documente il devient absurde de chercher à pouvoir faire produire une vérité pour l'ensemble d'une société, même à critères sociodémographiques contrôlés.

Small souligne ensuite qu'il existe des cas où la recherche n'a pas pour vocation d'apporter des données directement extensibles à l'ensemble social dont dépend le terrain constitué, mais vise plutôt à explorer des pistes de compréhension nouvelles. La valeur scientifique provient de la logique déployée par le chercheur pour mettre en évidence ce qu'un dispositif de recherche habituel dans son champ d'étude aurait offert. Dès lors, les pistes découvertes ouvrent des champs nouveaux pour tester les hypothèses nouvellement permises.

Mais c'est le troisième cas de figure qui nous concerne ici davantage. C'est ce que Small nomme le *sequential interviewing*. Il se réfère dans cette partie de son article au travail de Robert Yin (2002) et la distinction que ce dernier fait entre le principe des études de cas (*case study logic*) et celui de l'étude d'échantillon (*sampling logic*). Il n'est pas question ici de considérer que tout travail sociologique mobilisant des entretiens entrerait dans l'étude de cas, mais seulement de se donner les moyens de comprendre les logiques différentes et les objectifs particuliers qui peuvent être suivis. L'étude de cas ne doit pas, c'est ce que l'on comprend à la lecture de Small (2009) comme de Yin (2002) se voir cantonnée uniquement à des contextes très conscris, par exemple une microsociété, ou une situation sociale limitée dans le temps, l'espace et le nombre de participants ou encore un phénomène social dont la définition stricte est partagée par l'ensemble des acteurs qui y sont reliés. La logique de l'étude de cas est celle d'une séquentialité dans laquelle chaque cas entraîne une compréhension plus grande des questions qui sous-tendent la recherche. Le nombre de cas ne peut être connu au départ et la combinaison des cas ne peut pas, par essence, représenter d'ensemble plus grand. L'envergure du terrain se détermine par saturation, c'est-à-dire que tout nouvel entretien ne produira pas ou presque pas de nouvelle information. L'idée de saturation de l'effectif ne doit pas être interprétée comme un chèque en blanc offert au chercheur qui, par sa sensibilité, considérerait qu'il a atteint un ensemble raisonnable d'informations. La saturation signifie principalement que l'outil utilisé a donné le maximum que l'on puisse en tirer. Autrement dit, un cas de saturation de l'effectif peut couronner tout autant une réussite dans le déploiement d'une méthodologie qualitative, qu'un échec dans l'adaptation de l'outil au terrain. Ainsi Small définit dans son article le fonctionnement d'une étude de cas multiples pour illustrer le concept de séquentialité. Dans son exemple, un chercheur commence par tester les résultats à un test de QI entre un groupe prévenu et un groupe non prévenu. Ses résultats montrent une différence significative non prévue entre les noirs et les blancs de son groupe-test. Le chercheur réplique son expérience avec un autre groupe identiquement constitué,

mais aussi avec un autre bassin humain dans une autre université. Il se rend alors compte que ce n'est pas être noir ou blanc qui compte, mais plutôt avoir ou non l'habitude de la peur de l'échec à un examen. Il multiplie alors, fort de cette intuition, les expérimentations, avec des lycéens, des personnes âgées, des femmes, d'autres types de tests de connaissances, etc. Chacune des expériences vient à la fois affiner les hypothèses et compléter le modèle jusqu'à ce que les expérimentations ne produisent plus d'informations nouvelles. Small étend son exemple d'une étude de cas multiple basée sur des expériences psychosociales vers une étude de cas constituée d'entretiens semi-dirigés. Il considère que la logique séquentielle est la même. Les premiers cas nourrissent les hypothèses initiales, mais ils peuvent également entraîner le chercheur vers d'autres pistes, tant théoriques que pratiques. Le développement du terrain, les recrutements suivants, mais également l'évolution du guide d'entretien ou les ajustements progressifs apportés à la grille d'analyse vont donc être sensibles aux résultats directs de chaque entretien, abordés ici comme des expériences uniques. La séquentialité des études de cas offre ainsi une valorisation au matériel recueilli qui déplace le curseur d'intérêt principal du potentiel de généralisation des données récoltées vers le potentiel de compréhension des mécanismes sous-jacents dans la recherche menée.

En favorisant l'approche séquentielle dans le traitement de nos entretiens, il s'agit de tenir à jour et intégrer dans la recherche toute la documentation qui se constitue par cette approche. Ainsi, au-delà des verbatim d'entretien, il nous faudra tenir un journal de terrain et surtout, mobiliser ce qu'il contient dans le cœur même de nos recherches. Les évolutions qu'a connu le dispositif de recherche au fil de l'avancée du travail seront inscrites dans la thèse, à la fois par souci de clarté, mais aussi par nécessité scientifique.

#### 4.3.1.2. Le journal de terrain, outil de recherche complémentaire

Lorsque Mucchielli (1996) aborde, dans son dictionnaire des méthodes qualitatives, le journal de bord<sup>84</sup>, il souligne que celui-ci aide le chercheur à satisfaire aux critères de validation de cohérence interne nécessaires à la production d'un travail scientifique. Le journal est supposé asseoir la scientificité de la démarche de recherche. Pourtant, comme le souligne Baribeau (2005), ce constat n'est, non seulement pas davantage détaillé, mais Mucchielli fait du journal un accessoire du chercheur dont le contenu reste à la discrétion de celui-ci. Le statut de matériel de recherche semble donc réservé, dans le cadre d'une démarche de recherche qualitative en sciences sociales aux verbatim des entrevues ou aux comptes-rendus des observations. Dans notre perspective de recherche, il est nécessaire de rédiger un outil-journal mobilisable notamment parce que lui seul permet de justifier les choix méthodologiques mis en place. Comme le souligne Florence Weber (1989), il est indispensable que le chercheur puisse éclairer le lecteur sur les conditions de production de la recherche. Ainsi, ce n'est pas seulement la production de notes de recherche, mais bien leur intégration au corpus de recherche qui permet de répondre aux critères de scientificité essentiels d'une démarche sociologique analogue à la nôtre.

Baribeau (2005) rappelle que le journal est mobilisé par deux traditions scientifiques en sciences humaines : d'une part une tradition quantitative dans laquelle il correspond à des notes préliminaires et cahiers de laboratoire où le chercheur inscrit les résultats en train d'être produits avec une pure portée descriptive, et d'autre part une tradition qualitative dans laquelle le chercheur consigne ses réflexions, ses mémos, ses pistes de recherche au-delà de cas particuliers. Toujours en suivant

---

<sup>84</sup> Sans que notre recherche concernant la littérature scientifique sur la méthode de prise de notes lors d'une étude sociologique ou anthropologique puisse le confirmer en totalité, il semble cependant qu'il existe une nuance de définition entre journal de bord, qui accompagne le chercheur dans l'ensemble de sa carrière et journal de terrain qui concerne une recherche en particulier. Les chapitres d'un journal de bord peuvent être des journaux de terrain mais certaines annotations peuvent se poursuivre sur des temps plus longs. Le choix d'un terme ou de l'autre sera relatif, dans cette partie, au vocabulaire utilisé par l'auteur cité. Nous opterons, dans la suite de la thèse, pour le terme de journal de terrain.

Baribeau, nous pouvons isoler, dans le qualitatif, trois sources principales, chacune mettant de l'avant une forme de journal : l'anthropologie, la théorie ancrée et le journal de pratique réflexive. Ce dernier cas que l'auteur indique comme étant parfois nommé « journal de bord » peut relever tant de ce que l'on trouve en anthropologie que dans la théorie ancrée. Il s'apparente à un exercice éclairant, après coup, une recherche ou une œuvre entière à partir des expériences et réflexions du chercheur. *Esquisse pour une auto-analyse* de Pierre Bourdieu (2004) nous semble se situer dans cette optique par exemple. L'évidence du journal de bord en anthropologie s'impose avec des rôles différents accordés aux notes, que l'on mobilise des entretiens, de l'observation participante ou de l'observation simple. Il existe dans la littérature méthodologique en anthropologie plusieurs sous-définitions des notes. Nous optons, dans le droit fil de Laperrière (1997), pour une séparation en deux types de notes :

- Les notes descriptives qui relèvent de l'enregistrement des observations, neutres et au plus proche du terrain.
- Les notes analytiques qui rassemblent les intuitions du chercheur, les pistes d'émergences théoriques, les réflexions personnelles du chercheur sur le déroulement de son travail ainsi que tout ce qui relève de la planification de la recherche.

Ce dernier aspect des notes analytiques est isolé par d'autres auteurs sous le terme de notes méthodologiques, vocable regroupant les décisions prises sur les choix de recrutement, de lieux, les arguments qui les sous-tendent, les problèmes rencontrés, les solutions envisagées et retenues, l'évolution du guide d'entretien, etc. (Baribeau, 2005). Tant la littérature francophone que la littérature anglophone classique (Lofland et Lofland, 1971 ; Spradley, 1980) semblent cantonner les notes méthodologiques au domaine du privé, aux archives du chercheur tout en défendant leur vocation d'assurer un respect des critères de scientificité. Faut-il alors supposer que ces notes agissent magiquement ou que la confiance donnée au chercheur peut être si grande qu'il n'est pas nécessaire de mobiliser les traces des réflexions et évolutions

théoriques et méthodologiques dans sa recherche ? Ce serait dommage. Il faut se tourner vers la théorie ancrée (ou théorisation ancrée ou théorie enracinée selon les traductions du terme anglophone initial de *Grounded theory*) pour voir apparaître une mobilisation complète des notes tenues par le chercheur.

Dans cette tradition, l'ensemble des notes généralement regroupé sous l'appellation de mémos accompagne la totalité du processus de recherche (Strauss et Corbin, 1994). Les mémos sont considérés comme des données, du matériel comme un autre et sont, à ce titre, codables, prompts à être commentés et intégrés dans l'analyse. Les mémos peuvent décrire le milieu étudié, justifier l'évolution théorique d'un travail tout autant qu'éclairer les choix méthodologiques faits lors de la réalisation du terrain. Le principe de la théorie ancrée nécessite de placer le travail intégralement dans le paradigme pour que les outils théoriques comme pratiques puissent donner des résultats cohérents. Notre problématisation des notes de terrain étant apparue dans notre travail alors que les grandes lignes théoriques étaient déjà installées, il serait inadéquat de s'affilier pleinement à cette tradition de recherche. Baribeau (2005) souligne qu'il existe de nombreuses adaptations tant dans les ouvrages de méthode (particulièrement lorsque l'on y décrit le rôle de la prise de note) que dans la pratique des chercheurs. Dans le cadre de notre thèse, nous mobiliserons ce que cette tradition intellectuelle permet de faire, particulièrement en ce qui a trait au déroulement des entrevues sans toutefois nous y inclure totalement.

Il est apparu essentiel pour notre thèse de développer un outil de consignation de notes que nous nommons ici journal de terrain. Ce journal vise à la fois à contextualiser les informations recueillies, et donc à poursuivre l'étape descriptive, mais également à intégrer l'analyse de la subjectivité du sociologue en train de documenter des parcours d'auditeurs. Cette production de contenus subjectifs se fait précisément par souci d'objectivité, contre l'idée que la constitution d'un cadre méthodologique d'enquête s'apparente à une boîte noire lisible et compréhensible seulement du sociologue. Nous faisons nôtres les propos de Florence Weber qui

déclare, dans un entretien avec Gérard Noiriel (1990, p. 138) : « Il m'a semblé indispensable de comprendre la façon dont j'avais observé pour pouvoir tirer les leçons de mes observations elles-mêmes. » Les enseignements de ce journal de terrain ont, dans les chapitres précédents, déjà été mobilisés. Chaque exercice de recherche de solution conceptuelle à un problème pratique (la question de l'âge par exemple) a fait l'objet d'annotations sur support physique. Les annotations, dans le droit fil des pratiques assimilables à la théorie ancrée (Miles et Huberman, 1991), sont succinctes et regroupées, à l'aide de codes, sous des catégories. Ces codes et catégories se sont formés petit à petit, au fur et à mesure des regroupements thématiques qui apparaissaient en leur sein. Cependant, n'utilisant pas de logiciel de traitement des données, et ne pratiquant pas une systématisation des mémos, du début à la fin de notre travail, il nous semble important de souligner une fois de plus que nous ne nous inscrivons pas pleinement dans une démarche relevant de la théorie ancrée. Le journal de terrain s'apparente davantage aux notes méthodologiques, outil de l'attirail de l'anthropologue, à la différence que nous ne les réservons pas à la sphère privée du chercheur : nous entendons les mettre au même plan que les verbatim des entretiens réalisés. L'intégration du journal de terrain ne signifie pas pour autant copie directe des notes, mais plutôt mobilisation de ce qu'il contient. Ainsi, nous reproduisons la technique de la citation et du copier/coller qui caractérise déjà le travail réalisé avec les extraits des entretiens.

L'intérêt premier de l'outil est de garder une trace de l'évolution de la pensée. Le choix d'un support physique plutôt que d'un support numérique nous a semblé particulièrement pertinent puisqu'il permet d'identifier facilement ce qui relève de notes instantanées et ce qui provient d'autres supports par copie. En effet, l'ensemble des notes n'a pas été fait sur un unique objet dès le départ. Plusieurs supports différents ont été utilisés, au gré des situations et colligés, pendant et après la réalisation des entretiens dans un seul support, sous forme de cahiers. Dans la mesure

du possible, une codification de la source a été ajoutée lors de la mise au propre du journal.

Les deux pages de la figure 4.1 illustrent la forme que prend le journal. On y relève des informations relatives à l'organisation de la recherche, des notes relatives à un entretien, des retours à la revue de littérature, deux points méthodologiques et un élément à mobiliser pour l'analyse.

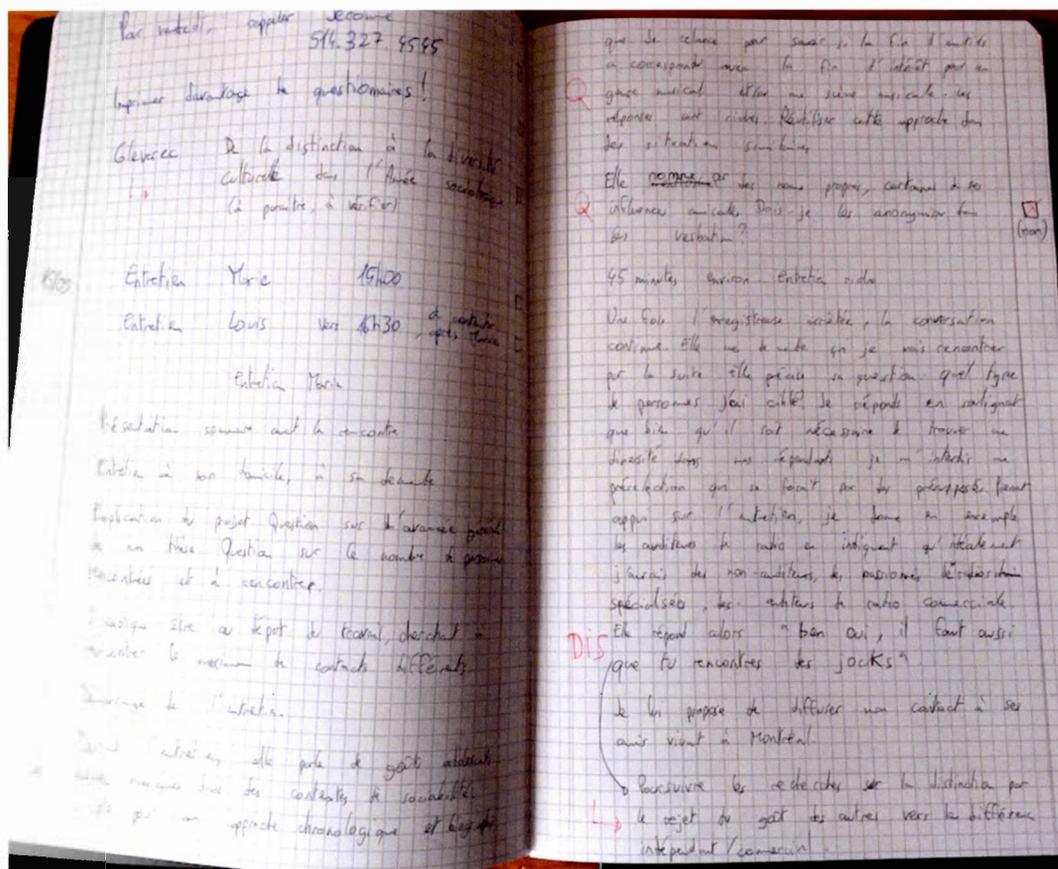


Fig. 4.1. Extrait du journal de terrain

La figure 4.2, présente également dans le journal, comprend l'ensemble des codes utilisés pour identifier les sources et types d'information lors de la première lecture des entretiens retranscrits. Les codes sont indiqués en marge pour faciliter la lecture et la mobilisation des différents éléments d'intérêt.

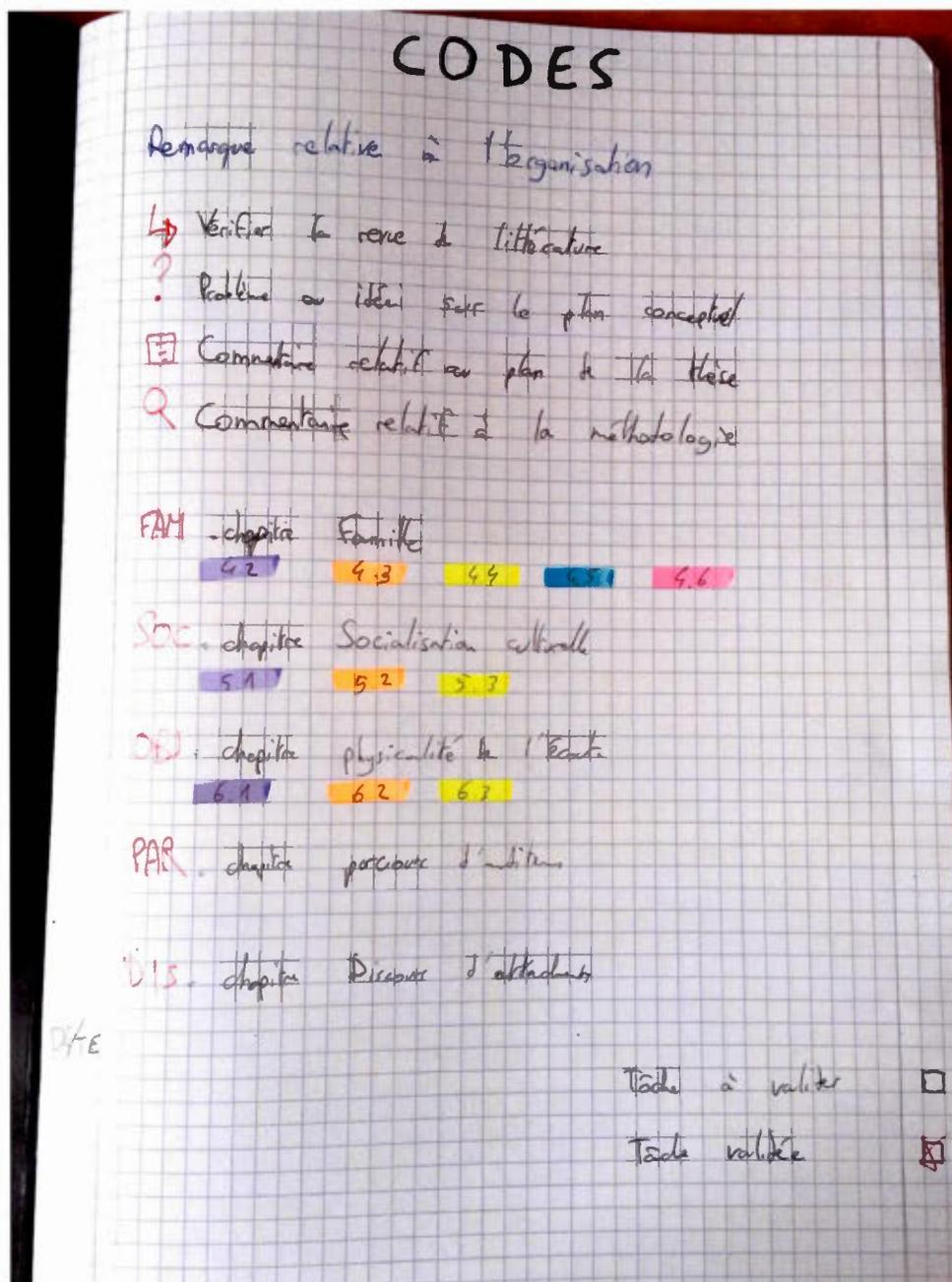


Fig. 4.2. Codes utilisés lors de la première lecture dans le journal de terrain

La méthodologie maintenant définie, nous pouvons nous atteler à décrire plus en détail le terrain finalement constitué.

#### 4.3.2. Description du terrain

L'objectif étant de repérer les processus dans les discours des acteurs, indépendamment des critères sociodémographiques, il n'est, nous l'avons vu, pas nécessaire que le groupe rencontré soit équilibré exactement comme la population plus large à laquelle il appartient. Le terme même d'échantillon ne semble d'ailleurs pas tout à fait pertinent dans notre cas<sup>85</sup>, celui de groupe-témoin pouvant s'avérer plus approprié. Ceci étant dit, nous devons nous assurer de l'existence d'une diversité sur certains critères sociodémographiques, mais aussi des critères liés à l'investissement dans l'écoute musicale. Il serait en effet fort dommageable d'amalgamer des processus généraux avec des processus très spécifiques, propres à un groupe particulier. Ce risque existe si notre échantillon n'est pas assez diversifié et s'il présente, par conséquent, des pratiques et préférences propres à un groupe social limité, lié par le sexe, l'âge, le lieu de vie ou encore un attrait semblable pour les mêmes objets musicaux. La démarche de typicalité que nous cherchons ne peut se mettre en place que si cette diversité est garantie. Dès lors, sans orienter pour autant notre politique de recrutement sur les seuls critères de diversité de l'échantillon nous avons apporté une attention particulière à ceux-ci afin de nous assurer, au fur et à mesure des rencontres, que la constitution de notre groupe ne serait pas biaisée. Deux types de critères ont été retenus. D'abord des critères sociodémographiques : âge, sexe, quartier, activité. Et ensuite, des critères d'investissement dans la musique : fréquence d'écoute et pratique musicale.

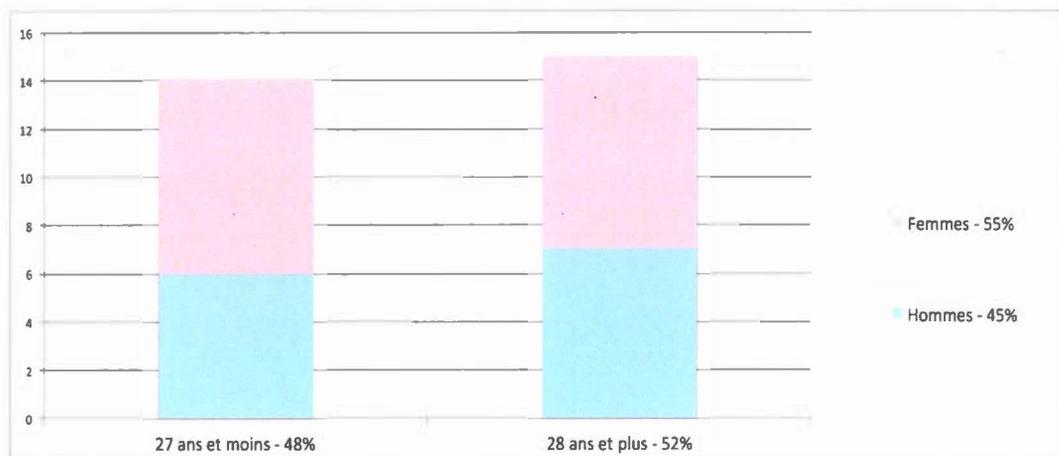
---

<sup>85</sup> Nous l'utilisons sporadiquement, par souci de conformité avec l'espace sociologique dans lequel se déploie notre travail.

#### 4.3.2.1. Critères sociodémographiques

Les entretiens ont été réalisés en français, tout comme l'intégralité de la démarche de prise de contact. Il n'a pas été posé de questions aux personnes rencontrées concernant leur langue maternelle ou leur langue d'usage la plus fréquente. Nous avons également choisi de ne pas relever d'indication sur l'origine ethnique des répondants.

L'échantillon final comprend 29 personnes. Celui-ci est constitué de 13 hommes et de 16 femmes répartis équitablement selon la fourchette d'âge de la sélection. La séparation entre les deux groupes d'âge respecte les précautions méthodologiques que nous avons exposées plus haut. Elle coupe l'échantillon en sa médiane, la personne la plus jeune rencontrée ayant 19 ans et la plus âgée, 36<sup>86</sup>. La légère surreprésentation des femmes dans l'échantillon est équilibrée selon les deux groupes d'âge. Nous nous assurons ici de ne pas avoir un déséquilibre trop fort sur ces critères.



*Fig. 4.3. Répartition du groupe-témoin en âge et genre sexuel*

<sup>86</sup> S'il était spécifié que l'étude s'adressait aux 20-35 ans, nous avons découvert lors de l'étape de recueil des informations sociodémographiques trois cas non conformes : une personne de 19 ans, une personne de 36 ainsi qu'une personne de 45 ans. Ce dernier cas a été éliminé de notre recherche, les deux autres présentant une proximité suffisante pour être intégrés.

En ce qui concerne la répartition selon les lieux de vie, il nous a semblé important de concentrer notre travail d'équilibrage en fonction de l'intensité de la présence de lieux propices à l'écoute musicale et plus largement, à la participation culturelle. L'inspiration pour cette approche nous vient du travail d'Harvey et Fortin et leur typologie des espaces culturels québécois (1995). Dans leur travail, ces deux auteurs identifient les régions québécoises selon leur degré d'équipement culturel, mais aussi selon l'influence que chacune a sur ses voisines. Quatre niveaux apparaissent : Centrale, Satellite, Intermédiaire, Périphérique. Leur typologie est utilisée notamment par le ministère québécois de la Culture, des Communications avec certaines adaptations dans les termes, périphérique remplaçant satellite et éloignée remplaçant périphérique. Nous proposons d'adapter cette proposition au niveau de Montréal et sa région, dans un dispositif expérimental ayant pour vocation à être poursuivi et affiné<sup>87</sup>. Nos recherches ne nous ont pas permis de repérer des données colligeant les informations relatives aux initiatives culturelles à destination du public à la fois des réseaux institutionnels, des industries culturelles et des milieux artistiques. L'élaboration d'une enquête systématique permettant un diagnostic fiable de l'activité culturelle dans chacun des arrondissements et municipalités de l'île de Montréal dépassait trop largement le mandat de cette recherche. Nous avons donc opté pour une triangulation des informations entre trois sources :

- Le diagnostic du réseau municipal de diffusion culturelle produit par l'organisme municipal Accès Culture en 2009 ainsi que le document annexe détaillant les données par arrondissement. Le diagnostic a pour vocation de connaître le rayonnement culturel du réseau municipal de diffusion culturelle sur son territoire dans l'optique d'une optimisation de l'action de la ville dans sa politique culturelle. Ce document ne concerne que les organismes et équipements liés à Accès Culture. L'intérêt principal de ce travail réside dans

---

<sup>87</sup> Une typologie adaptée aux municipalités québécoises a été développée, après la constitution de notre terrain de recherche, par Christian Poirier et Stéphane Labbé. Un travail comparant les outils et envisageant leur synthèse nous apparaît comme pertinent à réaliser à l'avenir.

l'élaboration, par l'équipe de recherche, d'indicateurs de référence concernant la vitalité culturelle des arrondissements en culture. On retrouve deux indices de mesure pertinents pour l'élaboration de notre carte<sup>88</sup> : Indice composé quantitatif de l'offre culturelle et indice du taux de pénétration.

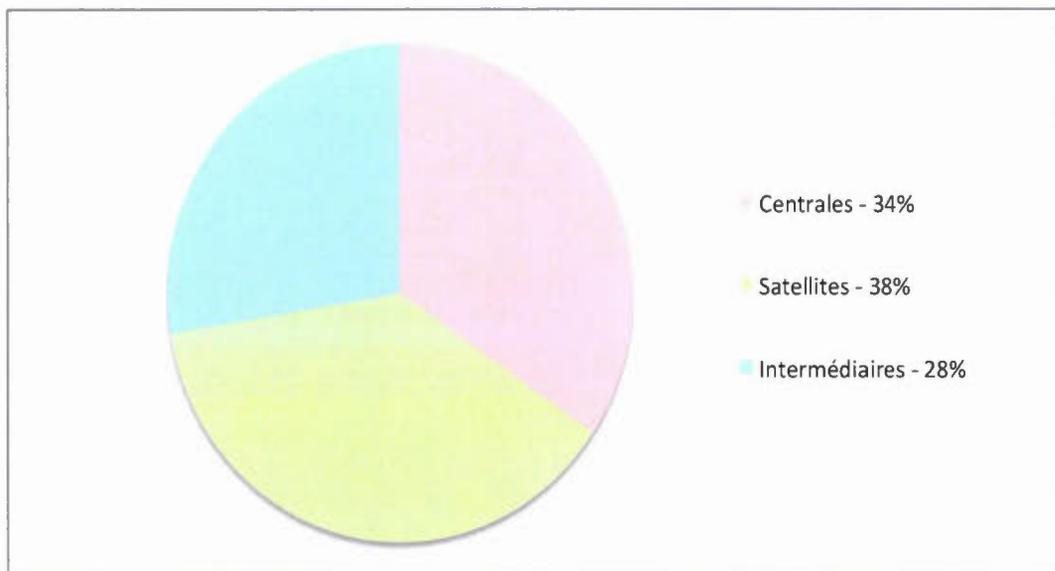
- Le Portrait statistique régional en culture de Montréal et sa région produit par le ministère de la Culture et des Communications en 2012. Ce portrait a pour vocation de permettre de mieux comprendre les enjeux culturels dans une perspective régionale et de reconnaître certains facteurs déterminants du développement culturel. Les données proviennent d'études du MCCCCF, de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ), mais également d'autres sources telles que le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) ou encore de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). Une des particularités intéressantes de ce rapport réside dans la subdivision de Montréal en six zones réalisée par l'équipe de recherche. On retrouve ainsi Est de Montréal, Nord de Montréal, Centre-ville et périphérie, Centre-ouest de Montréal, Sud de Montréal et Ouest de Montréal. La segmentation suit des critères à la fois géographiques et sociodémographiques, donnant à chacun de ces espaces une forte cohérence. Le rapport détaille ensuite la participation culturelle par zone ce qui permet d'identifier d'office des populations culturellement plus actives. Le rapport offre également des données permettant de comparer la région métropolitaine de Montréal, l'île de Montréal, la Rive-Nord et la Rive-Sud de Montréal.
- Les inventaires des organismes et équipements culturels du Réseau Les Arts et la Ville. Celui-ci est une organisation à but non lucratif fondée en 1987. Sa mission officielle est de soutenir et de promouvoir le développement culturel et artistique local en regroupant les acteurs des scènes municipale et culturelle.

---

<sup>88</sup> L'enquête en compte davantage.

Le site Internet présente un inventaire des équipements et organismes à vocation culturelle.

À partir de ces trois sources, nous avons élaboré une carte qui tient compte, sans distinctions, de la présence de lieux de diffusion municipaux ou privés, mais également de la présence d'organismes de médiation culturelle ou encore de l'existence de festivals à vocation culturelle. Nous avons adapté les indices de l'étude d'Accès Culture aux données et à l'organisation en six zones du document du MCCCCF. Nous avons ainsi considéré que chaque arrondissement présent dans une zone identifiée dans le Portrait statistique régional produisait et/ou recevait une influence culturelle sur les autres arrondissements de la zone, par proximité géographique et/ou cohérence sociodémographique. Ainsi, la carte finale présente à la fois l'intensité de l'activité et de l'équipement culturel dans un arrondissement, mais également l'effet du voisinage culturel des autres arrondissements de la zone. Ce système nous a semblé particulièrement pertinent pour identifier, en cohérence avec les données que l'on retrouve dans l'inventaire produit par Les Arts et la Ville, les zones centrales de la culture à Montréal et leur zone première d'influence. La typologie d'Harvey et Fortin (1995), qui nous a inspiré cet outil, comportait quatre échelons. Dans notre dispositif, nous avons opté pour trois niveaux. Les espaces les moins dotés en équipement culturel présents dans Montréal et sa région restent trop bien desservis pour que s'applique une catégorie « éloignée ».



*Fig. 4.4. Répartition du groupe-témoin selon les zones culturelles*

Les zones centrales correspondent aux arrondissements comportant à la fois le plus grand nombre d'équipements culturels dans l'absolu, un haut taux d'équipements culturels par habitant, une forte présence d'événements culturels ainsi que des taux de participation culturelle de la population élevés. 10 entretiens ont été réalisés dans les zones culturelles centrales.

Les zones satellites correspondent aux zones géographiques proches ou en contact avec les zones centrales et qui comportent un taux moyen à haut de participation culturelle. 11 entretiens ont été réalisés dans les zones culturelles satellites.

Les zones intermédiaires regroupent le reste de la carte soit des arrondissements et municipalités partiellement indépendantes des activités des grands centres ou au moins éloignées géographiquement, qui connaissent des taux d'équipements culturels disparates. Les chiffres de participation culturelle sont très divers au sein de ce regroupement, mais de manière générale ils sont plus faibles que ceux des zones centrales. 8 entretiens ont été réalisés dans les zones culturelles intermédiaires.

Il est important de souligner qu'il existe une grande variété de profils dans les arrondissements et municipalités de la région de Montréal qui n'apparaissent pas ici dans toutes leurs subtilités<sup>89</sup>. Nous avons opté pour une méthodologie qui donne une large part à l'influence de l'activité culturelle d'une zone sur ses voisines. Cette piste gagnerait à être poursuivie à l'avenir pour pouvoir documenter l'importance des déplacements à vocation culturelle de la population de la région de Montréal. La carte présentée en figure 4.5 et créée spécifiquement pour cette étude permet d'identifier les zones de recrutement du groupe-témoin.

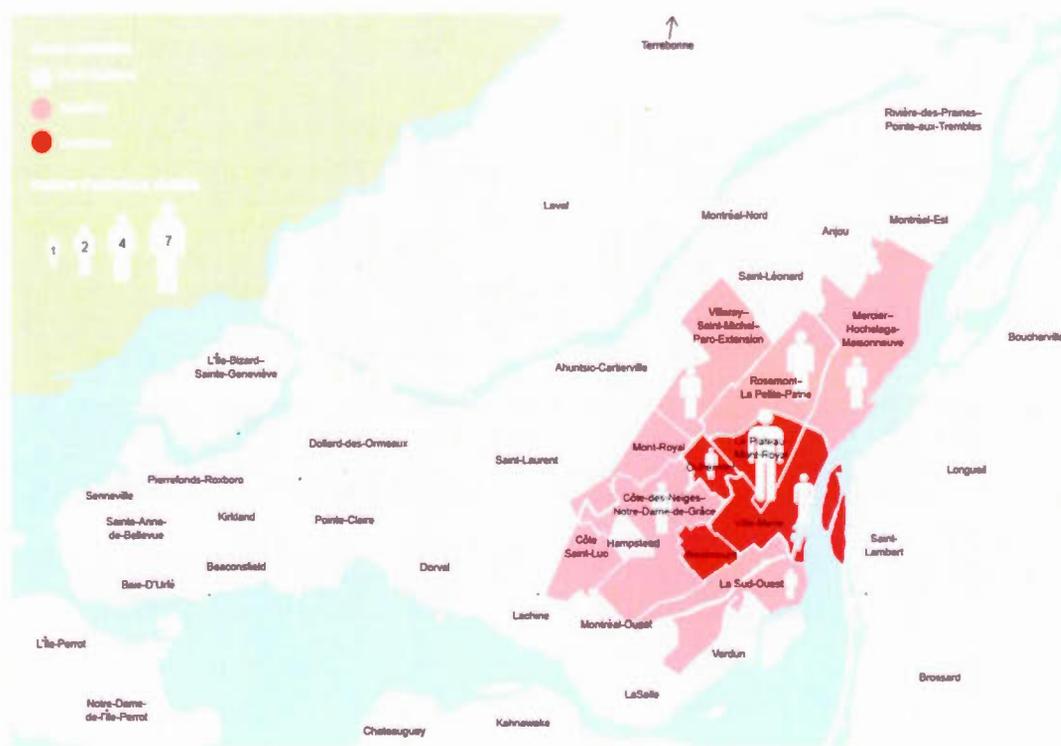


Fig. 4.5. Zones culturelles et nombre d'entretiens réalisés

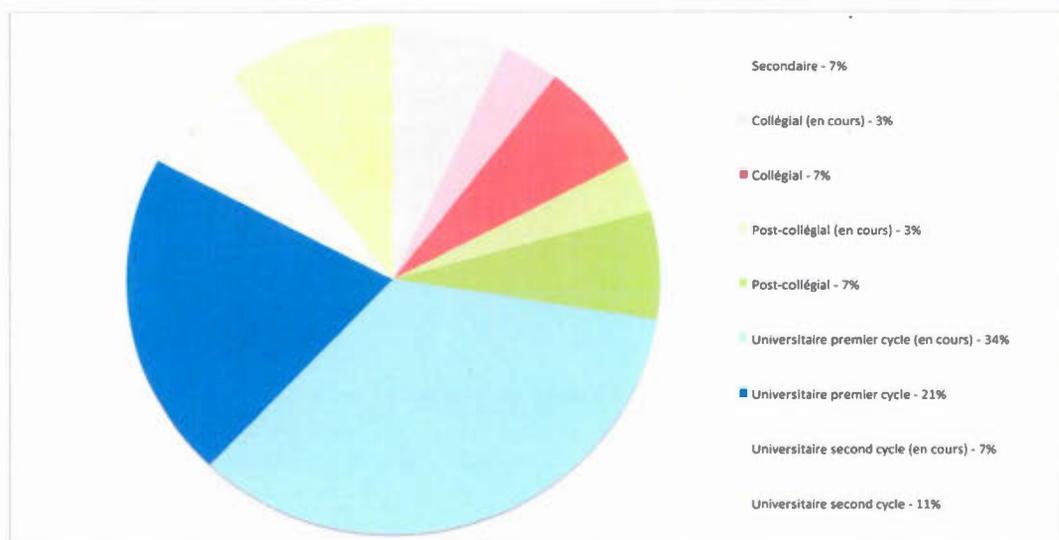
<sup>89</sup> Ainsi, les arrondissements les plus actifs culturellement au niveau municipal et en fonction du nombre d'habitants selon le document d'Accès Montréal sont Outremont, L'Île-Bizard – Sainte-Geneviève, Lachine et LaSalle, classement qui ne se retrouve pas dans notre carte finale puisque celle-ci prend également en compte les équipements et événements non-municipaux ainsi que la participation culturelle déclarée de la population. Il est donc intéressant de pouvoir souligner ici l'existence de plusieurs niveaux de dynamiques culturelles.

Les questions du niveau d'études et de la profession ont posé, au fil des entretiens, quelques problèmes. Il est évident que cette information doit apparaître afin de garantir la diversité des profils. Mais, dans une situation de prise d'information en direct, il y a un certain nombre d'arbitrages complexes à tenir. La plupart des personnes rencontrées ont plusieurs activités par lesquelles elles se présentent. Ainsi, quatorze d'entre elles sont inscrites aux études, mais cela ne constitue la seule activité professionnelle que pour seulement cinq. La plupart des étudiants ont donc des emplois à temps partiel ou à temps plein. Trois d'entre eux cumulent deux emplois tout en étant aux études et une étudiante cumule, en plus de l'Université, deux emplois. En raison de ces nombreux cas, le classement a été suffisamment ardu pour qu'il soit impossible d'établir, selon les codes en vigueur, un tableau des catégories socioprofessionnelles. Notons cependant que près de la moitié de l'échantillon occupe des emplois liés aux arts, aux arts appliqués, à la culture ou aux médias. Cette surreprésentation dans le groupe est liée, comme nous le développerons plus tard, au dispositif de recrutement qui s'est avéré parfaitement fonctionnel en priorité pour ceux et celles qui avaient un intérêt pour les questions culturelles. Cependant, ce groupe potentiel ne se démarque pas par une cohérence dans les réponses données.

Pour coder le niveau d'étude, nous nous sommes basés sur le plus haut diplôme obtenu ou, quand la personne était inscrite comme étudiant, son diplôme en préparation. Or, cette méthodologie laisse de côté les nombreux détenteurs de plusieurs diplômes. Ainsi, certains étudiants en 1<sup>er</sup> cycle ont derrière eux d'autres formations et, parfois, des carrières. Ce constat de la complexité des parcours étudiants qui se cache parfois derrière un titre est apparu au milieu des entretiens et il nous a semblé pertinent de continuer dans notre méthode initiale de vérification de la diversité des profils. Nous attirons cependant l'attention du lecteur à la prise en considération d'une complexité sous-jacente dans les parcours individuels. Un mot de précision s'impose pour les catégories « post-collégial » et « post-collégial en cours ». Derrière ce terme, nous regroupons tous les diplômes et les formations

obtenus par les personnes rencontrées qui suivent un diplôme collégial et qui ne sont pas de niveau Baccalauréat.

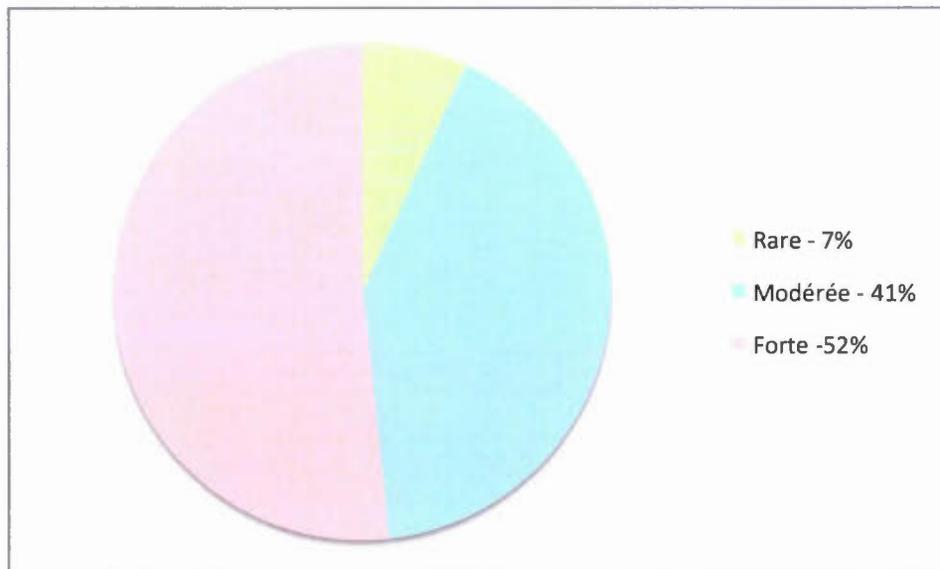
La présentation des chiffres du ministère québécois de l'Éducation, des Loisirs et des Sports ne nous permet pas d'identifier, parmi les individus d'une classe d'âge, combien sont présentement étudiants et à quel niveau d'études. En effet, le ministère présente ses données dans une perspective de cheminement scolaire plutôt que d'aperçu statique. Les données les plus récentes (2011-2012) nous permettent cependant de savoir que 93% des étudiants obtiennent un diplôme du secondaire, que 64% poursuivent leurs études au niveau collégial et aussi que 40% de l'ensemble des jeunes Québécois et Québécoises obtiennent un diplôme collégial. 44% des Québécois et Québécoises dans le système scolaire entament des études universitaires de premier cycle et 33% de l'ensemble ont un diplôme de niveau Baccalauréat. 16% poursuivent leurs études dans les cycles supérieurs, 10% de l'ensemble des jeunes du Québec obtiennent un diplôme de Maîtrise et 2% de Doctorat. La figure suivante nous permet donc de constater une sous-représentation, dans notre travail, des jeunes non-diplômés.



*Fig. 4.6. Répartition du groupe-témoin selon le plus haut diplôme obtenu ou suivi*

#### 4.3.2.2. Critères d'implication musicale

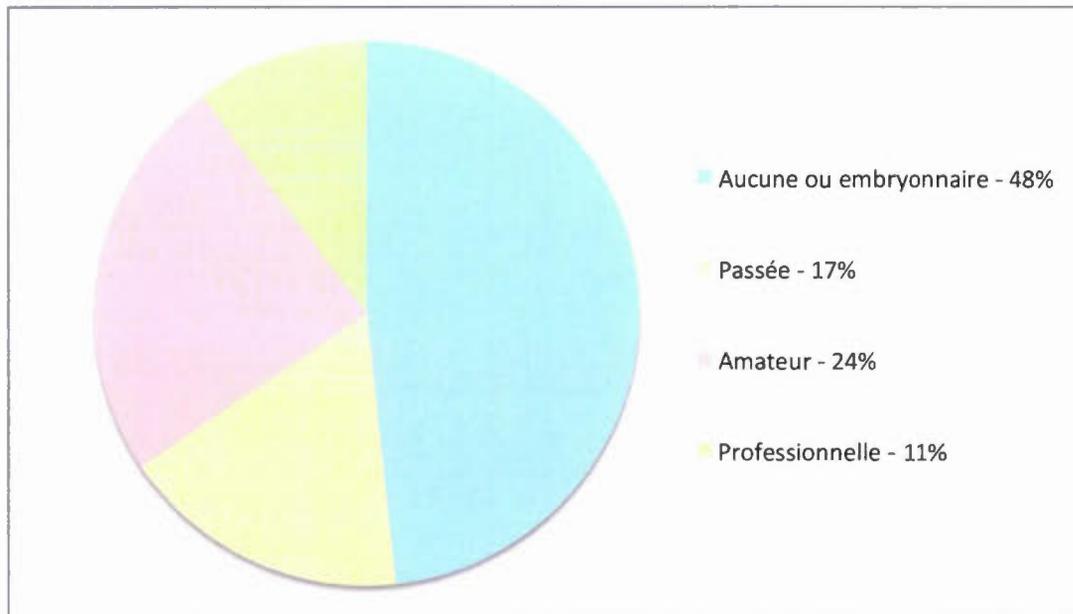
À ces critères d'ordre sociodémographiques s'ajoutent deux indicateurs de variété de l'échantillon envisagés en lien avec l'investissement dans la musique : la pratique musicale et le degré d'intensité d'écoute déclaré. Pour ce deuxième point, si l'information n'est pas parue dans le fil de l'entretien, une relance a été réalisée afin que la personne interrogée puisse se situer selon la fréquence de son écoute de musique : forte, modérée ou rare. La catégorie « forte » regroupe ceux qui déclarent écouter de la musique tous les jours, plusieurs fois par jour ou affirment que la musique leur est indispensable. La catégorie « modérée » regroupe ceux qui, certes, écoutent de la musique, mais pas forcément quotidiennement ou pas forcément avec une attention accrue. Enfin, la catégorie « rare » s'applique à ceux qui déclarent ne pas ou peu écouter de musique. Il est évident que peu de personnes n'écoutant pas de musique accepteraient de participer à une enquête sociologique sur les goûts musicaux. Ce profil est d'autant plus rare que notre sélection reposait sur les propos des personnes rencontrées et non les jugements de l'enquêteur.



*Fig. 4.7. Répartition du groupe-témoin selon le degré d'intensité d'écoute déclaré*

Deux personnes rencontrées présentent un profil d'auditeur rare, douze ont une écoute modérée et les quinze autres écoutent très régulièrement de la musique. L'objectif n'était pas ici de connaître un équilibre entre les trois groupes, mais plutôt entre fréquence « forte » d'écoute et les autres, afin de ne pas compter, dans l'enquête, que des individus fortement impliqués.

La question portant sur les pratiques musicales visait également à s'assurer de l'existence, dans notre corpus, d'individus ayant expérimenté la création musicale, et ce afin de jauger l'impact que peut avoir celle-ci dans les processus de découverte et de classement musicaux.



*Fig. 4.8. Répartition du groupe-témoin selon la pratique musicale*

Quatre catégories ont été mises en place : « aucune ou embryonnaire » qui comprend quatorze personnes, « passée » avec cinq personnes, « amateur » avec sept personnes et enfin « professionnelle » pour les trois restants. Ici encore, l'objectif était surtout de compter un nombre équilibré d'individus n'ayant jamais ou jamais vraiment (c'est ce que l'on entend par « embryonnaire ») joué et les individus ayant ou ayant eu des pratiques musicales.

#### 4.3.3. Déroulement et ajustements

Le journal de terrain a constitué un outil précieux pour permettre d'ajuster et d'améliorer la collecte de matériel lors des entretiens. Ceux-ci ont été réalisés en trois vagues distinctes qui ont chacune entraîné de légères modifications dans l'approche méthodologique et dont la mise en place découle de constats réalisés durant les entretiens. Ces modifications n'ont toutefois pas eu de conséquences majeures sur nos réflexions théoriques et méthodologiques. Cependant, les expliquer en détail dans

cette partie permettra au lecteur de comprendre les logiques de sélection des personnes rencontrées, la compréhension des forces et limites de la méthode retenue ainsi que l'élaboration progressive de la stratégie d'analyse des données. Les pistes réflexives menant aux évolutions dans le terrain se retrouvent dans le journal de terrain tout comme l'élaboration des dispositifs de correction ainsi que les constats sur les apports de ceux-ci.

#### 4.3.3.1. Vagues d'entretiens

Alors que la recherche n'était qu'à un stade de projet, le dispositif méthodologique prévoyait un recrutement exclusivement lié à la fréquentation, de la part de tous les membres de l'échantillon, d'un grand festival musical estival montréalais. Ce festival a pour particularité de comprendre plusieurs scènes et animations, ce qui laissait supposer une diversité de principe dans son audience. Cette première piste avait notamment été favorisée en lien avec les travaux d'Hennion (2007) et de Lizé (2010) pour lesquels la réflexion sur l'espace d'écoute et d'échange musical permettait partiellement au chercheur d'appréhender le développement des goûts personnels. Durant l'été 2013, nous avons tenté de trouver un arrangement avec l'organisation du festival ciblé pour avoir un accès à la banque de données de leurs clients. L'objectif était alors de récupérer des informations basiques et coordonnées afin de procéder à une prise de contact aléatoire. Les négociations n'aboutissant pas rapidement, nous avons décidé, en août 2013 et alors que l'événement de l'année venait de se dérouler, de réaliser trois entretiens auprès de connaissances éloignées de notre réseau social personnel qui s'étaient rendues à cet événement. L'objectif de ces essais était de confirmer le bon déroulé des entretiens et de pouvoir, au besoin, réaliser quelques ajustements sur le guide d'entretien. Ils ont donc été envisagés avant tout comme des entretiens tests. Ils devaient également servir à valider la proposition pratique de sélection par un point commun : l'assistance à un même événement. Cependant, si les entretiens, riches d'enseignements, se sont admirablement bien déroulés, aucun des

trois individus rencontrés n'a développé de propos argumenté sur ledit festival. Une personne y était invitée par un ami et, sans être très intéressée, a accepté d'y aller. Un autre y était pour le travail. Le troisième fréquente tant de spectacles musicaux qu'il n'y a accordé aucun intérêt, au point de ne pas le mentionner dans l'entretien et de ne réagir qu'une fois l'enregistrement terminé, lorsqu'il s'est enquis de la raison de sa sélection pour l'enquête. Les questions d'ouverture du guide d'entretien qui mentionnent les derniers spectacles musicaux vus se sont avérées, dans le même temps, particulièrement efficaces comme introduction à l'entretien, ancrant la musique dans une temporalité, insistant sur l'aspect expérientiel de l'écoute et permettant des enchaînements assez rapides avec la question de la sociabilité liée à la musique.

Dès lors, il nous a semblé clair que la voie d'un festival unique rassemblant toutes les personnes interrogées n'était pas forcément une condition nécessaire à la récolte d'informations pertinentes. Pire, cela risquait de nous faire mettre l'accent, au niveau méthodologique, sur un type d'événement, le festival, ce qui aurait pour conséquence de nous éloigner de la volonté de documenter l'écoute de musique, sans davantage de qualification. Le risque était de documenter cet espace comme un espace de rencontres formelles ou non entre amateurs d'artistes, de genres et de types de spectacles musicaux différents. Il nous fallait donc développer une documentation sur les festivals, les stratégies de programmation, leurs rôles dans la cité et dans la circulation de la culture. Ces thèmes, par ailleurs très intéressants, risquaient donc de faire dévier notre thèse vers l'analyse des publics de festivals musicaux. Ce risque avait bien été envisagé initialement et nous travaillions à la formulation de précautions conceptuelles et pratiques, pour conserver les expériences des auditeurs au cœur de nos questionnements. Cependant, une fois ces trois entretiens tests réalisés, il nous a semblé possible de nous affranchir de cette idée d'espace commun d'appréciation de la musique ponctuellement partagée. En parallèle, les discussions avec l'organisation du festival étaient au point mort, accélérant notre décision de

changer de démarche. Ce choix méthodologique, plutôt radical, a participé à l'ouverture des techniques d'approche dans la sélection des personnes interrogées.

Ces rencontres ont été, pour les trois personnes rencontrées, de suffisamment bonnes expériences pour qu'ils acceptent de jouer le rôle d'intermédiaires en parlant de l'étude autour d'eux. Quinze des entretiens ont été réalisés, entre août 2013 et novembre 2013 grâce à ce dispositif mobilisant le bouche-à-oreille, démarré par une incitation formulée à la fin ou après chaque entretien. Il nous apparaît dans un premier temps essentiel de souligner que ce développement a fait apparaître une certaine crainte quant à l'existence d'un phénomène analogue à ce que l'on nomme enclichage en anthropologie (Olivier de Sardan, 1995), c'est-à-dire une incursion du chercheur dans un groupe particulier au point de ne pouvoir comprendre qu'une sous-partie de la société étudiée. L'enclichage a deux conséquences négatives : d'une part, le chercheur devient l'écho d'une faction locale d'adoption, de l'autre, il ne peut rencontrer d'autres groupes sans être catalogué comme déjà membre d'une clique opposée. Dans notre terrain, ce deuxième inconvénient n'est pas tant développé puisque les personnes rencontrées ne connaissent pas le détail de la constitution du groupe et que le risque d'être assimilé à un groupe social en tant qu'homme derrière le chercheur est déjà présent<sup>90</sup>. Concernant la première réserve, il nous a semblé capital de ne pas constituer la totalité de notre terrain par cette première piste, mais plutôt d'envisager la constitution d'un second groupe, totalement indépendant de celui-ci.

Dès lors, il a été nécessaire de trouver une deuxième piste afin de constituer ce second groupe. C'est au sein du groupe étudiant du cours Art, culture et société, cours assuré à l'automne 2013 que la deuxième vague de contact a démarré, ici encore avec

---

<sup>90</sup> Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question centrale de l'approche des personnes rencontrées face non seulement au sociologue, au chercheur sur la musique, mais également à ce qui transparaît de l'identité du chercheur dans sa présentation physique.

comme objectif d'assurer un premier recrutement et de le compléter par des prises de contact secondaires avec les personnes rencontrées. Une troisième vague de contacts, réalisée à l'hiver 2014 sur le même principe que la précédente, complète la sélection. C'est au sein de ce dernier groupe que le principe de saturation a été relevé. Une réserve posée sur la similarité de ce groupe vis-à-vis du précédent et de l'ensemble de l'échantillon et relative à la proximité de parcours doit être ici levée. Les profils de cette dernière vague présentent en effet une majorité d'individus effectuant un retour aux études après un début de carrière professionnelle. Il n'y a pas eu de choix délibéré pour ce type de parcours de la part du chercheur. Dans le respect de la définition de Glaser et Strauss (1967) de la saturation de l'effectif, cette troisième vague a marqué la fin de notre processus de rencontres individuelles. Comme l'écrit Olivier de Sardan (1995, p. 90) :

Le principe de saturation est évidemment plus qu'un signal de fin : c'est une garantie méthodologique de première importance, complémentaire de la triangulation. En différant la fin de la recherche sur un thème ou un sous-thème jusqu'à ce qu'on ne recueille plus de données nouvelles sur ce thème ou ce sous-thème, on s'oblige à ne pas se contenter de données insuffisantes ou occasionnelles, on se soumet à une procédure de validation relative des données, on s'ouvre à la possibilité d'être confronté à des données divergentes ou contradictoires.

Lors de la passation des derniers entretiens de cette vague, la grille d'analyse qui se dessinait depuis le début des rencontres n'a plus connu d'évolution : les catégories déjà identifiées se « remplissaient », mais aucune nouvelle dimension n'apparaissait. Cela ne signifie pas, cependant, que toutes les informations relevaient d'une copie pure et parfaite de données déjà présentes, mais bien que les grandes tendances explicatives étaient déjà identifiées, les nouvelles informations relevant de parcours personnels spécifiques exposés et de contre-exemples particuliers<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Or, en lecteur de Becker (1982, 2002), nous ne connaissons que trop le rôle du contre-exemple isolé, révélateur des normes et indicateur des modalités d'écart à la norme plutôt que piste alternative.

Le questionnaire est demeuré identique dans son contenu essentiel, mais des relances, des raccourcis et des modes alternatifs de déroulement des questions ont été rajoutés et utilisés selon les cas. Encore une fois, par recours au journal de terrain, on retrouve la trace des différentes évolutions comme le montrent ces deux exemples.

Questionnaire section 2 question 4  
 Ajouter la relance de l'écoute chronologique systématiquement si la question n'est pas comprise directement  
 Insister, si nécessaire, pour savoir si les évolutions des goûts musicaux se font à l'intérieur d'un même groupe de sociabilité

Fig. 4.9. Extrait du journal de terrain, point méthodologique

Questionnaire section 1 question 1  
 Alternative possible si le répondant commence à développer sur une dynamique de groupe des goûts liés à un ou des genres musicaux en particulier.  
 Aller directement aux questions de la section 2 sur les goûts partagés puis sur la chronologie des goûts avant de revenir aux goûts

Fig. 4.10. Extrait du journal de terrain, point méthodologique

Sur un plan plus pratique, nous avons également inversé, assez tôt dans les rencontres, le recueil des informations sociodémographiques, passant du début de l'entretien à la fin, et ce afin d'assouplir un peu plus la barrière initiale entre enquêteur et enquêté.

#### 4.3.3.2. Rôles et négociations de rôles

Il s'est avéré que parmi les personnes du premier groupe, quatre sont des contacts du chercheur, des connaissances personnelles. Il a été décidé de garder les entretiens tout en s'assurant d'intégrer ces éléments contextuels pour situer les propos fournis. Encore une fois, ces entretiens, riches sur de nombreux aspects, ont entraîné une modification à notre approche initiale. En effet, c'est grâce aux réflexions soulevées par ces entretiens où le rôle du chercheur peut être en concurrence avec le rôle de connaissance sociale que la question des rapports entre le sociologue et la personne interrogée a pris davantage de place dans notre réflexion méthodologique. À partir de ces cas, tous les entretiens ont entraîné la production de notes, consignées dans le journal de terrain, sur ce qui transparaissait des rapports de présentation, d'expertise et de sociabilité entre enquêteur et enquêté. Ces informations touchent tant à la pratique de la sociologie de terrain, fonctionnant comme des notes personnelles à l'attention du chercheur, qu'à la contextualisation des entretiens, capitale pour mieux comprendre les informations recueillies, qu'à l'analyse elle-même, particulièrement lorsque la question de l'expertise musicale ou du sens de la recherche pour la personne rencontrée faisait surface. Ces réflexions se sont poursuivies au fur et à mesure de l'ajout, dans le protocole d'étude d'autres cas intéressants mettant en lumière l'existence d'une relation d'enquête et son influence sur la matière recueillie. L'ouverture à ces considérations, dans la collecte et le traitement des données, a nécessité un ajustement important par rapport au terrain envisagé au départ de l'étude. Nous avons déjà relevé un grand nombre des risques existants et précautions à prendre afin de bien évaluer la particularité d'un dispositif d'étude sociologique sur

l'intime. La relation entre sociologue et répondant s'est, durant l'étude, cristallisée autour de deux postures idéal-typiques que nous avons définies comme celle de l'expert et celle du cobaye, lors d'une communication présentée en 2015 au colloque de l'Observatoire Jeunes et Société tenue durant le congrès de l'ACFAS. Cette terminologie relève ici d'une piste expérimentale d'exploration qu'il faudrait, pour l'utiliser comme concept à part entière, poursuivre sur d'autres terrains. Néanmoins il nous semble pertinent de la nommer ici afin de respecter notre engagement de mise en lumière du processus de recherche. En effet, cette réflexion prend racine dans le terrain lui-même, où, au fil des entretiens, des indices de posture relatifs à la situation d'enquête et à la relation au sociologue sont apparus. La collection et les réflexions subséquentes nous ont poussés, presque par jeu, à définir ces deux idéaux types qui permettent, paradoxalement, d'insister sur un aspect essentiel de notre situation d'enquête : la négociation. Lorsque nous parlons d'enquêté expert, nous regroupons toutes les occurrences, qu'elles soient réponses à des questions ou questions formulées à l'enquêteur, qui placent le sujet en position d'expertise sur un domaine particulier de l'étude. Cette position peut s'exprimer vis-à-vis de l'enquêteur, de la famille, des pairs, d'un groupe spécifique ou dans l'absolu. La posture d'enquêté cobaye concerne, elle, les réponses et questions qui voient les personnes rencontrées se placer dans une position passive de sujet d'étude avant de se définir comme sujet en soi. Une des particularités de ce travail réside dans l'intérêt porté vers des pratiques d'écoute musicale si diverses que les personnes contactées ont souvent fait état de questions sur la raison de leur implication dans l'étude. Nous ne cherchions pas uniquement des passionnés, des connaisseurs. Dans le domaine des goûts, la question du rapport au terrain se pose de façon particulière, car le chercheur a, sûrement, lui aussi des goûts. Ce goût du sociologue est immédiatement impliqué dans la relation aux enquêtés, de la prise de contact à la fin de l'entretien (Perticoz, 2009). De ce point de vue, outre une relative proximité générationnelle avec les répondants, l'identité de l'enquêteur s'est dédoublée : sociologue ou plus exactement doctorant en sociologie et amateur supposé de musique. Mais là où Lizé (2010), dans

son travail sur le jazz ou Hennion (1993) sur la musique baroque se trouvaient identifiés comme des référents experts par leur connaissance assumée du genre musical, notre démarche nous place dans une position inconnue qu'une part des personnes rencontrées sont venues tester. C'est ici que réside notre point de séparation entre les deux postures, l'expert lorsque la personne rencontrée estime que ce sont ses connaissances (d'un genre, d'une *scène*) ou la particularité de son parcours d'auditeur qui justifient sa sélection ; ou le cobaye lorsque la raison de la sélection échappe à l'enquêté tout en pesant sur le matériel récolté. Outre les questions directes des personnes rencontrées, avant, pendant ou après l'entretien, nous nous sommes particulièrement intéressés aux justifications des réponses apportées par les enquêtés pour relever ces deux postures. Aucun entretien ne s'insère totalement dans un des deux idéaltypes, la majorité offrant une négociation permanente, avec le sociologue, sur les places et rôles de chacun. Ainsi, des questions relevant de la curiosité personnelle, mais pouvant aussi dénoter une volonté d'incursion du chercheur dans le récit d'amateur pointent régulièrement sur le modèle du « est-ce que tu connais ? »

En 1993, Bourdieu notait qu'il existait un effet d'imposition créateur de réponses artefacts où les personnes rencontrées, particulièrement celles des classes moyennes, avaient tendance à chercher à donner la bonne réponse au sociologue venu les rencontrer. Antoine Hennion (2000) dans son travail portant sur les amateurs de musique note que la littérature sociologique concernant les goûts a un effet néfaste particulièrement chez les plus cultivés de ses répondants qui viennent sociologiser leurs expériences, notamment en ramenant leur rapport à la musique à leur milieu social d'origine. Dans ces deux cas, mais nous pourrions en trouver d'autres dans la littérature déjà existante, le sociologue est en position de pouvoir, la relation d'entretien est asymétrique et la problématique de l'entretien est celle de l'imposition à la fois d'une forme de réflexion et d'attentes à la personne répondante. La stratégie que Bourdieu défendait est celle de la recherche de l'interdiction des questions

extérieures à l'expérience commune. Becker (2002) vise, lui, à se placer dans une situation où la question ne peut plus être extérieure. Cependant, et si on en revient à une recherche fondée sur des entretiens semi-directifs ou même non directifs, on demeure face à deux écueils ici : Comment être sûr que la présence du sociologue ne constitue pas en soi une imposition de questionnement ? Et comment croire que cette imposition est ressentie par tous au même moment, au même type de question ? En somme, comment annuler l'effet du sociologue sur la situation si l'on ne peut le jauger exactement ?

Dans un exemple tiré de son terrain, Lizé (2009) rapporte le cas d'une personne rencontrée qui, après un premier entretien plutôt concluant, va refuser une part des questions lors d'une seconde rencontre, invoquant une incapacité à expliquer et à formaliser ses émotions en mots. Lizé souligne que tant le sociologue que le répondant se trouvent dans une situation où chacun s'efforce de « garder la face », pour reprendre le mot de Goffman, sans toutefois pouvoir aller au bout des questions. De l'impossibilité personnelle à expliquer ses attachements, la personne rencontrée va monter en généralité pour dire que les goûts, « ça ne s'explique pas » puis concéder que certains savent en parler, mais sont alors des professionnels de la musique et non plus de simples amateurs. Le sociologue, qui parle ici ou cherche à parler des goûts, est identifié à un expert. Et le déséquilibre est ancré. Les mots reviennent chez Lizé (2009) en ce qui concerne les genres musicaux plébiscités et les parcours d'auditeurs, thématique capitale dans l'étude des goûts. La virtuosité de certains dans le maniement des étiquettes de genre s'oppose à ceux qui les voient s'abattre sur leurs goûts personnels de l'extérieur. La mise en mot, en histoire, d'un parcours d'auditeur est ici encore liée à la relation entre enquêteur et enquêté. La littérature sur les goûts musicaux est particulièrement développée en ce qui concerne les communautés d'amateurs très impliqués où elle rejoint les travaux dédiés aux fans et aux œuvres cultes (Le Guern, 2002). L'enquêteur, sur ce type de terrain, est légitimement en droit de s'attendre à des individus pour qui l'attachement constitue un trait identitaire

majeur. La figure du connaisseur, loin d'être la seule à peupler le monde des amateurs, fait office de repère positif. Or, ce n'est pas forcément le cas et surtout, le goût peut exister sans réflexion préalable sur le parcours d'auditeur ou la mise en récit de l'amour d'un morceau, d'un artiste, d'un genre.

Nous l'avons vu avec les exemples rapportés jusqu'à présent, il y a tout à gagner, pour le sociologue, à s'affranchir d'une approche positiviste où les questions seraient des interférences dans la réalité et où le chercheur devrait, dans un deuxième temps, séparer les données valides, non influencées, des données invalides à savoir celles qui font état de la présence et de l'incongruité de l'entretien sociologique. Notre expérience du terrain nous pousse à admettre que toute procédure de sollicitation exerce des effets sur les enquêtés et leurs discours. Et il est nécessaire d'intégrer ce constat aux données recueillies tant lorsque l'entretien se déroule suivant les attentes du sociologue que lorsque l'entretien s'avère plus délicat. Plutôt que de penser l'imposition d'une problématique et le déséquilibre de pouvoirs dans l'entretien, il nous importe de nous focaliser sur les espaces de négociation et dans faire état dans l'analyse.

#### 4.3.3.3. Anonymisation

Dans les chapitres suivants, dans lesquels il sera fait usage d'un grand nombre de verbatims, les noms des personnes rencontrées ont été changés selon une méthode aléatoire incluant deux listes de prénoms : les vrais, classés par ordre alphabétique et autant d'autres, non apparus dans les rencontres et issus de la liste des prénoms québécois les plus populaires de 2014 produite par la Régie des Rentes du Québec. L'anonymat était un prérequis pour l'obtention du certificat d'éthique (présent, à la fin de la thèse, en annexe B).

Le genre sexuel, trahi par les prénoms, peut apparaître au lecteur. Le choix de conserver cet élément s'est imposé après un début de rédaction intégralement neutre

qui produisait un grand nombre de formulations problématiques. Il a été décidé de ne pas ajouter systématiquement, dans l'identification des répondants, de précisions sur l'âge, le statut marital, le niveau d'étude ou l'emploi. Selon le contexte, une partie de ces informations peut apparaître, de manière non systématique, pour mieux comprendre les propos tenus lorsque des éléments biographiques semblent nécessaires pour contextualiser les propos, par exemple lorsque l'écoute musicale s'insère dans un parcours d'immigration.

Ce choix de ne pas indiquer d'éléments biographiques succincts découle de deux observations : d'abord l'âge des personnes rencontrées correspond à un temps de vie très mouvant, tant sur le plan des études, du travail que des relations, certains ayant par exemple trois activités professionnelles ; ensuite, résumer en quelques mots une situation personnelle reviendrait à supposer, dans la forme du texte, un déterminisme certain. Or, rien dans notre dispositif théorique et pratique ne permet d'en faire autant. Il a donc été décidé de ne pas pouvoir relier un parcours d'auditeur précis à un ou deux éléments biographiques notés ou résumés par le chercheur. Pour comprendre les dynamiques liées aux cycles de vie, par exemple au parcours d'autonomisation vis-à-vis de la cellule familiale, nous avons opté systématiquement pour des regroupements thématiques des discours tenus.

#### 4.4. Constitution du dispositif d'analyse

La constitution de notre grille d'analyse s'est réalisée en trois temps. C'est d'abord lors de la rédaction du guide d'entretien (annexe A) que certains thèmes ont été isolés. Celui-ci a été développé à la fois en s'inspirant de recherches passées portant sur la participation culturelle (Martet 2010 ; Poirier et al. 2012) et tient compte des spécificités de notre revue de littérature et de nos hypothèses. Le guide s'organise en quatre grands chapitres chapeautant plusieurs groupes de questions : sortie au

spectacle musical, genres musicaux, participation culturelle et climat familial. Chacun permet à la fois de développer des questions spécifiques et d'intégrer des éléments transversaux. Ainsi, cette première étape ne produit pas une grille d'analyse figée sur le guide d'entretien, mais offre plutôt une structure organisationnelle prompte à faire apparaître des thèmes et dynamiques, explorée dans un deuxième temps. Ce travail de création de regroupement thématique débute durant la passation des entretiens et se matérialise à travers les pages du journal de terrain. Les premières notes relatives à une possible grille d'analyse, regroupant l'ensemble des catégories et thèmes issus des entretiens, sont apparues sans hiérarchie prédéfinie. Nous avons décidé de considérer toutes ces notes relatives à une possible grille d'analyse au même plan, avec pour tâche de les compiler une fois le terrain terminé. La récurrence de certaines thématiques a permis de faire apparaître des incontournables, mais également des contrepoints, des équilibres. Le troisième temps de construction de la grille d'analyse a été celui de la confrontation entre ce qui était attendu, de par notre travail de préparation (revue de littérature et méthodologie) et ce qui a été trouvé sur le terrain. C'est après ce temps de synthèse qu'apparaissent les quatre thèmes de la grille d'analyse, eux-mêmes divisés en sous-thèmes.

Le premier est celui de la famille. Suivant notre proposition théorique, nous avons identifié plusieurs climats familiaux typiques inspirés du travail d'Octobre et al. (2010) et à même de souligner la reconfiguration de la transmission culturelle par rapport aux idéaux bourdieusiens. La grille d'analyse de cette première thématique se déploie alors selon quatre modalités isolées selon les discours des personnes rencontrées : Climat propice à la reproduction, climat propice au développement de la curiosité, absence d'intérêt et conflit. Il s'agit dans cette partie d'identifier la place que prend la famille dans les discours de reconstruction des parcours d'auditeurs.

Le second thème concerne la socialisation culturelle, et particulièrement la place des goûts musicaux dans les collectifs humains qui rythment la vie sociale durant la jeunesse. Il s'agit ici de considérer l'importance du groupe de pairs et son rôle dans la

découverte musicale, l'attachement à des artistes ou des genres musicaux. Le travail de terrain montre en outre l'existence de dynamiques très subtiles organisant les goûts et leur mise en circulation dans les espaces personnels et sociaux. Dans ce chapitre, nous chercherons à montrer que les pairs forment une ressource dans le parcours d'auditeur, mais également que les goûts ont une dimension instrumentale dans les relations sociales. Une attention particulière sera portée au couple et à ses logiques propres en matière de partage des intérêts musicaux.

Le troisième thème concerne la dimension non humaine impliquée dans le goût musical et sa découverte. Dispositifs d'écoute, supports des œuvres, médias, outils d'acquisition, espaces d'informations, la liste des ressources matérielles nécessaires à l'apparition, à l'appréciation et au partage des goûts est immense. Nous chercherons ici à comprendre comment se réalise l'accès à la musique, puis comment elle se conserve et se partage.

Au cours du travail de terrain, la question du savoir sur la musique, c'est-à-dire l'ensemble des connaissances entourant l'écoute, est apparue comme un élément clé de la compréhension des dynamiques de goût. Le quatrième thème y est consacré. Nous analyserons comment le savoir se développe et sur quoi il porte puis nous identifierons les objets activés lorsque les auditeurs mettent en place des tactiques de découverte musicale.

Au début de l'analyse de notre matériel, nous avons envisagé deux autres chapitres : l'un portant sur le parcours d'auditeur et l'autre sur les discours d'attachement, inspirés par les travaux de Genette (2012). Cependant, et c'est en soi un enseignement du terrain, ces parcours ne se séparent pas des quatre thèmes mentionnés précédemment. Le parcours d'auditeur s'inscrit dans des objets et des temporalités qui sont soit familiaux, soit ancrés dans des moments de sociabilité, soit apparus en rupture avec la famille ou le groupe d'ami. Les discours d'attachements pour un artiste, une œuvre, un genre, relèvent de logiques, de hasards, de rencontres, d'incompréhensions, de passions, de postures morales, d'intérêts esthétiques, bref,

d'autant de possibilités qu'il y a de parcours d'auditeurs. Ces deux dimensions sont restées présentes dans l'ensemble du processus d'analyse et de rédaction et le lecteur saura les retrouver de manière transversale dans les quatre chapitres suivants.

Le traitement des données s'est fait par codage thématique, et les quatre thèmes principaux structurent l'organisation des chapitres. Il a été décidé de fonctionner manuellement pour le codage des verbatim, à partir de retranscriptions intégrales des enregistrements des entrevues. Les informations ont été traitées à même les impressions des transcriptions puis regroupées dans des fichiers informatiques dédiés à chaque thème et sous-thème. Un travail subséquent d'intégration au développement de chaque partie de l'analyse a ensuite été réalisé. Les notes issues du journal de recherche sont également intégrées à ces données organisées lorsqu'elles sont pertinentes.

Mentionnons pour terminer que les artistes cités par les personnes interrogées sont décrits sommairement dans les notes de bas de page et figurent dans un lexique que nous avons produit pour des fins de clarification et qui se trouve en annexe C. Les genres musicaux cités à ce titre sont issus des pages Wikipédia<sup>92</sup> dédiées aux artistes et consultées en juillet 2017. Ce choix se justifie par la dynamique collaborative de production de ces informations, qui laissent paraître la diversité des étiquettes de genre pouvant être rattachées à un artiste. Les principaux objets et applications utilisés sont également décrits dans notre lexique, toujours en se référant à Wikipédia. Lorsqu'un artiste ou une application sont cités plusieurs fois, nous ne les décrivons que lors de la première occurrence, et ce afin d'alléger le document.

---

<sup>92</sup> Encyclopédie participative universelle et multilingue, en ligne depuis 2001.

## CHAPITRE V

### LA TRANSMISSION CULTURELLE FAMILIALE : PROFILS DE RECONFIGURATION

Ce premier chapitre d'analyse présente un panorama des dynamiques de transmission familiale, présenté en quatre profils issus du matériel recueilli sur le terrain. La typologie ne prétend pas épuiser toutes les dynamiques pouvant exister dans la famille. Elle ne vise pas à classer et généraliser, mais plutôt à mettre en lumière la diversité des modèles de transmission des goûts et intérêts pour la musique existants dans les familles québécoises contemporaines tels que repérés dans nos données. Cette modélisation nous permet d'identifier la place des stratégies éducatives parentales dans le développement d'un parcours d'auditeur. En ce sens, notre attention s'est portée sur la constitution d'un environnement, d'un climat culturel au sein de la famille, plutôt que sur les seules pratiques parentales. Conformément à notre seconde hypothèse de recherche, nous présentons dans ce chapitre les modalités de reconfiguration de la transmission culturelle dans les familles des personnes rencontrées.

Le terme de transmission est conservé dans notre travail, mais le concept est abordé de manière à inclure plusieurs dynamiques possibles. Dans les chapitres précédents, nous avons vu que les stratégies parentales d'éducation ont connu des changements au fil des générations et que ces évolutions ont un impact sur la transmission culturelle. Outre les diverses stratégies de transmission, il nous semble important de

creuser la question de l'effet de ces stratégies, qu'elles soient normatives ou avec une prise limitée et d'inclure ceci dans notre conception de la notion de transmission. Cette nécessité d'ouvrir l'acceptation du concept de transmission culturelle au-delà de son sens le plus strict est également liée aux évolutions technologiques permettant des formes d'écoute, d'échange et de découverte brouillant les pistes de l'ancienne séparation foyer/extérieur. La culture de la chambre, telle qu'explorée par Glevarec (2009), mais également la récente étude sur les pratiques culturelles des adolescents québécois (Poirier et al. 2012) nous entraînent en effet à voir le foyer comme un espace ouvert : aux médias, aux amis, aux rencontres, à l'information, aux découvertes... Le concept de transmission culturelle est abordé, dans notre thèse, en lien avec l'environnement familial tel qu'identifié par les acteurs.

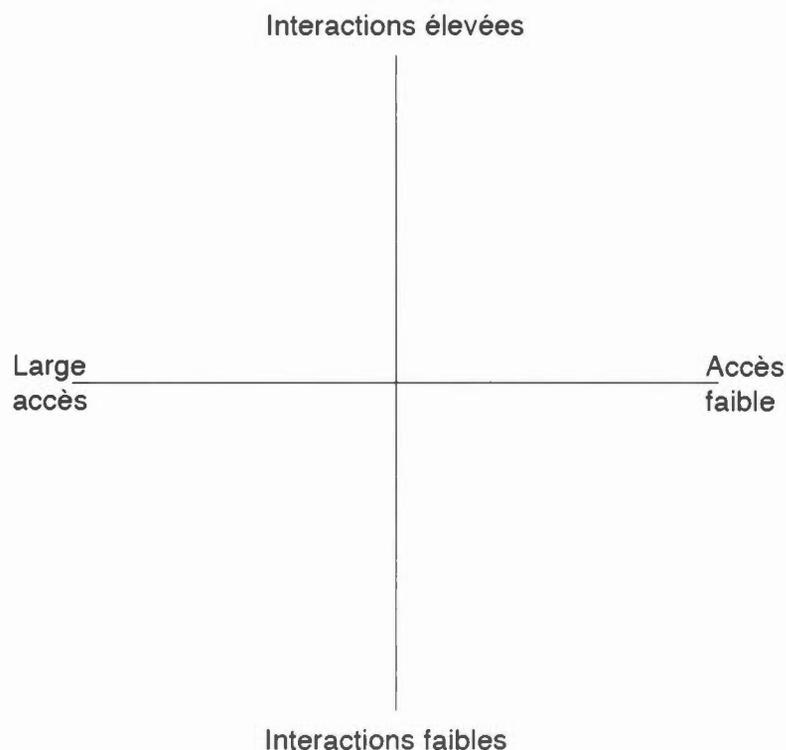
Le cadre d'analyse développé par Sylvie Octobre et ses coauteurs dans le cadre de l'enquête *Enfances et Culture* (2010) mobilise une typologie basée sur cinq climats familiaux au cœur desquels on retrouve les stratégies parentales de transmission de la culture. Ceux-ci se distinguent à la fois par la place, tant matérielle que symbolique, de la culture dans la famille et par les liens intergénérationnels qui l'habitent. Notre travail ne vise pas primordialement à détailler en profondeur les rapports à la culture au sein d'une structure familiale, mais accorde une importance assez claire au rôle de la famille et de l'environnement familial dans le discours des répondants. Sans reprendre la typologie d'Octobre et de ses coauteurs pour l'appliquer directement à notre matériel<sup>93</sup>, les profils que nous proposons dans ce chapitre se placent dans une filiation, mais aussi dans un dialogue avec ce travail.

Nos profils sont basés sur le niveau déclaré des interactions dans la cellule familiale ainsi que celui de l'accès à la musique parentale. Les interactions peuvent ou non relever de stratégies parentales et regrouper des échanges, des discussions, des conseils, des incitations. Il est intéressant de souligner que celles-ci sont rapportées par les répondants et non, évidemment, constatées dans le foyer par le chercheur. En

---

<sup>93</sup> La méthodologie, l'approche et le terrain diffèrent bien trop.

ne rencontrant que les enfants (même une fois adultes), nous n'avons pas vocation à documenter la cohérence entre ce qui est cherché par les parents (ou laissé à la découverte de l'enfant) et ce qui est retenu par leur progéniture. Cela peut cependant nous permettre de souligner d'autant plus les différences entre ceux qui ont le sentiment d'avoir connu un développement de leur curiosité culturelle dans leur foyer d'origine et ceux qui n'ont senti ni encouragement, ni pistes d'exploration de ce côté-là. L'accès à la musique s'incarne dans des objets, des dispositifs d'écoute, mais aussi des autorisations d'écoute et d'accès aux collections ou encore des pratiques musicales en direct. La subjectivité des auditeurs constitue un élément majeur dans la qualification de la largeur des collections parentales. La pertinence des objets musicaux parentaux aux yeux des auditeurs importe davantage que le nombre concret de pièces musicales possédées ou écoutées. Les interactions et l'accès à la musique en famille représentent les deux axes principaux d'identification des profils, complétés par des indices de niveaux d'intensité. Les profils sont formés par les rapprochements identifiés lors des entretiens. La figure 5.11 offre une visualisation schématique du canevas dans lequel s'inscrivent les profils.



*Fig. 5.11. Schéma de répartition des profils de transmission culturelle*

Il importe également d'intégrer la famille, toujours du point de vue de l'expérience de l'auditeur, mais dans le sens d'un environnement et non pas uniquement de la seule relation des parents aux enfants. Peu de travaux explorent l'importance des frères et sœurs dans les processus de découverte et de partage des goûts. Octobre et Berthomier (2012) notent que ceux-ci apparaissent, particulièrement à l'adolescence, entre l'espace familial et l'univers juvénile. La fratrie ainsi que la famille élargie<sup>94</sup> sont des référents réguliers dans notre enquête, qu'ils résident ou non dans le foyer. Au sein de la fratrie, il existe deux modalités principales de circulation de la musique, en plus, évidemment, des cas d'indifférence et de rejet des goûts entre sœurs et frères. On va ainsi retrouver soit un rapport d'échange relativement équilibré, qu'il porte ou

<sup>94</sup> Comprenant tant les demi-sœurs et frères, cousins, grands-parents, tantes, oncles, etc.

non sur des goûts communs ; soit un déséquilibre entre ce qui est offert et reçu. Ce déséquilibre se retrouve toujours du côté de l'aîné. Les expériences des frères et sœurs sont transmises dans des conditions très particulières puisque ceux-ci, dans la majorité des cas, ne font pas partie du cercle d'amis. Leur expertise n'est pas considérée dans la même perspective, il n'y a pas de critères d'intégration au groupe qui vient interférer avec l'affiliation. L'organisation de la vie en fratrie dans le foyer crée des moments d'échange, parfois simplement dus à la faible épaisseur des murs séparant les chambres. Ce rapport à la fratrie tout comme l'implication de la famille élargie dans l'écoute et l'appréciation musicale entrent en écho avec l'exploration des différents climats familiaux rencontrés sur le terrain.

Nous avons donc identifié quatre profils définis selon les caractéristiques du climat familial en ce qui concerne la musique dans le foyer :

- **Reproduction** : climat familial propice à la reproduction des intérêts et/ou des goûts parentaux. Un tiers des répondants est concerné.
- **Absence** : climat familial marqué par l'absence d'intérêt des parents pour la musique et son partage. Un quart des répondants s'y inscrit.
- **Curiosité** : climat familial propice au développement d'une curiosité musicale indépendante ou partiellement indépendante des goûts parentaux. Un tiers des personnes interrogées entre dans ce profil.
- **Conflit** : relations avec les parents marquées par des conflits qui limitent les interactions et échanges autour de la musique (sans que la musique en soit pour autant la cause). Ce profil se retrouve chez un dixième des personnes rencontrées.

Ces profils nous permettent de faire ressortir les principaux types de rapport à la musique instaurés dans le foyer et de relever les liens existants entre celui-ci et le développement des curiosités musicales individuelles. Nous présentons ici ces profils et esquissons les modalités typiques pour chacun. Cette structure nous permet

d'identifier les dynamiques principales de transmission présentes chez les personnes interrogées.

## 5.1. Reproduction

Un tiers des répondants décrivent un climat familial propice à la reproduction des intérêts et/ou des goûts parentaux. Celui-ci est mis en place par les parents, parfois par des stratégies actives de transmission culturelle, un libre accès et de nombreuses discussions sur la musique. Le titre de la section doit être lu comme la tendance qui rassemble les parcours de nos répondants, la reproduction des goûts parentaux n'est pas automatique. Il y a de nombreux espaces de négociation ainsi que des jeux de temporalités. Somme toute, la musique est, pour ce profil, une composante importante de la vie du foyer parental. Cette classification repose d'abord sur la place majeure de la discussion et de l'échange musical, d'abord dans le temps de l'enfance, mais également au fil de la prise de maturité. Nous accordons également une importance forte à l'existence d'une collection parentale et/ou de dispositifs d'écoute en libre accès pour les enfants.

### 5.1.1 Un environnement familial culturellement riche

L'environnement familial est constitué de nombreux objets musicaux et culturels. Ils constituent des ressources potentielles, activées ou non par des incitations parentales. Ainsi, pour Nathan la musique a « une très grande importance » dans sa famille. Parfois un seul des parents développe une passion marquée pour la musique, parfois les deux, parfois chacun dans un genre musical en particulier. Jade tient une part de ses goûts de son père et relie son intérêt pour la musique à son climat d'éducation :

Mon père aime beaucoup la musique aussi. Souvent ça venait de lui la musique classique, la musique française. Il m'a fait découvrir plein d'artistes québécois. S'il n'avait pas été là, j'aurais pas été portée probablement vers la musique<sup>95</sup>.

La collection parentale est souvent conséquente et toujours mise à disposition. Les répondants de ce groupe témoignent d'une bonne connaissance des discothèques familiales en termes de genres musicaux, d'artistes. Jacob, dont le père possède une imposante collection, décrit celle-ci en plusieurs blocs, insistant sur ceux qu'il s'est davantage appropriés, mais nommant les autres, qu'il connaît toutefois. La largeur de la collection est un trait récurrent, comme chez Zoé par exemple : « Mon père avait beaucoup de CD puis ma mère avait pas mal de CD, plus jazz par exemple, mais ouais, mes deux parents avaient des grosses bibliothèques de CD faque moi je pouvais aller prendre des CD. » Les collections ne concernent pas que la musique, on retrouve des livres, des films : « Mon père c'étaient les films puis ils avaient leurs séries de vinyles, ma mère écoutait beaucoup de classique, d'opéra, puis mon père beaucoup de musique orientale. » Rosalie

Le développement d'une part des goûts va se faire au sein même de la discothèque familiale. Parfois accompagné par les parents, parfois de manière plus discrète. Chez Nathan, le regard du père est très présent, particulièrement car celui-ci accorde une importance majeure aux objets, ce qui pour son fils signifie une démonstration d'attachement :

Il va me laisse piocher [dans sa discothèque], mais il va toujours être derrière moi à regarder qu'est-ce que je fais, est-ce que je vais les sortir de la maison et tout. [...] Pour mon père les CD<sup>96</sup> c'est très important pour lui. Il est contre les téléchargements. Il dit que ça enlève vraiment la nature puis la richesse d'un artiste. [...] Il me dit vraiment « écoute un album sur vinyle ou sur CD, il y a toujours quelque chose de mieux que l'écouter facilement sur Internet. » (Nathan.)

<sup>95</sup> Les extraits des verbatims des entretiens issus de retranscription complètes ont été édités minimalement (répétitions, hésitations) afin de préserver la langue parlée par nos interlocuteurs.

<sup>96</sup> Abréviation de Compact Disc, francisé en disque compact. Disque optique utilisé pour stocker des données au format numérique lancé en 1982.

Victoria et ses frères et sœurs avaient un accès illimité à la collection parentale : « Mes parents ont toujours été “ce qui est à moi est à vous” donc il n’y avait pas de “ça c’est mes disques précieux, tu n’y touches pas.” »

La découverte se réalise également dans des écoutes réalisées ensemble. Emma attribue à une partie de la musique qu’elle aime un poids nostalgique lié à des moments familiaux : « Mes parents aimaient beaucoup les chansonniers québécois [...] donc souvent ils mettaient des disques puis on écoutait ça ensemble. Puis c’était toujours associé à des moments privilégiés de rencontre. » La musique accompagne les enfants au quotidien :

Les premiers trucs c’est sûr que c’est des trucs, les premiers bands c’est les affaires comme mes parents écoutaient si on veut faque mon père c’est un gros fan des Beatles<sup>97</sup> là faque quand j’étais jeune c’était les Beatles pis mon père écoutait les Beatles pis la musique classique faque moi j’ai été élevé avec toute l’opéra pis genre Mozart<sup>98</sup>, Wagner<sup>99</sup> et compagnie là. (Jacob.)

La découverte musicale peut aussi se faire indépendamment du contrôle parental, comme pour Mia et Victoria qui ont découvert de nombreux disques dans le sous-sol familial : « On a le vinyle de *Thriller*<sup>100</sup> puis à un moment on a trouvé un tourne-disque qu’on pensait qu’il marchait plus. On a commencé à écouter ça. » (Victoria.) Dans cette forme de découverte, on retrouve un jeu typique des relations parents-enfants dans la négociation sur les objets écoutés :

Ce qu’il nous disait d’écouter on l’écoutait pas, puis ce qu’il nous disait pas d’écouter ben là on allait fouiller [dans la discothèque] puis on l’écoutait. C’était, j’imagine, comme n’importe quel enfant. Ce que tes parents veulent que t’écoutes, tu l’écoutes pas. Ça a fait qu’il y a une

<sup>97</sup> Groupe britannique, actif de 1960 à 1970, classé dans pop et rock.

<sup>98</sup> Wolfgang Amadeus Mozart était un compositeur autrichien classique, né en 1756 et décédé en 1791.

<sup>99</sup> Richard Wagner était un compositeur allemand d’opéra et de musique romantique, né en 1813 et mort en 1883.

<sup>100</sup> Chanson disco-funk interprétée par le chanteur Michael Jackson en 1982 et issue de son album éponyme.

époque où je me suis mise à écouter du Dolly Parton<sup>101</sup> [rires]. Parce qu'ils étaient comme « écoute pas ça » puis moi j'étais comme « ah non, moi je l'aime Dolly Parton. » (Mia.)

Il est alors particulièrement intéressant de noter que même si le contrôle n'est pas nécessaire, la collection est avant tout une sélection parentale. En plus des collections, l'accès à la musique se fait également par des facilités dans les sorties musicales où le rôle d'accompagnateur des parents est primordial. Juliette doit ses premiers spectacles à sa mère.

Quand j'étais plus jeune ma mère m'emmenait souvent voir des spectacles extérieurs à Sherbrooke. [...] J'ai vu beaucoup d'artistes connus québécois entre autres, mais des mêmes quelques-uns internationaux.

Notre méthodologie ne visait pas à distribuer les familles selon les genres musicaux de prédilection. Il nous faut cependant noter que ce premier groupe se démarque par un fort éclectisme dont une des formes les plus récurrentes mobilise des références culturelles liées souvent à des parcours d'immigration :

Dans ma famille, y'a toujours eu deux types... deux genres musicaux. Le traditionnel marocain arabe que ma mère danse dessus dans le salon en faisant le ménage. Puis mon père qui nous a élevé sur les Beatles, les Rolling Stones<sup>102</sup>, puis tous les classiques du vieux rock. (Mia.)

Mon père écoute beaucoup de rock. Puis ma mère écoute beaucoup de musique libanaise ou arabe, le baladi. Puis elle écoute aussi la radio, mais elle aime pas le rock. (Nathan.)

Toute la musique écoutée n'est pas intégrée aux goûts des enfants, elle participe cependant, nous le verrons plus loin, à une familiarisation à la diversité et à la découverte musicales. On remarque une inscription temporelle de la part des répondants concernant les désaccords :

<sup>101</sup> Auteure-compositrice-interprète et musicienne étasunienne de musique country, bluegrass, folk et pop, née en 1946 et active depuis 1957.

<sup>102</sup> Groupe de rock britannique formé en 1962, classé dans blues rock, rock'n'roll, rock psychédélique, rhythm and blues, blues, pop rock et rock.

Ma mère elle trippait pas nécessairement écouter du Metallica<sup>103</sup>, puis moi j'en écoutais t'sais. De ce point de vue là, c'est sûr qu'on a eu peut-être des styles qui se sont peut-être éloignés par moment. Je pense surtout à ma phase adolescente. (Juliette.)

La musique arabe de mes parents quand on était dans l'auto à quatre ou cinq ans, on supportait pas ça. Nous on voulait qu'ils mettent notre musique, qui était Spice Girls<sup>104</sup> et compagnie. (Victoria.)

Ces différences n'entraînent cependant pas une rupture dans le partage. Ils forment une des modalités de la discussion musicale, très régulière dans ce profil. Celle-ci prend une forme argumentée ou érudite, y compris dans les désaccords et les dégoûts :

Ils disaient « les Backstreet Boys<sup>105</sup> savent pas jouer de la musique, [la musique qu'on aime], c'est de la vraie musique, les Backstreet Boys seront jamais capables de jouer ça. » Puis nous on leur disait « oui, ils jouent de la musique pour vrai ! » (Victoria.)

Parlant des capacités de son père à reproduire des morceaux à l'oreille, Mia raconte : « Quand on était jeune, on lui donnait du Britney Spears<sup>106</sup> à écouter ben là il le rejouait. Il était comme : "Bon, c'est de la merde, mais je vais le faire pour vous." » Le rapport à la langue dans l'appréciation de la musique de Nathan et de son père est particulièrement éloquent ici. Ce répondant indique, à une question, qu'il écoute relativement moins de musique arabe qu'étant plus jeune, en partie à cause de la langue : « Si je comprends pas les paroles... c'est pas que j'apprécie pas la musique, mais au lieu d'apprécier ce que j'entends je vais me mettre à me poser des questions, "ah, mais qu'est-ce qu'il a dit ?" » Quelques questions plus tard, parlant des critères de rejet de son père vis-à-vis de certains morceaux de musique il dit :

<sup>103</sup> Groupe californien fondé en 1981 et classé dans le heavy-metal, le trash metal, le speed metal, le power ballad, le rock et le metal progressif.

<sup>104</sup> Groupe britannique formé à Londres en 1994 et classé en pop, dance-pop, teen pop et R&B.

<sup>105</sup> Groupe de pop étasunien formé en 1993.

<sup>106</sup> Auteure-compositrice-interprète étasunienne née en 1981 et active depuis 1992 en pop et dance.

Par exemple dans la chanson *Get Lucky* de Daft Punk<sup>107</sup> on va vraiment entendre « Get lucky, we're up all night to get lucky. » Puis ça mon père l'entend plusieurs fois, il va vraiment dire « ok mais c'est quoi cette musique ? Il y a juste deux trois phrases puis elle fait des millions ? C'est quoi ça ? »

Au-delà des genres musicaux, on voit ici l'importance du rapport aux paroles dans l'attachement possible à une œuvre. Cet élément devient un sujet de discussion, mais aussi un rapport à la musique qui se transmet dans le cadre familial. Cet exemple traduit assez bien la multiplicité des formes de l'échange autour de la musique et les effets à long terme dans les justifications d'attachement.

Dans ces foyers, la musique est omniprésente dans le quotidien :

Mon père, chaque matin, il y avait de la musique, l'après-midi il y avait de la musique, la fin de semaine y'avait plus du classique puis dans l'après-midi, y'avait plus du blues. Puis à Noël y'avait du gospel. (Zoé.)

Nous autres on se réveille le matin, la musique jouer à onze heures jusqu'à temps qu'on se couche le soir. (Mia.)

Pour certains, en plus de la musique enregistrée, la musique jouée en direct prend une place régulière. La pratique musicale est alors une pratique familiale.

Mon père joue beaucoup de musique, t'sais, il va prendre la guitare sur le balcon puis il va jouer. [...] Quand on a des événements en famille, il y a de la musique. Souvent, ça finit en jam dans le sous-sol et ma mère va prendre son tam-tam même si elle ne sait pas jouer. (Victoria.)

Ce qui permet l'emprunt par les enfants, pas forcément acté cependant, comme en témoigne Mia :

Chez moi mon père est assez musique. Il a tous les instruments nécessaires pour partir un band en double, voire en triple. Il a genre trois guitares électriques, au moins deux basses, deux sets de drums. Y'a vraiment beaucoup d'instruments. Puis je sais pas pourquoi j'ai jamais plus joué que ça... (Mia.)

---

<sup>107</sup> Chanson de 2013 du groupe Daft Punk en collaboration avec Nile Rodgers et Pharrell Williams. Classée dans disco, funk et electro.

L'implication artistique des parents familiarise avec la musique et la culture. Il est intéressant de voir que, si la musique est plus importante pour une part (particulièrement les familles musiciennes), c'est l'ensemble du monde culturel qui est mis de l'avant :

Je viens d'une famille de théâtre, ma tante est metteuse en scène puis mon grand-père est un grand homme de théâtre faque j'allais voir plein de spectacles de théâtre quand j'étais petite. Avec ma mère j'allais voir des spectacles de musique jazz, avec mon père j'allais voir des spectacles de musique pour enfants parce qu'il était jury pour les pièces pour enfants faque j'ai vu vraiment beaucoup de spectacles quand j'étais petite. (Zoé.)

De manière générale, ces familles accordent une large place à la culture et à l'expression artistique. Ainsi, à la question « Comment se traduisait l'importance de la culture dans ta famille ? », Jacob répond ainsi :

Surtout par la musique pis les livres je dirais. Cinéma aussi beaucoup, mes parents écoutaient beaucoup de films, faque c'est vraiment ça, peut-être l'art visuel moins... On allait au musée voir, mettons le Pop art pis Picasso, tu sais ces trucs-là, Chagall et compagnie, mais c'était vraiment plus par rapport aux livres.

La culture en général dans ma famille ça a toujours été important. Ma mère, dès que j'étais une petite fille, elle m'a inscrit à un club de lecture. Puis ça a toujours fait partie de mon éducation de lire, de développer mon imaginaire. (Emma.)

Cet intérêt pour la musique et/ou la culture peut se répercuter chez les enfants à travers des cours :

J'ai joué du piano de 6 à 11 ans [...] c'étaient mes parents qui m'avaient fait prendre les cours puis j'ai détesté ça, je me sentais obligée, j'ai jamais appris à lire les partitions, j'avais à l'oreille. Puis après ça, ben le piano est resté puis à l'adolescence je me suis mise à aimer ça puis continuer, puis apprendre par moi-même puis pour chanter. (Rosalie.)

Je chante depuis l'âge de cinq ans et demi. Ma mère a commencé à me faire faire des cours de chant toute jeune. Mais c'est parce que je l'avais demandé. (Juliette.)

Dans le cas de ces deux répondantes, il est intéressant de noter que leurs parents ne sont pas eux-mêmes musiciens, mais qu'ils ont encouragé tous leurs enfants dans les voies artistiques qu'ils désiraient explorer : musique, danse, cinéma, cirque, écriture, dessin, chant. Cela pousse Juliette à dire « Nous à la maison on est cinq enfants et on a tous des profils artistiques. » Dans l'entretien toujours, cette répondante souligne que sa mère assistait régulièrement aux cours de chant qu'elle prenait avec son frère, dans une perspective d'accompagnement. Victoria, elle, prenait des cours de piano avec son père et sa sœur.

Les stratégies parentales dévoilées par les répondants montrent une assez grande intégration de la liberté de choix des enfants. Le registre est davantage celui de l'incitation, de la disponibilité que celui de l'imposition :

Mes parents sont des gens quand même cultivés, donc ils tenaient à ce qu'on soit cultivés aussi. Mais c'était pas imposé je dirais. On a toujours été abonnés à la bibliothèque du quartier. Donc on allait souvent, quand on était plus jeunes, chercher des livres. (Victoria.)

Je pense qu'inconsciemment, le fait qu'ils nous aient quand même fait écouter beaucoup de musique c'était peut-être leur façon à eux de nous instruire sur les styles musicaux. (Juliette.)

Le poids des goûts familiaux, mais également de l'approche à la musique des parents se répercute très clairement chez certains, pour qui la rupture entre goûts d'enfant et goûts d'adolescent n'est pas si franche. Ainsi, Jacob déclare s'être rebellé contre le classique qu'écoutait son père (« c'est quoi tous ces morts ? »), mais avoir continué à écouter les Beatles. Le père de Jade contribuait, dès son enfance, à la constitution de sa propre collection, ce qui a participé à un effet de dédoublement des goûts musicaux :

Ouais il m'achetait les albums. Carrément ouais, il les achetait. Puis il voulait que je les écoute. C'était toujours un peu en parallèle. J'avais la musique avec mes amis, mais j'avais une musique chez moi. Quand mes amis venaient chez moi ils se rendaient compte que j'écoutais vraiment plein d'autres affaires qui étaient moi à l'avenir. (Jade.)

On retrouve une disposition proche chez Nathan, qui aime certains groupes en commun avec son père sans chercher à les partager avec ses amis :

C'est sûr que le rock je le montrerais pas vraiment à mes amis parce que je sais que c'est pas vraiment leur genre. (Nathan.)

Une part notable de ce groupe connaît cependant des formes de contrôle plus ou moins appuyées quant aux intérêts culturels et médiatiques des enfants :

Mes parents faisaient aussi attention à ce qu'on écoutait à la télévision. S'il y avait des émissions où est-ce qu'ils parlaient plus en québécois... Je me rappelle il y avait *Télé-Pirate*<sup>108</sup> à un moment donné. Ma mère trippait pas dessus. Elle avait des émissions un peu plus cultivantes (sic). (Victoria.)

Mon père est croyant catholique intense. Puis là je suis arrivée avec Nirvana<sup>109</sup>. Là c'était sujet de discorde. Ouais il est déjà arrivé que mon père ait tout pris... T'sais, j'avais des posters. Puis il a pris mes posters mes CD et il a tout foutu ça aux poubelles [rires] ! (Jade.)

Des indices dans les discours nous permettent de penser qu'il n'est pas ici question d'une homogénéité sociale, et ceci bien que notre travail ne comportait pas une prise en compte des profils socio-économiques des parents. On ne trouve pas de traces de discours reliés à l'homologie de classe présente dans le modèle original de Bourdieu (1979). De manière claire pour nos répondants, plus que le capital économique, ce sont les décisions parentales de développer des pratiques culturelles qui comptent en priorité (Octobre et al., 2010). Victoria vient d'un milieu modeste et les sorties culturelles en tenaient compte : « Pis après ça je pense que c'est le côté financier aussi. On faisait des sorties, mais ma mère priorisait la journée des musées où est-ce que tout est gratuit. » Dans le même registre, il est intéressant de noter que c'est davantage la place accordée à la culture qui prévaut que le capital culturel en soi :

[Mon père] n'est pas cultivé, si on peut dire. Mais il accorde une grande importance à la culture. Je pense qu'il voulait vraiment que ses enfants

<sup>108</sup> Émission de télévision québécoise jeunesse diffusée de 1991 à 1996 sur le Canal Famille puis rediffusée jusqu'à l'été 1999.

<sup>109</sup> Groupe étasunien actif de 1987 à 1994 classé dans le grunge et le rock alternatif.

connaissent beaucoup de musique. Qu'ils connaissent aussi [...] les racines. C'est pour ça qu'il était axé sur la musique française. (Jade.)

Ce profil recouperait, dans le travail d'Octobre, à la fois les familles où la culture est une filiation et celles où la culture est une conquête à transmettre. Les parents sont présents, actifs dans la transmission et le développement des intérêts musicaux des enfants. La pratique musicale y est encouragée, tout comme la collection et le partage. Les conflits culturels sont mineurs et discutés au sein de la cellule familiale.

### 5.1.2. L'intégration du rapport familial à la musique

Une assez grande cohérence dans les parcours d'auditeurs se dessine dans les environnements musicaux et culturels de ce profil. Les goûts parentaux sont, plus régulièrement que dans les autres groupes, intégrés à l'âge adulte, souvent consciemment, comme pour Emma : « La musique classique, [ça vient] beaucoup de mon père, mes parents. Ils écoutaient ça quand j'étais jeune. Donc pour moi il y a comme un sentiment de sécurité, de réconfort qui est associé à ça. » La présence de discothèques familiales participe au développement des goûts individuels :

Quand je me suis mise à tripper sur les Rolling Stones et les Doors<sup>110</sup> au secondaire, parce que ma gang d'amis aimait ça, j'ai pu juste aller toute prendre les albums que mon père avait parce qu'il écoutait ça quand il était plus jeune. (Zoé.)

J'pense que ça a été le point tournant pour moi, pour le rock ça a été Led Zeppelin<sup>111</sup>... Que mon père écoutait pas beaucoup, mais il avait tous les vinyles [rires]. Faque moi je me suis mis à l'écouter puis c'est là, avec mon frère, [...] qu'on a commencé à écouter beaucoup de rock. (Mia.)

<sup>110</sup> Groupe californien actif de 1965 à 1973. Classé dans l'acid rock, le blues rock, le rock psychédélique et le hard rock.

<sup>111</sup> Groupe britannique formé à Londres en 1968 et principalement actif jusqu'en 1980. Classé dans hard rock, blues rock et folk rock.

Une partie de la musique des parents est également redécouverte à l'âge adulte et intégrée dans une carte de goût forcément éclectique :

Je dirais que c'est vraiment moi qui est allée chercher [des morceaux de musique orientale], mais en même temps je réalisais que l'information me venait aussi sans que je m'en rende compte du fait que mon père parlait du Genawa puis que quand ma famille venait du Maroc, ils se mettaient à faire tous des percussions. (Rosalie.)

Dès lors, celle-ci comporte un lien particulier avec la famille. Victoria souligne que son histoire personnelle va lui permettre d'apprécier certaines chansons aujourd'hui populaires différemment : « Il y a des classiques aussi, *Ya Rayah*<sup>112</sup>, c'est une chanson que tout le monde connaît parce que ça joue dans les clubs. [...] Mais la version originale, c'est une chanson qu'on écoutait quand on était très jeunes. C'est un classique qui va me rappeler mon père. »

Une part des goûts parentaux qui n'étaient pas connus ou appréciés dans l'enfance ou l'adolescence sont finalement intégrés à l'âge adulte. Ainsi, Juliette note qu'elle n'avait pas voulu écouter le premier album d'un artiste que sa mère lui avait conseillé. Elle vient de le découvrir à son troisième album : « Pour certains artistes, je regrette un peu de pas avoir écouté leur disque, en les connaissant aujourd'hui. »

- Il est arrivé que mon père oublie une cassette<sup>113</sup> [de musique marocaine] dans ma voiture puis là je l'écoute... Sans lui dire !  
[rires]
- Pourquoi sans lui dire ?
- Parce que lui il est tout le temps « tu vas regretter, vous connaissez pas ça, vous comprenez pas à quel point c'est bon. » Pareil comme son rock qu'on aimait pas quand on était jeunes. Ça va venir un jour avec le temps j'imagine. (Victoria.)

Pour certains répondants, la présence de musique au sein de la famille a un effet sur la façon d'apprécier celle-ci une fois adulte, voire sur la façon de vivre la musique. Comme Victoria, qui lie son absence de gêne dans la danse aux nombreux moments

<sup>112</sup> *Ya Rayah* est une chanson de l'auteur-compositeur-interprète Algérien Dahmane El Harrachi sortie en 1973 et maintes fois reprise.

<sup>113</sup> Support d'enregistrement audio sur bande magnétique introduit en 1963 par la compagnie Phillips.

musicaux de sa vie de famille. Emma estime que ses découvertes musicales adolescentes et adultes sont liées à son environnement familial :

Je pense qu'il y avait déjà un terreau fertile. T'sais, c'est ça, je pense que c'était déjà ancré en moi dès mon plus jeune âge, mais j'ai développé encore plus ça par la suite de rencontres ou de cours, même à l'université. J'ai éventuellement ouvert encore plus mes horizons. (Emma.)

On note également une capacité plus élevée que dans les autres types à relier des formes musicales avec des contextes spécifiques, mais également à « jongler » avec différents corpus musicaux :

Si je suis au gym, j'aimerais pas écouter du baladi. [...] Je l'écoute avec ma famille, mais j'écouterai pas ça tout seul. Puis généralement, ce genre de musique, c'est fait pour danser dans les mariages avec la famille, dans les grandes soirées. (Nathan.)

Les liens avec la famille existent, à l'âge adulte, également des enfants vers les parents. Ceux-ci visent non pas à conforter les goûts parentaux déjà connus, mais plutôt à partager des découvertes, à ouvrir la porte à des connaissances nouvelles, pour les parents, par les enfants. On est ici dans les canons de la rétrosocialisation (Pasquier, 2005), c'est-à-dire que la transmission culturelle se réalise des enfants vers les parents. Pour Emma, la musique dans sa famille est associée à l'idée de rencontre, que ce soit des intérêts de ses parents vers elle ou de ses découvertes vers ses parents. La musique proposée à l'écoute pour les parents découle d'une volonté à la fois de présenter ses goûts, mais également des artistes ou des morceaux susceptibles de correspondre avec les goûts des parents.

Mon père, il trippe beaucoup, je lui amène plein de styles de musique. [...] Mon père aimait beaucoup l'opéra, quand j'étais jeune c'était Pavarotti<sup>114</sup>. C'était tous des chanteurs à grosse voix, il aime ça. Faque quand je lui ai apporté le groupe de rock un peu metal ben c'est une fille qui chante de l'opéra, il a trippé tout de suite. (Juliette.)

---

<sup>114</sup> Luciano Pavarotti était un ténor et artiste lyrique italien né en 1935 et mort en 2007.

Cela peut aussi relever d'une volonté d'ouvrir les goûts parentaux à des intérêts ou des causes propres aux enfants :

À Noël je leur achète des albums que je pense qu'ils aimeraient bien, de la musique locale parce que ben moi je trouve ça important de supporter cette scène là. (Zoé.)

L'ouverture d'esprit au niveau culturel des parents apparaît également comme un trait régulier de l'environnement culturel de ce profil :

Ma mère est assez ouverte, tout le long que j'écoutais du techno, j'écoutais du rock, elle en a toujours écouté, ma mère elle aimait Metallica pis Guns N'Roses<sup>115</sup>, puis elle était juste comme : « sont donc ben laids, mais ils chantent bien. » (Jacob.)

Cependant, les échanges ne sont pas toujours couronnés de succès et il est plus pertinent de comprendre le concept de rétrosocialisation comme un processus et non un résultat :

Mon père il est quand même assez vieux jeu. Donc oui, il va écouter la musique qui passe à la radio, mais il va l'écouter pour me faire plaisir, mais je sais qu'il aime pas. T'sais, des fois, il va se permettre de critiquer. Il va dire « ah c'est tout le temps les mêmes musiques, tout le temps le même rythme, le même débit. » Je trouve qu'il a un peu raison. (Nathan.)

Les parents apparaissent toujours comme des référents majeurs, particulièrement dans les genres musicaux pour lesquels ils possèdent la plus forte expertise :

Si j'ai vraiment envie d'entendre un nouvel artiste de vieux blues, je vais demander à ma mère. (Zoé.)

Si la majorité des parents, tous groupes confondus, écoute sensiblement la même musique au fil des ans selon les répondants, on va trouver des exceptions, des parents qui continuent, d'eux-mêmes, de développer de nouveaux intérêts musicaux. Le père de Rosalie poursuit ses découvertes : « Ils ont gardé la même collection de vinyles

---

<sup>115</sup> Groupe californien formé en 1985 et toujours actif. Classé comme hard rock, heavy metal et blues rock.

d'il y a trente ans, puis mon père a découvert Internet et trouvé des vieux artistes orientaux avec. » La mère de Juliette continue de soutenir la scène culturelle locale :

Elle en écoute quand même encore beaucoup [de musique] ma mère. Des fois, elle va dans des petits lancements de disque [...] encore là, elle allait voir beaucoup de spectacles l'été, je pense qu'elle le fait encore aujourd'hui. Puis à chaque fois qu'il y a un artiste qu'elle aime bien, d'habitude, elle achète pas mal les disques. Puis c'est pour ça que des fois, encore même aujourd'hui, je lui demande des disques. (Juliette.)

Le questionnaire proposait aux répondants de décrire les stratégies parentales qu'ils envisagent dans le futur (ou mettaient déjà en place pour les répondants parents). Les perspectives de transmission culturelle à une future cellule familiale pour les enfants ayant grandi dans ce climat propice à la reproduction de l'intérêt pour la culture et la musique suivent une forme déjà expérimentée.

Je veux avoir une grande bibliothèque, des bons films à la maison puis je veux avoir plein de bons albums que mes enfants vont pouvoir piger dedans, parce que moi je me suis nourrie de ça quand j'étais petite. (Zoé.)

Au lieu d'aller au centre d'achat j'aimerais les emmener dans des endroits plus culturels. Musées. T'sais, la grande bibliothèque il y a une section complète pour enfants puis à chaque fois que je vais là et que je vois des enfants je me dis « Moi je vais vouloir faire une sortie comme ça ». (Victoria.)

L'optique dominante ici est celle de la proposition et non pas de l'imposition (Octobre et al., 2010), par exemple chez Victoria : « J pense que tant qu'il y a de la musique à la maison y'a un certain éveil qui se fait chez les enfants. Mais de vouloir leur inculquer quoi que ce soit par rapport à la musique... » À ce titre, la culture en général est plus favorisée qu'une de ses composantes en particulier :

C'est pas tant la musique en tant que telle, je veux juste voir ce qui va ressortir [...] de chez eux, puis si c'est la danse contemporaine ou si c'est le dessin ou si c'est de la musique ben ce sera ça puis je voudrais leur faire essayer plein de choses dans tous les arts. (Rosalie.)

Si Nathan reconnaît que l'écoute forcée de rock avec son père a fini par porter ses fruits, il n'envisage pas de reproduire le même schéma :

C'est vraiment en me forçant que j'ai appris que oui, on peut apprécier une musique quand on commence à la connaître. [...] Je vais transmettre mes goûts à mes enfants, mais s'ils vont pas aimer ça, je vais pas les forcer et les obliger. (Nathan.)

La prise en compte de l'idée d'un parcours d'auditeur apparaît également :

C'est sûr qu'à la base, c'est normal pour un enfant de se rebeller contre les goûts de ses parents pis je pense que c'est correct, sauf qu'à la base ton enfant écoute ce que toi t'écoutes pis c'est sûr qu'il va aimer ça, au début je pense là, tu mets ça jusqu'à temps qu'il aille dix ans mettons. (Jacob.)

[Mon père] me laissait pas changer de poste. C'est sûr qu'avec l'âge quand j'ai commencé à vieillir, j'ai commencé à avoir un peu plus... je dirais pas d'autorité, mais je tenais plus tête à mon père. Je disais « non, c'est à mon tour d'écouter la musique, question de partage. » (Nathan.)

Les perspectives de transmission offrent également une place majeure aux interactions et échanges :

J'aimerais ça pouvoir garder une ouverture d'esprit sur la musique que mes enfants vont écouter que je vais peut-être pas tripper, mais peut-être découvrir certains trucs que je vais bien aimer. (Zoé.)

### 5.1.3. Un lien avec l'ensemble de la famille plus qu'avec la seule fratrie

L'importance de la fratrie dans ce groupe semble très marginale, à l'exception des familles où un membre est lui-même un musicien. Les interactions entre frères et sœurs sont moyennes en intensité et en régularité, certains sont proches dans leurs goûts, d'autres plutôt clivés. Les témoignages soulignant plutôt des dynamiques semblables pour toute la fratrie et liées aux habitudes des parents :

On a découvert à un moment donné en fouillant dans de vieilles cassettes le passé de mon père qui était Guns N'Roses. Mon frère c'est ça qui l'a... Mon frère est plus dans le classic rock puis lui c'est comme

ça qu'il a vraiment embarqué là-dedans. Il a trouvé une cassette de Guns N'Roses, il a commencé à l'écouter, ça a été comme une révélation et depuis ce temps il écoute juste ça. (Victoria.)

Nathan estime avoir été plutôt un suiveur des goûts de sa sœur étant plus jeune avant de voir leurs intérêts musicaux se séparer :

Ma sœur elle va toujours écouter des trucs qui sont *mainstream*, elle est pas le genre de personne qui va chercher des trucs qui sont *underground* puis moins connus. (Nathan.)

Un seul cas présente une situation nette de rupture dans les goûts et les discussions sur les goûts entre frères et sœurs, situation qui place l'individu en question dans un profil conflictuel sur lequel nous reviendrons dans un chapitre subséquent. Adolescente, la sœur de Jacob était en conflit avec son père vis-à-vis de ses goûts musicaux, l'empêchant même d'écouter sa musique librement au sein du foyer. Jacob indique avoir longtemps essayé de faire écouter à sa sœur autre chose que la musique de la radio, qu'elle préfère :

Ma sœur, elle a 37 ans, puis elle écoute genre de la musique d'adolescent, mais c'est correct là, j'ai rien contre ça, sauf que j'ai essayé longtemps d'y faire, y montrer mes choix musicaux, pis d'essayer de l'amener à écouter, pas de la vraie musique, mais quelque chose d'un peu plus, auteur-compositeur, je sais pas comment dire ça là pis ça a jamais marché. Jacob

Ce profil est assez homogène, tant dans l'environnement familial que dans le rapport à la famille dans le parcours d'auditeur. Nous pouvons affirmer que cette configuration est celle où la reproduction des habitudes liées à la musique est la plus forte entre parents et enfants. On retrouve ici un profil présent chez Donnat (2011b), mais aussi Pronovost et Royer (2004) ou Octobre et ses coauteurs (2010). Plus encore, ce groupe tisse un lien avec le modèle de la transmission culturelle tel qu'il est déployé par Bourdieu (1979). En effet, ici, ce qui est reproduit ce sont avant tout les façons de faire et d'aborder la musique. Mais la nuance majeure est que ce n'est pas la classe sociale qui peut expliquer cette transmission, mais plutôt le climat

familial dans le sens exploré par DiMaggio et Mohr (1985), c'est-à-dire un ensemble de possibles offerts à l'enfant par l'environnement familial. Les deux profils suivants mettent cependant à mal l'édifice intellectuel centré sur la reproduction des pratiques dans le milieu d'origine.

## 5.2. Absence

Ce profil regroupe les répondants qui estiment avoir grandi dans un environnement familial dans lequel la musique est absente ou peu présente. Il regroupe un quart des personnes rencontrées. Il y a peu d'objets musicaux et peu d'interactions avec les parents concernant la musique. La description des pratiques parentales est le fait des enfants rendus adultes, il peut exister des cas où plus qu'une absence d'intérêt pour la musique, les parents démontrent une absence de volonté de transmission ou de partage avec leurs enfants. Les stratégies éducatives liées à la culture sont, dans ce groupe, inexistantes ou quasi inexistantes. Si l'environnement familial lié à la musique (et, généralement, à la culture) est homogène dans ce groupe, on va voir que les parcours d'auditeurs qui en émergent suivent deux pistes, radicalement opposées. D'un côté, la reproduction d'un désintérêt parental, soit total, soit ancré dans une posture d'auditeur passif. De l'autre, un parcours en rupture du cadre familial, avec une haute présence de musiciens adultes. Celle-ci s'accompagne très fréquemment d'un jugement critique sur les goûts parentaux, l'espace d'expertise en musique résidant très tôt dans le parcours d'auditeur. Le terme de rupture s'applique ici uniquement aux interactions liées à la musique.

### 5.2.1. Peu d'objets, peu d'interactions

La musique est très peu présente au quotidien pour ce profil, et encore moins dans les discussions et les échanges que dans sa présence matérielle dans l'environnement familial. Olivia n'est pas une passionnée de musique, ce qu'elle relie à des habitudes familiales :

- T'sais, dans ma famille, c'est pas quelque chose de...
- D'important ?
- Ouais. Ben t'sais, pas important, mais qui est pas énormément présent. T'sais, il y a des musiciens qui naissent dans des familles où la musique, ils ont baigné dedans. C'était pas comme ça dans ma famille faque j'imagine que c'est pour ça que je porte un petit peu moins d'intérêt. (Olivia.)

De manière générale, la culture et l'art n'occupent pas une place valorisée, du moins dans le regard des enfants devenus adultes :

Mes parents sont pas très culturel hein. [...] Y'avait pas beaucoup de « tiens, c'est samedi soir, on va écouter un film » ou « regarde ma chérie, c'est tel réalisateur. » Bon, mes parents connaissent pas ça, ils savent pas et ils s'en foutent, ils ont aucune connaissance cinématographique, ils écoutent des *blockbuster*. Ma mère elle lit 3-4 livres par ci par là, elle a pas une grande connaissance littéraire là. Elle va lire des petits romans quétaines de l'heure de Marc Lévy. (Maeva.)

Au-delà des goûts parentaux, la vision critique des enfants porte sur les façons de faire, d'apprécier, sur les raisons de l'attachement.

Ma mère aimait la peinture, mais c'est de la peinture hobby t'sais. Rien de culturel. Pas de référence. Et puis en musique, les seuls trucs un peu poussés, c'était du Bob Marley<sup>116</sup>, du Deep Purple<sup>117</sup> et du Led Zep, c'est mon père. Mais il n'y avait pas un rapport intellectualisé par

<sup>116</sup> Auteur-compositeur-interprète, chanteur et musicien jamaïcain, né en 1945 et mort en 1981. Classé dans dub, reggae, ska et rocksteady.

<sup>117</sup> Groupe de hard rock britannique actif de 1968 à 1976 puis de 1984 à aujourd'hui. Classé dans hard rock, heavy metal, rock psychédélique, blues rock et rock progressif.

rapport à ça. Il analysait pas le jeu de Jimmy Page<sup>118</sup>. T'sais, je sais même pas s'il savait qui c'était Jimmy Page. (Liam.)

Cet état de fait n'entraîne pas nécessairement de critiques frontales concernant les stratégies d'éducation parentales, dans l'échantillon, on va retrouver tous les degrés de validation ou de rejet de cette relative absence d'importance de la culture dans la vie de famille. Pour William, issu d'une famille originaire d'Asie, la culture se résume à la langue et aux explications parentales sur les traditions et coutumes. Ce répondant estime que cet aspect a de l'importance aux yeux de ses parents, mais qu'il n'y a pas, hormis la langue, d'incitation à l'échange, aux sorties, aux pratiques culturelles. Il trouve cependant que celles-ci ne sont pas nécessaires, validant la définition familiale de la culture. Des désaccords sur le manque d'incitation familiale apparaissent par contre dans le groupe, notamment pour Maeva qui regrette d'avoir dû attendre la rencontre d'amis au secondaire pour découvrir le goût de la culture : « J'aurais aimé ça moi, en tout cas quand j'étais petite, que ce soit un peu plus... Tu sais... Qu'on me fasse lire un livre, qu'on me fasse écouter un film parce que c'est un film important ou parce que c'est un livre culte. » Charlotte témoigne d'un trouble vis-à-vis de la question concernant l'importance de la culture au sein de la famille :

Moi tu sais, le terme [culture] je sais pas trop... Ma mère elle fait de la peinture à l'huile, comme pas la culture, on a pas été au musée ou tu sais, j'ai pas pris de cours de toutes sortes de choses. (Charlotte.)

Les collections sont rares et peu exploitées :

Mes parents c'était pas des gens qui achetaient beaucoup de CD. Il y avait pas de vinyles non plus. Il n'y avait pas de tourne-disques. Puis la plupart du temps, la musique, ben c'était la radio. [...] Ma mère est très stars québécoises là, donc c'est ça qui a joué quand moi j'étais *mainstream* québécois. (Olivia.)

Maeva, de son côté, cherchait de la musique dans la collection modeste de ses parents, mais sans en parler : « On en parlait pas vraiment hein. C'était là, puis moi je fouillais dans pis tu sais, elle elle l'écoutait. » Au-delà de la taille de la collection, on

---

<sup>118</sup> Guitariste, producteur et compositeur principal du groupe britannique Led Zeppelin, né en 1944.

va retrouver dans ce groupe une régularité plus forte de critique négative sur la qualité des goûts familiaux.

Je pense que la musique classique [présente chez ses parents] c'était vraiment la musique, t'sais, c'était québécoise, ma mère avait pas une grande connaissance de la musique classique, elle avait des CD de solitude comme les canons de Pachelbel<sup>119</sup> avec des bruits de baleine en arrière ou le *Sunday Brunch* de Mozart. (Maeva.)

Je me souviens très bien d'un été. C'était l'été des Jeux Olympiques de Barcelone avec la Dream Team 92 puis mes parents c'était l'album live de Francis Cabrel<sup>120</sup> de 800 volumes là, c'était interminable criss. Ils écoutaient ça dans la voiture, j'en pouvais plus. J'en pouvais plus, mais j'écoutais t'sais, j'avais pas encore ma liberté de pensée musicale tant que ça. (Liam.)

Ce jugement peut s'incarner sur les goûts directement ou sur les modes d'écoute. Ainsi, chez les auditeurs ayant des collections physiques de disques, la radio commerciale écoutée jadis par les parents apparaît comme un épouvantail. Benjamin catégorise le genre musical favori de ses parents comme étant du « gros *mainstream* », tandis que Liam se souvient que ses parents écoutaient « de la radio commerciale. » Selon Gabriel, le réflexe de la radio n'est pas lié à un intérêt pour la musique chez ses parents : « C'était très radio. C'était basique. C'était pas vraiment un intérêt pour la musique, c'était un peu... ouvrir la radio juste pour avoir du bruit. » Ce jugement négatif est moins flagrant pour les profils où les goûts ne se sont pas construits dans une rupture consciente vis-à-vis de la culture des parents. Chloé, auditrice rare de musique, estime partager une part de ses goûts avec son père. Ce partage se fait essentiellement en transport et sans sélection parentale : « C'est à travers quand on conduit ensemble. Il met sa musique, il met sa radio. Puis ça adonne que je découvre une musique sur cette radio là. » Le rapport aux goûts des parents

---

<sup>119</sup> Johann Pachelbel est un compositeur et organiste allemand de la période baroque né en 1653 et mort en 1706.

<sup>120</sup> Auteur, compositeur et interprète français de chanson française et de pop rock né en 1953 et actif depuis 1974.

peut enfin se retrouver dans des espaces paradoxaux : successivement aimés, puis critiqués voire rejetés, partiellement reproduits, redécouverts, aimés par nostalgie, etc.

Quand j'étais plus jeune, j'écoutais de la musique que mes parents écoutaient, que ma mère écoutait en fait, mon père écoute pas de musique, que ma mère écoutait, faque j'écoutais toutes ses quétaineries là. J'allais en auto avec elle à tous les jours parce qu'elle me faisait des lifts pour aller à l'école faque on écoutait ce qui passait à radio pis on aimait des tunes pis on les chantait ensemble pis j'aimais ben gros Céline Dion<sup>121</sup>. [...] Moi j'écoutais de la musique un peu pas vraiment cool quand tout le monde écoutait des affaires de leur âge, moi j'écoutais les affaires de mes parents. Ben ma mère elle avait des CD comme aussi genre les Beatles, Simon and Garfunkel<sup>122</sup> pis ces affaires-là tu sais, un petit peu plus vieille, ça commencé à un peu plus m'intéresser aussi, j'écoutais pis je fouillais dans ses CD, pis y'avait une couple d'affaires que j'aimais pis que me rejoignait plus là. Faque pendant un bout ouin c'est ça, tu sais au secondaire quand tout le monde commençait à aimer des affaires cools pis des bands un peu actuels, moi j'écoutais comme plus des vieilles affaires là genre du vieux rock pis des tounes des années 60 pis 70... (Maeva.)

Dans certaines familles, l'encouragement à la pratique culturelle est présent, mais sans partage de celle-ci ou soutien adapté. Liam a commencé la musique de manière indépendante, sans suivre la forme de l'incitation familiale d'une connaissance théorique de la musique, mais plutôt la sienne, celle de l'expérimentation indépendante : « Ma mère a voulu que je fasse du solfège, mais j'ai jamais... enfin, ça m'a toujours saoulé. J'ai jamais même commencé en fait. Non ça m'intéresse pas. Donc j'ai commencé à gratouiller [sur des vieilles guitares de son père]. » Pour Benjamin, l'encouragement a marché même si la découverte de la pratique musicale n'a pas pu être partagée avec la famille :

Mes parents m'ont toujours poussé à développer un sens artistique. Eux c'est pas du monde qui sont, qui en ont nécessairement fait auparavant, mais ils ont toujours eu la pensée que si on veut ouvrir l'esprit de quelqu'un, genre d'un enfant, c'est bon de le mettre en quelque part ou

<sup>121</sup> Chanteuse québécoise née en 1968 et active depuis 1980. Classée en variété française, pop, adult contemporary, soft rock, pop rock, dance, folk et country pop.

<sup>122</sup> Duo américain actif principalement de 1957 à 1970 et classé folk rock, soft rock et pop.

est-ce qu'il peut le développer artistiquement parlant, donc c'est sûr que ça été tard, mais tu sais il y a les fameuses belles histoires, où tout le monde se rassemble autour d'un piano pis chante, ça pas été présent là. (Benjamin.)

Les conflits dans la musique écoutée sont relativement rares. Certains, comme Benjamin, ont pris l'habitude de ne pas partager tous les genres de musique qu'ils aiment avec leurs parents, connaissant leurs goûts. Liam note qu'à l'adolescence il y a eu une « une série de crissettes » liées à des groupes de rock en particulier, mais également au rap que sa mère « ne comprenait pas. »

### 5.2.2. Rupture et passivité, deux parcours opposés

Les parcours d'écoute s'organisent clairement en deux sous-groupes pour ce profil. D'un côté, on va retrouver des individus qui, à l'adolescence, ont connu une rupture radicale avec les goûts familiaux, correspondant à un investissement massif dans la vie culturelle du groupe de pairs. De l'autre, on va voir des individus écoutant peu de musique et adoptant, tant à l'adolescence qu'à l'âge adulte, une attitude passive dans leurs découvertes.

Dans la première situation, l'importance de la musique dans la vie adulte n'est pas comprise aisément par les parents. La voie professionnelle envisagée par Noah a initialement causé des troubles familiaux : « Ma mère elle a failli faire – bon j'exagère là – elle a pas fait une dépression, mais elle a failli quand je lui ai dit que j'allais étudier en musique au Cégep. Elle comprenait pas tant. » Les enfants qui ont développé une forte implication dans la musique servent de passeur de découverte pour leurs parents :

[Parlant de l'album d'un groupe avec lequel il a joué] je l'ai apporté à mes parents juste pour qu'ils voient autre chose que genre Michael

Bubl <sup>123</sup>. [...] C'était comme un petit peu, pas un devoir, mais « regardez,  a existe, c'est pas mauvais. » (Benjamin.)

Dès lors, si la collection familiale n'est pas investie durant l'enfance, elle peut l'être dans un deuxième temps. Ainsi, Noah a récupéré les vieux vinyles de ses parents et de ses grands-parents, tout comme Benjamin, qui a aussi récupéré le dispositif d'écoute :

C'est mon père qui avait une table à vinyle, une table tournante chez mes parents et je l'ai tout simplement prise quand je suis parti. C'est là que genre, je me suis monté ma grosse collection de vinyle en plus de prendre les vinyles de mes parents (rires). Je les choisissais, peut-être pas René Simard<sup>124</sup> là...

Mais pour l'autre partie du groupe, la transmission retrouve des écueils déjà rencontrés :

Une fois de temps en temps j'y apportais un CD « ah peut-être tu vas aimer ça », mais tu sais c'est difficile, ça la rejoignait pas tu sais. Je pense pas que ce soit quelqu'un qui a une grande capacité de découverte musicale. [...] J'ai aucun intérêt à éduquer musicalement ma mère parce que ça l'intéressera pas pis parce que tu sais, moi j'étais comme ça aussi quand j'étais un peu plus jeune. (Maeva.)

Le jugement sur les goûts parentaux se poursuit à l'âge adulte, tant sur les goûts que sur les habitudes d'écoute :

Encore aujourd'hui ils vont tripper sur des trucs modernes que je comprends pas puis je leur dis, mais bon c'est correct. Puis, t'sais, ma mère essaie de me [convaincre]. Ma mère a trippé sur Zaz<sup>125</sup>. «  coute, tu vas voir, c'est intéressant. » « Ouais, mais non. » Mais eux en fait la majeure partie de leur consommation musicale passe par les médias et par la variété institutionnalisée [...].  a, ça a pas changé. Donc leur consommation de musique n'a pas changé du tout. Et j'ai essayé vainement de leur faire découvrir des trucs plus indé et puis qu'ils achètent [de la musique], mais bon... C'est ça t'sais, ils ont pas de support. Ils ont un lecteur CD qui marche pas. Mon père je lui ai acheté

<sup>123</sup> Chanteur canadien né en 1975, actif depuis 1996 et classé dans le jazz et l'adulte contemporain.

<sup>124</sup> Chanteur québécois né en 1961 et actif depuis 1971.

<sup>125</sup> Chanteuse, auteure-compositrice-interprète française née en 1980, en activité depuis 2007 en chanson française, folk et ballade.

un iPhone et un iPod shuffle mais il n'a pas d'ordi donc il a toujours le même stock depuis que je lui ai acheté genre, depuis 2007. (Liam.)

Ma mère je pense qu'elle écoute la radio dans l'auto faque elle écoute les hits de l'heure. Elle écoute les radios de matante québécoise pis elle écoute ses mêmes CD par exemple, elle les aime. Elle écoute les mêmes dix CD depuis cinquante ans. (Maeva.)

Les membres de ce groupe qui sont ou ont été musiciens professionnels ou semi-professionnels soulignent cependant des encouragements de leurs parents, encouragements peu liés au genre de musique. Pour Noah, « ma mère est devenue comme ma fan numéro un. » Avec humour, Liam note cependant que c'est le lien de filiation et non la musique qui expliquent le soutien qu'il a reçu de ses parents : « ils étaient fiers de voir leur fils plutôt qu'autre chose. J'aurais pu péter dans un micro puis ils auraient aimé ça je pense. »

De son côté, Maeva a eu longtemps un intérêt pour la musique classique qui reste sous-exploité :

Moi j'ai toujours beaucoup aimé ça la musique classique, pis des violons genre des quatuors de corde pis toute ça, moi je trouve ça vraiment beau. Quand j'étais petite j'aimais beaucoup la musique classique aussi pis ça j'en ai jamais vraiment parlé. J'en ai pas parlé, ça pas été à un moment précis, mais j'ai toujours vraiment beaucoup aimé ça, ma mère avait des CD des canons de Pachelbel pis là ça je trouvais ça tellement beau quand j'étais petite pis là moi aussi je voulais jouer les canons de Pachelbel avec mon violon pis tout ça pis ça je me suis jamais vraiment intéressée à ça, c'est drôle j'ai mentionné hier [à des amis] que j'aimerais ça découvrir plus la musique classique pis d'en écouter plus, j'aime beaucoup ça. Ouais le piano ou le violon ça venait de ça.

La transmission n'est, évidemment, pas identiquement approchée par les deux sous-groupes de ce profil. D'un côté on a un relatif désintérêt pour la question même, de l'autre on voit poindre une volonté d'offrir un environnement complètement différent :

Moi j'aimerais ça que mes enfants soient davantage baignés là-dedans. Je voudrais les amener plus souvent au musée, à la bibliothèque, ces

trucs-là. Qu'ils lisent. Juste lire. T'sais, comme, nos parents nous ont jamais vraiment motivés à lire faque pour moi c'est comme plus difficile d'ouvrir un livre. Mais moi c'est sûr que je voudrais que mes enfants soient plus... plus avoir de culture. (Olivia.)

Gabriel, lui, ne reproduit pas les mêmes schémas au niveau culturel que ce qu'il a connu, considérant qu'il fait souvent des sorties culturelles avec sa conjointe et son enfant : « C'est deux mondes différents. Mes parents, ma mère, sont pas vraiment ouvert à ça tant que ça. » Par contre, pour William ou Charlotte, la transmission du goût pour la musique n'est pas prioritaire dans leurs perspectives éducatives.

Il n'y a pas de régularités sur la fratrie dans ce groupe. On y retrouve des enfants uniques, liens forts, liens faibles, liens évités dans les réponses malgré les relances. Gabriel estime que son frère a eu une influence, mais non directive :

Quand il était au secondaire, il jouait dans un jazz-band à l'école pendant tout son secondaire. Ça fait... oui c'était... j'y pensais pas, mais c'était peut-être un peu la source de vraiment de m'intéresser plus à la musique. [...] Je pense que c'est lui qui m'avait fait commencer un peu dans le punk. Nirvana je pense que c'est lui qui l'avait acheté avant moi. Mais il a arrêté très vite d'écouter du punk, mais moi j'ai resté là-dedans. [...] Je les entendais, mais c'était pas volontaire de lui. Il était pas comme ça. Il était dans son monde. (Gabriel.)

Ce même répondant note qu'arrivé à l'âge adulte, la discussion et les échanges se sont multipliés avec son frère : « On n'est plus des ados qui se querellent, ouais, c'est juste la maturité. Puis les goûts sont plus développés. »

Chloé, par contre, a des goûts communs avec son frère. Ou plutôt, elle suit ses goûts :

J'écoute aussi un peu de rap de mon frère. J'aime sa musique qu'il écoute. J'écoute sa *playlist*. Je connais pas les artistes, mais j'aime écouter ça. [...] Mon frère, il change de style pas mal souvent et je vais avec lui comme je le suis pas mal dans ce qui s'agit de musique.

William indique que sa sœur, auditrice de musique asiatique a abandonné ses tentatives de l'y intéresser :

[Avec les autres] elle essaie, mais elle essaie pas vraiment avec moi. Elle sait que j'aime pas ça. Elle aime la musique. Elle aime les *shows*, mais elle me présente rien du tout.

Le frère de Charlotte, quant à lui, cherchait à éviter que sa sœur découvre sa musique :

Il voulait surtout pas que j'écoute sa musique. [...] Il voulait pas me mêler dans sa vie : « Viens pas dans ma chambre ! »

L'existence d'un environnement familial similaire, mais de deux modalités principales de développement des pratiques liées à la musique – rupture et reproduction – valide en partie notre hypothèse selon laquelle la transmission culturelle n'a rien de mécanique. L'influence de la famille reste cependant présente, même lorsqu'elle représente un contre-modèle : ainsi, on va retrouver les jugements les plus négatifs sur les goûts et habitudes des parents chez les enfants en rupture dans leur rapport à la musique. On pense alors au travail de Dominique Pasquier (2005) qui montre comment les adolescents avec lesquels elle travaille arrivent à développer plusieurs systèmes de jugement culturels (famille, école, modes) qui vont parfois se rencontrer. Ce profil nous permet bien de voir que dans un cas d'absence d'intérêt familial, il existe des voies de contournement, principalement dans les médias, les amis et les possibilités offertes par les objets de la musique (Nowak, 2013). Le profil suivant nous permet de poursuivre cette réflexion sur l'espace gris entre les stratégies culturelles prévues par les parents et les héritages culturels revendiqués par les enfants une fois devenus adultes.

### 5.3. Curiosité

Un tiers de nos répondants décrivent un milieu familial où la curiosité pour la musique (et plus largement la culture) prend une part importante dans les stratégies

éducatives parentales. Les collections parentales peuvent être de tailles diverses et les interactions sont modérées à élevées. Ce profil se distingue de celui de la tendance à la reproduction par l'existence de stratégies parentales – comprises par les enfants – visant à encourager le développement de goûts personnels et la curiosité plutôt que de viser la reproduction du goût. L'ensemble des répondants rassemblés met de l'avant une indépendance (totale ou relative) vis-à-vis des goûts parentaux et des approches de la musique, et ce dans des contextes familiaux divers où il existe cependant un bon niveau d'interactions. Il est particulièrement intéressant de remarquer que ce groupe est celui qui présente le plus régulièrement les témoignages de liens forts avec la fratrie.

### 5.3.1. L'encouragement à la prise d'autonomie

Ainsi, on va retrouver dans cet ensemble des individus ayant grandi dans un foyer où étaient accessibles des collections musicales aux tailles variées. Cependant, celles-ci ne sont pas, au moins dans un premier temps, explorées et appropriées.

Mon père avait une collection de disques impressionnante. Surtout de musique populaire vénézuélienne, des Caraïbes et la salsa. Et tous les genres apparentés. Mais moi j'aimais pas. [...] La plupart des choses que j'ai appris à apprécier c'était par moi-même, parce que chez moi, normalement, ni mon père ni ma mère ils écoutaient [ce que j'aimais]. (Florence.)

Chez mes parents en fait il y a le style country québécois. Puis c'est un style que quand j'étais jeune je détestais vraiment. C'est le style que c'est vraiment du monde qu'ils connaissent. C'est quelqu'un qui habite à côté qui fait des cassettes à tous les deux ans. Il a pas assez d'argent pour faire des CD faque il fait des cassettes encore. Puis il y a un genre d'événement, un genre de rodéo à Baie-Comeau, faque là cette personne-là est là puis elle joue, elle fait un show. Faque là mes parents avaient toutes ces cassettes la. (Félix.)

La connaissance de la musique parentale y est cependant bien développée. Les répondants rassemblés savent identifier les artistes et genres musicaux favoris de leurs parents, connaissant également les évolutions dans leurs préférences.

Dans d'autres familles, les collections sont moindres, voire inexistantes. Ainsi, en continuant la discussion sur la collection de vinyles une fois l'enregistrement terminé, Léa m'indique qu'elle n'en est alors qu'à son début. Léa a émigré au Canada, et a laissé sa collection chez ses parents. Elle indique alors que ses parents n'en possèdent pas, son père n'écoutant pas vraiment de musique et sa mère écoutant la radio. Elle ne sait pas où sont passés les disques que ses parents possédaient, mais elle suppose qu'ils sont conservés dans un placard.

La présence ou non de musique au quotidien connaît également des variations assez grandes ici. Léa n'en entendait pas : « Jamais mon père ou ma mère n'ont mis de la musique forte dans n'importe quelle pièce de la maison. » alors qu'Alicia baignait dedans :

J'écoute du jazz depuis longtemps, parce qu'il y a le cadet de ma mère qui habitait chez nous et c'est par lui que j'ai appris à découvrir la musique. J'avoue aussi que mon père c'était un mélomane, mais lui il avait, c'était plus la musique, la rumba congolaise, donc c'est aussi peut-être que je le dis comme ça, peut-être à partir de lui que j'ai pu éveiller ce petit côté, ce goût à la musique. Il y avait beaucoup de musique chez nous, j'ai grandi dans la musique à écouter de la musique.

Une répondante relie activement certaines de ses découvertes à la musique qu'écoutait son père au quotidien :

C'est lui qui m'a fait découvrir Pink Floyd<sup>126</sup>, The Smiths<sup>127</sup>, The Cure<sup>128</sup>. T'sais, des trucs, Yes<sup>129</sup>, Black Sabbath<sup>130</sup>. Tout ça, c'était mon

<sup>126</sup> Groupe britannique actif de 1965 à 1994. Classé comme art rock, rock psychédélique, rock progressif, acid rock et space rock.

<sup>127</sup> Groupe anglais créé en 1982 et séparé en 1987 classé comme rock indépendant, indie pop et new wave.

<sup>128</sup> Groupe britannique formé en 1976 classé comme cold wave, new wave, post-punk, rock alternatif et rock gothique.

père qui écoutait ça. [...] Chez nous, on se levait puis y'avait un CD tout de suite qui jouait. On écoutait de la musique tout le temps. (Sofia.)

Cependant, elle nuance le poids de ces artistes dans la constitution de ses goûts : « J'ai apprécié de les connaître, mais c'est pas quelque chose qui m'a suivi tant que ça au cours de ma vie. » Elle identifie plutôt un moment dans son adolescence comme point de départ de son intérêt pour la musique.

Pour la moitié des répondants, la culture en général et les sorties culturelles en particulier occupaient une place relativement importante :

Tous les mois, ma mère et moi on allait voir un film, des pièces de théâtre. [...] Il y avait la bibliothèque. J'étais membre, affiliée au club pour louer des films, etc. (Florence.)

La culture était pas quelque chose d'important pour [mon père]. Ma mère par contre est très littéraire. Très très littéraire. Et elle aimait ça, aller faire des sorties au cinéma, des expositions, aller dans des châteaux, tout ça. [...] Et mon frère et ma sœur ouais, en fait, les deux étaient vraiment axés culture. (Léa.)

Mon père c'était un homme cultivé, mon père n'est jamais sorti du Cameroun, mais c'était quelqu'un qui était assez cultivé. [...] Aussi en même temps, mon père ne nous a pas appris le genre où on bâillonne les enfants : on dit ce qu'on pense, on discute. (Alicia.)

Thomas note que pour ses parents il serait plus judicieux de parler de « culture populaire » plutôt que seulement de « culture. » Il estime toutefois que chez ses parents, « je pense pas que c'est quelque chose qui était important, mais c'est quelque chose qui était omniprésent. » La nuance repose, dans le développement de son discours, sur la place de la culture, ici dans le rythme quotidien plutôt que dans les stratégies éducatives ou dans le registre des valeurs : « c'étaient pas des érudits ou des gens passionnés de culture, mais la culture était omniprésente. »

---

<sup>129</sup> Groupe britannique formé en 1968 ayant connu deux hiatus (1980-1983 et 2004-2008). Classé comme rock progressif, rock symphonique et art rock.

<sup>130</sup> Groupe britannique actif créé en 1968 et actif jusqu'en 2006, puis de 2011 à 2017. Classé comme heavy metal, hard rock et doom metal.

La pratique musicale est rare chez les parents pour ce profil. On retrouve cependant des musiciens dans la famille élargie, pratique non poursuivie comme pour les parents de Félix : « Mon grand-père était musicien multi-instrumentaliste. Il jouait de l'accordéon, du ukulélé, de la guitare. Il devait jouer du piano aussi. [...] puis ça chez mes parents ça s'est presque complètement perdu. »

Le partage sur la question de la pratique musicale est ici particulièrement clivant dans la jeunesse, pas sur l'incitation à la pratique, mais plutôt sur les genres musicaux plébiscités par les enfants :

Je pense quand même que mon père était content que j'apprenne à jouer de la guitare. Puis quand il m'entendait jouer genre des *fucking power chords*, il était juste comme « *What the fuck.* » Il voulait que je fasse des solos ou quelque chose. Faque je partageais pas vraiment ça, non. (Thomas.)

On retrouve cependant une régularité dans l'environnement familial concernant le niveau d'interactions lié aux goûts musicaux lors de la cohabitation. Léa partageait le contrôle de l'autoradio. Béatrice a conservé dans sa liste d'écoute des artistes découverts par l'écoute avec ses parents :

Ma mère adorait la guitare, faisait de la guitare régulièrement. Surtout de la musique québécoise parce que ses parents aimaient ça puis ça s'est un peu transmis là-dedans. [...] Dans ma playlist j'ai Cat Stevens<sup>131</sup> étrangement. Gerry Boulet<sup>132</sup> est encore dedans. Qu'est-ce que j'ai d'autre ? Les Colocs<sup>133</sup>. Ma mère trippait sur les Colocs. (Béatrice.)

Avec ma mère on faisait pas mal de trajets pour aller chez ma grand-mère ensemble. Et chaque fois la musique c'était un coup elle mettait son CD, un coup c'était moi. (Léa.)

Le jugement sur les goûts musicaux des parents nous apparaît particulièrement développé. Sofia estime ainsi : « Mon père a des très bons goûts musicaux et des très

<sup>131</sup> Chanteur, musicien, auteur et compositeur britannique né en 1948 et actif principalement de 1966 à 1978 en folk rock et pop.

<sup>132</sup> Auteur, compositeur et interprète québécois, né en 1946, décédé en 1990, actif de 1966 à sa mort et classé dans le rock.

<sup>133</sup> Groupe québécois de fusion, rock et musiques du monde actif de 1990 à 2001.

mauvais aussi. » Les enfants connaissent bien les goûts parentaux et leurs évolutions qui concordent vers la stagnation des collections. Raphaël considère que les goûts de ses parents sont figés : « Avant, mes parents écoutaient plus de musique, mais maintenant... Je parlais avec mon père puis, maintenant il n'écoute plus de nouvelle musique. » Le père de Sofia est dans une situation quasiment analogue, malgré des achats et des cadeaux qu'il reçoit : « [Mon père] achète des petits trucs québécois, mettons, le nouveau Pierre Lapointe<sup>134</sup> ou des trucs comme ça. Mais sa collection de disques et de cassettes est exactement la même que quand j'étais ado. » Noah se dit aujourd'hui capable d'apprécier la musique que sa mère écoutait dans son enfance, « surtout du folklore ou des trucs de dance, pas du dance, mais du funk » qu'il n'aimait pas. Celle-ci trouve aujourd'hui ce genre de musique « québécois » : « [Ma mère] est passée du côté obscur, elle a changé puis elle est revenue dans la pop pas mal. »

### 5.3.2. La curiosité comme moteur de la découverte musicale

C'est davantage dans le rapport à la famille une fois l'autonomie atteinte que la cohérence des pratiques de ce groupe se fait flagrante. On l'a vu, les interactions existent dans l'enfance et l'adolescence et elles se poursuivent à l'âge adulte, mais plutôt, ici, dans le sens des enfants aux parents. Ainsi, Léa crée des listes de lecture pour sa mère au moins une fois par an. Ces efforts ne sont pas nécessairement couronnés de succès. Parlant des groupes qu'elle essaie de faire découvrir à son père, Sofia estime que souvent ses incitations se passent « mal », ce qui ne l'empêche pas d'insister : « À part mettons Avec Pas d'Casque<sup>135</sup> qu'il trouve super beau et bien écrit, il a pas aimé grand-chose que je lui ai fait découvrir avant. » Elle estime qu'elle essaie « juste une fois par année » de lui faire découvrir « un petit truc que je pense qu'il aimerait. »

<sup>134</sup> Auteur, compositeur et interprète québécois né en 1981 et actif depuis 2000 en chanson française.

<sup>135</sup> Groupe québécois actif depuis 2004, classé en folk et country folk.

Quand je suis en voiture avec [mon père] ou quand je le vois, quand je découvre de quoi ou qu'il découvre de quoi il me le fait écouter puis on partage plus souvent... Il aime beaucoup la musique, mais je sais qu'il se permet pas tant d'en écouter. Il a pas tant le temps d'essayer de découvrir d'autres choses et tout. Je lui dis des trucs à aller voir, des fois il va aller voir. Sinon il pousse pas plus ses recherches là-dessus. (Noah.)

Les processus de transmission culturelle existent dans des dispositions très subtiles davantage ancrées dans les manières d'aimer ou les souches d'influences que dans les goûts ou les habitudes en tant que tels. Florence dont le père était animateur de radio reconnaît son influence dans le rapport à la documentation qui accompagne ses intérêts musicaux : « J'ai appris un peu à justement fouiller aussi dans ses livres pour trouver qu'est ce qu'il y avait et qui pouvait m'intéresser. » Si, dans un premier temps, cette répondante avance ne pas partager des goûts familiaux, une fois l'entretien terminé, elle indique également que les classiques de salsa qu'elle écoute et connaît viennent de l'influence parentale. À l'ultime question de l'entretien, « Est-ce qu'il y a des éléments que nous n'aurions pas ou pas suffisamment abordés et qui te semblent importants ? », Raphaël tient un discours élaboré entre musique familiale et prédisposition aux types de musiques qu'il préfère et qu'il rassemble sous le vocable de « musique noire » :

Ce que mon père écoute c'est vraiment du jazz puis genre les Beatles. Comme, dans ma tête, ça vient tout le temps de la musique rythmée donc de la musique noire là, africaine. Bin africaine... Les Beatles écoutaient du soul... T'sais, mes parents ont jamais écouté de country, pas devant moi en tout cas. [...] Mes parents ont pas de CD de Céline Dion [...] C'est de mon éducation musicale que je suis prédisposé de près ou de loin à de la musique noire.

Félix et Thomas sont dans des processus de redécouverte de la discographie parentale (et particulièrement de la musique country) :

Mon père a toujours écouté de la musique country. Faque quand même t'sais quand j'étais jeune je disais « Ah le country c'est poche. » Mais maintenant que je suis plus vieux je suis comme « Ah cool. » T'sais

j'avais six ans puis genre j'écoutais du Johnny Cash<sup>136</sup> puis des trucs comme ça, ça jouait. (Thomas.)

Cette redécouverte se fait cependant davantage avec des connaissances extérieures acquises indépendamment qu'avec l'expertise parentale. Thomas poursuit :

- Je me suis aperçu que dans la collection de disques de ma mère, elle avait du Tangerine Dream<sup>137</sup>, genre du Vangelis<sup>138</sup>, des trucs que quand j'étais jeune je trouvais vraiment quétaine. Ou, t'sais, du mom rock. Là en vieillissant tu vois d'où ça vient, t'as toute cette connaissance d'un autre contre-culture dans l'historique. Quand t'es un enfant t'as pas cette connaissance-là t'as pas cette curiosité-là. [...] En retournant vers la collection de disque à ma mère j'étais comme « Oh *shit* ! » J'ai quand même emprunté une couple de disques.
- Et tu en as parlé, de ça, avec ta mère ?
- Ouais. Ouais après j'en ai reparlé. Tu vois comme elle c'était comme le contraire un peu. Elle c'est quelque chose qu'elle écoutait voilà quinze ans qu'elle avait comme mis aux oubliettes. Elle est comme passée à autre chose. Moi c'est le contraire. Je suis comme revenu à ça. Faque on a fait comme le chassé-croisé un peu dans le fond. Elle était comme « Ah oui prends les j'écoute plus ça. J'écoute la radio. » T'sais c'est plus la même relation. Faque on en a parlé un peu, mais elle n'était pas comme « Ah wow tu connais ça ? » (Thomas.)

L'approche de Félix est particulière. Ses parents écoutent beaucoup de musique country locale, et, après avoir développé de fortes connaissances en musique du monde, Félix réinvestit ce champ dans une optique tout à fait différente :

La famille Daraïche<sup>139</sup> c'est vraiment un bon exemple. La famille Daraïche, j'haïssais ça. J'aimais pas ça. La musique est répétitive. Les paroles sont vraiment plates. Le style de chant m'énervait. Puis là maintenant je suis en train de redécouvrir ce style-là et je l'aime vraiment. Parce que c'est notre musique du monde en fait.

<sup>136</sup> Auteur-compositeur, chanteur et guitariste de country étasunien, né en 1932, mort en 2003 et ayant débuté sa carrière en 1955. Classé en country, rock'n'roll, folk, gospel, rockabilly et blues.

<sup>137</sup> Groupe allemand formé en 1967 classé en musique électronique, ambient, new age, krautrock et rock progressif.

<sup>138</sup> Auteur-compositeur-interprète, producteur et arrangeur grec actif depuis 1961 en musique instrumentale, musique électronique, rock progressif, musique classique et new age.

<sup>139</sup> Famille de musiciens country québécois actifs depuis les années 60.

Le même répondant développe une approche qui n'est pas sans rappeler la posture *camp*<sup>140</sup> en ce qui concerne la musique parentale qui lui a été transmise :

Voilà quelques années j'ai demandé à ma mère de me donner ses cassettes. Elle m'a donné ses deux valises de cassettes et là elles sont au travail présentement parce qu'on a des lecteurs cassettes au travail. Faque une fois de temps en temps [...] je mets du Roch Voisine<sup>141</sup> ou du Guillaume Lemay-Thivierge<sup>142</sup> qui a fait un album de musique. Ou des compilations de danse Ce soir on va danser ou ce genre de chose là. Ou du Éric Lapointe<sup>143</sup>. C'est vrai ça c'est vraiment fou. Puis là c'est comme vraiment intéressant. C'est comme j'aime c'est kitsch, mais c'est vraiment kitsch. C'est un rapport kitsch à la musique. C'est le deuxième degré. C'est vraiment le deuxième degré. Mais en même temps il y a un premier temps degré t'sais je veux dire je l'aime j'apprécie j'ai du fun. Puis en même temps c'est comme tellement drôle.

À l'âge adulte, la culture occupe une place plus importante dans les pratiques et intérêts, même dans les familles où la culture importait, comme pour Raphaël :

Avant, quand j'étais jeune, ma mère nous achetait des livres, elle nous amenait acheter des livres à la librairie, visiter des musées, mais c'était pas... C'était pas super intense comme moi maintenant. Maintenant je fais juste ça, écouter de la musique et me renseigner sur les arts.

Les auditeurs rassemblés dans ce profil témoignent de fortes affiliations à la musique qui dépassent le rapport purement auditif pour s'incarner dans des sorties et des rapports profonds et complexes aux objets. Ainsi, après avoir listé les artistes favoris de son père, Raphaël déplore que ses parents n'écoutent plus de disques : « ils mettent genre Galaxie<sup>144</sup> c'est genre de la radio sur la télé. » Léa qui a eu davantage d'échanges et d'influences avec ses frères et sœurs qu'avec ses parents et qui a grandi

<sup>140</sup> Style, forme d'expression et regard valorisant le mauvais goût reliés à la communauté gay.

<sup>141</sup> Auteur-compositeur-interprète et chanteur de variété pop et de folk-rock canadien né en 1963 et actif depuis 1986.

<sup>142</sup> Acteur québécois (et chanteur, visiblement), né en 1976.

<sup>143</sup> Chanteur québécois né en 1969 et actif depuis 1994. Classé en rock, variété française, pop rock, blues et folk.

<sup>144</sup> Stingray Musique (anciennement Galaxie) est un ensemble de 100 chaînes de télévision numérique diffusant, au Canada, du contenu musical en continu, sans pause. Chaque chaîne est dédiée à un genre particulier.

dans une maison où les collections d'objets musicaux et la présence de musique au quotidien étaient faibles témoigne d'une volonté claire quant aux stratégies éducatives qu'elle envisage :

Je ferai en sorte d'avoir [...] une collection de vinyles parce que je me dis que découvrir la musique pour des enfants à travers ça c'est beaucoup plus plaisant. Parce qu'ils manipulent vraiment l'objet. Parce qu'ils pourront voir les pochettes. (Léa.)

Cette proposition de rupture vis-à-vis de ce qui a été vécu dans le foyer se retrouve aussi, par exemple, chez Raphaël :

Si j'ai un enfant, je vais lui faire apprendre un instrument vraiment jeune. *Fucking* jeune. Je veux qu'il lise de la musique. Ce que j'ai pas fait, ce que mes parents ont pas fait. Piano, sûrement piano. Pas de violon. Parce que j'aime pas le classique. Si tu connais le piano tu peux tout faire. Guitare aussi.

Concernant sa volonté de faire écouter sa collection de vinyle à ses potentiels enfants, Raphaël indique qu'il pense déjà parfois au jugement générationnel :

Je pense souvent à ce que mes enfants vont penser si je fais jouer cette track là, 2013 mettons, en 2030. Comment ça va vieillir ? Est-ce qu'ils vont me trouver cave d'écouter ça ? « Ça sonne super *fucked up*, c'est quétaïne... »

Une voie alternative se dessine de manière minoritaire chez d'autres répondants, dont Sofia :

J'ai pas l'intention de pousser mes goûts sur mes enfants. Comme, moi, mon père ne l'a pas fait, donc j'ai découvert ma propre façon d'écouter la musique et tout ça. Mais c'est sûr que je vais prendre le contrôle musical de la maison jusqu'à temps qu'il développe ses propres goûts. Je pense que la meilleure façon de connaître la musique, c'est d'en écouter.

### 5.3.3. Des liens forts avec les frères et sœurs

Les liens entre frères et sœurs sont particulièrement forts dans ce profil. D'une part, la dynamique de l'aîné transmettant existe, et d'autre part nous observons l'importance des échanges poursuivis dans le temps comme marqueur des pratiques musicales de nos répondants. Raphaël a reçu et transmet : « C'est mon grand frère qui m'a fait découvrir la première grosse piqûre du ska. Mon petit frère j'essaie de lui faire écouter des trucs. »

[Mon frère et ma sœur], depuis que je suis vraiment petite, forcément, ils m'ont plongée dans leurs goûts musicaux, dans leurs univers musicaux. Et en fait, ma sœur, elle c'était plus des genres de... plus pop quoi. Donc c'est-à-dire du Depeche Mode<sup>145</sup>, enfin, tout ce qui était un peu rock gros aussi, du Pearl Jam<sup>146</sup>, du Nirvana. Et mon frère, lui, m'a fait découvrir [...] mon groupe favori quand j'avais dix ans et c'est Pavement<sup>147</sup> et c'est resté en fait. Donc ça, c'était eux. (Léa.)

Léa a, par la suite, fait découvrir des groupes à son frère et sa sœur en plus de les inciter à aller voir des artistes en spectacle. Les liens peuvent représenter des influences directes, mais également des formes d'encouragement à la clarification des goûts personnels. La fratrie est alors un référent par lequel les intérêts individuels se consolident. Si Thomas estime que les goûts de sa sœur ont rythmé son enfance, il considère que ça ne l'a pas influencé dans ses préférences suivantes : « Ça m'a pas influencé plus qu'il faut. C'était plus quand j'étais jeune parce que j'avais juste accès à ça. Faque j'étais comme « ah ? c'est ça que le monde écoute ? » Par contre, ce répondant estime que son petit frère a développé ses goûts en partie grâce aux siens : « Je lui faisais entendre des trucs, genre il m'empruntait des CD ou il voyait ma chambre avec des posters punk rock *wathever*. » Sofia, grande sœur, est active dans sa transmission musicale à son petit frère :

Quand je suis déménagée à Montréal je lui ai amené... Ben c'est ça, y'a beaucoup de mes disques que je lui ai donné, mes CD. Il les écoute

<sup>145</sup> Groupe anglais actif depuis 1980 et classé en new wave, rock électronique, synthpop et pop rock.

<sup>146</sup> Groupe étasunien de grunge et de rock alternatif, actif depuis 1990.

<sup>147</sup> Groupe de rock indépendant et lo-fi étasunien actif de 1989 à 1999 et reformé en 2010.

encore. [...] J'ai pas sélectionné, j'ai juste dit : « Écoute ça. » Lui c'était facile parce qu'il était tellement avide et ouvert. Puis il a trippé sur tout. Il a aimé tout ce que je lui ai fait découvrir. Mais là, je lui ai pas fait découvrir de trucs depuis...

Elle estime qu'il est inutile qu'il essaie de lui faire découvrir quelque chose, « parce que je sais très bien ce qu'il écoute maintenant puis il sait qu'est-ce que moi j'aime. Puis il sait bien que ça sert à rien. » Noah, bassiste, peut jouer régulièrement avec son frère, batteur, plus jeune que lui et qui a aussi fait son secondaire en musique. Ses autres frères sont très sensibles à la musique qu'il leur fait écouter :

Mes autres frères, j'en ai un de huit ans, un de quatre ans. Eux autres, ils trippent ben gros. Quand j'amène ma basse, ils veulent jouer de la basse. Puis y'en a un qui m'a dit que, lui, ce qu'il voulait faire dans la vie, c'est de jouer de la contrebasse.

Ce répondant organise également la musique qu'il fait circuler dans la fratrie :

J'essaie de *checker* ce qu'ils vont aimer. [...] Mais du funk, t'sais, les trucs que je me dis que pour un enfant de cet âge là, il y a tout le temps quelque chose de vivant à aimer.

Les liens forts de fratrie s'intègrent à des parcours de découverte où les sources d'intérêts sont diverses. Dans ce cadre, les relations entre frères et sœurs semblent particulièrement articuler le passage entre l'espace familial et le monde des pairs. Sylvie Octobre et Nathalie Berthomier (2012) soulignent cette particularité de la fratrie, à la fois dans la famille et dans la sociabilité juvénile, comme une incursion dans le quotidien du foyer d'objets et d'attitudes juvéniles. Les relations avec les frères et sœurs entraînent directement ou indirectement la découverte de mondes culturels nouveaux. Parfois, les amis des frères et sœurs vont avoir un rôle clé, par exemple pour Thomas qui empruntait des magazines musicaux au petit ami de sa grande sœur quand il était adolescent. Les relations se poursuivent à l'âge adulte et une horizontalité peut apparaître, gommant l'effet d'âge. Ainsi, Léa demandait à son frère de l'emmener dans des festivals musicaux : « et mon frère était motivé puisque

je connaissais plus de groupes que lui déjà là-bas, mais il me faisait confiance au niveau de ma culture musicale. »

Avec ce profil, on voit qu'une part de ce qui est retiré de la famille n'est pas nécessairement prévu par les parents en lien avec la culture ou la musique. Toutefois, c'est bien dans les espaces d'autonomie existants au sein du foyer familial que se développent des intérêts. Les parents maintiennent des interactions régulières, tout comme les frères et sœurs, de sorte que ces intérêts, pratiques et goûts sont connus et parfois encouragés. La notion de « socialisation silencieuse » de Bernard Lahire (1998) semble ici à propos, les enfants devenus adultes tendant à relier leur curiosité pour la musique au milieu familial tout en s'en détachant dans les types d'œuvres plébiscitées et les parcours d'auditeurs suivis.

#### 5.4. Conflit

C'est le profil le plus rare dans notre travail, il concerne seulement un dixième des répondants. Le conflit peut être soit générationnel, soit liés à une dynamique particulière au sein du foyer. Dans le travail de Sylvie Octobre et de ses coauteurs (2010), on peut noter que le niveau de conflit avec les parents est lié à la fois à des caractéristiques socio-économiques et à certains types de climats culturels dans les familles. Si la question des objets accessibles au foyer laisse une part d'inconnu pour ce profil, c'est vraiment autour des interactions faibles, voire inexistantes, qu'on va pouvoir rassembler ces répondants. Le conflit ne concerne ainsi pas forcément l'ensemble d'une famille, mais peut ne toucher qu'un des membres. Par exemple, Jacob, présent dans le groupe où la transmission parents-enfants est la plus classique, indique que sa sœur a été en conflit en particulier sur des questions de musique avec ses parents et son frère. Elle refusait que son père écoute sa musique dans le salon, alors que Jacob y était favorable. Ainsi donc, ce profil de conflit n'est pas lié, ici, à un

climat d'indifférence ou de rejet de la musique, mais plutôt à des environnements où les interactions sont faibles, voire inexistantes, pour d'autres raisons. Le dialogue est rare, sur la question de la musique du moins. Comme nous l'avons vu dans les autres profils, les dynamiques de transmissions culturelles sont nourries par les interactions existantes et vice versa, les interactions existantes sont nourries par les goûts musicaux. Dans les entretiens, les réponses portant sur la famille sont d'ailleurs rares et succinctes. L'existence d'une collection musicale parentale peut-être connue sans être discutée. Il est également intéressant de noter que les liens de fratrie sont systématiquement faibles. Ce chapitre sera moins développé que les autres, car la source des conflits ne concerne pas forcément la question des goûts, mais s'y répercute plutôt. La question de la transmission culturelle n'y est pas liée à la collection ou à l'écoute musicale des parents. La musique n'est pas, dans ce groupe, partagée dans le quotidien de la famille :

Toute la musique qu'on écoutait en famille c'était vraiment la musique pour souper ou... c'est ça. Mais c'est souvent le silence. En fait non c'est pas le silence, mais il y a pas de musique. (Alexis.)

Un rapport ambivalent s'installe avec les goûts musicaux des parents et leurs collections. Les répondants rassemblés dans ce groupe ont grandi en ayant accès à des discothèques assez fournies comme Alexis :

Ils en ont crissement gros. Ils ont vraiment plein de CD. Ça, ça m'impressionne. Plein de vinyles. Ils ont plein de stock. Mais ils écoutent pas tant de musique que ça.

Or, si l'écoute avec les parents est inexistante ou problématique, car conflictuelle, la découverte dans la discothèque à l'initiative de l'enfant apparaît de manière paradoxale dans la constitution de leur parcours d'auditeur. Olivier, dont les parents avaient une grosse collection musicale (« ils se sont tout débarrassés, ils ont tout numérisé ») ancrée dans le rock, blues et le jazz, n'appréciait que très peu des goûts parentaux : « C'était eux qui écoutaient pis moi j'avais pas le choix de subir. »

Cependant, plus loin dans l'entretien, Olivier indique avoir écouté quelques-uns de ses disques favoris dans la collection familiale :

Pink Floyd, The Wall ça a été une grosse influence. J'ai toujours adoré l'album là. [...] Rolling Stones, Beatles – ça dépend quoi des Beatles. Puis ben comme tout le vieux blues, BB King<sup>148</sup>.

Alexis a trouvé certains de ses artistes favoris chez ses parents : « [Jean Leloup<sup>149</sup>], j'ai pris les CD à mon père à un moment donné pour les mettre sur mon ordi, mais t'sais, je lui ai pas dit en tant que tel. » Mais le conflit a perturbé la transmission de la découverte. Alexis témoigne d'une découverte après coup de la discothèque familiale : « Quand je *checke* la discographie (sic) il y a plein d'artistes intéressants et je fais « oh *shit* ! en ce moment j'écoute ça ! » »

Le rapport d'héritage des goûts et/ou collections familiales témoigne de la place centrale du conflit dans l'espace relationnel, conflit qui perturbe la transmission :

Quand je me suis mis à écouter du punk, j'étais un peu en rébellion contre la famille. Mais en même temps c'est vrai que j'ai toujours écouté du rock puis mes parents en écoutaient faque... Mais non je pense pas qu'ils m'aient vraiment influencé dans mes choix musicaux et sociaux... (Olivier.)

À l'âge adulte, les échanges restent très faibles. Dans tous les cas, les liens avec la fratrie autour de la musique sont également faibles, voire inexistantes :

J'écoutais les artistes qu'elles écoutaient, mais sans leur dire que j'aimais ça. J'étais comme... C'est ça des fois mettons... Mais quand admettons elles mettaient une chanson que j'aimais pas, je leur disais. Mais il y a pas vraiment eu d'échanges comme « Ah écoute ça, c'est vraiment bon. » (Alexis.)

Les situations de conflit ponctuelles liées à la musique sont apparues chez nos autres répondants comme marquées dans un temps passé, celui de l'adolescence et de la

<sup>148</sup> Guitariste, compositeur et chanteur étasunien, né en 1925 et mort en 2015. Classé dans blues, blues électrique, blues rock, rhythm and blues et jazz.

<sup>149</sup> Auteur, compositeur et interprète québécois né en 1961 et actif depuis 1983. Classé dans le rock alternatif, le pop rock et le folk rock.

cohabitation. Ici, le conflit, pas spécifiquement lié à la musique, perdure et tente le rapport à la famille comme entité davantage qu'aux goûts parentaux. Il est dès lors délicat de tirer des conclusions sur ce groupe.

\* \* \*

La constitution de profils s'est imposée à nous comme un outil efficace pour comprendre les modalités de la transmission culturelle dans les familles québécoises, particulièrement en ce qui concerne les pratiques musicales. En rassemblant les répondants en fonction de leur description de l'environnement familial et du rapport à la musique qui y est présent, nous avons relevé l'existence de régularités dans la reconfiguration de la transmission. Afin de présenter ces quatre profils, nous avons utilisé deux indicateurs principaux : la fréquence et l'intensité des échanges au sein de la famille concernant la musique ; et la quantité déclarée d'objets musicaux (œuvres, dispositifs, ressources documentaires...) présents en accès libre au sein du foyer. Les profils ne forment pas des catégories stables et finies ou même fixes et exhaustives, ils font cependant ressortir les stratégies de transmissions dominantes des familles liées à la musique et à la culture. Grâce à notre dispositif d'analyse, nous avons pu identifier quatre profils forts :

Le moins fréquent, identifié comme celui du conflit, regroupe les répondants en rupture franche avec la famille, indépendamment de la musique. Il est caractérisé par des récits d'interactions très faibles, peu importe la taille des discothèques accessibles. Les causes des conflits n'ont pas été investiguées, cela n'étant pas à propos.

On retrouve ensuite, pour un quart des répondants, le profil d'absence. Celui-ci regroupe ceux qui, dans leurs discours, décrivent l'environnement familial comme peu doté en objets musicaux, et les parents comme moyennement ou peu intéressés par la musique. Dans ce profil, il est intéressant de noter qu'on va retrouver deux types de parcours d'auditeur. Les deux tiers adoptent une position de rupture, avec la mobilisation des médias, d'Internet et des pairs très tôt dans les découvertes et affiliations musicales. Cette posture montre le pouvoir potentiel de l'irruption du monde extérieur dans le foyer (Glevarec, 2009). L'autre tiers se trouve dans une

forme de répétition du désintérêt parental et dans des pratiques majoritairement passives dans la découverte et le partage de la musique. L'absence de stratégies parentales dédiées produit un effet d'encouragement de la passivité.

Un tiers des répondants se retrouve dans le profil de reproduction. Celui-ci rassemble des personnes estimant que les interactions dans la famille autour de la musique étaient (et sont encore) élevées tandis que les objets possédés sont moyennement nombreux à très nombreux. La musique est présente au quotidien et discutée. L'accès aux ressources musicales familiales est libre, mais aussi, dans des moments précis, guidé. Les répondants ne copient pas cependant les goûts parentaux. Le terme de reproduction qui baptise ce groupe n'est pas limitatif. Ce qui est reproduit, c'est d'abord et surtout l'intérêt pour la musique et les façons de l'aborder. Les goûts des parents sont partiellement mobilisés, et sont bien connus par les répondants. Les interactions sont sensiblement davantage que pour les autres profils à double sens. C'est également le profil où la famille dans son sens large joue le rôle le plus important. Enfin, c'est ici que l'on retrouve la majorité (mais non la totalité) des familles connaissant un parcours d'immigration. La musique du pays d'origine est présente dans les pratiques parentales comme un lien avec l'histoire familiale et partagée comme tel avec les enfants. La familiarisation avec la musique et ses formes d'attachements apparaît ici comme un élément important dans les stratégies éducatives et se répercute dans les pratiques des enfants devenus adultes.

Le dernier profil identifié, celui de curiosité, concerne le dernier tiers des personnes interrogées. Les objets musicaux accessibles au sein du foyer varient de peu à nombreux, les interactions concernant la musique de moyennes à élevées (venant, dans ce cas, compenser des discothèques limitées). La place de la musique au quotidien varie au sein de ce profil. Ce qui forme son unité, c'est la place donnée, par les parents, à la prise d'autonomie et au développement des curiosités musicales des enfants. Une fois adultes, les enfants sont plus impliqués dans leurs passions et intérêts musicaux que ne l'étaient leurs parents, mais c'est bien au sein du foyer que

cette dynamique d'intérêt pour la musique démarre. Les goûts parentaux sont connus des enfants, souvent critiqués, mais parfois aussi redécouverts. C'est aussi le profil où la rétrosocialisation (Pasquier, 2005) en musique est la plus fréquente. Les frères et sœurs sont ici des acteurs clés, bien plus que dans les autres profils identifiés, ils ont ici un rôle à mi-chemin entre la famille et les pairs, tant dans les découvertes, les partages et les sorties (Octobre et Berthomier, 2012). Dans ce profil, la possibilité d'interactions autour de la musique a donc davantage d'importance dans le parcours d'auditeur que la musique réellement écoutée par les parents.

Utiliser le climat familial (DiMaggio et Mohr, 1995 ; Octobre et al. 2010) semble une stratégie pertinente pour comprendre comment la transmission culturelle familiale se réalise dans les pratiques. Cette approche nous a permis de mettre en lumière le poids majeur des stratégies éducatives parentales (ou de leur absence) dans le développement des goûts et attachements personnels. Les stratégies les plus poussées, telles qu'elles sont vues par les enfants devenus adultes, ne semblent pas viser à la reproduction totale des pratiques parentales, mais bien plutôt à l'établissement d'un environnement au sein du foyer qui permette la compréhension mutuelle des goûts et l'existence d'interactions, de discussions et de partages. Ce chapitre nous montre, enfin, que la maison est poreuse au monde extérieur, que ce soit par les amis, les médias, les achats autonomes ou encore Internet.

## CHAPITRE VI

### GOÛTS PERSONNELS ET GOÛTS PARTAGÉS

Si la famille est le référent prépondérant de l'enfance, l'adolescence et la jeunesse<sup>150</sup> voient les amis prendre une place capitale dans les temps de découverte et de partage culturels. Le moment de passage de l'adolescence à l'âge adulte est une période cruciale dont l'existence historique est directement liée au développement de l'individualisme contemporain (Thiercé, 1999). La période que l'on appelle la jeunesse est, d'un point de vue sociologique, un espace de réflexion et de recherche particulièrement intéressant. C'est un temps d'émancipation, de départ du foyer d'origine et des institutions scolaires communes, mais c'est aussi un temps d'affiliation au monde du travail, aux études supérieures, aux groupes de pairs, et le temps de constitution d'un foyer, d'une carrière, d'une famille et également de soi. Olivier Galland (2009) montre que la jeunesse est l'âge de « l'expérimentation des façons d'être ensemble » (p. 44) au sein d'une société qu'il faut apprivoiser. Le groupe de pairs prend, depuis les années soixante, une place considérable et partiellement indépendante du reste des modalités d'intégration sociale (famille, école, travail...). L'individu ayant quitté son foyer, mais n'en ayant pas constitué un autre est, dans une large mesure, non isolé. Il faut tenir compte des logiques de groupe qui impriment leurs marques sur les pratiques, mais aussi les schèmes de pratiques. Il est commun de considérer alors la jeunesse comme un temps de

---

<sup>150</sup> Au sens de Gauthier (2003) et Galland (2011), à savoir le temps d'émancipation du foyer parental.

transition entre deux foyers, celui dont on s'émancipe et celui que l'on construit<sup>151</sup>. Gauthier (2003) montre aussi que la sociabilité amicale est au plus fort avant la constitution d'un couple et d'un nouveau foyer. Cependant, cette construction individuelle dans un rapport au groupe de pairs laisse des marques durables, comme on le voit dans le travail de Daniel Lavenu (2001). Il démontre que la participation à des activités culturelles, associatives ou sportives, crée de l'insertion sociale, entendue ici dans un sens dépassant la simple intégration au monde du travail. Il perçoit, dans ses recherches, un lien étroit entre la constitution de réseaux relationnels et activités, mais aussi l'impact de la constitution de ces réseaux sur la pérennité de l'activité. Le volume et la nature des activités pratiquées évoluent avec le temps et le passage à l'âge adulte en lien direct avec l'évolution de la sociabilité individuelle. Ce faisant, il nous appelle à nous poser la question de l'effet de la découverte et du partage de la culture dans le développement d'un intérêt pour l'activité culturelle au niveau individuel.

Les goûts musicaux se développent et s'expriment dans un espace complexe puisqu'à la fois intimes et sociaux. Une des grandes difficultés de l'approche des goûts musicaux relève de la capacité du dispositif de recherche à rendre compte de la coexistence relationnelle entre ces deux parts constituantes du goût. La critique de la sociologie des pratiques et des consommations culturelles se concentre, on l'a vu, sur l'aspect déterministe des approches qui font du goût un attribut social, nient le sens que celui-ci peut revêtir pour l'acteur tout en consacrant l'interchangeabilité des œuvres. De l'autre côté du spectre, des auteurs comme Tia DeNora (2000) proposent des analyses où les liens affectifs entre l'auditeur et la musique occupent une place centrale, au point parfois de recaler au second rang l'inévitable partage social des goûts et ses conséquences (peut-on être le seul à aimer un morceau, un artiste, un

---

<sup>151</sup> Cette conception n'est cependant à lire comme une approche traditionnelle ou traditionnaliste de la famille. Le terme de foyer est ici utilisé dans une définition ouverte, et non pas en référence avec la famille nucléaire (un papa, une maman, un garçon, une fille). Le foyer nouveau se réfère à l'espace autonome, à l'indépendance financière ou encore à la gestion personnelle de l'emploi du temps.

genre ?). Dans un article portant justement sur la difficulté d'intégrer à la fois l'intime et le social dans l'étude des goûts, David Hesmondhalgh (2007) souligne que les discours des acteurs sur la musique dépassent le goût personnel, mais aussi que celui-ci n'est pas forcément une expression sincère de soi (pour l'acteur lui-même et d'autant plus dans la situation d'enquête). Dès lors, il faut pouvoir prendre en compte et intégrer dans l'étude des goûts ce qui relève d'autre chose.

Notre revue de littérature nous a montré l'importance des groupes de pairs, à l'adolescence comme à l'entrée dans la vie adulte, dans la découverte et le partage des goûts musicaux. Il était donc opportun d'utiliser ces cadres relationnels pour investiguer les dynamiques existant entre goûts personnels et goûts partagés, à la fois dans leurs modalités d'apparition, mais aussi dans ce qu'elles produisent. La musique apparaît comme un intérêt majeur dans les relations amicales, particulièrement pour les adolescents (Green, 1997 ; Pasquier, 2007). Comme l'écrivent Granjon et Combes (2007, p. 297) : « en matière de goûts, les héritages issus de la jeunesse, période durant laquelle l'intérêt pour la musique est donc particulièrement marqué laissent leurs empreintes sur les répertoires individuels. »

Notre troisième hypothèse de recherche nous amène à penser la jeunesse comme le temps privilégié de construction des identités culturelles. Nous chercherons donc, dans ce chapitre, à analyser les goûts culturels tels qu'ils s'expriment après la prise d'autonomie vis-à-vis du foyer parental. L'objectif est ici de décrire et comprendre les dynamiques liant l'individu et ses goûts personnels aux groupes sociaux dans lesquels il est amené à évoluer. Celles-ci dessinent des espaces mouvants, où les places et les rôles sont négociés par les acteurs au fil du temps et des affiliations à des cercles sociaux. Nous chercherons à montrer qu'il existe plusieurs formes de rapport aux groupes de pairs et que celles-ci évoluent selon le contexte, dessinant une influence non linéaire des pairs sur les goûts culturels. Nous nous concentrerons d'abord sur les rapports entre les goûts personnels et les dynamiques de groupe, puis

sur les modalités de découverte et de transmission dans le cadre amical et nous porterons enfin notre attention sur une situation particulière : le couple.

### 6.1. Espace personnel et dynamiques de groupe

Les relations entre la constitution de goûts personnels et les groupes sociaux dans lesquels ceux-ci sont amenés à s'exprimer prennent des formes très diverses. À la variante de la place occupée par un individu dans un ensemble de liens interpersonnels s'ajoute l'existence, courante, de plusieurs groupes de sociabilité. L'écoute de musique, les activités de découverte, de partage ou de discussion vont s'inscrire dans des dynamiques complexes qui font du groupe de pairs un espace clé dans le développement des attachements tout en permettant à l'individu de définir son propre parcours autonome. La musique est un poste particulièrement intéressant à observer ici, car elle peut apparaître tant comme une activité solitaire que comme une activité de groupe. Il était essentiel de chercher à comprendre comment ces aspects se modulent dans le développement du goût personnel. Des travaux précédents nous ont permis d'identifier des modalités reliant individu et groupe. Daniel Lavenu (2001) identifie, dans son travail sur les activités du temps libre et de sociabilité chez les jeunes, six schémas d'organisation entre réseaux et activités :

1. L'activité individuelle solitaire ;
2. Le lien sans activité : un réseau ne nécessite pas a priori pour exister une activité autre que la simple rencontre des personnes qui le composent [...];
3. L'activité spécifique d'un seul lien (tous deux dits ici spécialisés) ;
4. L'activité spécialisée d'un groupe (c'est typiquement le cas d'une équipe sportive qui constitue alors un cercle social dont le ressort commun est l'activité) ;

5. Les activités partagées avec plusieurs amis. Ceux-ci peuvent se disperser avec la personne interrogée dans plusieurs groupes et/ou multiplier les activités. Ce sont alors des liens multiplexes qui circulent dans plusieurs univers ; cette multiplicité des liens peut être pensée comme une source d'enrichissement personnel, comme une ressource en termes de capital social, dans la mesure où elle peut ouvrir à la rencontre de personnes nouvelles et à de nouveaux « petits mondes » ;

6. Parfois, toutes ces personnes peuvent aussi s'organiser dans un cercle. Un cercle social est un ensemble de personnes réunies par un « ressort commun » qui peut être la pratique d'une ou de multiples activités.

Armelle Bergé et Fabien Granjon dans leur article « Réseaux relationnels et éclectisme culturel » (2005) isolent quant à eux trois figures idéal-typiques illustrant la dimension relationnelle des activités culturelles et de loisirs : 1/ la *spécialisation* ; 2/ la *distribution* et 3/ la *polarisation*. Ce faisant, ils posent leurs regards du côté des pratiques des acteurs. La *spécialisation* « renvoie à des situations dans lesquelles un type spécifique de pratique est réservé de façon quasi exclusive à un type de réseau de relation et se caractérise d'abord par une forte propension à la sélection et à la séparation des cercles de sociabilité globalement maintenus à distance les uns des autres. [...] Les pratiques spécialisées exercent un effet sélectif puissant sur les interlocuteurs possibles » (p.10). La *distribution* concerne la capacité à transposer une même activité dans plusieurs cercles de relation. Les activités, pratiques et goûts ne jouent pas un rôle moteur dans la création de nouveaux liens, mais entretiennent plutôt ceux déjà présents. Enfin, la *polarisation* concerne un cercle relationnel unique, noyau fusionnel par lequel transitent la quasi-totalité des pratiques culturelles. L'approfondissement d'une pratique se fait alors strictement de manière collective. Dans ces deux modèles, on voit d'abord que les jeunes ne sont pas face à des groupes sociaux omnipotents. Il y a des négociations au niveau individuel et interindividuel qui concernent l'espace que prend le groupe sur l'activité et la place de l'individu en son sein. On voit également que le groupe a le potentiel pour être à la fois le lieu de

l'expression, de la pratique, mais aussi de la découverte de la pratique ou de l'intérêt, puisqu'il y a une porosité vis-à-vis d'autres groupes (et évidemment d'autres sources d'intérêt). En combinant ces deux sources et notre terrain, nous pouvons retrouver les grandes lignes des rapports entre cercles relationnels et goûts culturels. L'approche de Bergé et Granjon (2005) nous servira ici de base, à laquelle les nuances du modèle de Lavenu s'ajoutent. Nous nous attacherons ainsi à documenter comment on peut retrouver à la fois des dynamiques de spécialisation qui scindent les réseaux relationnels en groupes cohérents (avec la potentialité qu'un cercle exclusif de pratique et de relations se mette en place), mais également des dynamiques de diffusion où le goût partagé est davantage un carburant qu'un moteur à l'amitié.

#### 6.1.1. La sociabilité amicale vectrice de découvertes

Comme l'ont montré Di Maggio (1987), Erickson (1996), Pronovost (2005) ou encore Pasquier (2005), les réseaux amicaux juvéniles que mobilisent les individus sont un des principaux relais dans les pratiques et goûts culturels. Granjon et Combes (2007) affirment, en complément, que cela est vrai tant pour des individus experts dans leurs domaines de connaissance musicale ou pour des « profanes. » Ils écrivent : « les frottements culturels qui prennent corps au sein de leurs réseaux de sociabilité sont des ressources essentielles de la constitution de leurs goûts et de leurs consommations<sup>152</sup>. »

Ainsi, c'est par leurs amis que l'immense majorité des personnes rencontrées ont découvert l'essentiel de la musique qui les a accompagnés durant l'adolescence. L'existence de médias et d'outils numériques au sein du foyer semble, dans leurs discours, moins prépondérante dans la découverte musicale que les goûts des autres, et le produit des rencontres. Sofia considère que ses goûts personnels ont démarré grâce à une amie de secondaire 1, se remémorant le jour exact de sa découverte :

---

<sup>152</sup> Granjon et Combes, p. 298.

Elle m'a fait écouter du Nirvana pis du Hole<sup>153</sup> cet après-midi-là qu'on a *foxé* les cours, puis j'ai laissé tomber tout le reste. J'étais comme « wow, ça me touche vraiment cette musique là. » Les paroles, la mélancolie, la colère et tout ça, c'est ce que je vivais, moi, dans mon adolescence. Ça me ressemblait beaucoup plus [que ce qu'elle écoutait avant]. Toute ma personnalité, mon style vestimentaire, tout ça.

L'influence directe du groupe ne relève pas de l'endoctrinement ou du conformisme pur, au contraire, ce changement se fait régulièrement au motif d'une quête d'authenticité. Ce paradoxe de la recherche d'authenticité par l'intégration à un groupe est celui qu'on retrouve chez Martuccelli avec son concept de singularité (2010) ou chez Kaufmann (2001) lorsqu'il parle de la quête d'identité individuelle. Chez ces deux auteurs, on décrit à la fois un puissant processus d'individualisation des sociétés occidentales contemporaines et une forte interdépendance des individus les uns avec les autres. Cette interdépendance est consciente, pour Martuccelli, chez les acteurs eux-mêmes et entraîne des représentations des sociétés humaines comme des collections de singularités et de liens les unissant. Chez Kaufmann, la recherche d'identité individuelle se fait également par les autres et particulièrement par l'intégration de l'individu à des groupes à même de reconnaître sa singularité. On retrouve ce type de dynamique directement dans les récits des personnes rencontrées, et particulièrement dans la diffusion des goûts musicaux personnels aux groupes d'amis. Ainsi, Antoine fait écouter sa musique à ses amis dès qu'il en a l'occasion : « Quand je suis chez des amis, ben je vais tenter de reproduire la même chose qui se passe chez moi, c'est-à-dire mettre ma musique à moi et l'écouter et le partager ce moment-là avec mon ami. »

Dans les parcours d'auditeurs, l'école constitue un espace où les trajectoires et les réalités sociales se croisent, permettant des découvertes. Cela se retrouve, par exemple, dans le récit de Zoé :

---

<sup>153</sup> Groupe de rock féminin étasunien créé en 1989 ayant connu un hiatus entre 2002 et 2009 et finalement inactif depuis 2012. Classé dans grunge, punk rock, noise rock et rock alternatif.

Au secondaire je rencontrais des gens qui avaient, je sais pas, comme une curiosité musicale plus agrandie que la mienne pis moi mon père y venait d'NDG<sup>154</sup> pis y'avaient pas vraiment de jeunes à NDG, pis là, pis sinon j'étais comme dans l'est du Plateau<sup>155</sup> pis c'était un peu pauvre pis les gens écoutaient pas vraiment de musique, pis là j'arrivais avec des gens, c'est toute des gens du Plateau avec des parents comme super curieux musical faque y m'ont comme apporté vraiment beaucoup musicalement, y m'ont fait découvrir plein de trucs pis là un moment donné je me suis rendu compte que mon CD des \*NSYNC<sup>156</sup> pis mon CD de Simple Plan<sup>157</sup>, y me touchaient vraiment plus en ayant découvert genre les Doors, pis les Rolling Stones, Tryo<sup>158</sup>, j'ai vraiment trippé sur Tryo. Faque là j'ai découvert plein de trucs que je trouvais beaucoup plus riches musicalement que tous les trucs pop commercial pis ça empêche pas que les trucs pop commercial d'époque j'aime vraiment beaucoup.

Les changements subséquents de groupe d'amis, arrivé au cégep<sup>159</sup>, sur le marché du travail ou à l'université, s'accompagnent de changements dans la musique écoutée. La curiosité musicale cotoie, en ces lieux, des dynamiques fortes de groupes, comme en témoigne Nathan :

Je suis rentré au cégep et j'avais l'impression qu'il y avait vraiment différents groupes de personnes. Je savais pas c'était quoi avant des hipsters ou des hippies et tout pis j'ai vraiment découvert ce genre de personnes. Et ils m'ont fait découvrir un différent genre de musique que j'ai autant apprécié. Et c'est là que j'ai commencé à réaliser je te dirais, c'est ça le mot, qu'il y a vraiment différents genres de personnes et qu'il y a différents genres de musique. Pour moi avant la musique c'était la musique, je faisais pas attention aux divisions. Je veux dire, oui, je savais qu'il y avait la musique pop, la musique rock, mais je savais pas qu'on pouvait accorder autant d'importance là-dessus.

<sup>154</sup> Notre-Dame-de-Grâce (qu'on appelle aussi familièrement NDG) est un quartier montréalais de l'arrondissement Côte-des-Neiges-Notre-Dame-de-Grâce.

<sup>155</sup> Le Plateau-Mont-Royal (aussi appelé Le Plateau) est un arrondissement de la ville de Montréal.

<sup>156</sup> *Boys band* pop étasunien actif de 1995 à 2002.

<sup>157</sup> Groupe de pop-rock, rock alternatif et pop rock canadien, actif depuis 1999.

<sup>158</sup> Groupe français de reggae et de chanson française, actif depuis 1995.

<sup>159</sup> Au Québec, les collèges d'enseignement général et professionnel représentent une étape intermédiaire entre écoles secondaires et universités.

L'influence des amis peut se poursuivre à l'âge adulte, particulièrement chez les auditeurs les moins portés vers la recherche active de nouvelle musique, comme Maeva :

Aujourd'hui j'écoute un peu n'importe quoi, veut veut pas, là, j'écoute plein de hip-hop parce que mes amis écoutent tout le temps ça, pis parce que c'est encore vraiment la mode ces temps-ci aussi là, c'est partout, tout le monde écoute du hip-hop, c'est vraiment *mainstream*, pis moi j'aime ça les *hits*, les tounes *catchy* que je peux chanter.

Béatrice et ses amis ont des habitudes de sorties qui assurent une cohésion au groupe à travers le temps :

C'est une espèce de petite tradition avec mes amis du secondaire qu'on va au Festival de Jazz à chaque année. Pis c'est comme ça que j'ai découvert le jazz à un moment donné quand j'avais dix-huit-dix-neuf ans. Ils m'ont dit « viens au Festival de Jazz. » Je connaissais pas ça. J'ai fait « Ah ok. » C'est comme ça que j'ai découvert un peu le jazz.

Lors des entretiens, les personnes rencontrées sont amenées à parler de leurs goûts passés et de revenir, d'une certaine manière, sur leur temps adolescent. Celui-ci, sans être décrit de la même manière par tous, va recevoir un traitement spécifique par rapport aux autres temps passés (enfance, jeunesse). La situation qui s'installe entre la recherche d'authenticité individuelle et l'appartenance au groupe y est détaillée. Une part de la musique écoutée l'est faite pour le groupe, comme l'explique Béatrice : « Quand j'étais au secondaire, la musique occupait pas une grande grande place. Je l'écoutais avec mes amis quand ils étaient là. Je l'écoutais un petit peu à la maison pour dire que j'avais entendu le nouveau groupe. » Dans les récits de parcours d'auditeurs, l'adolescence apparaît comme un temps d'errements et d'explorations, entre le développement d'un goût personnel et l'intégration aux groupes de pairs. Se remémorant l'époque où il écoutait du rap, Noah soulève bien la situation paradoxale et notamment le sens de la musique partagée dans le groupe : « L'adolescence t'es un peu plus perdu là. J'étais vraiment influençable. Mes amis écoutaient du rap toute... « Ok c'est bon. C'est vrai eux autres ils aiment ça. Je vais trouver d'autres choses

qu'ils aiment pis que moi je vais aimer aussi. » » Cette recherche d'identité explique des changements de goûts pour certains, des rattachements à des genres très identifiables pour d'autres, et un certain conformisme de groupe décelé notamment par Pasquier (2005).

Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, je me suis laissée à peu près influencer par tous mes amis. Selon la gang avec qui j'étais, j'aimais la musique de ce groupe-là. J'étais très influençable. Puis à dix-huit ans j'ai fait « non, attends, je veux savoir ce que moi j'aime. » (Béatrice.)

Le retour critique sur les goûts adolescents est une forme de récit récurrente dans notre terrain. Elle peut s'incarner dans un moment, un artiste ou un genre musical précis :

J'ai eu une passe aussi death metal. Je sais pas d'où elle sortait. Je pense pas que j'aimais vraiment ça. Je pense que c'était vraiment relié à mon monde social à ce moment-là. Mes amis ont tous *switchés* vers ça et j'ai un peu suivi. Je pense qu'à partir de là j'ai commencé à plus vouloir me distancer. Même dans le monde social, dans mes goûts musicaux là. Pis à partir de là je me suis mis à écouter... Déjà que j'écoutais des affaires qui étaient différentes. Je me suis mise à explorer pis à sortir aussi parce que c'est un petit peu une sous-culture l'heavy metal pis tout le kit. Pis ça m'intéressait pas vraiment comme endroit, comme espace. [...] J'ai tout quitté mes amis d'une *shot*. J'avais pu envie de tout ce milieu-là. J'avais envie d'autre chose, de quelque chose de plus grand. (Jade.)

Le récit de la fin des goûts adolescents évoque souvent celui d'une émancipation, d'une prise de liberté vis-à-vis du groupe d'amis :

En tant qu'adolescent, t'es jamais aussi fort que une fois rendu adulte. T'sais t'as des goûts personnels qui commencent, mais ça fait pas assez longtemps. Ils sont pas assez forts. On dirait que socialement t'oses pas les affirmer même s'ils sont déjà là. Mais une fois que... quand t'as atteint plus de maturité, là... L'influence, ça dérange plus. T'aimes ce que t'aimes, tu vas le crier sur les toits. (Gabriel.)

William déclare ne pas écouter de musique aujourd'hui, mais il l'a fait adolescent, « parce que c'était populaire. » Il a ensuite perdu de vue son groupe d'ami avec lequel il écoutait « du punk et du ska un peu, un peu de rock alternatif » et ses nouveaux

amis ne l'incitent pas à écouter de la musique, ils savent que cela ne l'intéresse pas. Sofia a quitté la *scène* hardcore au début de sa vingtaine. Elle a découvert cette musique et cette *scène* à la fin de l'adolescence. Dans son récit, on voit un double sens donné à celle-ci : l'adolescence est un âge, mais aussi un temps de vie où la quête de légitimité est fort.

- Le metal hardcore c'est un style de vie. C'est genre tout ce que t'écoutes. Je pouvais plus écouter des trucs que moi je trouvais quétaines parce que ça me remplissait tellement le hardcore. T'sais il y a des paroles folles. Bane<sup>160</sup> c'est encore un de mes bands préférés à ce jour. Mais quand j'ai commencé à m'ouvrir à d'autres choses ben là c'est sûr que le hardcore est devenu de seconde main pis je m'en abreuvais moins comme une référence. J'avais plus rien à prouver aussi. T'sais, j'étais sortie de l'adolescence, j'écoutais du Neil Young<sup>161</sup> pis le monde riait de moi pis j'étais comme « J'écoute plus de hardcore pis ça m'intéresse plus. »
- Est-ce que tu lierais cette partie vraiment radicale avec l'adolescence justement?
- Non parce que c'était comme de 17 à 20. 20-21 même 22. Le grunge, punk oui. Le rave et toute la partie adolescence oui. Le hardcore c'était vraiment le début de la vie adulte.

C'est un temps de polarisation des activités pour reprendre le terme de Bergé et Granjon (2005), soit des activités ciblées réalisées dans un noyau fusionnel, mais qui n'a pas nécessairement vocation à perdurer dans le temps. L'adolescence dont Sofia est sortie et qui explique qu'elle assume ses goûts même s'ils ne se conforment pas à ceux de la *scène*, est une attitude avant d'être un âge. C'est l'adolescence comme posture, de rébellion, mais aussi d'affiliation à un groupe à fort conformisme culturel, qui se retrouve alors critiqué par nos répondants.

---

<sup>160</sup> Groupe de punk hardcore et de hardcore mélodique étasunien formé en 1995 et dissout en 2016.

<sup>161</sup> Chanteur et guitariste canadien né en 1945 et actif depuis 1962. Classé en country rock, folk rock, hard rock et rock alternatif.

### 6.1.2. Le goût partagé, vecteur de lien social

Nous avons également retrouvé dans notre terrain la configuration opposée, à savoir celle qui fait de l'intérêt pour un artiste ou un genre musical la base de relations d'amitié, comme nous le dit Jacob, « quand tu rencontres quelqu'un, si tu as les mêmes goûts musicaux, c'est sûr que ça va peut-être cliquer un peu plus que quelqu'un qui n'en a pas. » Les dynamiques se croisent cependant, le nouveau groupe offrant des espaces de découverte et de discussion qui étendent le champ des connaissances possibles. Béatrice raconte avoir « exploré » de nombreux genres musicaux à l'adolescence, avant d'en venir au rock et au metal *via* sa pratique musicale amateur. Des rencontres ont complété cet intérêt :

J'ai commencé à écouter un peu de metal. Au début j'ai pas aimé. Un peu de rock. Ça j'ai plus aimé. Je commençais la guitare donc il fallait que j'apprenne des musiques qui allaient un peu avec. Donc, du Marilyn Manson<sup>162</sup>. Après j'ai appris du Oasis<sup>163</sup>. Donc là je me tournais plus vers le rock. Et là je suis tombée dans un groupe d'amis qui trippaient ben gros metal. Pis là j'ai essayé pis j'ai fait « Ah, intéressant. » J'ai commencé à découvrir Rammstein<sup>164</sup>. Pis ça a continué de même.

Mia estime que « quasiment le trois quart » de ses amitiés proviennent d'une entente sur la musique. On retrouve ici l'idée de cercle déployée dans le travail de Lavenu (2001). C'est-à-dire un groupe qui se définit par un ressort commun. L'idée de *scène* apparaît dans une part des discours, autour de lieux particuliers, d'événements, de genres musicaux spécifiques (Guibert et Bellavance, 2014). La *scène*, lorsqu'elle est fréquentée adulte, est décrite à la fois dans sa dimension de communauté restreinte, locale, mais aussi dans sa capacité à permettre des liens avec d'autres personnes, encore inconnues, partageant cette affiliation (Lussier, 2008). Olivier est ainsi encore très affilié à la *scène* punk montréalaise. Si au fil des années, le temps qu'il y consacre a diminué, il s'estime très lié à cet ensemble de groupes, de personnes, de

<sup>162</sup> Musicien et chanteur du groupe étasunien éponyme, actif depuis 1989. Classé en metal industriel, metal alternatif, shock rock et glam metal.

<sup>163</sup> Groupe de britpop et de rock alternatif britannique formé en 1991 et dissous en 2009.

<sup>164</sup> Groupe allemand actif depuis 1994 dans les genres *neue deutsche härte* et metal industriel.

lieux et de musique. Dans sa description des liens existants au sein de ce milieu, on retrouve un équilibre entre l'intérêt pour la musique, mais également le parcours de vie :

La musique a été un vecteur vers lequel on s'est tous rassemblés. Mais là-dedans aussi t'as des expériences personnelles le vécu des gens. Pis c'est un peu une rencontre. Parce que chacun on a tous nos bobos. On est tous un peu poqués. On se supporte à travers ça. Ça donne comme les mêmes goûts musicaux, qu'on finit par développer les mêmes goûts.

La constitution de *scènes* va rassembler à la fois des réseaux d'amis et de connaissances directs, mais aussi des personnes moins proches rassemblées pour la musique. Liam, qui avait un groupe de musique électronique au début des années 2000 retisse certains liens importants pour ses découvertes musicales :

- T'étais membre d'un groupe en diffusion donc j'imagine que tes goûts musicaux ont peut-être été plus suivis.
- Ouais c'est ça. Et ceux qui me suivaient et m'ont orienté vers des *scènes*. Comme, c'est con, mais Teki Latex<sup>165</sup> a trippé sur nous très rapidement. Pis t'sais je connaissais TTC<sup>166</sup> tout ça, mais... Ben Bâtards Sensibles j'ai quand même écouté ça. Je trouvais ça quand même intéressant vraiment. Pis c'est ça je sais pas comment ça s'est passé ce truc-là. C'est un ami en commun qu'on avait enfin bref. Lui il a trippé sur notre MySpace<sup>167</sup>. Modeselektor<sup>168</sup> c'est *via* Teki Latex et toute la *scène* allemande là c'est *via* leurs goûts musicaux à eux. Ils m'ont influencé beaucoup. Puis aussi parce que on a eu des fans d'électro qui se sont intéressés à nous. Et moi j'étais pas né là-dedans donc quand ils m'ont parlé ben c'est ça. [...] Je serais pas tombé peut-être tout seul dans Modeselektor ou le label Kompakt<sup>169</sup>. Tout l'électro-clash aussi... Finalement par le biais de notre public entre guillemets ou des gens que j'ai fréquentés que j'ai pu connaître ça. Un autre exemple c'est Lo-Fi-Fnk<sup>170</sup>, des Suédois qui

<sup>165</sup> Rappeur, DJ et compositeur né en 1978 et actif depuis 1999. Actif en pop, musique électronique, techno et hip-hop.

<sup>166</sup> Groupe de hip-hop et d'électro français actif de 1999 à 2013. Bâtards Sensibles est leur deuxième album, sorti en 2004.

<sup>167</sup> Myspace est un site web de réseautage social fondé aux États-Unis en août 2003 à destination des particuliers et des artistes musicaux.

<sup>168</sup> Groupe de musique électronique et de techno allemand formé en 1996.

<sup>169</sup> Label allemand de techno créé en 1998.

<sup>170</sup> Groupe suédois formé en 2001 classé en musique électronique, electro et indie.

faisaient de l'électro bonbon à la nous finalement, mais que j'suis tombé là-dedans parce que MySpace pis parce qu'ils nous écoutaient quoi. Mais j'ai trippé. Et quand ils sont venus à Montréal on avait un double *bill* avec eux et c'était très cool parce que c'est de la musique que j'écoutais en tant que simple auditeur et je fais un concert avec eux. C'était vraiment drôle.

Les classiques de la littérature sur les sous-cultures juvéniles (Hall et Jeffersons, 1976 ; Hebdige, 1979 ; Brake, 1987) nous fournissent des éclairages autour de l'importance du groupe dans l'idée de création ou plutôt de re création d'une communauté autour d'intérêts communs et d'identités en construction. La musique est un des signes symboliques et l'attachement à celle-ci s'y exprime d'abord en opposition avec l'extérieur et en conformisme avec l'intérieur. On observe, au niveau des pratiques d'écoute, un recours au champ lexical de l'expertise qui se couple avec celui de la pratique légitime. L'implication profonde dans un espace musical, un genre ou une *scène* est autant une affiliation qu'un rejet d'une part de ce qui existe en dehors. Léa note qu'elle garde de son implication dans la *scène* « rock indé » une aversion pour des genres musicaux particuliers et notamment du ragga, sur lequel elle dansait pourtant avec ses amies au secondaire : « Je pense que c'est parce que au fur et à mesure j'ai vraiment commencé à m'identifier aussi à toute cette *scène* rock indé machin qui eux aussi rejetaient le reggae et le ragga en général. » Elle tient un propos similaire avec certains artistes d'autres genres musicaux comme Mariah Carey<sup>171</sup> ou les Destiny's Child<sup>172</sup>. L'intensité de l'implication dans une *scène* varie en fonction de l'intérêt et des responsabilités qui y sont prises (musiciens, organisateurs, spectateurs actifs dans la circulation des informations, spectateurs...). Olivier est encore très impliqué dans la scène punk, Thomas l'a été, Sofia et Olivia étaient dans le hardcore, Liam dans la pop. Le concept de *scène*, entendu comme un groupe (ou réseau de groupes) social cohérent partageant des goûts communs exclusifs ou quasi

<sup>171</sup> Auteure, compositrice, interprète, productrice et actrice étasunienne née en 1970 et active depuis 1990. Classée dans RnB, pop, hip-hop, soul et gospel.

<sup>172</sup> Groupe féminin originaire des États-Unis et actif de 1990 à 2006 dans les genres R'n'B, pop, hip-hop et soul.

exclusifs va être traité, pour Gabriel ou Raphaël, comme un phénomène adolescent qu'ils ont dépassé.

(parlant de se déclarer appartenir à une *scène*) : « C'est pas ado, mais peut-être juvénile. Dans le sens que t'es convaincu que c'est la meilleure *scène*. Tu rejettes toutes les autres scènes. Le fait de rejeter les autres *scènes* c'est ça que je trouve... immature, juvénile. J'ramène ça à être ado. » (Raphaël.)

Gabriel estime sortir davantage qu'avant, et surtout dans des concerts touchant à plusieurs genres musicaux : « Je m'intéresse plus à ouvrir mes horizons. Quand j'étais jeune, j'étais beaucoup plus dans le punk [...] maintenant, de la bonne musique c'est de la bonne musique. » Olivia a un parcours similaire, ayant quitté la *scène* hardcore quand elle s'est découvert d'autres goûts musicaux :

C'est ma meilleure amie qui m'a fait découvrir ça. Pis c'est ça, on allait dans les shows faque c'était toute une expérience en même temps aussi. On était jeunes pis on avait des amis plus vieux, on sortait c'était vraiment, comme, très social. Puis, t'sais, les codes vestimentaires étaient assez intenses aussi. C'était assez *destroy*. Donc c'était tout ça ensemble. Puis, comme de fait j'ai arrêté de parler à ces gens-là un peu en même temps que j'écoutais moins de cette musique-là... Ça allait de soi parce que j'allais moins aux shows je perdais contact avec ces gens-là, je voyais que j'avais pas tant de points en commun avec eux.

Florence et Alicia, de leur côté, sont moins impliquées, respectivement dans le flamenco et dans le jazz qu'auparavant. Dans leurs discours, cela s'explique en partie par un parcours d'immigration qui les a fait quitter leurs groupes de rattachement de jeunesse, mais aussi par l'âge : toutes deux ont une famille.

Notre terrain nous permet de remarquer que la circulation de la musique et des goûts musicaux dans les groupes d'amis ne se fait pas de manière équilibrée entre tous. Il n'y a pas de vision stable des goûts communs, mais plutôt une description de ceux-ci en mouvement. On repère, dans les récits, des influenceurs, des influencés, des goûts que l'on développe en dehors du groupe et qui vont prendre davantage d'espace, des intérêts musicaux que l'on fait perdurer pour des raisons de sociabilité plus que par

passion. Cela est d'autant plus clair que, nous allons le voir dans la section suivante, il n'y a qu'une minorité de répondants se sentant lié à un seul groupe amical et une seule identité musicale.

### 6.1.3. Plusieurs groupes, plusieurs genres

L'essentiel des personnes rencontrées n'ont pas connu un parcours d'auditeur linéaire où les goûts de l'enfance se seraient simplement approfondis en approchant l'âge adulte. De nombreuses pistes apparaissent en réalité, plusieurs lors du secondaire, à l'adolescence, puis d'autres à l'âge adulte : études, travail, couple, voire famille. Ainsi Léa a connu à l'adolescence une étape où elle écoutait deux genres de musique, sans qu'il n'existe de pont entre eux.

Je me suis aperçue que j'avais envie de m'intéresser davantage au rock en général. Quand je devais avoir, je sais pas, douze-treize ans. Pis j'ai commencé à acheter des magazines. Donc les magazines musicaux. En fait c'était assez drôle puisque j'écoutais un peu plus de rock indé mais en parallèle j'écoutais Skyrock<sup>173</sup>. J'écoutais du rap à fond avec toutes mes copines du collège. [...] Il y avait vraiment deux niveaux. C'est-à-dire que je leur parlais de rock indé elles me regardaient avec des gros yeux. Elles s'intéressaient pas à ça du tout. C'était plus même ma bulle à moi quoi. [...] Ouais j'aimais bien que ce soit personnel aussi cette écoute-là de rock indé. C'était à la fois familial et personnel, familial parce que c'est mon frère, ma sœur qui m'avaient fait découvrir et personnel parce que... ben les gens de mon âge comprenaient pas forcément ce que je faisais là à écouter ça quoi.

Au fil du temps, un corpus personnel, fait d'attachements successifs se forme. La musique conservée porte avec elle l'histoire de son acquisition ou encore les contextes initiaux de son écoute<sup>174</sup>. Celui-ci prend des formes très diverses chez les personnes interrogées, soulignant la multiplicité des parcours d'auditeur. Si certains font disparaître des artistes ou des genres de leurs listes de goûts, d'autres s'attachent

<sup>173</sup> Station de radio FM musicale française privée fondée en 1986. Depuis 1996 elle est axée, contrairement à ce que son nom indique, sur le hip-hop et le R'n'B.

<sup>174</sup> Nous y revenons dans la section 7.2. Conservation, classements et partages.

à en préserver la mémoire, le goût, ou la considération. Comme le dit Jacob, « c'est pas en changeant de groupe d'amis ou de style musical que tu vas cracher sur qu'est-ce qu'il y a en arrière. » Cette non-linéarité qui bouscule grandement les approches classiques des goûts culturels si on la prend au sérieux, débouche également sur la coexistence de plusieurs groupes de sociabilités aux goûts différents. Ici, seul un individu très impliqué dans une *scène* semble ne pas connaître de groupes sociaux variés (ce qui ne signifie pas qu'il a des attachements musicaux simples et réduits). Chaque réseau connaît des configurations sociales différentes qui permettent l'apparition de discussions, de conseils, de jugements, d'écoutes et de partages. La multiplication des réseaux amicaux permet une plus grande circulation de la musique, en partie, comme le dit Jacob, parce que les « fournisseurs » sont plus nombreux et diversifiés : « il y a tout le temps quelqu'un qui en amène plus que d'autres là, mais qu'est-ce qui est intéressant c'est quand que tu as plusieurs cercles d'amis différents avec des leaders dans chaque qui transmet de la musique là. »

La sociabilité amicale se déploie dans plusieurs groupes aux contours et origines très diverses. Tous ne partagent pas les mêmes goûts musicaux ce qui entraîne l'apparition de négociations et d'arbitrages lorsque des cercles se mélangent. Emma a plusieurs groupes d'amis et adapte, selon ses interlocuteurs, ses discours. Elle ne cherchera pas à faire écouter « un groupe de Seattle émergent » à quelqu'un qu'elle estime non intéressé par ce type de musique. Nathan aussi a divers groupes d'amis, définis essentiellement en raison de la musique écoutée et des tenues vestimentaires :

J'ai vraiment différents groupes d'amis. J'ai des amis qui se catégorisent comme *hipster*. D'autres qui se catégorisent comme *gangster*. D'autres qui sont un peu plus métalleux. J'ai vraiment différents groupes d'amis et oui je remarque que eux ils écoutent tout le temps le même genre de musique. Parfois quand je suis dans ma voiture ils veulent pas, ils me laissent pas leur faire découvrir des nouvelles musiques.

Nathan oppose, tout au long de l'entretien, sa posture personnelle (il se définit comme curieux et ouvert) à certaines habitudes de ses groupes d'amis, plus enclins à l'entre-soi.

Alexis navigue entre plusieurs cercles, chacun ayant un genre musical de prédilection. Il écoute de la musique avec eux, mais ses artistes préférés ne dépendent pas forcément des goûts de ses amis :

Il y a un groupe qui est comme plus... ils trippent plus sur le hip-hop on peut dire style Alaclair<sup>175</sup>, Dead Obies<sup>176</sup> et tous ces trucs-là. Moi j'accroche moins. J'ai aussi d'autres amis que c'est plus rock, années 80-90. Il y en a que c'est plus... encore du hip-hop, mais plus *underground*.

Il souligne que ceux-ci se mélangent parfois, mais jamais totalement :

J'ai vraiment une *gang* que eux sont plus rock pis mettons une autre *gang* que eux sont plus hip-hop, on peut dire pop même. Quand ces deux *gangs* sont là pour une soirée des fois il y a genre... pas un *clash*, mais tu sais que quand qu'il y a telle chanson qui joue une des deux *gangs* va pas tant embarquer que ça et ainsi de suite.

La différence des intérêts musicaux qui peut se développer au sein de groupes d'amis pérennes dans le temps peut entraîner des décalages entre la musique du groupe (ou plutôt de la majorité du groupe) et des nouvelles formes découvertes par un de ses membres. On retrouve chez nos répondants différentes attitudes face à cette situation. Raphaël a ses amis amateurs de rock, dont certains sont musiciens. Il va alors les voir en spectacle, mais sans nécessairement apprécier leur musique. Son goût actuel pour la musique électronique et le hip-hop le laisse en dehors de certaines dynamiques de partage :

Beaucoup de mes amis sont vraiment plus orientés vers le rock, le punk. La musique de guitare. Pis moi c'est moins ça qui me branche ces temps-ci, mais... Je suis quand même capable d'apprécier ce qu'ils font.

<sup>175</sup> Alaclair Ensemble est un collectif de hip-hop québécois fondé en 2010. Classé également comme rap queb et post-rigodon.

<sup>176</sup> Groupe québécois fondé en 2011 et classé dans le hip-hop, le post-rap et le rap.

Je vais voir leurs shows et tout, mais... Je partagerai plus vraiment de musique avec eux. Il y a des trucs que je vais pas leur montrer parce que je sais qu'ils vont pas aimer ça.

D'autres vont favoriser les incitations, souvent par conviction de la nécessité de l'éclectisme culturel. Une partie des amis du secondaire de Gabriel écoutent le même style musical qu'ils écoutaient lorsqu'ils se sont connus. Gabriel estime avoir « ouvert ses horizons. » Il cherche régulièrement à leur faire découvrir d'autres choses : « Je vais tout le temps essayer de pousser même si ça les intéresse pas nécessairement tout le temps [...] j'ai le besoin de partager mes passions. Ils prennent ou pas, c'est leur choix. » Dans tous les cas, la cohabitation dans un groupe d'ami où la musique n'est pas totalement partagée semble s'installer une fois les attachements individuels identifiés et assumés.

La dynamique entre goûts personnels et goûts collectifs est particulièrement intéressante dès lors que l'on se remet dans le paradoxe de la recherche de singularité. Le partage des découvertes et des goûts constitue à la fois un témoignage d'implication dans la vie de groupe, mais également un processus de légitimation de la différence individuelle qui naît de la compilation des différents attachements. Ce processus nécessite un assentiment ou au moins une reconnaissance des réseaux de sociabilité courants. C'est cette nécessité de présentation à l'Autre à travers ses goûts qui préside à la sélection de ce qui est offert ou non au partage. Ainsi, Sofia décrit les goûts musicaux de ses amis à la fois par la diversité des genres, mais la cohérence de la qualité :

On a tous un *background* différent. Mais je pense qu'en ce moment, je dirais plus que les gens ont des goûts raffinés. On va plus aller voir des petits trucs niaisés. Mettons M., qui tripe électronique tout ça, il peut me convaincre d'aller voir quelque chose parce que je sais qu'il a du goût. C'est pas nécessairement mon style de musique, mais je ferai confiance à ça.

Dans cette multiplicité des échanges, on retrouve une part de musique non partagée. Cette posture peut être absolue ou relative aux groupes sociaux dans lequel l'individu

évolue. La musique non partagée occupe une place tout à fait particulière dans les réponses. Il existe plusieurs modalités de non-partage. Ce cas de figure apparaît au passé. Jacob cachait une part de ses goûts : « Tu dis pas à tes amis que tu écoutes de l'opéra tu comprends, tu dis pas à tes amis que tu écoutes les Beatles parce que tu te fais écœurer un peu là tu sais. Parce qu'on est tata quand on est jeune, mais présentement non, j'ai pas honte de rien. » Léa a dû cacher une part de ses goûts par conformisme social, la pression du groupe limitant l'expression des goûts personnels sans que ceux-ci ne soient pour autant niés :

Quand j'étais jeune que j'écoutais vachement le rock et que je m'identifie vachement à leur état d'esprit fallait vraiment pas que je dise que j'aimais bien danser sur Destiny's Child. Un bon exemple ça. Je l'ai pas dit pendant très longtemps à mes potes que des fois j'aimais bien écouter l'album de Destiny's Child. Et puis c'est venu au fur et à mesure parce que décomplexée. Destiny's Child c'est cool.

À l'âge adulte, le rapport aux goûts personnels évolue et une assurance se dégage, particulièrement chez ceux ayant connu des parcours d'auditeurs éclectiques : « il y a un temps que non, mais là je m'en fous complètement de ce que les gens pensent [de la musique qu'il aime] » Noah. On va alors plutôt retrouver, par exemple chez Jacob, des tactiques de non-partage liés à une volonté d'accorder le temps social avec la musique écoutée :

C'est sûr que des trucs que je vais écouter plus en solitaire si on veut là, mais tu sais ça c'est plus des affaires comme du classique parce que je trouve que c'est pas de la musique de société si tu vois ce que je veux dire. Genre faire mettre du classique en soupant avec un ami, tu sais l'opéra, sauf que j'ai pas honte de dire que j'en écoute.

Si Juliette aime beaucoup partager la musique qu'elle aime, elle confie avoir un corpus plus secret de groupes québécois du début des années 90 que sa mère écoutait (et aux concerts desquels elle l'amenait). Ses essais précédents pour le faire découvrir à ses amis n'ayant pas été concluant elle considère que « c'est le genre de dossier que je garde un petit peu plus... secret. » Chloé écoute peu de musique et surtout des

bandes originales de film ou d'*animes*<sup>177</sup>, ce qui lui permet de se rappeler des passages qu'elle a aimés. Elle ne parle pas de cet intérêt avec l'ensemble de ses amis : « J'ai juste une amie avec qui je partage mes goûts musicaux de bandes sonores, parce qu'elle écoute des mangas avec moi. C'est plus avec elle que je partage ce genre de musique là parce que je suis gênée de dire ce que j'aime dans mes goûts musicaux. » Elle indique par ailleurs ne pas vouloir que ses amis et que sa famille ne sache qu'elle aime des mangas et qu'elle regarde des *animes*.

Certains artistes sont encore écoutés (et certains disques conservés) au nom de formes nostalgiques. Ils ne sont alors pas échangés avec des nouvelles connaissances et leur partage dans les groupes d'amis est rare. Parlant du genre post-hardcore, genre populaire lorsqu'il avait quinze ans, Thomas indique ainsi : « Dans mon cercle d'ami on est peut-être deux là qu'on écoute encore ça. Il y a pas beaucoup de monde qui écoute ça. [...] C'est pas tabou genre, mais *it's like a guilty pleasure* un peu genre. » Sofia adapte la musique qu'elle écoute en public ou qu'elle fait écouter aux goûts de ses amis :

Je peux cibler si je peux essayer de faire quelque chose à quelqu'un du fait qu'il m'a déjà parlé qu'il connaît tel band. Y'a des bands que je garde pour moi parce que je sais que ça sert absolument à rien de... J'écoute ça chez nous. Converge<sup>178</sup>, t'sais, mon chum va pas faire « Ah Converge wow » pis il va pas se mettre à écouter ça.

Le non-partage de musique peut également appartenir à une forme de conservation excluant les amis, même s'ils seraient amenés à apprécier la musique. C'est alors un plaisir non coupable qui se déprécie lorsque l'information atteint le groupe.

J'aime beaucoup faire partager des albums que j'aime énormément avec mes amis. Disons qu'ils vont aimer aussi et que du coup ben ce partage-là aussi peut amener justement à ce qu'on fasse une sortie parce qu'on ira le *live* de ce groupe que j'ai amené à découvrir. Et il y a un autre de niveau, des fois je préfère garder mes petites découvertes, mes petites perles pour moi parce que j'aime ça que ça m'appartienne en fait. [...]

<sup>177</sup> Série ou film d'animation en provenance du Japon.

<sup>178</sup> Groupe étasunien créé en 1990 et œuvrant dans le punk hardcore et le mathcore.

Et quand quelqu'un va découvrir ce qui était complètement paumé [...] dans les années soixante-dix et là d'un coup il me demande « Ah t'as écouté ça? » « Ouais ça me fait chier parce que c'était mon groupe à moi et ça l'est plus... » (Léa.)

Nathan a voulu conserver pour lui seul son artiste favori du moment, avant de finir par en parler.

College<sup>179</sup> avant de le partager avec mes amis je voulais que ça reste mon bébé à moi. Je sais pas pourquoi. J'en ai aucune idée en fait. C'est pas que j'ai honte de montrer mes goûts musicaux ou quelque chose. Au contraire c'était plus parce que je voulais que ce soit mon truc à moi. Je voulais pas le partager. Pis quand j'ai partagé je me suis rendu compte que ça pouvait plaire à d'autres personnes.

Ces façons de faire mettent en lumière les tensions qui peuvent naître entre goûts individuels et goûts de groupe. Ce n'est pas uniquement la question du désaccord, du jugement négatif potentiel du groupe qui va limiter la transmission. Nous verrons, dans le chapitre 8, qu'il existe d'autres tactiques mises en place par les auditeurs pour tenter de contrôler la circulation de leurs découvertes dans leurs réseaux sociaux.

On voit ici que la majorité des personnes rencontrées se trouve entre deux des trois figures idéal-typiques décelées par Bergé et Granjon (2005), la spécialisation et la distribution. Le fait d'avoir plusieurs groupes de sociabilité fait en sorte que la forme d'implication de l'individu va varier. Certains de ces groupes deviennent spécialisés dans un genre musical, un type de sorties, d'œuvres, des goûts originels similaires qui cimenter les relations tandis que pour d'autres la musique ne sera qu'un thème de discussion et d'échange non essentiel à l'existence du groupe. À travers cette multiplicité des groupes, on observe cependant une porosité des contenus et des échanges, le savoir sur la musique se développant et se légitimant à mesure que circulent les goûts et découvertes. Lavenu (2001) souligne l'existence de ces liens multiplexes et leurs conséquences, qu'elles soient sciemment cherchées ou non par les acteurs : enrichissement personnel et augmentation des ressources en capital social

<sup>179</sup> Pseudonyme du DJ français David Grellier, né en 1979 et actif depuis 2001 en synthwave, electroclash, électro-pop et musique électronique.

*via* des rencontres humaines et des découvertes de « nouveaux mondes. » Notre terrain permet de comprendre que les cercles relationnels se superposent dans la vie sociale des jeunes adultes avec le temps et que ceux-ci ne s'organisent pas autour de goûts finis et figés, mais plutôt en évolution. La circulation des goûts est un élément clé de compréhension des dynamiques sociales entourant le goût individuel dans les groupes de sociabilité.

## 6.2. Découverte et transmission

### 6.2.1. Le conseil et la discussion

#### 6.2.1.1. Conseil, outil du partage

Le conseil d'écoute musicale donné au groupe de pair est le véhicule le plus répandu dans la transmission des découvertes et des goûts. Le conseil peut se faire au cours d'une discussion, ou être le sujet central de celle-ci. Ainsi Emma partage très régulièrement la musique qu'elle aime : « Quand je découvre un nouvel artiste pis que je suis vraiment passionnée, je peux pas m'empêcher d'en parler à mes amis pis aux gens que je côtoie. » Olivia parle également de ses découvertes à ses amis en les enjoignant à écouter, autant par message sur les réseaux sociaux numériques que dans des moments de discussion physiques. Le conseil donné s'inscrit dans une double dynamique : à la fois nourrir les amitiés en favorisant des échanges, des discussions ; et présenter une facette de soi avantageuse par l'exposition de ses goûts et de ses connaissances. Nathan estime qu'il est important de découvrir régulièrement de nouveaux artistes, d'abord pour en parler :

Je trouve que ça commence à être un peu redondant de toujours écouter les mêmes affaires ou surtout des mêmes personnes. Donc j'essaie vraiment d'élargir ma culture pis vraiment de chercher des nouveaux trucs, justement, pour montrer à mes amis... Je te dirais pas juste pour être original, mais pour apporter quelque chose de nouveau à mon

entourage. Parce que par exemple quand mon ami vient il me dit « Ouais t'as écouté la nouvelle chanson de Beyoncé<sup>180</sup>? » Mais ça, si tu demandes ça à nos cinq autres amis, ils vont sûrement te dire oui. Mais moi si je viens pis je te dis « T'as écouté la nouvelle chanson de Apparat<sup>181</sup>? » par exemple, là les gens ils vont te dire « Ah c'est qui ça? Montre-moi ça? » Et là je sais pas j'ai cette envie de montrer et de faire découvrir des nouvelles choses. Ça m'intéresse. J'ai toujours aimé montrer et faire découvrir de nouvelles choses aux autres.

Tous nos répondants ne sont pas pour autant dans des postures aussi clairement marquées. Le conseil s'inscrit dans des attitudes qui vont de la passivité, où l'auditeur reçoit, mais ne partage pas, à l'activité où l'auditeur développe des tactiques de découverte transformées rapidement en transmission aux pairs. Alexis s'estime « figé » dans ses goûts tandis que ses amis « ont des goûts qui évoluent. » Il n'est alors que peu réactif à leurs conseils :

Mettons [quand un de ses amis] me montre un artiste, je vais écouter je vais aimer ça. Mais mettons lui ou eux quand ils ont leur *buzz* sur ce groupe-là ou cet artiste-là mettons moi j'aime ça, mais ça m'en prend un bon bout avant que moi je commence à avoir mon *buzz* sur cet artiste-là. Quand je commence un peu à tripper sur cet artiste-là ils sont déjà sur un autre artiste. Faque je suis toujours en décalage.

Benjamin parle souvent de musique et fait circuler la musique qu'il aime dans ses réseaux de sociabilité. En parallèle, il intègre les conseils de ses amis dans ses habitudes de découverte :

Pour moi c'est une nécessité. Ça m'arrive assez régulièrement à vrai dire, je suis dans une passe, surtout en ce moment, ça m'arrive tout simplement de contacter des personnes que ça fait longtemps que j'ai pas contacter, simplement leur demander qu'est-ce qu'ils écoutent comme musique, à cause que je suis en constante recherche de nouveautés musicales. Pas nécessairement de nouveautés, qui vient de sortir, mais des découvertes pis ça pour moi, encore là c'est une super grosse nécessité, j'ai besoin pour évoluer comme être humain de

---

<sup>180</sup> Chanteuse, compositrice et danseuse étasunienne née en 1981 et active depuis 1997. Classée en R&B, hip-hop, pop et soul.

<sup>181</sup> DJ, compositeur et producteur allemand né en 1978 et actif depuis 1996. Classé en glitch, IDM, electronica et electropop.

découvrir musicalement qu'est-ce qui se passe tu sais, même si ça se passe, même si c'est un groupe indien genre de Bollywood ou peu importe, j'ai besoin de faire une découverte, de toujours découvrir, pis j'accepte qu'on m'offre ça, pour moi c'est un cadeau qu'on me conseille musicalement.

Il était demandé aux répondants s'ils avaient, dans leur parcours d'auditeur, le sentiment d'avoir davantage reçu ou transmis. Les réponses penchent majoritairement pour l'équilibre, dont le montage est parfois détaillé, comme chez Félix : « on dirait que là maintenant je reçois des choses des autres ce qui fait en sorte que ça me rééquilibre pour le côté plus diffuseur que j'étais voilà quelques années. »

Les relations entre les conseils d'amis et la recherche autonome sur Internet sont très complexes, car les deux dynamiques sont très finement reliées. Le chapitre 8 consacré aux tactiques de découvertes nous permet de souligner combien la recherche de nouvelle musique à écouter connaît une grande flexibilité, particulièrement chez les plus grands auditeurs. On voit cependant avec notre terrain que la recherche indépendante des réseaux d'amis peut rencontrer des écueils. C'est par exemple le cas avec Rosalie qui a dû patienter plusieurs années pour explorer un genre musical qui éveillait sa curiosité :

Je voulais comme écouter du jazz, mais je savais pas comme par où commencer faque j'en ai pas écouté avant... mais je voulais [...] Disons que j'écoutais comme ça, j'aimais ça pis surtout je voyais de l'impro, j'aimais vraiment ça, mais je comprenais rien à la théorie musicale faque je savais comme pas par où, quel artiste écouter en premier, faque j'avais commencé à écouter des artistes très connus là, des classiques pis c'est toute des chansons qu'on connaissait faque je trouvais pas ça super, pas plus intéressant que ça, pis j'avais personne dans mon entourage qui était un gros fan de jazz faque j'avais comme besoin de ça, quelqu'un avec qui en parler.

Elle finira, vers vingt-cinq ans, par rencontrer des musiciens qui « savaient vraiment » ce qu'est le jazz et le blues, ce qui l'aidera à développer son intérêt. Cet exemple met bien en lumière l'importance des relations sociales dans la découverte du goût musical.

### 6.2.1.2. Objets du conseil et expertise

Le conseil peut être donné oralement, ou au cours d'une discussion numérique, et porter la forme d'un nom d'artiste, d'un titre, d'un genre musical. Il revient alors à la personne le recevant la responsabilité d'aller faire des recherches pour écouter la musique. Cette étape supplémentaire met en lumière un espace de négociation et d'arbitrage activé par les auditeurs, en fonction de leurs goûts habituels, mais aussi du statut de la personne ayant fourni le conseil. Noah fait ainsi des recherches en ligne quand un de ses amis lui propose une sortie musicale. Il fait de même pour les suggestions d'écoute :

J'ai des amis qui me suggèrent des choses. Je sais qu'il y en a qui ont plus les mêmes intérêts que moi, mais encore là j'essaie de prendre la peine de bien l'écouter avant de lui dire « Ah j'aime ça ou pas. » Je fais pas « Ah bin ça c'est bon parce que tel ami m'a dit ça c'est bon. » Non. Même s'il a une formation musicale plus haute que moi, n'importe quoi, si j'aime pas j'aime pas.

Le conseil peut prendre la forme d'un hyperlien. Si l'individu cible peut toujours refuser de s'intéresser à celui-ci, le travail de recherche lui est épargné. Les applications sociales sur téléphones intelligents et ordinateurs permettent une large utilisation de copie de liens directs, très mobilisée dans notre corpus. Le conseil peut, via des outils numériques, être autre chose que privé. Le partage peut alors se réaliser soit sur l'espace public de l'auditeur, pour signifier ce qu'il aime en ce moment, soit sur l'espace d'une personne ciblée, comme incitation à l'écoute. La première stratégie apparaît davantage comme une mise en scène de soi que comme une forme de mise en circulation d'œuvres musicales. Ainsi, Alicia partage *via* YouTube et Facebook<sup>182</sup> : « Quand je découvre un musicien ce que je fais c'est que je fais un post sur YouTube pour dire "écoutez-ça, vous appréciez ? Dites-moi un peu ce que vous

---

<sup>182</sup> Réseau social en ligne lancé en 2004.

en pensez” et je le publie sur mon mur, bien sûr. » Cependant, elle note qu’il y a « peu de personnes qui vont avoir des réactions. »

Une modalité essentielle du partage réside dans la capacité chez celui qui propose, à évaluer l’intérêt que peut développer celui qui reçoit l’invitation à la découverte. Il n’y a pas, sur ce point, de régularité : certains gardant strictement leurs goûts pour eux, d’autres cherchant à diffuser leurs découvertes sans sélection, d’autres visant plutôt certains publics. Ces stratégies de diffusion qui souvent se combinent, nous renseignent grandement sur la place de la musique dans la dynamique de la vie du groupe et inversement, sur l’importance du groupe dans le développement d’attachements musicaux. Ainsi, Sofia va partager certains éléments avec son groupe d’amis actuels, mais pas tout, elle se base principalement sur la connaissance du goût des autres pour proposer du nouveau et s’interdit de risquer de faire écouter ce qui est déjà connu : « Je peux cibler si je peux essayer de faire écouter quelque chose à quelqu’un du fait qu’il m’a déjà parlé qu’il connaît tel band. » Cette dernière voie souligne un premier effet sur le développement du goût personnel produit par le partage : le développement d’une expertise musicale reconnue lorsque les conseils s’avèrent effectivement pertinents, lorsque le goût personnel est bien identifié. Nathan ou encore Benjamin se targuent ainsi d’être capables de sélectionner la musique qui plaira à leurs passagers lorsqu’ils sont dans leur auto tandis que Félix et Léa font de même au travail. Ils indiquent essayer d’équilibrer les goûts déjà présents avec des nouveaux morceaux qu’ils souhaitent faire découvrir. On voit ici se déployer un autre pan de la légitimation des goûts individuels via les pratiques de recherche et de documentation. Le goût apparaît sensiblement plus acceptable aux yeux des individus les plus impliqués dans la musique s’il s’accompagne d’un savoir, d’une capacité d’être discuté.

Souvent, si je parle avec des amis, on commence à parler d’un groupe, on commence à parler mettons des Rolling Stones ou peu importe, la personne s’y connaît un peu, connaît un peu dans ce style là, aussitôt on commence à voir qu’il y a une culture qui est présente, pis si la culture

est présente, ça veut dire que la personne est ouverte moindrement à découvrir autre chose que ce qui passe à la radio. (Benjamin.)

On trouve ici une opposition assez claire entre la légitimité du goût partagé dans l'expertise accordée à un interlocuteur et l'illégitimité de la musique « qui passe à la radio. » Nous aurons l'occasion de revenir, dans une section suivante, sur la critique de la radio et plus largement sur la musique dite commerciale, car diffusée par des chaînes *mainstream*. Il apparaît important de noter ici que la connaissance qui peut transparaître dans une conversation est un sésame pour la découverte musicale. Benjamin indique ici qu'il ne se lancerait pas dans un échange sur la musique avec quelqu'un ne partageant pas certaines bases. L'inverse se retrouve aussi, dans notre terrain. Ainsi, une part des amis de Mia travaillent ou ont travaillé dans une radio étudiante et elle décrit leur rapport à la musique et les discussions qu'ils peuvent avoir comme des discussions d'érudits. Avec ses autres cercles relationnels, elle fait figure de référente pour la musique et particulièrement les sorties musicales. Mais pas avec eux.

Eux autres c'est des encyclopédies musicales. Ça a pas rapport, ils connaissent autant dans l'histoire du jazz que dans l'histoire du rock que ce qui est actuel puis ce qui est vraiment pas connu. C'est vraiment... J'pourrais jamais les accoter [...] Ils sont tellement loin dans leurs délires que j'ai plus de misère à connecter avec eux. (Mia.)

L'expertise musicale d'un individu s'exprime dans un contexte qui, en variant, peut le faire passer de connaisseur à néophyte (voire à « poseur<sup>183</sup> ») selon les connaissances des autres ou les genres musicaux en discussion. C'est ce qu'exprime avec humour Maeva lorsqu'elle dit « Moi, par rapport à mes amis qui connaissent rien, j'ai l'air d'une connaisseuse (sic) musicale experte là. » Léa est généralement dans une position d'experte, diffusant ses découvertes et goûts. Cependant, elle note que la situation est différente pour deux genres musicaux en particulier :

---

<sup>183</sup> Terme régulier des *scènes* musicales qualifiant un individu qui se prétend membre de la *scène* sans en avoir, aux yeux des autres, les valeurs et/ou les connaissances.

La musique drone et le club c'est des choses qui sont venues après que je pensais pas du tout qui allaient m'intéresser. Et c'est venu à mesure avec mes rencontres. Il y avait mes amis qui avaient une culture musicale de folie qui m'ont dit « Si, si, tu verras il faut vraiment que tu t'y mettes. » Et puis au fait au final c'est venu.

Le savoir sur la musique est mobilisé pour entraîner de nouvelles découvertes musicales, pour le plaisir de la culture générale, pour l'approfondissement d'une passion pour un artiste, un genre musical, mais aussi pour participer à des moments de sociabilité entourant la musique. La discussion sur la musique semble demander plus que des discours d'attachement ancrés dans le goût personnel, l'émotionnel. Dès lors, connaître la musique au-delà des sentiments d'écoute devient crucial pour en parler, et par voie de conséquence, pour transmettre ses goûts, ses découvertes, ses intérêts aux réseaux de sociabilité. Léa note qu'elle a pris son temps avant de s'autoriser à parler avec d'autres passionnés de musique : « J'ai jamais vraiment cru... pendant très longtemps que j'étais capable d'avoir une conversation sur les labels et sur les artistes alors que en fait j'avais déjà un petit savoir. »

Il existe, de manière très claire, un déséquilibre chez les personnes rencontrées dans l'utilisation des appareils connectés pour la recherche musicale. Ce déséquilibre est calqué sur les rôles pris lors de la recherche de conseils à diffuser. Certains sont très actifs, d'autres attendent les liens. On remarque aussi une compréhension différenciée des systèmes de conseils intégrés aux outils numériques (ex : YouTube) selon l'implication de l'auditeur. Ainsi, Benjamin, musicien professionnel, déploie de nombreuses tactiques complémentaires pour écouter de la nouvelle musique à partir de conseils d'amis, invitations qu'il reçoit pour des spectacles *via* Facebook, médias (journal Voir<sup>184</sup>, radios étudiantes...). Il complète avec des recherches personnelles qu'il a perfectionné au fil du temps et qui mobilisent à la fois des outils technologiques et des habitudes de curiosité. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce type de tactique dans le chapitre 8, il est cependant essentiel de garder à l'esprit que

---

<sup>184</sup> Périodique culturel québécois mensuel et gratuit fondé en 1986.

l'expertise musicale prend des formes matérielles concrètes qui vont avoir un impact dans la vie des groupes sociaux.

On retrouve une concordance assez significative : ceux qui produisent les discours les plus détaillés sur leurs genres musicaux ou artistes favoris sont ceux qui passent le plus de temps à chercher, par des moyens diversifiés, le plus de musique. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que cette recherche est tant conceptuelle que pratique. Les auditeurs interrogés témoignent d'une volonté d'aller creuser derrière ce qu'ils ont en utilisant tous les outils à leur disposition. La capacité de développer un jugement argumenté sur un artiste, un album, un morceau, dépend de manière très claire de la capacité à découvrir, écouter de la musique et approfondir un savoir par une multiplicité de voies. Les conseils se distillent ensuite selon les intérêts connus des réseaux de sociabilité. Et là encore, plus l'individu est impliqué plus ses conseils prendront des formes variées : envoi d'album via courriel, liens directs, conseils d'écoute, conseils de sortie, discussions sur la musique...

### 6.2.1.3. Discussion

La discussion sur la musique ne prend pas uniquement la forme de conseils d'écoute, elle peut être relative aux spectacles à venir, à des actualités concernant un artiste ou un groupe, à des connaissances générales. Emma entretient principalement des discussions avec ses amis sur ce qui la touche dans son rapport à un morceau, un album ou un artiste. Florence, vénézuélienne d'origine, note que lorsqu'elle rencontre des compatriotes de passage à Montréal, la musique est un sujet de discussion riche : « on partage beaucoup beaucoup d'expériences, de connaissances et des points de vue et des goûts musicaux [...] ça contribue à ce partage de valeurs et de goûts en général. » Olivia considère qu'elle échange « quand même beaucoup » avec ses amis autour de la musique même si ce thème ne fait pas partie de « son top 3 » de sujets de discussion. Maeva a plusieurs groupes d'amis, dont certains ne sont pas intéressés par la musique... et pas intéressants pour elle : « y'a pas de discussions musicales, les

affaires qu'ils écoutent, ça m'intéresse pas, j'haïs ça. » Par contre, elle a eu des amis passionnés de musique lorsqu'elle travaillait au HMV<sup>185</sup> et continue d'avoir dans ses amis de nombreux passionnés de musique :

Je peux pas vraiment dire que je choisis mes amis par ces critères-là, mais ça a adonné comme ça pis je trouvais ça intéressant, je trouvais ça intéressant d'être dans des discussions avec eux autres, j'apprenais plein d'affaires, pis après y'avait des *music nerds* qui travaillaient toute en entrepôt, c'était vraiment des *geeks*, y pouvaient avoir des conversations sur des affaires que j'avais jamais entendue parler de ma vie.

Sofia est heureuse de parler des groupes qu'elle aimait adolescente lorsqu'elle croise quelqu'un qui partage ses goûts : « Hole pis tous ces groupes-là, c'est comme un truc qui t'appartient à toi. Pis si des fois dans un party y'a quelqu'un qui te parle de ça t'es content. Mais je vais pas essayer de faire découvrir Hole à une fille *random*. » Gabriel parle de musique surtout quand il est avec ses amis passionnés :

J'ai un de mes amis qui aussi est passionné que moi et qui joue dans un groupe. On parle de tout et de rien, mais il y a tout le temps un moment dans la soirée que quelque chose se déclenche pis là on peut partir pendant une heure pis là nos blondes nous regardent de même [grimace].

Il estime apprécier d'autant plus la conversation lorsqu'il la nourrit : « si mon ami connaît pas, je deviens encore plus emballé. » À l'opposé, Alexis ne parle pas beaucoup de musique, car il considère qu'il n'a « pas grand-chose à dire sur ça » contrairement à certains de ses amis, musiciens. La position d'expertise face à la musique en général, dans un genre ou par rapport à des artistes en particulier, constitue un élément majeur dans la dynamique de discussion et de conseil. Nous l'avons décrit, la plupart des jeunes adultes connaissent plusieurs cercles de sociabilité. La discussion sur la musique n'existe pas partout et ne se développe pas de la même façon selon les contextes.

---

<sup>185</sup> Chaîne de magasins de musique au détail établie au Canada de 1986 à 2017.

Je dirais que c'est un peu avec mes amis qui sont plus dans le milieu des arts pis de la culture. Pis ça va souvent être un sujet qui va arriver. Tandis qu'à mon travail... C'est pas vraiment... Avec mes collègues c'est pas vraiment être un sujet qui va être amené dans notre conversation. (Jade.)

Thomas estime qu'il évite parfois de parler musique, même lorsqu'il est en désaccord :

Ouais. Je pense que ça m'est déjà arrivé en même temps. Ou genre de pas avouer que t'aimes pas un album parce que genre tout le monde c'est comme consécration pour tel album culte pis toi tu trouves un peu à chier pis tu fais juste comme « Ouais » t'acquiesces.

Âgé de trente ans lors de l'entretien, il souligne qu'il était davantage à même d'argumenter sur ce type de discussion lorsqu'il était plus jeune. Liam est également dans ce cas (et dans la trentaine), notant qu'il n'a plus forcément l'envie de prolonger certaines discussions déjà entendues :

De moins en moins parce que ces discussions-là, de plus en plus, j'ai tendance à faire comme « Ouin... » ou que je me dis « Bah c'est une question de goûts. » C'est un peu vain en fait les débats. En musique je trouve ça un peu inutile. Ça amène toujours à des points de vue radicaux ou de la mauvaise foi en fait. C'est sûr que avant...

La place de la musique dans le groupe social semble relative à l'avancée dans l'âge et à la consolidation de la capacité à affirmer ses goûts individuels. Thomas note ainsi que le type de discussion qu'il entretient a changé en une dizaine d'années :

Je pense ça va être plus comme « Hey dude t'as-tu entendu tel truc? » Ça va être comme de partager des connaissances. Pis c'est ça qui est le fun aussi parce que je me tiens avec des gens qui ont différents goûts musicaux faque des fois on va se confronter là-dessus aussi, mais amicalement. J'ai un ami qui aime vraiment beaucoup la musique dance contemporaine. Moi il y a des trucs que j'aime encore beaucoup, mais il y a des trucs que je trouve à chier. Faque je vais lui dire « Yo ta yeule c'est nul c'est mauvais. » Ou genre je vais être comme : « Tu viens-tu à tel *show*? » Il fait comme « Ah c'est un *show* noise. Oublie ça. Voir que je vais aller à un *show* noise. » T'sais, on peut jouer là-dessus. Faque, on va parler de musique, mais ça ne devient plus un sujet de conversation central autant qu'avant. Autant qu'à l'adolescence c'était

vraiment comme on pouvait parler de musique vraiment plus intensément puis maintenant c'est plus comme en surface.

Jacob estime que ses conversations portent moins sur la musique qu'auparavant : « Quand j'étais plus jeune on dirait qu'on avait des conversations au complet centrées là-dessus, vraiment sur la musique, mais maintenant, c'est juste « ah écoute cette toune là » pis après ça on fait à manger pis on parle d'autre chose. » Il indique qu'il réserve la plupart des discussions sur la musique avec ses amis dont il sait déjà partager les goûts. Le genre de musique, mais surtout le niveau d'explication justifie, dans son discours, la participation ou non à une discussion sur la musique :

[J'ai] des amis qui n'ont jamais décroché d'un style de musique faque quand je les revois, je sais qu'ils écoutent encore à peu près le même genre ou dans la même ligne directrice faque tu sais c'est sûr que je vois pas l'intérêt de parler de ça parce qu'ils ont creusé leur trou tellement profond dans ce style de musique là que pour moi des fois c'est comme pas accessible à cause que c'est trop rendu, pas compliqué, mais c'est vraiment rendu tellement pointu les choses qu'ils aiment.

Pour Liam, c'est également le manque de connaissances qui peut expliquer une certaine lassitude vis-à-vis des discussions controversées sur la musique avec ses amis et connaissances :

Je peux vouloir encore aujourd'hui imposer mon point de vue quand je vais tomber sur une personne qui va me dire « Ben le rap c'est de la merde » ou « la musique électronique c'est de la merde. » Là bin oui je vais comme dire « pourquoi tu dis ça exactement? » pis je vais avoir envie peut-être de débattre un peu, mais... pis en même temps [...] j'ai pas une très bonne mémoire tant que ça donc ce qui fait que j'ai pas d'argument poignard. Comme « telle date, t'as tout faux mon gars, parce que telle date [...] ». Des arguments poignards j'en ai pas tant que ça t'sais. J'écoute plus que je débats.

À travers ces différents exemples on comprend que c'est l'expertise construite à travers les années qui explique la participation ou non à des discussions sur la musique, d'autant plus lorsque celle-ci est spécialisée.

## 6.2.2. L'écoute sociale

### 6.2.2.1. Écouter ensemble

Le conseil peut se muer en écoute ensemble, sur l'initiative de celui qui conseille. Le conseil devient appuyé par le temps d'écoute et/ou de discussion. Ainsi, Antoine ne se contente pas de donner un nom : « Il faut que je la fasse écouter à la personne, je dis jamais à quelqu'un ou par exemple « écoute ce groupe », je veux l'écouter avec toi pis c'est comme un moment là qu'on a ensemble. » Nathan va moduler ses conseils selon l'importance des œuvres musicales à ses yeux et selon les liens de sociabilité qui le lie à la personne avec qui il échange :

Quand j'ai vraiment vraiment envie qu'une personne écoute la musique je préfère être à côté de cette personne pour voir sa réaction. T'sais tu peux vraiment voir « Ah ok, à cette partie je vois que cette personne elle a souri un petit peu ou elle a hoché de la tête. Elle a embarqué dans le rythme. » Mais si la musique elle est moins importante pour moi, je lui envoie par lien sur le mur de la personne sur Facebook ou en message privé.

Alicia fait également écouter de la musique à ses invités lorsqu'elle reçoit chez elle, essayant de partager des morceaux qui plairont. Elle encourage ensuite, si ce premier contact est positif, ses amis à chercher davantage de musique dans ce genre, ou davantage de musique de tel artiste, par leurs propres moyens. Jacob a bénéficié d'écoutes de musique avec un ami à lui, ce qui lui a ouvert des horizons au point de quitter la *scène* techno qu'il fréquentait alors (en complément d'une lassitude qu'il commençait à y connaître) :

J'avais un de mes amis qui lui y'a jamais été là-dedans, que j'ai rencontré dans une job pas rapport, pas quelqu'un avec qui j'ai grandi, qui s'est mis à me faire écouter du Sonic Youth<sup>186</sup> pis du Belle and Sebastian<sup>187</sup> pis tu sais toute la musique que j'écoute présentement faque c'est comme devenu un genre de mentor pis à chaque fois que j'allais le voir même quand j'écoutais du techno, il me faisait tout le

<sup>186</sup> Groupe fondé à New York en 1981 et inactif depuis 2011. Classé dans rock alternatif, rock expérimental, rock indépendant, college rock, noise rock, no wave et post-punk.

<sup>187</sup> Groupe de rock indépendant écossais créé en 1996.

temps écouter ça pis j'aimais que tranquillement je me suis mis à acheter des disques.

Notre terrain montre qu'il existe, dans le rapport à la fois au groupe et à l'activité de sortie musicale, des postures nettes de *leadership* selon l'implication à la fois dans le groupe social et dans la recherche musicale. Il est donc inadéquat de se représenter la jeunesse et le groupe de pairs comme un temps et un espace d'équilibre interpersonnel. La musique partagée dans un groupe ne provient pas de tous et elle n'est pas appréciée par tous au même niveau. Les groupes ne se forment pas systématiquement par intérêts communs, et les activités ne s'organisent pas sans négociation. L'écoute réalisée ensemble représente alors dans certains cas un espace d'expression des goûts personnels qui trouvent un rôle social dans l'animation de la vie du ou des groupes amicaux. Ainsi, Benjamin va accorder une importance à la sélection de la musique dans son automobile : « Tu sais, quelqu'un est dans ma voiture, c'est certain qu'y'a un CD qui passe, c'est certain, pis pour moi c'est un peu un devoir aussi. » Nathan pense les occasions d'écoute de musique collective et les organise :

C'est sûr que j'essaie toujours de connaître les goûts de chaque individu pour plaire à tout le monde. Par exemple quand j'ai fait un *road trip* avec mes amis j'ai fait un CD spécialement pour chacun. Et quand des gens se tannaient, on changeait. Mais moi quand je vais vraiment montrer ma musique j'avais vraiment mon CD pis je voulais vraiment montrer la chanson numéro dix, chanson numéro dix-sept. J'avais un peu préparé mes affaires. (Nathan.)

L'écoute réalisée ensemble peut entraîner le développement de goûts, mais aussi la connaissance sur des œuvres musicales, des artistes et des genres, qui ne sont pas forcément appréciés. Maeva considère ainsi qu'elle n'est pas « quelqu'un qui a besoin de toujours avoir une toune qui joue », mais que, lorsqu'elle vivait avec des colocs, « y'avait toujours de la musique qui jouait. » Le partage et sa régularité peuvent ainsi avoir un impact majeur sur la musique écoutée, mais non aimée. Les goûts des amis

de Nathan ont ainsi un impact sur son environnement sonore, mais aussi sur ses connaissances musicales :

J'ai un ami qui [...] adore Nicki Minaj<sup>188</sup> et moi je la déteste. Mais je sais que quand il va mettre ses chansons dans son iPod et elles vont jouer je vais commencer à savoir quand chanter... Je sais pas comment t'expliquer, mais je connais les paroles sans le vouloir. Je sais pas pourquoi. Peut-être juste parce que je les ai trop entendues. Pis je vais me mettre à chanter aussi, mais c'est pas nécessairement que j'apprécie. Je pense plus que c'est le moment que j'apprécie parce que je peux partager ça avec mes amis.

L'exemple de la sortie dans un spectacle de musique revient régulièrement dans nos entretiens comme une activité mêlant, souvent à l'équilibre, temps de sociabilité et temps de découverte culturelle, ce qui nous permet de développer, en l'exemplifiant, cette proposition.

#### 6.2.2.2. Sorties musicales

Notre groupe de répondant compte des profils très variés, notamment en ce qui concerne les liens entre musique et sorties. Ainsi, William qui se décrit comme n'étant pas intéressé par la musique, n'est jamais allé à un spectacle, Léa sort plusieurs fois par semaine tandis que Zoé, musicienne professionnelle, peine à faire le tri entre les spectacles qu'elle voit parce qu'elle doit y jouer et ceux qu'elle fréquente de son plein gré.

La sortie est rarement solitaire et souvent motivée comme un temps de sociabilité tout autant qu'un plaisir d'auditeur. Dans ses explications, Alicia résume les deux postures que l'on retrouve plus largement dans notre terrain :

C'est difficile d'aller à un spectacle tout seul, c'est pas évident, avec des amis on a plus d'entrain, on est plus tenté d'y aller, mais seule aussi

---

<sup>188</sup> Chanteuse, compositrice, productrice et rappeuse américano-trinidadienne née en 1982 et active depuis 2007. Classée en hip-hop, pop, dance-pop, RnB et rap.

des fois j'y vais, ça me permet de m'évader, de sortir de mes problèmes, d'écouter quelque chose qui me met à l'aise quoi.

L'artiste ou le groupe en représentation forment la motivation principale du déséquilibre occasionnel en faveur de la musique par rapport au temps social partagé ainsi que le dit Sofia par exemple : « Si c'est vraiment un artiste que je veux voir, exemple, Father John Misty<sup>189</sup>, quand il est venu, j'ai amené Louis, Sab puis Rémi. Mais j'aurais très bien pu y aller toute seule parce que je suis énormément une grande fan. »

À l'inverse, le groupe d'ami peut parfois être le moteur d'une sortie musicale, peu importe l'artiste. Dans ce cas, la sortie sert de mode de découverte, heureuse ou non. Juliette travaille dans un bar où des artistes de blues jouent régulièrement. Lorsque ses amis veulent sortir, elle les incite à aller à cet endroit, en partie pour leur faire découvrir la musique qu'elle aime : « Je pense que je suis une grande influence (sic) là-dessus, en tout cas pour mes amis. Je me dis qu'en même temps, si je peux leur apprendre quelque chose qui me passionne [...] je trouve que c'est un plus. » En parallèle, Juliette suit parfois ses collègues et les musiciens dans leurs sorties musicales, ce qui l'amène à découvrir de nouveaux artistes. Félix donne des spectacles musicaux parfois, ce qui lui permet de découvrir des groupes qui pourraient assurer sa première partie (ou dont il pourrait assurer la première partie).

Certains sélectionnent et invitent spécifiquement des amis, en fonction de la connaissance de leurs goûts ou des découvertes qu'ils veulent partager. Gabriel estime qu'il a un « talent » pour convaincre ses amis de l'accompagner (même s'il indique ne pas être contre l'idée de sortir seul) : « Je me trouve tout le temps quelqu'un d'intéressé. » Félix va généralement dans des concerts rock avec des amis spécifiques :

---

<sup>189</sup> Chanteur et musicien étasunien d'indie rock, né en 1981 et actif depuis 2004.

Un autre show que je suis allé voir cette année c'était Mac DeMarco<sup>190</sup>. Ça a été avec des amis que je savais qui allaient vouloir faire n'importe quoi. Si la foule était pour devenir folle je savais que ça allait pouvoir être avec ces gens-là. C'est vraiment une question de... C'est vraiment beaucoup une question de l'énergie. Il y a le style de musique. Les gens vont aimer le style de musique ça c'est sûr. Mais il y a aussi la folie de la personne qui est très importante. Faut que ce soit quelqu'un qui aime aller voir des *shows* pis qui a le goût d'embarquer dans l'expérience. Mais qu'il soit quand même critique.

Pour la musique électronique, il préfère y aller seul ou avec des personnes « qui vont tripper comme moi sur la musique pis qui vont être capables d'embarquer dans l'expérience du *show*. »

La musique n'est pas forcément appréciée dans la sortie, il se peut même que l'artiste soit connu et détesté, mais que la sortie se réalise tout de même : « Ça m'arrive plus, mais je me rappelle d'être allée voir des DJ dégueux. D'être allée à des shows de TTC pis des trucs que j'aime vraiment pas en fait juste parce que j'avais rien à faire cette soirée- là pis que tous mes amis y allaient. » Nous l'avons vu, la dynamique de groupe ne fait pas disparaître les intérêts personnels, particulièrement plus on avance dans l'âge. Accepter une sortie dans un spectacle musical ne signifie donc pas l'apprécier, et les réactions peuvent aller de l'indifférence au rejet. Chloé suit parfois une amie à des spectacles et dans des bars sans spécialement partager son intérêt. Maeva ne veut pas voir n'importe qui en spectacle, elle le fait cependant quand elle sort avec des amis. Ses critères d'appréciation, plutôt stricts, ne l'empêchent pas cependant de renouveler ces expériences :

Je vais pas aller voir des shows non plus si je connais pas ça tant que ça, à part si quelqu'un m'invite. Ok, ça va être une soirée, on va boire de la bière, *fine* je vais y aller là, mais je vais pas avoir tant d'intérêt « ah regarde dont ça je pourrais aller voir ça, ça l'air intéressant, peut-être je pourrais aimer ça. » Je déteste découvrir quelque chose en *show*, à part quand c'est ben pop, c'est ben *catchy*, pis que là c'est intéressant à écouter. (Maeva.)

<sup>190</sup> Auteur, compositeur et interprète canadien né en 1990 et actif depuis 2009. Classé dans rock indépendant, surf rock, rock psychédélique et jangle pop.

Certaines sorties s'inscrivent dans une volonté de rejoindre une *scène* particulière, d'y poursuivre son intégration ou de s'y retrouver entre membres (selon l'implication dans la *scène*). Ainsi, Olivier ne sort quasi essentiellement que dans les concerts organisés par les membres de la *scène* punk à laquelle il s'affilie. Alicia, elle, cherche dans ses sorties à rencontrer des musiciens et des habitués. Elle fréquente régulièrement plusieurs bars ouverts aux *jams* de jazz :

Quand il y a ces *jams*, où vraiment tous ces musiciens qui se retrouvent à la fois qui nous produisent quelque chose d'assez intéressant, de croustillant, ben c'est un peu ça qui m'intéresse, ces musiciens que moi je peux découvrir sur ces scènes-là, ce que je fais c'est de sympathiser avec eux et puis de commencer à les suivre là où ils vont et c'est aussi comme ça que je rentre dans ce milieu, c'est aussi comme ça que je découvre d'autres talents, c'est aussi comme ça que ma connaissance a la possibilité de s'élargir.

Florence sort parfois dans des événements reliés à une de ses passions : « je fais du flamenco aussi, donc je connais les danseurs, c'est un petit monde ici. Les musiciens [...], s'ils font un concert ou s'il y a un spectacle de flamenco, je vais le voir. » Cet intérêt lui a permis de tisser des liens, particulièrement précieux lors de son arrivée comme immigrante à Montréal (d'origine vénézuélienne, elle a aussi vécu en France): « c'était un moyen de socialisation justement. Les premiers Québécois que j'ai connus, je les ai connus avec le flamenco. [...] C'était un peu curieux de connaître un Québécois en faisant quelque chose qui n'était pas du tout sa culture, ni la mienne. »

La sortie reste cependant un temps social qui s'organise et les individus les plus âgés du corpus notent tous sortir moins en grande partie lorsque la dynamique de groupe faiblit. Ainsi, Maeva souligne que ses habitudes ont progressivement changé : « Je cherche plus à découvrir vraiment de la musique parce que j'ai pas tant d'amis qui sont comme "yo, veux-tu aller à tel *show* ?", parce que c'est ça, la semaine, je suis fatiguée pis ça me tente pas d'aller dans un *show* à genre onze heures. » Si Sofia va moins souvent dans des concerts, elle a surtout diversifié ses genres musicaux

d'intérêt. Pour elle, c'est l'âge et l'expérience des concerts qui expliquent un changement de pratiques.

J'ai remarqué que plus je vieilliss, plus je recule dans le fond de la salle durant un concert. T'sais, avant je chantais toutes les paroles genre. J'allais voir des bands pis je me plaçais directement devant la ligne du stage. Pis là, de 20 à 30 ans, je me recule. Pis j'ai pu besoin de recevoir d'attention. Dans le sens que je ressens plus le besoin d'être folle en avant. Pis je me recule pis je bois des *drinks* pis je vis mon moment plus solo mettons.

Jacob aussi invoque l'âge pour expliquer pourquoi il a réduit ses sorties aux spectacles musicaux :

Avant j'étais à l'affut beaucoup des groupes locaux pis d'aller dans des partys, découvrir des petits *bands*. J'étais vraiment un peu plus assoiffé pis maintenant on dirait que je suis assis pis je suis peut-être moins porté à découvrir pis à gratter vraiment loin pour aller trouver des petits talents et compagnie.

Florence, maman d'un enfant de quatre ans, indique que les sorties sont plus complexes à organiser, même si elle note que c'est surtout l'argent que coûtent les spectacles qui limite ses sorties. La question de l'argent revient relativement peu, elle semble dépendre certes des revenus, mais surtout du type de spectacle intéressant les personnes rencontrées. Les grandes tournées internationales (U2<sup>191</sup> ou Beyoncé sont nommés par exemple) sont les plus coûteuses tandis que l'argent n'apparaît pas, ni comme une entrave ni comme une incitation, pour les spectacles de groupes locaux.

Le mode de découverte musicale en groupe semble être lié à une étape du cycle de vie, lorsque l'activité professionnelle le permet, lorsque le rythme de sortie est élevé. Il serait faux de prétendre qu'il existe une linéarité des parcours d'auditeurs, ceux-ci étant liés à une multitude de facteurs et non seulement l'âge ou la situation sociodémographique, cependant, la fréquence des sorties semble suivre une courbe dans notre groupe : une apparition puis une hausse progressive durant l'adolescence,

---

<sup>191</sup> Groupe irlandais actif depuis 1976 et classé dans rock, rock alternatif, post-punk et pop rock.

une stagnation entre 20 et 25 ans puis une diminution progressive. L'aspect social de la sortie est très présent tant dans les justifications de l'augmentation des sorties que dans celles de leur stagnation ou de leur diminution. Gabriel note ainsi qu'à ses premières sorties, la musique était secondaire :

J'ai commencé à aller voir des spectacles peut-être vers quinze ans je dirais. [...] Ça évoluait graduellement l'intérêt. Au début c'était vraiment social. Après trois-quatre ans d'écouter c'est devenu vraiment... t'apprécies la musique pour la musique. C'est ça t'sais, tu l'écoutes par toi-même chez vous. Tu découvres vraiment l'intérêt pour la musique et le message relié à la musique. Là ça devient vraiment une vraie passion. Pas juste du social. Peut-être vers quinze ans je dirais c'est vraiment plus seize-dix-sept.

Le groupe a une importance majeure pour les premières sorties. Ainsi Nathan raconte être heureux d'avoir enfin pu trouver un groupe d'amis avec qui aller à des spectacles musicaux, activité qu'il souhaitait connaître :

Je suis quelqu'un de très curieux qui aime ça découvrir de nouvelles choses donc déjà à la base j'étais quelqu'un d'assez ouvert d'esprit pour y aller. Mais d'habitude mes autres amis préfèrent pas... je sais pas... ils sont pas assez curieux. Donc je pense que je suis juste tombé sur les bonnes personnes. Je savais que ça allait arriver un jour. Je voyais mes amis qui allaient voir des concerts de Coldplay<sup>192</sup>, Lady Gaga<sup>193</sup> pis je me suis dit « Ok moi aussi j'aimerais ça aller voir un concert un jour. » Puis ça a adonné. J'étais content. Même si c'est pas quelqu'un de connu c'est l'expérience. Tu vas avec tes amis et tu trippes bien sur la musique.

Dans l'organisation de la sortie en tant que telle, il existe des formes de négociation, ce qui mobilise, de la part de celui qui propose la sortie, des connaissances sur l'artiste, le genre musical, l'ambiance des spectacles, les lieux de spectacle, etc. Il n'y a pas toujours, cependant, de rôles parfaitement définis. Pour Sofia il y a des influences réciproques : « Je pense qu'on s'influence entre nous. [Son petit ami] m'a

<sup>192</sup> Groupe britannique formé à Londres en 1996. Classé en pop rock, rock alternatif, rock électronique et pop baroque.

<sup>193</sup> Auteure, compositrice, productrice et interprète étasunienne née en 1986 et active depuis 2007. Classée en pop, electropop, dance, disco, rock, jazz, folk et country.

fait connaître des groupes. Je lui en ai fait connaître. Pis on s'est mutuellement amenés à des *shows*. » Dans son discours, la relation de confiance envers la personne qui conseille l'écoute ou la sortie est importante : « Mettons M., qui trippe électronique tout ça, il peut me convaincre d'aller voir quelque chose parce que je sais qu'il a du goût. C'est pas nécessairement mon type de musique préférée, mais je ferais confiance à ça. » On retrouve, surtout chez les auditeurs modérés, une posture de tolérance a priori pour des genres musicaux inconnus ou des artistes et morceaux pas encore écoutés personnellement, mais connus des cercles relationnels. On retrouve un phénomène équivalent chez les auditeurs les plus impliqués qui comptent dans leurs réseaux d'autres grands auditeurs de musiques diverses. Selon les genres musicaux et les configurations des écoutes collectives, un spécialiste d'un genre particulier deviendra un écouteur attentif, mais non décideur de la sélection dans un autre genre. Ainsi, Antoine qui considère qu'il s'ouvre de plus en plus à des genres musicaux qu'il n'écoutait pas auparavant voit la dynamique des sorties musicales changer : « J'amenais des amis pour plus découvrir un peu ce que je connaissais [...] maintenant c'est plutôt mes amis qui m'amènent voir des *shows*. » On retrouve ces mêmes phénomènes dans d'autres contextes d'écoute collective tels que les trajets ou les soirées entre amis.

Les sorties dans des spectacles musicaux sont liées à un temps de vie particulier et se raréfient, en règle générale pour notre échantillon, avec l'âge. C'est le cas pour la majorité des trentenaires quand les 25 ans et moins sont davantage portés à découvrir la musique en *live* :

Dans ce temps-là [il y a une dizaine d'années], j'étais plus curieux faque je cherchais vraiment plus pis genre tu sais, je prenais le *Voir* pis je regardais tous les bands qui passaient cette semaine pis j'étais comme « ok ça c'est quoi ? Pis j'allais *checker* » tu sais, j'étais vraiment curieux. Jacob

Zoé, plus jeune, continue à régulièrement découvrir des artistes dans des performances *live* :

J'ai découvert plein de groupes que je connaissais pas et qui sont devenus maintenant dans mes personnes que j'écoute le plus là. Faque c'est riche pour ça pis moi je trouve que découvrir un artiste en spectacle c'est vraiment plus agréable que de découvrir un artiste par album.

Olivier et Mia préfèrent la musique *live* aux formats à écouter chez soi : « Moi la musique je l'aime *live*, j'aime ça voir les musiciens devant moi, de voir l'énergie sur scène. T'sais, c'est vraiment une expérience, c'est pas juste de la musique » (Mia.) La déclaration de préférence est troublée, dans la suite de ces deux entretiens, par la découverte d'habitude d'écoute musicale (principalement streaming pour Mia et disques pour Olivier, qui possède une collection et achète de nouveaux titres régulièrement). La préférence de la musique *live* ne sous-tend donc pas une quelconque exclusivité, mais plutôt une forme d'aboutissement dans l'expérience d'écoute pour certains. L'implication dans la recherche musicale va se tourner vers les moments de rencontre avec les artistes et les groupes. Juliette apprécie les petites salles puisqu'elle peut saluer les artistes personnellement lorsqu'elle a aimé la performance. Le spectacle permet d'entrer dans une autre forme relationnelle avec l'artiste :

C'est très satisfaisant d'écouter chez toi, mais, mettons, t'adore un groupe, tu connais toute sa discographie par cœur, mais quand tu vas le voir en spectacle c'est vraiment différent là. [...] Tu rencontres la musique que tu connais par cœur, que t'adores, que tu connais, autant que le chanteur. Ben là c'est vraiment une rencontre physique. (Gabriel.)

Thomas, au contraire, est moins porté sur les prestations en direct du fait du développement d'Internet. Parlant de concerts qu'il est allé voir à des centaines de kilomètres de Montréal dans le passé, il dit :

Je pense plus que j'ai cette motivation-là. Surtout justement avec le fait que tu peux voir des *lives* sur YouTube. Que t'as des photos tout de suite le lendemain du show qui sont meilleures, *hi-res*, que si t'es dans le *pit* en arrière. Je trouve qu'avant justement comme moi j'ai plus

grandi dans une *scène* des zines<sup>194</sup> pis du punk rock pis tout ça où est-ce que c'était pas vraiment documenté. C'était vraiment important que t'aïlles voir le show parce que c'était comme *one time only*.

Maeva estime ne pas aimer découvrir la musique en spectacle, ne trouvant pas le format assez « *catchy* » : « Parce que je connais pas ça, je perds intérêt, là après cinq minutes, je m'en fous, je suis tannée d'être là, je suis tannée d'être debout, je la connais pas la toune tu sais je veux dire... »

Le conseil, la discussion et l'écoute ensemble forment les modalités d'attachements et de circulation des goûts musicaux très clairement ancrées dans le social. On a vu que ces modalités évoluent avec les postures d'expertise et de curiosité développées (ou non) dans les relations sociales. Les changements sont également liés avec l'âge, ou plutôt la multiplication des expériences, mais aussi par le statut marital.

### 6.3. La musique et le couple

La circulation des goûts musicaux au sein des couples est un excellent espace de réflexion sur les tensions et dynamiques entre goût individuel et goût partagé. Mais avant d'avancer sur cette question il nous faut souligner combien la question du genre sexuel a une importance majeure dès lors que le couple est abordé. On observe un déséquilibre assez net entre femmes et hommes dans la circulation de la musique au sein du couple. Les hommes apparaissent majoritairement dans les récits comme les moteurs de la découverte au sein des relations amoureuses. Une des répondantes, Victoria, va même jusqu'à interpeler l'enquêteur au cours de son discours : « Mon amie elle aime juste des chansons pop euro. Elle aime des chansons russes. Je sais pas, elle a trippé sur un garçon, elle aussi, qui était russe. Les garçons c'est ça la thèse

---

<sup>194</sup> Abréviation de fanzine, soit une publication indépendante, imprimée ou en ligne et plus ou moins périodique qui est créée et réalisée par des passionnés sans recherche de profit.

de ton doctorat c'est les garçons qui partent toutes les découvertes musicales. » Dans un même ordre d'idée, Gabriel décrit ainsi les goûts de sa compagne : « Elle a des bons goûts musicaux selon moi. J'aime presque tout. Ce qu'elle aime, ça me dérange pas [...] la plupart des choses qu'elle écoute c'est moi qui lui a fait découvrir. » Notre terrain ne visant pas à explorer en profondeur cette question du déséquilibre rapporté dans les discours, nous ne pouvons que l'effleurer ici, en nous attardant sur les modalités de développement personnel d'un intérêt au sein d'une structure de couple.

Une relation peut entraîner des découvertes musicales qui se perpétuent une fois l'histoire terminée. L'activité partagée devenant alors une étape d'initiation. C'est par exemple le cas avec Emma qui a découvert le jazz avec son ancien petit ami, goût qu'elle a perpétué par la suite. C'est en l'accompagnant dans un lieu de musique *live jazz* qu'elle a « eu le déclic. » Félix peinait à développer ses intérêts musicaux lorsqu'il a rencontré son compagnon. Ce dernier a, selon Félix, « une culture musicale vraiment vraiment vaste » ce qui a étendu ses horizons.

La découverte musicale s'inscrit dans le couple, mais également en amont. Ainsi, à la question « comment t'es tu intéressée au metal ? », Victoria répond : « C'était en secondaire 1, un garçon qui portait des chandails de Slipknot<sup>195</sup> que je trouvais assez intéressant pis je me demandais c'était quoi ces chandails. Et ben j'ai été écouté voir de quoi ça avait l'air. »

L'intérêt pour la musique peut également apparaître après la fin de la relation. C'est le cas de Zoé par exemple. Ici, le corpus musical laissé par l'ancien compagnon va être redécouvert et mobilisé :

Je suis sortie avec un DJ qui faisait des beats de hip-hop pis, en fait, c'est drôle parce qu'à ce moment-là j'écoutais pas trop de hip-hop vu que c'était tellement son monde à lui. J'trippais pas tellement, mais c'était tout le temps là, même si moi je ne portais pas tant un intérêt à la chose. C'est quand on s'est laissé que j'avais toute ça pis là y'était plus

---

<sup>195</sup> Groupe étasunien formé en 1995 et classé comme jouant du nu metal, du metal alternatif et du heavy metal.

là pis je me suis mis à tout découvrir pis ça m'a vraiment allumée, pis depuis, ouin, j'en passe.

Ce même petit ami lui a offert une table tournante et un *mixer*, ce qui l'a entraînée à développer une collection. Le couple a un impact sur les habitudes matérielles d'écoute. Ainsi Olivia écoute principalement de la musique sur son ordinateur sauf quand elle est chez son compagnon : « Mon copain, mon chum, il a une bonne collection de vinyles. Faque c'est ça des fois je fais juste regarder dans ses vinyles parce qu'il y a des trucs que je connais pas encore. »

Maeva a vu ses goûts musicaux évoluer en partie avec ses petits amis successifs. Et ce autant dans leurs goûts au début de leur relation qu'à la suite des découvertes de ses compagnons.

J'ai commencé à découvrir plus des affaires à cause [de son petit ami] au secondaire, là, c'est ça, on écoutait plus du ska. Pis du ska, ça l'a amené à écouter du reggae pis ça allait plus loin que ça là, mais c'était pas moi là qui faisais la recherche.

La musique prend en effet une place différente dans les relations de couple selon l'implication dans la découverte et l'intensité d'écoute. Ainsi, ceux qui attachent le plus d'importance à leurs propres goûts musicaux (en temps de recherche notamment) vont avoir une posture d'expert. Ainsi, Léa n'envisage pas de développer une relation amoureuse si son compagnon écoute de la musique qu'elle ne supporte pas : « Ah c'est jamais arrivé. Ça n'arrivera jamais. [Son de négation] Ce n'est pas possible. C'est humainement pas possible. » Si la compatibilité des intérêts musicaux ne semble pour autant pas essentielle, elle permet de créer des liens forts au sein du couple. Jacob estime écouter souvent de la musique avec sa compagne, leurs goûts concordant :

Avec ma blonde, c'est sûr qu'on écoute beaucoup là, quand on est les deux, on se met des trucs, mais aussi à la base avec [elle], ça a vraiment cliqué à cause qu'on s'est jamais rencontré avant, mais on écoutait toute la même musique, faque tu sais dans nos premières *dates* c'était comme : « Eille tu connais tel *band* ? Comment ça tu connais ça, y'a

genre huit personnes sur la terre qui connaît ça! » tu sais faque c'est le fun par rapport à ça.

Il existe des différences dans les goûts de couple, mais peu de conflits sont partagés par les répondants. Gabriel note que parfois sa petite amie lui demande parfois de baisser le son lorsqu'il écoute de la musique qui ne lui plaît pas forcément : « ça ça me fâche un peu. C'est comme un petit empêchement d'écouter mes groupes un peu plus fort des fois. » Florence vit bien les divergences avec son mari, particulièrement car ils se retrouvent sur son groupe préféré, U2. Le partage de certains artistes spécifiques se retrouve dans plusieurs cas. Le petit ami de Jade est un passionné de musique. C'est par lui qu'elle a découvert son groupe favori :

Il écoutait Godspeed You<sup>196</sup>, le post rock. À ce moment-là j'étais comme « Je sais pas trop là. » C'est drôle parce que j'aimais pas trop ça au début. Puis finalement à un moment donné probablement par l'influence, c'est devenu t'sais, *Godspeed* c'est devenu mon groupe préféré. À vie. Jusqu'à maintenant.

Il lui envoie très régulièrement des morceaux à écouter, passant notamment par iTunes<sup>197</sup>, qui est partagé sur leur ordinateur commun : « C'est souvent lui qui fait toujours le *refresh* [de la liste de lecture]. C'est souvent lui qui me dit « T'as-tu écouté ce que je t'ai envoyé ? » À chaque semaine je pense qu'il m'envoie quelque chose. » Elle indique mettre davantage de temps que lui à se familiariser avec la musique. Il choisit ce qui joue lorsqu'ils sont ensemble : « On a pas mal les mêmes goûts. Y'a pas tant de négociations. Des fois un peu peut-être. Souvent c'est lui en fait qui choisit, ça va peut-être être ça la négociation. »

---

<sup>196</sup> Godspeed You! Black Emperor est un groupe canadien basé à Montréal et actif depuis 1994. Classé en post-rock, space rock et rock progressif.

<sup>197</sup> Logiciel de lecture et de gestion de bibliothèque multimédia numérique distribué par Apple depuis 2001.

\* \* \*

Notre exploration des liens entre sociabilité et goûts musicaux nous offre plusieurs enseignements. Tout d'abord nous avons vu que l'adolescence, dans les parcours d'auditeurs, se réfère sensiblement plus à une posture sociale qu'à un âge. Le groupe d'ami y apparaît comme une référence majeure, espace de diffusion des découvertes musicales, mais également espace de conformisme vis-à-vis des goûts du groupe. Ceux-ci connaissent une évolution, au gré des négociations sur les apports des membres, eux-mêmes nourris par d'autres sources (famille, médias, autres cercles de sociabilité). Dominique Pasquier (2005) sous-titrait son livre portant sur les cultures lycéennes « la tyrannie de la majorité. » Notre étude, tout en soulignant l'existence d'espaces de négociation et d'activité des acteurs dans le groupe, va toutefois dans ce sens, au vu de l'existence quasi généralisée de discours d'émancipation à la fin de la phase d'adolescence. Ces discours célèbrent l'apparition de goûts personnels en rupture ou, du moins, en autonomie, de ceux, homogènes, de l'ancien groupe de référence.

Ces récits de libération vis-à-vis de la cohérence du groupe de pairs dans ses goûts sont contrebalancés, cependant, par une modalité contraire qui a concerné un quart de nos répondants : celui de l'intégration dans une *scène*. Ce cas de figure, minoritaire, est particulièrement intéressant, bien qu'assez documenté par ailleurs, notamment dans la littérature concernant les sous-cultures jeunes. La cohésion du groupe est majeure et les goûts partagés y sont très proches des goûts personnels. Ce dernier point semble, à terme, avoir poussé la majorité de nos répondants à s'en émanciper à leur tour pour assumer des goûts plus éclectiques. Au sein des *scènes*, la circulation des découvertes et des passions existe et cohabite avec une dynamique de légitimité et

d'expertise qui donne du poids à ce qui est partagé. La spécialisation permet aux acteurs de jouer un rôle important dans leur groupe social.

On retrouve cette dynamique dans l'ensemble du corpus, avec une nuance : ce n'est plus seulement la connaissance poussée d'un genre musical, ou d'une *scène*, qui justifie la pertinence des recommandations, avis et connaissances transmises. Le conseil existe même sans spécialisation de l'acteur. Il porte tant sur les découvertes musicales *à faire*, que sur les modes d'accès à la musique. Ce conseil apparaît, grâce à notre travail, comme le véhicule essentiel de la circulation des goûts musicaux au sein des groupes de pairs. Il n'est pas donné à tous de la même manière, une évaluation des goûts des autres est généralement avancée avant que le conseil ne soit formé. L'expertise musicale porte alors autant sur les œuvres musicales que sur les types d'œuvres qui pourraient plaire à la personne cible. Par le recours à des incitations d'écoute, à des discussions ou à des écoutes réalisées ensemble, les acteurs s'investissent dans la diffusion et marquent leurs rôles sociaux dans le cercle relationnel. Autre enseignement majeur de notre travail, les membres de ces cercles n'évoluent pas dans un strict rapport d'équilibre entre eux dans leur apport au groupe en termes de musique. Les rôles évoluent avec l'âge, la spécialisation, les capacités techniques d'acquisition de la musique, l'implication dans l'écoute, les genres musicaux ou encore l'existence de plusieurs cercles sociaux.

Notre travail permet en effet de souligner que les acteurs sont souvent impliqués dans plusieurs groupes de sociabilité amicale (les amis du secondaire, les amis du travail, les amis de l'université, les amis des *scènes*, etc.). Un lien fort apparaît entre variété des cercles relationnels et hétérogénéité des goûts. La multiplication des occasions de partage de musique se complète d'écoutes diverses et du développement d'intérêts poussés dans des genres musicaux et des domaines culturels hétérogènes. Armelle Bergé et Fabien Granjon (2005) proposent également cette voie de compréhension de l'éclectisme culturel par les influences relationnelles :

Sociabilités et pratiques culturelles s'alimentant mutuellement selon le principe d'une boucle récursive, on peut penser que les premières favorisent certaines formes d'éclectisme qui potentiellement sont susceptibles de nourrir, voire d'initier des relations sociales, surtout chez les jeunes dont beaucoup d'activités se déroulent dans le cadre de groupes affinitaires ou de pairs. (p. 7)

Le rôle d'un acteur dans la mise en circulation de la musique peut varier d'un groupe à l'autre, tout comme sa capacité à prendre tels quels les conseils qui lui sont donnés. À ce titre, on va retrouver des pratiques de non-partage conscient des goûts selon le contexte, en cohérence avec l'idée que les acteurs connaissent ce que leurs contacts aiment ou détestent. Ces goûts non partagés n'apparaissent pas cependant comme illégitimes aux oreilles de l'auditeur. La nuance est ici capitale et nous montre combien la négociation entre ce qui est personnel et ce qui est partagé inscrit le goût chez les jeunes adultes dans une position d'instabilité essentielle à son développement : le mouvement. Celui-ci est présent à la fois au niveau du parcours d'auditeur, qui évolue tant dans ce qui est écouté que dans les pratiques d'écoute, et au niveau d'une temporalité générale partant du foyer parental et allant vers une forme d'émancipation intégrée à des relations sociales et/ou amoureuses.

## CHAPITRE VII

### LES OBJETS DE LA MUSIQUE

L'évolution des genres musicaux d'intérêt s'accompagne d'une évolution sur les façons d'écouter, pas uniquement en termes contextuels, mais aussi en terme pratique *via* les supports et formats d'écoute. Aux avancées technologiques qui font apparaître de nouveaux objets destinés totalement ou partiellement à l'écoute musicale viennent s'ajouter les préférences personnelles d'utilisation, les classements des morceaux de musique ou encore les manières de chercher des morceaux déjà connus ou nouveaux. Pour comprendre les goûts, il faut pouvoir intégrer les objets qui les font s'activer et pour ce faire, il faut en comprendre les usages. De la même manière, pour comprendre l'usage des objets, il faut avoir une certaine compréhension du développement des goûts dans la famille et avec les pairs (chapitres 5 et 6).

La sociologie des usages s'est largement développée, dans l'espace francophone, autour de l'idée capitale du « pratiquant actif » (Jouet, 2000). Cette approche proposait de s'attaquer à deux écueils correspondant à deux formes de déterminisme : social et technique. Le premier, abordé au premier chapitre de notre thèse, fait de l'origine sociale à la fois l'origine de l'usage de l'objet et du sens donné dans son usage. Le second supposerait qu'un objet technique soit empli d'un sens fini, exprimé par un usage prévu. Ces deux conceptions découlent principalement de travaux négligeant les nuances et finesses à la fois dans les appropriations et les détournements. Pour les dépasser, Jouet, dans son retour critique sur la sociologie des

usages (2000), propose de prendre en compte à la fois l'effet des objets sur le social et l'effet du social sur les objets. Il n'y a pas de primauté de l'un sur l'autre, les nouveaux objets et nouveaux usages viennent s'ajouter sur des pratiques et items déjà existants. L'intégration de nouvelles possibilités de pratiques permises par des outils techniques doit passer par un processus formateur du sens pour l'objet dans l'usage. Cette optique nous pousse à refuser d'envisager comme deux sphères absolument indépendantes la technique et le social (du moins, une fois les préalables théoriques du rapprochement explicités). En effet, s'il est impossible de définir qui de l'usage social et de l'objet technique entraîne l'autre, c'est que les deux sont indissociables dans leurs sens sociaux.

Les études quantitatives d'usage concernant les dispositifs d'écoutes ou plus largement les dispositifs technologiques sont précieux puisqu'elles dessinent des cartes chiffrées des pratiques, mais, comme pour les consommations culturelles, elles ne permettent pas de vraiment comprendre les complexités de l'usage réel et des développements technologiques concomitants. Ainsi, si l'on s'enquiert de savoir quelle part d'individus dans une société donnée possède un téléphone dit intelligent, on ne peut en déduire combien écoutent de la musique avec lui. Si l'on ne pose que cette seconde question, on ne peut en déduire combien en écoutent *via* une application de lecture à partir des données conservées sur l'appareil et combien en écoutent en streaming. Et on ne peut pas comprendre le contexte qui fait préférer un mode d'écoute à l'autre. Et le fil des questions qui resteraient en suspens n'a pas vocation à s'arrêter à cette étape tant il existe de modalités d'écoutes de la musique sur un téléphone portable. Les études quantitatives, écrit Perticoz (2009, p. 51) « permettent de dégager de grandes tendances, mais échouent quand il s'agit de proposer une explication plus fine des processus à l'œuvre, car ces derniers s'inscrivent dans le cadre de logiques sociales dont la dynamique est à considérer dans la durée, voire sur plusieurs générations. » Sur ce dernier point, un lien fort se crée avec l'approche de Gilbert Simondon concernant l'objet technique (2005). Pour

cet auteur, l'invention n'est pas une apparition. L'objet technique s'inclut dans un ou plusieurs fils d'innovation qui s'incarnent dans des objets ponctuels, points d'étapes dans une histoire technique en devenir constant. Raymond Williams aborde également l'historicité de la technique, notamment dans son ouvrage sur la télévision et ses formes culturelles (1974). Il apporte en plus une critique pertinente du déterminisme technique, insistant sur la place fondamentale des utilisateurs qui définissent une part des usages, mais surtout les significations sociales et culturelles de ceux-ci. Les dispositifs d'écoute musicale portent en eux un sens qui les dépasse matériellement tout en permettant, dans leurs formes ponctuelles, un certain nombre d'usages, qu'ils soient prévus initialement par les concepteurs ou découverts par les utilisateurs. Ce mouvement de détournement de l'objet lorsqu'il est massif, se complète généralement par une intégration dans la génération suivante de l'objet technique correspondant, de l'usage nouveau dans l'usage prévu. Notre approche vise donc à donner une place majeure non pas à ce que l'objet technique est supposé être, mais plutôt aux usages de ceux-ci décrits dans les récits des jeunes adultes participant à notre recherche. Nous accorderons une importance à la fois aux objets, aux contenus, mais aussi aux contextes d'écoute, qui, d'après Nowak (2013) doivent être intégrés pour pouvoir comprendre le sens donné à l'écoute. Au-delà d'une collecte d'information sur les outils utilisés, c'est le sens de l'objet dans la pratique d'écoute musicale, de partage ou de collection, qui nous intéresse en priorité.

Notre quatrième hypothèse de recherche nous pousse à comprendre comment s'organisent les tactiques de découverte et de partage des goûts par les médiations d'objets, analogiques comme numériques, à vocation unique ou multiples, qui permettent la découverte, l'acquisition, l'accès, l'écoute, la transmission, la construction de savoir ou encore la collection. Face à la quantité de matériel recueilli lors des entretiens sur ces questions, il nous a semblé pertinent de consacrer le présent chapitre dans son intégralité à l'étude des objets de la musique, leurs places et leurs rôles dans les récits d'usages des personnes rencontrées.

## 7.1. L'accès à la musique

En posant son regard sur les moyens d'accès à la musique, on peut découvrir les tactiques mises en place par les auditeurs pour l'aménagement de moments d'écoute. La musique peut s'écouter à la maison, dans la chambre, dans la rue, au travail, dans les transports en commun, dans les transports privés, dans les spectacles, dans les soirées entre amis, elle peut être un fond sonore ou l'objet de toutes les attentions, elle peut s'apprécier seul ou en groupe, ou seul, mais dans un groupe... S'il n'y a pas de limites théoriques à l'existence de pratiques d'écoute, il y a une nécessité pour le chercheur : celle de pouvoir recueillir cette diversité potentielle et les nuances qui l'accompagne. Comme le note Hennion (2001, p. 6), la façon d'écouter la musique vient, dans les discours, comme une proposition très personnelle (« voilà comment je le fais »), cependant, ces façons de faire sont partagées, au niveau global avec d'autres, pas forcément sur les mêmes objets d'ailleurs. Une des caractéristiques principales du mouvement de *discomorphose*, c'est-à-dire de la transposition de la musique sur des supports permettant l'écoute privative<sup>198</sup>, est de donner la possibilité à chacun d'écouter de la musique à soi, pour soi. En exprimant le détail des pratiques d'écoute, on souligne l'importance que va prendre tel ou tel contexte consacré à la musique.

La matérialité des œuvres et de ce que Granjon et Combes nomment « les différentes médiations techniques qui les font advenir » (2007, p. 296) ne peut pas être ignorée si l'on s'intéresse aux attachements entre auditeurs et goûts musicaux. La possession et/ou l'accès à des œuvres musicales, tout comme la possession et/ou l'accès à des dispositifs d'écoute constituent des préalables évidents à l'acte d'écoute privative.

---

<sup>198</sup> Tout en conservant une forme de diffusion massive par le recours à la copie, technique essentielle de l'industrie du disque.

Les dispositifs et équipements font intégralement partie du processus d'écoute. L'activité de l'écoute musicale suppose l'existence et la mobilisation d'éléments techniques qui permettent la circulation et l'écoute et dont la maîtrise est indispensable pour l'amateur. Pour Sophie Maisonneuve (2001), le savoir-faire technique se construit dans le même mouvement que la sensibilité esthétique dans la découverte et l'approfondissement des connaissances sur un espace musical. Parlant des utilisateurs de phonographe, elle note que leur connaissance des propriétés de l'appareil d'écoute évolue avec leur connaissance de leurs goûts. Les auditeurs savent reconnaître le poids du support dans l'écoute, c'est-à-dire l'effet induit par l'objet médiateur entre le son produit par l'artiste et le son reçu par l'auditeur. Elle écrit encore : « l'attachement matériel soutient l'attachement à la musique en rendant celle-ci plus « présente », plus facile à intégrer dans le souvenir et plus intensément possédable » (Maisonneuve, 2001, p. 22). L'appréciation d'un morceau de musique est donc influencée par les dispositifs, supports et équipements nécessaires à l'écoute et la circulation d'œuvres musicales tout autant qu'elle participe au développement d'une expertise technique tournée vers l'amélioration de l'écoute.

Pour comprendre les dynamiques d'attachements médiées par des objets, nous séparons ce qui relève de l'écoute et de l'acquisition à la musique. La frontière est mince, car les habitudes d'écoute peuvent être traversées par des tactiques d'accès. Cependant, il nous semble important de considérer ces deux éléments dans une relation logique en deux temps, les raisons et habitudes d'écoute pouvant entrer en tension avec les capacités d'accès (techniques, financières, matérielles...)

### 7.1.1. Rythmes d'écoute et multiplicité des supports

Comme l'écrit Hennion (2001), l'espace personnel dans l'écoute est essentiel, car il est le cadre nécessaire à l'apparition de ce que l'auditeur cherche par l'écoute. Le disque marque un jalon fondamental puisqu'il permet d'écouter de la musique sans

avoir besoin d'interprète en direct, modifiant le rapport d'appréciation de l'œuvre. L'écoute attentive, répétée permet de développer une maîtrise de l'objet musical mobilisable dans le développement comme dans la justification des goûts. Lorsque l'espace personnel est partagé, dans le cadre d'un foyer notamment, l'écoute s'en trouve complexifiée puisque la fréquence d'écoute, le niveau sonore ou le lieu d'écoute vont être négociés, en particulier suivant le respect des goûts des autres. Hennion va rencontrer sur son terrain des personnes dont les passions ne sont pas partagées par l'entourage proche. Il va voir avec eux l'existence de tactiques concrètes d'aménagement du temps et des lieux pour que puisse exister, dans des conditions d'appréciation jugées acceptables, l'écoute musicale. Il va en rencontrer d'autres pour qui la musique se diffuse dans l'environnement quotidien, au travail, dans la rue. Diffusion qui passe par des objets, mais aussi, encore une fois, par des négociations avec ceux qui partagent l'environnement. Stratégies de sélection des morceaux choisis, équilibre entre goûts des collègues, tests des limites d'acceptation des autres (en termes de genre écouté, de niveau sonore, de moment d'écoute...), on voit ainsi apparaître une incroyable diversité dans les tactiques développées pour assouvir ses goûts, mais aussi les assumer, les partager.

Premier enseignement qui recoupe clairement les conclusions des études récentes sur les pratiques culturelles au Québec, au États-Unis et en France, la musique est omniprésente dans le quotidien.

Disons que je suis dehors, ben c'est sur mon iPod<sup>199</sup> pis chez moi dans mon bureau j'ai un petit système de son avec vinyle aussi. Soit je branche mon iPod ou mon ordi pis j'écoute ça comme musique, soit qui vient de l'Internet, soit des vinyles, soit des CD que j'aurais encore. Pis sinon dans le salon j'ai un autre système de son. (Rosalie.)

La multiplication des supports d'écoute de musique au quotidien, notée par la majorité des travaux récents sur le sujet, ne fait aucun doute à l'étude de notre terrain. La majorité des répondants écoutent de la musique chaque jour, que ce soit

---

<sup>199</sup> Baladeur numérique commercialisé par la marque Apple depuis 2001.

passionnément ou plus distraitement<sup>200</sup>. Léa ne peut « pas passer une journée sans écouter de musique. » Rosalie en écoute « à peu près tout le temps. » Juliette « traîne tout le temps » avec elle son lecteur portable. La musique accompagne Béatrice et Jade dans leurs déplacements, notamment en autobus, tout comme Alexis qui en écoute aussi sous sa douche. Emma estime avoir « toujours eu besoin de musique pour vivre. » Celle-ci l'accompagne dans sa journée, avec plusieurs dispositifs :

- Avec mon iPhone<sup>201</sup> dès le matin, dans le fond, ça c'est mon réveille-matin, c'est la musique. Pis je peux choisir en tout cas la chanson que je veux.
- C'est ça, c'est toi qui choisit la chanson qui va jouer.
- Ouais c'est ça. Pis après ça je mets Songza<sup>202</sup> quand je me prépare le matin. Après ça je prends mon iPhone j'écoute d'autre musique. Donc c'est vraiment c'est constant, sauf quand je suis en cours.

Le dispositif dédié à l'écoute va connaître des variations dépendantes d'une multitude de critères : lieu d'habitation, équipement portable, atmosphère de travail... Ainsi, Alexis met ses écouteurs chez lui, quand il écoute « des chansons que je veux pas que mes coloc entendent que j'écoute ça. » Les préférences personnelles sont parfois perturbées par l'arrivée d'un nouvel équipement ou des changements indépendants du rapport au goût. Gabriel indique avoir, par exemple, commencé à écouter de la radio quand il a eu une auto et avoir découvert des artistes par ce biais.

Majoritairement, l'écoute de la musique se fait en réalisant d'autres activités :

J'ai de la misère à juste m'asseoir et juste écouter de la musique faque généralement je vais me mettre de la musique pis je vais m'arranger pour ranger ma chambre, des trucs comme ça. Faut que je fasse quelque chose en même temps parce que je suis pas capable de juste rester assise. (Zoé.)

Cette forme de pratique n'est cependant par partagée par tous. Gabriel estime qu'il apprécie davantage la musique quand il l'écoute seul (« ça remplit la pièce pis, t'sais,

<sup>200</sup> Dans la dernière étude sur les pratiques culturelles des Québécois (2014), 77% déclarent écouter de la musique tous les jours ou presque.

<sup>201</sup> Téléphone intelligent commercialisé par la marque Apple depuis 2007.

<sup>202</sup> Site web de streaming musical gratuit, fusionné en 2016 avec Google Play Music.

je suis concentré juste sur la musique ») tandis qu'Antoine peut être déconcentré par celle-ci :

J'ai jamais été capable [d'écouter de la musique avec un appareil portable], je trouvais ça, je trouvais que ça m'englobait, j'avais l'impression de manquer quelque chose dans la vie et j'avais l'impression que j'étais moins attentif au sujet par exemple que je pouvais rencontrer dans la vie.

Le contexte d'omniprésence de la musique au quotidien (Frith, 2002) fait qu'une part de la musique entendue n'est pas contrôlée par les auditeurs. Elle peut être écoutée par une tierce personne identifiée (ami, collègue, famille...), par des inconnus dans la rue ou diffusée dans des espaces publics. Cette musique non maîtrisée dans sa sélection et dans son contexte d'écoute peut cependant faire partie de la musique écoutée, dès lors que l'auditeur y prête attention. Noah note qu'il y a de la musique partout, ce qui peut permettre de faire de bonnes découvertes par hasard : « c'est surprenant, mais même dans des centres commerciaux tu rentres dans une boutique pis il y a quelque chose de bon qui joue, qui fait complètement changement. » Pour Antoine, l'omniprésence de la musique « abrutit » et il se demande comment celle-ci peut encore être appréciée si elle est partout, tout le temps.

L'écoute régulière d'une même œuvre s'inscrit dans une dynamique d'attachement, mais également dans une tactique de hiérarchisation des découvertes. Nathan et Jacob vont ainsi identifier leurs nouveautés préférées dans la capacité à ne pas se lasser d'écoutes successives :

Quand je découvre un nouveau disque, je vais l'écouter trente fois de suite faque tu sais mettons que je vais hypothéquer une semaine en écoutant juste cet album-là, surtout à l'atelier quand je travaille. Je le mets en *loop* quand je le trouve bon pis tu sais des fois je me tanne pis je le réécoute plus parce que ça valait peut-être pas la peine. Mais des fois quand [...] il est encore bon, tu sais, quand tu le dilues dans d'autres trucs, mais que tu le ressors tout le temps pour l'écouter, c'est à ce moment-là que tu te rends compte que c'est un bon *band*. (Jacob.)

L'ambiance recherchée et l'état d'esprit lors de l'écoute sont régulièrement mobilisés pour décrire la sélection de ce qui va être écouté. L'existence de goûts éclectiques correspond ainsi avec des humeurs et des contextes d'écoutes variées :

Ça dépend de mes humeurs je pense. Ça dépend de mes périodes aussi. Par exemple quand je suis en fin de session j'écoute beaucoup de classique beaucoup de jazz. Une musique qui peut m'aider à me concentrer. (Emma.)

Jade préfère les musiques instrumentales chez elle, ou le silence, car elle a souvent besoin de concentration pour travailler. Lorsqu'elle étudie, Victoria écoute souvent du dubstep, un sous-genre de musique électronique, motivée par les conseils de son frère qui considère que ce genre musical « c'est la musique des ingénieurs. Quand tu fais tes travaux y'a rien de mieux. » Nathan adapte la musique qu'il écoute à la situation :

Quand je sens que je conduis et que je suis fatigué ou que je suis endormi chez moi je mets de la musique de party qui va plus me réveiller et me faire danser. Quand je veux avoir des conversations avec mes amis dans l'auto je vais choisir une musique qui va être présente, mais qui va pas être assez forte et bruyante et énergique pour pas comme embarquer sur nos conversations.

Les goûts d'Olivier lui permettent de jouer avec ses humeurs : « C'est sûr que si je suis plus dans un *mood* fâché en colère soit que je mets du hardcore ultra-fâché ultra en colère soit que je mets du reggae. Ça dépend... si je veux me calmer ou non. » Parfois, ce sont des artistes spécifiques qui sont mobilisés dans des contextes émotionnels précis. Ainsi, parlant d'Eric Speed<sup>203</sup>, un de ses artistes préférés, Béatrice indique en réserver l'écoute pour certains moments : « quand je me sens plus créative, que j'ai besoin d'un *boost* de créativité je sais que c'est cet album-là qu'il me faut. » Alexis a ses classiques personnels : « J'ai comme mettons dix groupes que je réécoute souvent. Mais dépendamment de la passe émotive ou émotionnelle que j'ai dans ma vie je vais écouter ça. » Enfin, une part des répondants ayant vécu une situation

---

<sup>203</sup> Violoniste québécois actif depuis 2009.

d'émigration vont entretenir un rapport émotionnel fort avec la musique du pays d'origine : « Quand je suis triste, j'écoute beaucoup de la musique de mon pays. » (Antoine.)

La découverte musicale peut apparaître comme double puisqu'aux œuvres elles-mêmes s'ajoutent parfois la quête des contextes d'écoute adéquats :

Flying Lotus<sup>204</sup> j'avais pas trouvé d'occasions pour le mettre, je savais pas trop, y'a pas de paroles, je sais pas quand y faut mettre ça tu sais, pis faque là j'ai continué à écouter pis je me suis rendue compte que c'est vraiment, vraiment bon, pis là j'ai compris que c'était une musique pour marcher dans la rue. (Zoé.)

Le support sur lequel la musique est écoutée fait également partie de la réflexion dans le choix de la musique. L'exemple de l'ambiance de travail d'Olivier est, à ce titre, assez éloquent :

Des fois, de temps en temps, vu que j'ai un déficit d'attention, juste mettre un bruit de fond ou quelque chose ça m'aide à me concentrer sur quelque chose d'autre. [...] Quand je fais des études ou quand je fais de la lecture peu importe je me mets un album sur ma table tournante ça fait que juste le fait de devoir me lever à chaque dix quinze minutes pour pouvoir tourner de bord ça me fait un petit *break*, pis ça me fait m'aide à travailler plus rapidement.

L'emploi du temps professionnel s'accorde avec l'écoute de musique, particulièrement chez les « gros auditeurs ». Jacob est un artiste professionnel qui passe de nombreuses heures dans son atelier. Il travaille en musique et ses choix répondent à son activité :

Je pense pas que tant de personnes qui écoutent Philip Glass<sup>205</sup> chez eux tandis qu'à l'atelier c'est vraiment bon à cause que tu sais, tu travailles, pis c'est motivant en même temps faque tu rentres dans un *loop* de travail finalement par rapport à la musique qui est comme des gammes qui se répètent. Faque c'est vraiment pour mettre dans un *mood* particulier.

---

<sup>204</sup> Producteur, DJ et rappeur californien né en 1983 et actif depuis 2003 dans les genres hip-hop, musique électronique, IDM et jazz.

<sup>205</sup> Musicien et compositeur étasunien de musique contemporaine né en 1937 et actif depuis 1966.

Zoé, par ailleurs musicienne professionnelle, a également un travail alimentaire dans un café. C'est là qu'elle s'accorde le plus de temps d'écoute et de découverte.

Ce qui me permet d'écouter le plus de musique, c'est travailler au café parce que généralement quand je suis chez moi, je pratique les trucs que j'ai à pratiquer, ce qui laisse moins le temps pour écouter de la musique. Pis quand je suis à l'extérieur, je sais pas, j'aime pas tellement me balader avec des écouteurs sur les oreilles faque c'est vraiment au café où là je découvre tout ce que j'ai envie, j'emmène toute ma musique pis j'ai comme des heures à pouvoir bien écouter en cuisinant tranquillement parce que y'a pas tant de gens.

La musique au travail est parfois subie, non contrôlée par l'auditeur. C'est le cas de Victoria par exemple qui connaît ainsi des artistes qu'elle n'écouterait pas seule :

Je rentre dans le bureau la radio c'est Mix 96<sup>206</sup> parce que c'est la musique que tout le monde écoute. Que t'sais je pourrais pas mettre mon metal dans le bureau que les autres rentrent pis on partage quand même un bureau. Donc c'est cette musique-là qui est rendue de la musique d'ambiance. Donc je connais les artistes.

Hormis la radio, qui peut être source de désaccords (cf. 6.4.2. Entendre un morceau, découvrir un goût), le partage de la musique dans l'espace de travail semble ne pas créer de problèmes aux répondants, la négociation y étant très courante. Léa indique se retrouver souvent en charge de la musique dans son espace de travail. Elle estime adapter ce qui joue à ses goûts, mais aussi à ceux des autres :

Dans tous mes jobs j'ai passé la musique. J'étais celle qui contrôlait la musique du bureau quoi. Mais parce que je savais que mon collègue il préférait plus ce genre donc je mettais un peu de ça. Ben mon autre collègue préférait peut-être un peu ça donc je changeais. Enfin j'essayais de contenter tout le monde et puis aussi passer ce que je voulais.

Dans l'ensemble des possibles, les supports et dispositifs sont réfléchis par les auditeurs selon les contextes et les envies. Jacob plébiscite des supports différents au

---

<sup>206</sup> Station de radio québécoise créée en 1962 sous le nom de CJFM-FM, puis connue sous celui de Mix 96 de 1992 à 2008 avant d'être rebaptisée Virgin Radio Canada.

travail et chez lui. En plus de la radio diffusée sur son lieu de travail « alimentaire », il préfère les supports classiques à son atelier et le numérique dans son appartement :

J'écoute jamais de musique chez nous sur la table tournante, c'est plutôt rare. Ici je vais écouter la musique que j'ai sur mon iPod ou sur mon ordinateur pis à l'atelier, plus décorum, je vais mettre le disque. J'écoute beaucoup de cassettes aussi.

L'engouement pour le format vinyle concerne une dizaine de nos répondants qui louent sa matérialité. L'idée de « décorum » avancée par Jacob nous semble très judicieuse, car elle met de l'avant un rapport compliqué à la musique qui prend le contrepied de la simplification technologique permise, en parallèle, par certains dispositifs numériques. Juliette aimerait avoir un système de son permettant la lecture des vinyles parce que « le son du vinyle est vraiment particulier. » Zoé plébiscite le vinyle pour la musique qu'elle écoute le matin :

- Souvent c'est soit Gonzales, *Solo Piano*<sup>207</sup> ou des vieux vieux trucs de blues, de jazz en vinyle le matin.
- En vinyle pourquoi?
- Parce que ça sonne tellement mieux avec ce style de musique là, le grincement du vinyle avec le style musical, je trouve que ça *fit* trop.

Le vinyle n'est pas envisagé pour l'écoute de toute la musique, mais plutôt pour des genres ou artistes en particulier et des moments choisis.

Tu vois, j'ai un vinyle par exemple de Beirut<sup>208</sup>, du groupe, mais, dans le fond, si je veux les écouter, j'aurai plus tendance d'aller brancher mon ordi, mon iPod, pis mettre les albums en *shuffle*. Tandis que j'ai un vinyle de Dizzy Gillespie<sup>209</sup> *live*, pis c'est *live*, faque c'est comme plus le fun en vinyle. (Rosalie.)

<sup>207</sup> Solo Piano est un album sorti en 2004 par Gonzales, un compositeur, producteur et musicien canadien de musique actuelle et de pop.

<sup>208</sup> Beirut est un groupe de musique étasunien formé en 2006 et classé en folk, folk psychédélique et musique tzigane.

<sup>209</sup> Dizzy Gillespie (1917-1993) était un trompettiste, auteur, compositeur, interprète et chef d'orchestre étasunien de jazz, jazz afro-cubain et de bebop.

Léa aime le rapport à l'objet vinyle : « Le fait de pouvoir manipuler l'objet de pouvoir mettre la chanson, de le faire avec son corps je trouve ça vachement plus intime quoi. »

Tous les répondants ne déclarent pas accorder une importance capitale à la qualité sonore de la musique écoutée. Liée au matériel utilisé, celle-ci relève pourtant des logiques d'organisation matérielle nécessaires pour accorder l'usage de la musique dans le quotidien avec le respect de sa forme. Noah et Alicia veillent à ce que tous les supports qu'ils utilisent respectent un bon niveau de qualité sonore.

Quand je reviens de l'école c'est surtout dans mon téléphone. Sinon j'aime beaucoup l'écouter dans ma voiture. J'ai même changé le système de son de ma voiture pour pouvoir l'apprécier plus. La voiture c'est le gros de la musique. Mais sinon c'est vraiment sur une radio ou le lecteur vinyle [...]. Mais rarement sur quelque chose qui sonne mal. (Noah.)

J'écoute du vinyle, j'écoute des CD, j'écoute des mp3, j'écoute ma musique sur tous ces supports-là et j'ai pas de problèmes, j'ai pas de préférences. Le plus important pour moi en revanche, c'est la qualité du son. (Alicia.)

Maeva écoute rarement de la musique chez elle, en partie parce qu'elle n'a pas de système de son et qu'elle n'apprécie pas d'en écouter via son ordinateur sans écouteurs. Alexis dit éviter d'écouter des morceaux où « l'instrumental est important » sur le speaker de son iPod : « ça va me prendre des écouteurs ou des bons *speakers*. » La conscience des problématiques concernant la qualité du son n'entraîne pas forcément des pratiques en conséquence. Ainsi, Liam « écoute quand même pas mal de mp3 donc de musique compressée. » Il dit encore : « Je suis pas un gros gig de son. Enfin j'apprécie et je vois la différence, mais j'ai pas de platine ou de vinyle chez nous. » Il espère cependant s'équiper, afin d'améliorer ses expériences d'écoute :

Récemment j'étais chez un ami qui avait *Blue Train* de Coltrane<sup>210</sup> en vinyle et ça a été une claque. J'avais jamais écouté l'album en vinyle. Je l'ai dans mon iPhone tout ça. Et ça a vraiment été une claque de l'écouter là en vinyle. Donc ça aussi ça m'a convaincu qu'il fallait que je fasse le *move* là.

On retrouve sur le terrain une intéressante gestion des modes d'écoute, entre maîtrise totale et hasard programmé. L'existence de l'écoute aléatoire de la musique possédée (permise par l'apparition du format CD), s'inscrit dans des tactiques qui traversent les différents supports et contextes d'écoute.

Quand je mets ma musique je fais *shuffle*. Toute la musique. J'ai au-dessus de cinq cents chansons. Pis ce que j'aime c'est que tu passes d'une chanson, mettons qui est vraiment triste pis après *woop* tu passes à une autre émotion *live on the spot*. Pis c'est ça qui est intéressant. C'est d'aller chercher toutes ces émotions-là diversifiées en peu de temps. (Béatrice.)

Florence écoute de la musique sur iPod, iPhone et iPad<sup>211</sup> qu'elle organise comme des *juke-box*, avec toute sa musique dessus. Victoria ne peut le faire que sur son ordinateur, son iPhone ne pouvant lui permettre de stocker tout ce qu'elle possède. Elle y écoute sa musique par album, l'iPhone ayant en mémoire ses albums achetés, fonctionnalité permise par iTunes. Benjamin écoute son iPod en mode aléatoire :

Je le mets sur *shuffle* le iPod aussi tu sais juste pour pouvoir essayer d'aller chercher de tout. Pis là je vais me retrouver avec une pièce de Beethoven<sup>212</sup>, pis après ça va être une grosse pièce de Deadmau5<sup>213</sup> pis après ça va aller dans tous les sens pis c'est ça que j'aime aussi.

Par contre, il écoute ses albums sur CD du début à la fin, dans l'ordre. Il justifie cette différence par la trop grande simplicité de choisir son morceau permis par la

<sup>210</sup> *Blue Train* (1957) est un album de jazz de John Coltrane (1926-1967), saxophoniste, compositeur et chef de formation étasunien.

<sup>211</sup> Tablette tactile commercialisée par Apple.

<sup>212</sup> Ludwig van Beethoven (1770-1827) était un compositeur allemand de musique classique et romantique.

<sup>213</sup> Deadmau5 est un DJ, remixeur, compositeur et producteur canadien né en 1981 et classé en electronica, neo-trance, house progressive, electro house, nu-disco et tribal house.

technologie numérique et sa volonté, parfois, de réaliser des écoutes plus attentives afin d'identifier ce qui lui plaît et surtout ce qui lui déplaît dans un morceau :

Si je suis juste sur un iPod pis je me tanne après 35 secondes de la pièce pis je suis comme : « ah je suis tanné de cet artiste-là », Ben peut-être que je serais pas capable de vraiment découvrir les raisons pourquoi que j'aime ça ou que j'aime pas ça.

Olivia préfère écouter les albums en entier : « J'aime le fait que l'artiste ait pensé à mettre telle chanson avant celle-là pis qu'il y a une continuité dans l'album, c'est réfléchi, c'est pensé. » Zoé fait de même, « sauf dans l'auto » où elle a tendance à aller directement à ses morceaux favoris. Olivier écoutait beaucoup de compilations au format CD, soit des morceaux d'artistes divers dont l'ordre de lecture était géré par quelqu'un d'autre que lui. Il dit aujourd'hui préférer l'écoute par album, l'écoute par chanson se faisant parfois quand un de ses contacts publie un lien vers un morceau sur Facebook ou lui envoie en message privé. L'écoute aléatoire et l'écoute maîtrisée ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Les auditeurs choisissent les moments et les contextes les favorisant. Mieux, des options techniques permettent d'opérer une certaine maîtrise dans l'aléatoire de la collection :

Je fais des grandes *playlists* générales pour pas tomber sur un truc qui *fit* juste vraiment pas là, mais ouais, mais des fois je fais *shuffle* quand j'ai pas une idée en particulier pis j'ai pas vraiment un *mood* en particulier là que je vais avoir pis j'ai pas encore fait ça, mais je veux le faire là, de faire des *playlists* par *mood*. (Rosalie.)

Chez les auditeurs possédant des collections numériques conséquentes, l'organisation de l'écoute devient un enjeu important. Ainsi, Juliette fait des listes d'écoute musicale dans ses dossiers numériques et elle va également réorganiser les albums en fonction des titres qu'elle apprécie :

Des fois ça m'arrive aussi de me faire une nouvelle liste d'artiste, un nouveau dossier [avec] des chansons quand je pars, mettons, sur la route. Ben c'est des chansons de route. Ok là je m'en vais m'entraîner. Ok. C'est un autre style de musique bon ben je me crée un autre dossier. [...] Il y a certaines chansons je pense que j'ai effacées par rapport au

fait que c'était peut-être des chansons comme moins importantes je dirais. Ou des fois quand je prends un album d'un artiste pis que au lieu de mettre tout l'album sur l'ordi je sélectionne des chansons qui viennent me chercher parce que je me dis « les autres chansons c'est clair qu'elles viendront jamais me chercher. » Pis c'est sûr que ça arrive tout le temps. Des fois on est un peu déçu. On achète un album. T'as trois-quatre chansons qui sont bonnes. Les autres tu fais comme... ouin. Faque je sélectionne un peu, je pense que c'est ma façon peut-être de faire un certain tri dans mes dossiers.

En somme, la musique est donc omniprésente et organisée dans une certaine mesure en fonction de l'ambiance recherchée et de l'humeur du moment. Les possibilités techniques d'accès à la musique sont très vastes, suffisamment pour permettre une grande diversité d'écoute. Cependant, il est nécessaire de savoir s'orienter dans cette masse de musique possible, et c'est là que l'expertise personnelle, mais aussi les réseaux relationnels vont jouer pour mettre en adéquation la musique désirée et la musique écoutée. La maîtrise de l'écoute dépend donc de savoirs, sur la musique, mais aussi sur les moyens d'acquisition et d'écoute. Les supports et dispositifs d'écoute participent ainsi à cette maîtrise du contexte d'écoute. Le mode aléatoire est ainsi organisé et instrumentalisé pour certains moments, certaines raisons. On voit que la musique écoutée est plus vaste que la musique possédée, ce qui pose alors des questions relatives à l'accès et à l'acquisition.

### 7.1.2. Acquisition et accès à la musique

Les changements observés dans les dynamiques d'attachement à une forme musicale dépassent la question du format. Le cadre potentiel de l'écoute, mais également les voies d'acquisition, de découverte et de possession sont démultipliées. Le fait de posséder une copie physique n'est plus nécessaire pour l'écoute individuelle, mieux encore, le streaming, soit l'écoute à partir d'un espace de stockage ou d'un média numérique *via* une connexion Internet met de côté la question de la possession. La dématérialisation n'est pas forcément complète dès lors que le numérique est

impliqué. Ainsi, le format mp3 est un format d'acquisition plus classique, l'auditeur conserve le morceau dans un espace, chez lui ou sur un support mobile. L'impression de dématérialisation est dépassée par l'inscription physique du fichier dans un appareil de stockage (CD, DVD<sup>214</sup>, disque dur<sup>215</sup>, clé USB<sup>216</sup>...). En ce qui concerne l'écoute en streaming, même si le téléchargement inscrit temporairement le morceau écouté dans un espace de stockage propre à l'appareil<sup>217</sup>, l'auditeur ne conserve rien d'autre que le lien qui lui permet l'écoute. Le nécessaire pour une activité d'écoute massive n'est plus alors d'avoir une grande quantité d'éléments stockés, mais une grande quantité de liens, qu'ils soient retenus par l'auditeur, archivés dans une application dédiée ou médiés par des applications et sites Internet à l'aide d'algorithmes de suggestions. La quantité de musique accessible par cette voie est théoriquement infinie, nous sommes davantage face à un enjeu d'orientation des découvertes que des possibilités matérielles d'écoute.

L'intensité de l'écoute musicale représente une variable majeure dans la multiplication des sources d'obtention musicale. Ainsi, Charlotte, qui écoute rarement de la musique en achète d'autant plus rarement, même lorsque l'artiste lui plaît, l'envie ne se transformant pas en acquisition :

On dirait que je suis peut-être paresseuse pour ça là tu sais. Des fois je vais aimer un groupe, mais j'irai pas acheter le CD tu sais, à chaque fois que je l'entends « ah oui » pis ça va arrêter là.

Cette posture est minoritaire dans notre groupe cependant, en grande partie car l'accès à la musique est reconnu comme aisé. De nos entretiens ressortent trois enseignements majeurs concernant les modes plébiscités pour l'accès et l'acquisition et les raisons qui les sous-tendent.

---

<sup>214</sup> Signifiant Digital Versatile Disc, le DVD est un disque optique permettant de stocker des données sous forme numérique.

<sup>215</sup> Mémoire de masse magnétique destinée à stocker des données numériques, principalement dans des ordinateurs mais aussi dans d'autres appareils numériques.

<sup>216</sup> Support de stockage numérique amovible.

<sup>217</sup> Dans ce que l'on nomme, avec une certaine poésie, la mémoire vive.

### 7.1.2.1. L'opportunité compte dans l'acquisition

Victoria souligne combien il est facile d'acheter la musique dans des formats numériques. Souhaitant à terme travailler dans le milieu, elle favorise l'achat : « Je paye tout. [...] C'est une question d'éthique aussi. Parce que c'est facile maintenant avec iTunes. Si t'as besoin, tu veux entendre une chanson, tu télécharges. » Noah « essaie d'acheter les albums, les vinyles », soit par iTunes, soit en magasin. Gros téléchargeur, il essaie de réduire cette pratique, mais note que c'est difficile, car « avec YouTube, on peut tout aller voir gratuitement » et qu'avec « la technologie, je peux l'écouter avec mon iPhone, si je veux, n'importe où, n'importe quand. »

Félix a lui aussi des habitudes mobilisant plusieurs modes (cassettes, vinyles, radio, streaming, mp3...). On retrouve chez ce répondant une assez solide relation entre le mode d'accès et le sens de l'écoute. Par exemple, il va favoriser le BitTorrent<sup>218</sup> afin de télécharger des discographies complètes, cette tactique lui permet d'identifier ses albums favoris lorsqu'il s'intéresse à des artistes ou compositeurs ayant produit de nombreuses œuvres. Il mentionne utiliser parfois SoulSeek<sup>219</sup>, mais pour des titres individuels, l'acquisition de discographies complètes y étant plus laborieuse. Sa connaissance des divers logiciels de téléchargement l'oriente vers celui qui va lui permettre la meilleure opportunité par rapport à ses besoins. Raphaël sait aussi s'orienter afin de trouver la musique qu'il veut télécharger : « [Je vais] sur ce site-là parce qu'il est fiable, il va bien. Pis à un moment donné il se fait *shutdown* parce que c'est illégal. T'en trouve un autre. Tu fais juste passer d'un site de *download* illégal à un autre. »

---

<sup>218</sup> Protocole de communication, de transfert et de partage de fichiers en pair à pair mis en place en 2002. BitTorrent est aussi le nom d'un logiciel permettant d'utiliser ce protocole. Les liens vers les fichiers sont communément appelés *torrent*.

<sup>219</sup> Réseau d'échange de fichiers de type pair à pair mono-source créé en 1999.

Les réseaux de sociabilité permettent de récupérer de la musique (cf. 6.2.3. Modalités de partage) selon différentes modalités (clé USB, Wetransfer<sup>220</sup>, disques durs...). Si la notion de piratage voire de vol apparaît dans les discours reliés au téléchargement illégal des jeunes adultes rencontrés, ces pratiques de transfert interpersonnelles ne semblent pas considérées comme problématiques. Par exemple, Juliette considère acheter « beaucoup » de disques au format CD et indique avoir considérablement réduit ses pratiques de téléchargement illégal depuis qu'elle fréquente des musiciens. Cependant elle ajoute qu'elle possède davantage de musique qu'elle n'en a acheté : « C'est sûr que j'ai plus de musique que je pense sur mon ordinateur à force d'avoir peut-être emprunté des disques à d'autres gens que j'ai mis sur mon ordi ou des trucs comme ça. Mais des disques originaux j'en ai quand même pas mal. » Dans cette configuration, l'identité de la personne donnant la musique sert de caution de qualité et il est commun que la musique transférée n'ait pas vocation à être écoutée dans l'instant.

Si je vais chez toi par exemple pis je vois que tu écoutes de la bonne musique à chaque fois, ben la prochaine étape que je vais faire c'est d'amener mon disque dur pis je te dis « mets-moi la musique que tu as dans ton... sur mon disque dur externe » et même là je le mets sur mon ordinateur et il se peut très bien que je l'écoute pas et qu'à un moment donné je vais juste regarder « ah ok je vais voir ça, ah c'est bon ça, ah j'ai écouté ça chez lui » en tout cas c'est comme ça que je fonctionne. (Antoine.)

Florence télécharge et va sur YouTube principalement pour des « chansons qui sont un peu introuvables. » L'absence des morceaux qu'elle cherche dans les circuits classiques de distribution l'entraîne vers des alternatives en ligne et gratuites :

Par exemple des versions qui sont de concert. Et qui par exemple il y a la version de *Kashmir*<sup>221</sup> de Led Zeppelin qui est avec l'orchestre

<sup>220</sup> Service de transfert de fichier fondé sur l'informatique en nuage (*cloud*) créé en 2009. L'idée qui sous-tend ce service repose sur le stockage d'information sur des serveurs informatiques hors des appareils personnels, mais accessibles *via* ceux-ci. Des paramètres de contrôle permettent à l'utilisateur d'offrir l'accès à ses fichiers à d'autres utilisateurs.

<sup>221</sup> Chanson du groupe britannique Led Zeppelin (1968-1980) sortie en 1975.

symphonique de je sais pas qui et un autre d'Égypte qui insère beaucoup de sons arabes. Si je vais l'acheter par iTunes je peux pas télécharger la chanson toute seule. Je suis obligée d'acheter tout l'album. Mais je veux pas, parce que je veux seulement cette chanson-là. Donc je la cherche sur YouTube. J'ouvre, il y a une page pour convertir en mp3 [...] et après je l'importe dans ma bibliothèque iTunes.

L'achat de seconde main concerne surtout les vinyles et les cassettes :

Les cassettes c'est le fun à cause ça coûte tellement pas cher, le monde s'en débarrasse pis tu sais dans le temps les cassettes, y'avait mettons Nirvana, Easy-E<sup>222</sup>, les Beastie Boys<sup>223</sup>, des vieux trucs hip-hop ou des classiques aussi, du vieux jazz faque tu sais c'est toute des trucs que je peux me procurer l'original en payant vraiment pas cher. (Jacob.)

#### 7.1.2.2. Le streaming simplificateur

L'écoute en streaming concerne quasiment la totalité des personnes rencontrées lors de ce travail de recherche, cependant, tous n'identifient pas le streaming comme une forme d'écoute à part entière. La principale raison semble être le statut de YouTube, si incontournable qu'il est identifié à part des autres plateformes d'écoute en ligne. Une des particularités de YouTube concerne son contenu, puisqu'on y trouve tant des vidéoclips officiels et non officiels, des versions *live*, des mixes, des albums téléversés illégalement (avec images fixes), des reprises... Le streaming est majoritairement plébiscité pour des questions de praticité. Ainsi, Rosalie préfère le streaming au téléchargement « parce que je suis vraiment poche avec les *torrents*, je comprends pas cette affaire-là. » Béatrice a accès à de la musique en streaming grâce à son forfait téléphonique ce qui simplifie ses écoutes. Olivia dit apprécier les systèmes analogues à celui de Netflix<sup>224</sup>. Victoria recourt à Grooveshark<sup>225</sup> (et

<sup>222</sup> Eazy-E (1963-1995) était un rappeur et producteur américain, membre fondateur du groupe de rap N.W.A. basé à Compton en Californie.

<sup>223</sup> Groupe étasunien actif de 1979 à 2014 et classé en hip-hop alternatif, rap rock, hip-hop old-school, rock alternatif et punk hardcore.

<sup>224</sup> Portail de diffusion de films et séries télévisées en flux continu sur Internet fondé en 1997.

<sup>225</sup> Service d'écoute de musique gratuit en ligne, actif de 2007 à 2015.

envisage Spotify<sup>226</sup>), mais essentiellement pour écouter de la musique qu'elle possède déjà chez elle, quand elle n'y est pas. Pour Léa, le streaming lui sert plutôt à découvrir avant d'acheter.

Jusqu'alors auditeur de punk, Gabriel a décidé de chercher d'autres formes musicales récemment. Il s'est tourné vers Internet : « J'ai dit "ça me tente de découvrir autre chose." Il y a YouTube maintenant c'est facile. » Alexis utilise YouTube pour écouter de la musique, notamment des chansons inédites en albums et des versions *live*. Il convertit ensuite en mp3 les pistes audio de YouTube pour les intégrer à sa discothèque numérique. D'autres, comme Chloé, débutent également par YouTube pour l'écoute, mais, lorsqu'ils veulent avoir les morceaux dans leur discothèque numérique (et que ceux-ci sont disponibles à la vente), ils finissent par les acheter avec iTunes. Juliette utilise souvent YouTube également, en partie pour des raisons financières : « T'sais, des fois, tu peux pas toujours t'acheter les albums, mais il y a des vidéos sur Internet. » Elle a recours à « une grosse colonne de favoris » sur son navigateur pour retrouver aisément les titres qu'elle veut écouter. Pour Victoria, YouTube vient faciliter ses pratiques précédentes puisqu'il a remplacé les téléchargements qu'elle réalisait. Maeva souligne qu'avant, elle et ses amis faisaient des CD mp3 et des *playlists* pour avoir toute la musique qu'elle voulait écouter lors de ses déplacements. Or, aujourd'hui, « tout le monde a des iPhones, pis là t'as le goût d'écouter une toune, tu l'as, elle est accessible ou au pire tu vas l'écouter sur YouTube. » Liam apprécie écouter de la musique sur cette plateforme pour sa praticité. Rechercheur dans sa vie professionnelle, il voit en YouTube un mode d'écoute à la carte ne nécessitant pas un travail d'organisation lourd : « J'ai pas mal épousé la mentalité jeune YouTubeur on dirait. Parce que ça m'a simplifié de pas avoir à classer. Dans mon boulot je passe suffisamment de temps à classer des affaires ou des artistes [...] que ça m'épuise un peu. » Thomas note que YouTube a

---

<sup>226</sup> Service de streaming musical en ligne (site web et application) créé en 2006.

changé le rapport au vidéoclip en simplifiant l'accès et en l'ancrant dans une autre forme de temporalité :

Moi je me souviens je *tapais* des vidéoclips sur des VHS parce que t'avais pas YouTube. Pis quand il y avait le  *fucking*  vidéo de Nirvana t'étais  *stoke*  là. [...] Je m'étais fait une compilation de vidéos de Nirvana. C'est comme mon cassette était  *cued*  genre faque quand ils jouaient je pouvais justement le  *recorder*  faque il y en avait genre 3-4 en ligne. Faque t'sais il y a plus cette difficulté-là, je pense que ça a resté, mais ça s'est juste démocratisé et dématérialisé aussi.

William, Jade et Chloé sont des consommateurs de vidéoclips, qu'ils visionnent principalement sur YouTube. William estime qu'il est un « visuel » préférant l'écoute de musique accompagnée de vidéo. Jade, elle, considère que le clip se rattache à la démarche artistique de l'artiste ou du groupe et qu'il est donc à prendre en compte dans son intérêt :

J'en écoute souvent. En fait je pense que ça fait comme une loupe. Si découvre un artiste ça fait partie aussi de son univers que j'aime aller découvrir... Si je sais qu'ils ont des clips je vais aller souvent tous les regarder à un moment donné. Peut-être pas nécessairement tout de suite, mais j'y vais tout le temps.

Benjamin aime regarder les vidéos de spectacles diffusés en temps réel par des salles et des promoteurs en ligne, gratuitement. Le streaming a occupé une place plus importante dans ses habitudes :

J'ai eu une passe par contre que j'allais beaucoup sur des sites de streaming comme Grooveshark, Deezer aussi, mais ça m'arrive beaucoup moins à cause que c'est ça je trouve que c'est un petit peu, c'est plate pour l'artiste à vrai dire. [...] Maintenant je suis vraiment plus dans l'école de pensée qu'on achète.

Chez lui, Liam écoute souvent des  *mixes*  qu'il repère par Facebook et Twitter<sup>227</sup> ou via Songza. Il suit plusieurs DJ et artistes et entretient une liste de favoris dans laquelle il insère les  *mixes*  qu'il veut écouter. Pour choisir ses  *mixes* , Liam utilise plusieurs sources, allant chercher des DJ spécifiques ou se fiant à la programmation

<sup>227</sup> Réseau social de microblogage lancé en 2006.

en ligne d'une radio universitaire new-yorkaise. Raphaël, également DJ, écoute souvent des *mixes* en ligne : « je veux pas que ça prenne de la place sur mon ordinateur. » Félix, qui a surtout recours à la bibliothèque pour découvrir de la musique du monde, utilise également des applications d'écoute musicale en ligne, dont Songza. Il note cependant qu'il utilise moins ce service, le système de *playlist* gommant les particularités des morceaux : « on dirait qu'il y a comme un *feeling* Songza. Il n'y a jamais de tonnes qui ressortent vraiment. »

On le comprend, le streaming s'insère dans des pratiques déjà existantes, en remplace certaines, en complète d'autres. L'auditeur garde un contrôle sur la place dévolue à ce mode d'accès à la musique et ce d'autant plus qu'il remplit deux critères : maîtrise des applications, sites et logiciels et connaissance des modes d'acquisition existants hors du streaming (attestés notamment par l'existence actuelle et/ou passée de discothèques personnelles vastes). On retrouve par exemple cela chez Thomas, qui justifie son désintérêt pour le téléchargement :

Je fais presque tout en streaming maintenant. Je découvre des trucs en streaming. Pis quand j'aime vraiment ça je vais acheter la copie physique. Même des fois quitte à la commander. En ligne *whatever*. Ou idéalement de l'acheter du *band* ou du label. Mais je télécharge presque pas. C'est presque tout soit sur Grooveshark soit sur YouTube. Pis comme genre sur Pitchfork<sup>228</sup> ou t'sais sur des blogues il y a des *mixtapes*. Mais c'est rare que je télécharge quand même. Je paye jamais pour télécharger non plus. J'aime pas vraiment ce modèle-là.

### 7.1.2.3. Des raisons d'acquisition complexes

Dans l'éventail pléthorique de la musique disponible, la décision de l'acquisition, et plus encore de l'achat, répond à des critères qui dépassent régulièrement ceux de l'envie d'écouter. Les discours sur l'acquisition portés par les personnes rencontrées

<sup>228</sup> Site web basé à Chicago aux États-Unis. Publié depuis 1995, il se spécialise dans la critique musicale, d'abord indépendante puis généraliste.

sont clairs : la musique écoutée recouvre un champ plus vaste que la musique préférée et souvent plus vaste que la musique payée.

L'argent et le téléchargement semblent être deux sujets complémentaires. Entretenant un grand éventail de postures, nos répondants relient ces deux enjeux en soulignant l'existence de nombreuses négociations, entre question morale et praticité. Rosalie essaie d'acheter la musique des artistes « qui ont moins de moyens », mais reconnaît que son évaluation n'est pas forcément fiable : « C'est full arbitraire, c'est super arbitraire pis je suis pas super conséquente là tout le temps. » Deux critères entrent en ligne de compte pour Alexis, ses moyens et son rapport aux artistes : « Je suis plus [davantage] un pirate. Mais ça dépend quand j'ai l'argent je vais en acheter. Les groupes que j'aime, que je peux acheter, mettons une discographie ou leur album, genre ceux-là je vais acheter. » Nathan paye lorsqu'il s'agit de soutenir un artiste « pas connu. » Noah achète davantage la musique francophone (tous formats confondus) que le reste, qu'il a plutôt tendance à télécharger illégalement. Cette façon de faire est assez récente dans son parcours : « Avant, je voulais un CD, mettons je voulais 50 Cent<sup>229</sup>, j'allais acheter le CD de 50 Cent. Je m'en foutais un peu c'était qui ce gars-là, d'où s'en allait l'argent. » Sofia achète plutôt les artistes locaux, en numérique depuis quelques années : « Les artistes d'ici je les achète. Pis les artistes d'ailleurs souvent je les télécharge parce que j'ai pas si accès que ça à leur trucs. Je télécharge beaucoup. » Elle fait des exceptions par exemple lorsqu'elle a acheté l'album précédent d'un artiste :

Je pense qu'on est tous un peu égoïstes là-dessus. Moi ma façon de fonctionner dans mon cerveau c'est « J'ai acheté le disque de Jimmy Hunt<sup>230</sup>. Son prochain je vais le télécharger. » Je ressens pas une culpabilité. Je vais pas me taper sur la tête pour avoir téléchargé.

<sup>229</sup> Rappeur, producteur et compositeur étasunien né en 1975 et actif depuis 2000. Classé en gangsta rap, rap east coast et dirty rap.

<sup>230</sup> Chanteur, auteur et compositeur québécois de pop et de rock, actif depuis 2004.

Les préférences d'acquisition de Jade sont perturbées par sa situation de couple. Elle met en place d'autres tactiques que l'achat pour s'accorder avec sa position morale vis-à-vis des artistes qu'elle veut encourager :

En général mon chum il télécharge en fou. Pis c'est sujet de discorde. Parce que moi j'suis comme « On devrait pas télécharger. » Sauf qu'il télécharge souvent des petits artistes. On s'obstine beaucoup là-dessus. Mais n'empêche que je l'ai finalement dans mon ordi. On a le même ordi. Faque je peux pas contrôler ça. Mais moi j'essaie d'acheter quand c'est des petits artistes. D'aller les voir en spectacle pour essayer de compenser à si admettons il l'a téléchargé avant.

Emma n'achète que les titres et albums de ses artistes favoris, qui ne comptent que pour une fraction de ce qu'elle écoute : « habituellement je télécharge illégalement. Sauf si vraiment encore une fois l'artiste me plaît énormément pis que je veux encourager sa démarche. Mais ouais j'ai plus tendance à télécharger illégalement. » Benjamin a besoin de récupérer de la musique qu'il n'aime pas nécessairement, car il est occasionnellement DJ et doit se plier aux demandes de ses clients. L'acquisition des morceaux de musique suit des voies organisées qui intègrent les écoutes prévues, mais aussi le statut de l'artiste et du label :

C'est assez rare que je télécharge illégalement à part quand on me demande [...] de faire des contrats de DJ. [...] Mettons Lady Gaga, je pense pas qu'avec mon 5\$, mon 10\$ va faire grand-chose pour Warner Bros<sup>231</sup>, étant donné que moi j'écouterai pas et que j'irai pas voir ses spectacles. C'est un petit peu cette mentalité-là. Si je suis capable, si dans mon intérieur je me dis, moi j'aime cet artiste-là, je veux l'écouter, c'est certain à 20 000 % que j'achète son disque.

Jacob utilise des modes d'acquisition répondant à des critères divers, dont son attachement aux groupes et le statut de l'œuvre :

Moi je vais acheter beaucoup de vieille musique, mais je l'achète en vinyle pis je sais que ça va pas me coûter beaucoup d'argent. Admettons je vais acheter Crosby, Nash and Young<sup>232</sup>, ça va coûter 3 \$,

<sup>231</sup> Warner Bros. Records est un label discographique américain, fondé en 1958 par Jack Warner.

<sup>232</sup> Crosby, Stills & Nash (& Young) est un groupe de rock, folk rock et soft rock étasunien formé en 1968.

je vais avoir un vinyle. Pis mettons, si je voulais *downloader* ça, ça serait plus compliqué [et ça coûterait] plus que 3\$ tu comprends. La musique récente [...] ça je vais le *downloader*. Les groupes que je suis beaucoup, eux, je vais l'acheter, mais en règle générale, je vais plutôt acheter les disques des *bands* récents dans leurs *shows* parce que je trouve que c'est plus encourageant de donner l'argent directement au *band*, tu sais que tu paies le vinyle 15\$, le 15\$ au complet va au *band* pis pas genre 5 au magasin, 3 au distributeur.

Les personnes rencontrées pour cette étude naviguent dans une offre numérique large, dans laquelle ils vont produire des arbitrages liés à leurs intérêts, leurs priorités, leurs visions de ce qui doit être encouragé et payé.

En parallèle, on remarque des acquisitions de supports physiques d'œuvres musicales. L'achat des vinyles, assez populaire, connaît deux voies principales : une du côté de l'opportunité d'achat à coût réduit, l'autre de celui de l'encouragement d'une filière classique du disque (disquaire, labels, artistes). Ainsi, Raphaël a démarré ses acquisitions vinyles par un EP sorti uniquement sur ce format « je l'ai acheté pour avoir la toune qui est nulle part ailleurs. » Puis il s'est intéressé aux « super bons vinyles à une piastre, deux piastres » avant d'aller chez des disquaires. Son parcours est particulièrement intéressant si on le couple aux genres musicaux qu'il acquiert :

Au début [mes achats en vinyles] c'était vraiment soul, Motown<sup>233</sup>. disco. Disco funk. Ben c'est encore ça là. [C'est] un vieux format de musique faque ce qui est disponible c'est souvent des vieux trucs. C'est sûr que les vieux trucs vont être moins chers. Mais y'a maintenant aussi tout ce qui sort se fait en vinyle. Si j'ai à acheter de la musique je l'achète en vinyle.

Les vinyles de Zoé proviennent de plusieurs sources, liées à la fois à l'opportunité d'achat et à l'attachement envisagé à l'objet.

Je vais pas comme magasiner un vinyle, soit je me dis « je voudrais vraiment cet album-là » pis je tombe en amour avec le vinyle pis je me laisse avoir, parce que c'est un peu plus cher, mais c'est tellement un bel objet ou je suis comme dans un endroit pis je vois ce vinyle-là pis

<sup>233</sup> Compagnie de disques étasunienne créée en 1959 à Détroit.

y'est 50 sous pis c'est un artiste que j'aime faque je vais le prendre ou des cadeaux, j'ai des cadeaux aussi d'amis... [...] Si j'aime vraiment un *show* pis qu'à la fin il y a un vinyle à vendre pis que la pochette est belle, [...] tout ça réuni, je vais l'acheter. (Zoé.)

Juliette est une des rares personnes rencontrées qui achète des CD « je sais que ça disparaît de plus en plus, mais j'en achète encore beaucoup. » Elle favorise les achats directs aux artistes lors des concerts pour maximiser son soutien. Olivier favorise également ce type d'achat, en accordant en priorité sa confiance à des vendeurs qu'il connaît :

D'habitude quand j'achète des albums c'est sur des tables de *merch*. Ça veut dire que c'est la distro d'un de mes amis ou d'une personne que je connais ou quelqu'un que je connais de la *scène* qui a sa distro pis qui a différentes boites [de disques]. Bon là je regarde qu'est-ce que je connais déjà. Qu'est-ce que j'ai pas vraiment écouté pis je prends ce que je veux là-dedans.

Il n'achète pas de musique au format numérique :

J'achète jamais sur Internet parce que ça vaut pas la peine d'acheter sur Internet. Je vais pas payer cinq dollars pour comme douze tounes qui pourraient s'effacer n'importe quand par n'importe quel problème d'ordi. Si j'achète quelque chose, je veux l'avoir matériellement.

Gabriel va acheter des disques chez des disquaires, mais note qu'il ne compte pas sur les conseils de vente : « parce que quand je vais acheter des CD en magasin je le sais souvent déjà ce que je veux parce que j'ai cherché sur YouTube pis je l'ai vu en spectacle. »

Les achats tiennent compte des modes d'écoute et de la transférabilité. Noah favorise plutôt les achats qui permettent des écoutes sur plusieurs supports :

Ça coûte quand même cher ça aussi les vinyles. Pis je sais que je peux pas mettre dans mon char. [...] J'aime beaucoup avoir tous mes CD ou une bonne partie de mes CD sur mon téléphone. Pour pouvoir justement les écouter après. Ou de l'avoir sur ordinateur ça se partage bien aussi. Faque j'essaie plus de les acheter en CD qu'en vinyles.

Cependant, la multiplicité des supports ne s'accompagne pas toujours d'une circulation des morceaux de musique entre eux :

Admettons que j'achète un vinyle, un vieux truc, si je veux l'avoir sur mon iPhone et compagnie, ça veut dire qu'il faut que je *downloade*, mais tu sais, à ce moment-là, je l'ai déjà, faque je vais plus faire l'effort de *downloader* quelque chose que j'ai. Faque non, tous mes supports n'ont pas la même musique dessus. (Jacob.)

Nous voyons ici que le corpus de musique écoutée n'est pas équivalent à la musique possédée ou dont l'accès a été garanti par une application ou un site web. Les raisons d'acquisition sont complexes et peuvent sembler même contradictoires. Il ressort cependant un plébiscite pour l'écoute en streaming et particulièrement l'écoute *via* Youtube, service gratuit pour l'utilisateur (avec publicités), mais dont les contenus consultés ne sont pas forcément légaux. Dans la section suivante, nous allons nous intéresser encore davantage aux objets acquis afin de comprendre les modalités de leurs conservations et partages.

## 7.2. Conservation, classements et partages

Sophie Maisonneuve (2001) reprend dans son travail une veine creusée par Hennion (et travaillée ensemble en 2000), celle de la réflexion sur la *discomorphose*, soit le moment historique où le support de l'album (d'abord vinyle, puis cassette ou disque compact) vient prendre le pas comme forme « normale » de la circulation de la musique en complément (ou devant) la performance en direct. Ce processus a un effet pour les créateurs, pour la chaîne de production musicale, mais aussi pour les auditeurs. L'arrivée du disque permet la possession de la musique et sous-entend donc des choix dans la sélection qui dépassent l'instant d'écoute : on peut conserver une copie de l'œuvre et choisir le moment et le contexte de l'écoute. Le terme de possession accolé aux auditeurs souligne le dédoublement de la propriété des œuvres

musicales en place avec le disque : le créateur a les droits, mais l'auditeur a l'objet. La *discomorphose* permet aussi la répétition quasi infinie des écoutes ce qui entraîne un changement dans l'attente de l'auditeur lors d'une prestation en direct. La perfection de l'enregistrement ne découlant pas uniquement d'une maîtrise parfaite lors de l'exécution, mais d'un travail technique de prise de son, d'étalonnage, d'arrangement... Une piste audio enregistrée n'est pas forcément une copie d'un morceau joué en direct par une formation définie. L'interprétation et l'œuvre enregistrée constituent deux instances d'appréciation musicale. La musique peut être composée et/ou mise en marché dans une perspective uniquement tournée vers un cadre d'écoute privatif. Le disque dans sa forme première n'est qu'un des supports existants d'écoute dont la liste s'allonge durant le vingtième et le vingt et unième siècle. Il est important, lorsque l'on considère les objets liés à la circulation et l'écoute de musique, de prendre en compte à la fois les supports de musique et les dispositifs qui permettent l'écoute. Une cassette audio est un support, un lecteur de cassette est un dispositif. Cependant, on assiste à une complexification de cette séparation avec le développement des technologies numériques d'écoute musicale puisque le support musical ne semble plus matériel. Sans documenter les usages, on perdrait la trace de la logique qui encadre l'existence et la circulation des œuvres musicales dans leurs nouveaux formats. On peut par ailleurs assister à une suite de combinaisons entre supports et dispositifs techniques, par exemple la numérisation d'une compilation personnelle réalisée à partir de vinyles ou de cassettes.

### 7.2.1. Numérique et opulence

Les outils liés à l'acquisition et l'accès à la musique sont très variés dans le contexte numérique. Ils entraînent un effet d'abondance dans les morceaux existants, écoutés, mais aussi possédés. Une certaine transition vers le streaming s'opère, ce qui n'empêche pas les formats préexistants de continuer à exister, dans les pratiques ou

dans les placards. Nathan résume ainsi la situation que la moitié de notre groupe dit ressentir : « Il y a tellement de musique, des fois, on fait plus attention à ce qui est là. » Concernant la possession de musique dans des formats numériques, on observe chez les répondants de nombreuses postures critiques, particulièrement chez ceux qui développent des collections matérielles ou qui ont un fort attachement à celles-ci (cassettes, CD, vinyles).

La possibilité de posséder de la musique à faible coût a entraîné la constitution de collections numériques massives. Mia, adolescente, écoutait de la musique sur CD puis sur un lecteur mp3 « il fallait tout le temps que je mette juste mes tonnes préférées parce que ça rentrait pas plus que ça, y'avait pas assez d'espace dessus. » Lorsqu'elle s'est équipée pour avoir du matériel permettant une plus grande capacité de stockage ses pratiques ont changé :

Après ça j'avais comme l'espèce de iPod qui avait tellement d'espace dessus que j'arrivais à mettre plein de choses. Faque là j'suis passé comme sur un espèce de *music porn period* où est-ce que tout ce que je trouvais j'le mettais sur mon ordi. Faque y'avait plein plein plein d'albums que j'ai jamais écouté, que j'ai sur mon disque dur externe aujourd'hui, que j'ai jamais pris le temps d'écouter.

Emma s'estime un peu dépassée par la quantité de musique qu'elle possède : « Le point un peu négatif là-dedans c'est que, de nos jours, il y a tellement de façons d'avoir accès à la musique... Oui c'est ça j'ai énormément d'albums que j'ai jamais écoutés. »

On a pu voir que l'opportunité d'acquisition de la musique entraîne certains mouvements massifs de contenus entre individus. Cela peut conduire à la possession de musique inconnue, parfois même non spécialement désirée. L'ex petit ami de Juliette a, par exemple, transféré le contenu musical d'un ami à lui sur son ordinateur, pensant ainsi lui offrir des nouveaux morceaux à découvrir :

- Je me retrouve avec ma liste à moi que je connaissais, mais une liste que je connaissais pas vraiment. Faque je me retrouve avec comme dix mille tonnes en tout avec ma liste plus la sienne.

- Mélangé ou ?
- C'est un peu mélangé, mais il y a une façon que moi je peux trouver ma liste à moi. Mais c'est que je me retrouve avec des chansons, des albums d'artiste que je connais pas pis que je découvre par contre. Mais je me suis retrouvé avec des albums d'artistes que j'aime un petit peu moins ou des fois je me dis [...] « Oupelaï ! je suis pognée avec ça. »

Victoria a, par inadvertance, récupéré toute la musique familiale sur son iPod :

Donc j'ai beaucoup de musique sur mon iPod que je n'écoute pas que je connais pas non plus. Des fois ça va arriver que je vais mettre sur aléatoire pis je vais entendre de la musique pis je vais faire « Ah j'avais ça sur mon iPod? Wow. » Ça m'est arrivé d'acheter des chansons que j'avais déjà parce que je savais pas que mon frère les avait mises.

Chez les plus gros auditeurs rencontrés, la pratique de recherche continue accompagne l'abondance et peut revêtir un caractère répétitif, voire aliénant. Félix, qui a connu une longue phase d'accumulation dans la musique indie-rock, se félicite de s'intéresser à des formes musicales moins conduites par l'effet de nouveauté :

Cette approche-là [...] de gober de la musique de façon outrageuse, c'est tranquillement en train de se calmer. Entre autres parce que c'est très épuisant pis entre autres aussi parce que dans cette incessante recherche-là, surtout dans la musique actuelle qui sort présentement, t'es constamment déçu.

L'abondance numérique n'est pas simplement une conséquence de l'accès gratuit (légal ou non) à de la musique. Ainsi, Zoé achète des morceaux *via* iTunes de manière compulsive. Ces morceaux sont ensuite intégrés à sa routine d'écoute et de découverte qui se réalise dans son lieu de travail : « Souvent j'achète plein plein de trucs pis j'en oublie de côté pis un moment donné je les retrouve pis je me mets à les écouter au café. » Une part des répondants adopte régulièrement cette forme d'écoute décalée de l'acquisition. La découverte des morceaux s'organise en deux temps : celui de l'obtention de la musique et celui de l'écoute.

Ça m'arrive par exemple de télécharger un album pis je l'écoute pas tout de suite pis c'est mettons un album qui vient juste de sortir et là, un an plus tard je redécouvre ça dans mon ordinateur je commence à écouter pis je suis comme « Ah j'ai vraiment un coup de cœur. » (Amélie.)

L'abondance numérique vient modifier la reconstruction des discothèques numériques sinistrées par un problème informatique, technique ou un vol. Si la technologie permet de retrouver l'accès à la musique possédée (légalement comme illégalement), il reste l'enjeu de la mémoire de ce qui était possédé. Le temps de l'écoute ou de la réécoute peut se trouver d'autant plus décalé de l'acquisition initiale.

Je pense que j'ai perdu deux fois un disque dur qui équivaut à peu près à 60 Go de musique ou 80 Go. Pis c'est fou parce que tu voudrais récupérer instantanément tout ce que t'as perdu sauf que tu y vas progressivement et que t'oublies plein de trucs. Tu recommences à télécharger ta discographie selon ce que tu te rappelles ce que t'avais dans ton inventaire, pis ça c'est le fun, ça te permet de redécouvrir des trucs. [...] Tu retrouves une partie de toi-même parce t'avais ça déjà et tu redécouvres le groupe en même temps. (Félix.)

La musique peut donc disparaître, si l'organisation de sauvegardes numériques n'est pas bien gérée. Pour Thomas, la perte d'une partie de sa collection numérisée a participé d'une réflexion plus large sur la pertinence de la place de l'ordinateur dans son rapport à la conservation :

C'est que j'ai déjà perdu beaucoup de musique sur un vieux PC qui a crashé. Je suis tout le temps sur PC pis je suis un peu pas *full* discipliné. Je trouve ça trop immatériel pis il y a trop à un moment donné il y en a juste... Il y a en trop. J'aime mieux pouvoir me référer à l'objet où c'est plus limité un peu. Et j'aime cette restriction-là cette contrainte-là un peu. Faque c'est ça je pense que de un j'ai perdu vraiment beaucoup de musique à un moment donné qui était toute téléchargée ou même des trucs que j'avais transférés de CD à iTunes. Pis là à un moment donné mon disque dur a crashé pis j'avais pas fait de *back-up* ou *whatever* pis c'est tout à refaire. Je pense qu'il y avait plein de CD que j'avais vendus par exemple parce que je les avais numérisés. Faque je suis un peu envers [la musique via ordinateur]. J'aime ça justement pour consulter, mais pas pour collectionner.

Les dispositifs d'écoute portable sont régulièrement saturés de musique, ce qui nécessite des adaptations dans les pratiques d'écoute et de tri des auditeurs. Benjamin centralise sa nouvelle musique sur son iPod :

J'ai un gros iPod avec beaucoup beaucoup de choses dessus que je rajoute pratiquement à chaque jour, des nouveaux CD que j'achète, tous mes achats iTunes qui finissent plus, ça c'est pour moi, je mets toujours ça dans mon iPod.

Noah garde sur son iPod certains morceaux de musique importants à ses yeux :

J'ai quand même fait des sélections, mais oui j'ai encore des vieux trucs qui m'ont suivi, des vieilles pièces que j'ai écoutées voilà longtemps pis que ça me suit encore parce que j'ai peur d'oublier faque je les laisse là.

Alexis met sur son iPod les artistes qu'il écoute le plus souvent et utilise iTunes pour conserver l'ensemble de ses mp3, même ceux qui ne sont pas lus. Maeva garde tout sur son iPod : « J'ai un iPod de 30 gig pis y'a toute mon iTunes dessus là. Faque quand j'ai le goût d'écouter une vieille marde ben est là. Si j'avais un iPod plus petit, faudrait je fasse des sélections. »

Quelque peu noyé dans ce flot de musique en accès aisé et libre (légal ou non), le morceau numérique n'est pas souvent le sujet d'un attachement fort. Il peut disparaître sans gêner l'auditeur, ce qui est moins le cas des supports physiques, tel que nous le verrons à la section suivante. Le phénomène est d'autant plus marqué chez les grands auditeurs et ceux qui ont des collections matérielles, comme Raphaël : « Quand mon *laptop* est mort... J'ai comme perdu de mes mp3, mais... C'était tout des mp3 piratés faque je ressens pas de valeur dans le fond. »

Cette section nous permet de bien comprendre la transition effectuée entre le régime de la numérimorphose (Granjon et Combes, 2007) et celui de la discomorphose (Hennion, Maisonneuve et Gomard, 2000) : l'objet a perdu en sacralité, mais pas le morceau ou le corpus de morceaux de musique qui y étaient rattachés. Il y a alors une recomposition de la cible de l'attachement, c'est l'information (l'artiste, l'album, l'œuvre) qui prime devant son incarnation matérielle. Cependant, nous ne sommes pas du tout face à un changement complet avec un abandon des objets. Le rapport permis par le numérique s'ajoute à des pratiques qui perdurent, mais qui deviennent spécifiques à certains contextes.

### 7.2.2. Conservation sélective

À l'exception de William, toutes les personnes rencontrées possèdent des supports physiques d'œuvres musicales d'au moins un type (CD, vinyles, cassettes). Tous possèdent – ou ont accès – à des dispositifs d'écoute (autoradio cassette, autoradio CD, chaîne Hi-Fi, lecteur de CD, lecteur de cassette, platine vinyle, ordinateur, iPod, iPad, iPhone, lecteur mp3...). Dans cet environnement, les modalités d'organisation et de rangement des œuvres musicales sont très variées. Les tactiques déployées par les personnes rencontrées pour classer, hiérarchiser ou encore conserver la musique nous donnent des enseignements forts sur le sens que celle-ci prend pour eux. Tout n'est pas gardé, et pas de la même manière.

#### 7.2.2.1. Collections et attachements

Le terme de collection, utilisé lors des questions, n'est pas nécessairement mobilisé par les auditeurs rencontrés. Ainsi Zoé, tout en dévoilant au cours de l'entretien posséder de la musique en quantité et sur différents supports ne se sent pas collectionneuse : « Non j'ai pas de collection, mais j'achète de la musique. J'ai quelques vinyles, mais c'est minime pis pas grand CD, mais toute la musique que je possède je l'ai pas mal achetée, mais je collectionne pas. » Cette nuance est particulièrement intéressante et revient dans plusieurs entretiens et discussions post-entretien : plusieurs répondants ne considèrent pas leur discothèque (matérielle et/ou réelle) comme une collection. La différence semble<sup>234</sup> reposer dans la volonté à la base de la conservation, du nombre d'items conservés, mais aussi de l'expertise développée par le collectionneur dans son domaine. Un des répondants se définit comme un véritable collectionneur, définition particulièrement intéressante lorsque mise en relation avec son emploi d'archiviste. La quantité de musique possédée est

---

<sup>234</sup> Notre enquête n'est pas suffisamment poussée sur cette question pour pouvoir l'affirmer.

exprimée aléatoirement en nombre de titres, en nombre de supports ou en durée d'écoute, comme pour Alicia :

Je peux pas me bomber le torse en disant que j'ai une grosse collection de musique, ce serait prétentieux de ma part. J'ai pas mal de trucs quand même, je suis capable d'animer quand même mon espace pendant deux jours différemment, donc j'ai une collection, elle n'est pas costaute, mais elle peut tenir deux jours quand même.

Thomas estime se trouver aujourd'hui à l'aune de « la crise de la trentaine ou *whatever* » et penser plus rationnellement le développement de sa collection de 800 disques complétée de « *merch* » (tee shirts, posters, *flyers*) et de zines reliés à la musique. Il concentre ainsi ses efforts sur des titres qu'il apprécie particulièrement, mais aussi sur des disques qui ont une valeur historique et qu'il n'achète pas forcément pour écouter :

Très sincèrement, j'ai quand même un intérêt académique pour toute la musique. Comme, toutes les compositions contemporaines et tout j'aime ça les trouver. C'est des disques qui sont quand même assez précieux. Faque si tu les trouves pas chers c'est le fun parce que c'est une valeur ajoutée et tout. J'ai quand même une bonne collection de musique contemporaine genre vingtième siècle vingt et unième siècle. Pis je les écoute pas souvent parce que c'est pas super facile à écouter. Faque j'en ai beaucoup pis je les écoute assez rarement. Ou des fois je vais plus quasiment les consulter quasiment comme un livre que les écouter. Je vais retourner à la pochette pour lire des trucs pis je vais même pas mettre le disque.

Il a par ailleurs fait du « ménage » dans ses disques, particulièrement ceux de sa « période punk » en cherchant à se séparer de ce qui n'a « pas vraiment passé l'épreuve du temps » et des « sous-produits d'un autre disque d'un autre *band* qui fait déjà le même genre, mais en mieux. » Le tri repose donc ici sur la connaissance développée d'un genre musical qui entraîne non pas à l'exhaustivité, mais à la pertinence des titres. Le savoir, tant pour la musique contemporaine que pour le punk, est un élément décisif dans le choix de la conservation des titres, puisqu'il repose sur deux mécanismes différents ici.

L'attachement aux objets est corrélé à l'intensité de l'écoute de manière très claire dans notre échantillon. Les grands auditeurs accordent de l'importance aux supports physiques, qu'ils aient ou non une grande collection. Les auditeurs plus occasionnels le font beaucoup moins, à l'exception de certaines pratiques relevant de la nostalgie. Olivier a perdu une partie de ses vinyles et CD des suites d'un feu. Il a également perdu une collection d'albums sur son disque dur après avoir eu un virus sur son ordinateur. Son discours sur ces expériences montre un attachement très différent au matériel et au numérique :

Je pense que j'avais facilement deux cent trois cents albums sur mon disque dur. De groupes différents. Même plus peut-être. Pis j'avais tout perdu ça pis je me suis remonté en trois semaines. Au niveau des albums quand je suis passé au feu... ça m'a quand même brisé le cœur parce que j'avais le premier pressage sur CD de *Quartier Libre* de La Souris Déglinguée<sup>235</sup>. Pis j'l'avais perdu, il était fini le disque. Pis j'avais aussi là-dedans des groupes locaux que... ouin.

Jacob garde l'essentiel des supports qu'il a utilisé au cours de sa vie, la plupart d'entre eux étant « tous dans le même meuble » :

Les vinyles j'en ai peut-être je dirais comme 60-75, pas tant. Des CD j'en ai peut-être 300-400 pis des cassettes je dirais environ 50-60. [...] Les cassettes quand j'étais jeune, j'en achetais beaucoup, c'était pour mettre dans nos walkmans, pis je me suis jamais départi de ma collection pis la première voiture que j'avais c'était les cassettes faque tu sais, j'm'en étais ramassé, pis j'avais fait des enregistrements et compagnie. Les vinyles je dirais que c'est plus comme depuis que j'ai peut-être vingt ans là. Ça fait longtemps.

Thomas apprécie le format vinyle pour la collection, en partie car celui-ci comporte des éléments supplémentaires à la piste audio : art de la pochette, archives des photographies, textes, informations sur les musiciens... Léa a hâte de développer une nouvelle collection (la sienne étant restée en France, d'où elle vient d'émigrer) : « juste le format vinyle je le trouve beau. Je trouve que c'est un bel objet. » Liam

<sup>235</sup> Quartier Libre, paru en 1988, est un album de La Souris Déglinguée, un groupe de rock alternatif et de punk rock français actif depuis 1976.

envisage de commencer une collection de vinyle, pour prendre le contrepied d'une certaine abondance musicale permise par les formats numériques. L'aspect matériel vient ici apparaître dans une tactique de hiérarchisation des intérêts : « Mon archivage va se concentrer sur un truc qui va être important vraiment et pas un truc accessoire que finalement j'ai écouté 2-3 fois. » Juliette conserve une collection de CD qu'elle continue par ailleurs à développer. Elle n'envisage pas de s'en départir de peur de ne plus les retrouver dans le futur : « Des fois tu dis "d'un coup que cet album-là n'existe plus un jour, ben moi je l'ai encore." J'y fais attention vraiment. » L'intégration du support vinyle dans les habitudes d'écoute cristallise particulièrement bien les liens avec la physicalité de l'objet. Pour Benjamin, qui écoute cependant majoritairement la musique au format numérique, la musique sur vinyle n'est pas de meilleure qualité, mais l'écoute est tout de même bonifiée :

Y'a pas de meilleure qualité, pas nécessairement qualité, mais y'a pas de meilleure sensation que d'entendre une musique avec le petit grain du vinyle tu sais, physiquement, y'a quelque chose qui se passe. C'est pas juste à cause que je pèse *play* et que ça sort, il y a physiquement quelque chose que je vais être capable d'écouter pis c'est quelque chose que je trouve encore là, je pense que c'est mon petit côté *roots*, analogue.

C'est vraiment le son, c'est d'écouter en vinyle, c'est vraiment pas comme écouter en digital je trouve là, pis y'a toute comme l'aspect physique tu sais genre, c'est là, c'est matériel, t'as des creux dans le vinyle qui font le son. J'aime aussi ça le côté un peu... c'est rendu tellement digitalisé, que c'est trop abstrait. Juste ça j'aime ça pis c'est surtout du vieux blues ou du vieux jazz que j'ai là-dessus, on dirait que c'est plus ça que je suis intéressée à écouter là-dessus. (Zoé.)

Formant une collection aux yeux du chercheur, mais pas forcément dans les habitudes des auditeurs, des objets sont conservés sans être écoutés. C'est particulièrement le cas avec les CD qui ne semblent pas faire l'objet d'un culte comme les vinyles ou d'un effet d'opportunité comme les cassettes (Nowak, 2013). Félix garde ses CD dans une valise, sans en rajouter et sans vraiment les écouter. Sofia estime qu'elle est « incapable de jeter » sa collection de CD, à laquelle elle n'a pas touché depuis plus

d'un an, au cas où elle veuille « revenir » les écouter. Par contre, elle supprime des mp3 régulièrement et estime n'être pas attachée aux vinyles qu'elle a achetés récemment dans des brocantes. Jacob conserve des CD *bootlegs*<sup>236</sup> récupérés alors qu'il écoutait de la techno dans sa jeunesse, mais considère que « c'est peut-être dans ma bibliothèque le truc que j'aime moins. » Il ne les écoute pas, ayant changé d'intérêts musicaux. Le désintérêt majoritaire pour le CD combine deux dynamiques : la question matérielle et les genres de musique acquise dans ce format. Le CD apparaît alors souvent comme relevant doublement d'une époque passée.

- J'ai encore des CD. J'ai même deux grosses piles là. Des gros contenants en tout cas.
- Est-ce que c'est des CD que tu écoutes régulièrement ?
- Non je les écoute plus. En fait maintenant non c'est ça j'écoute plus du tout de CD parce que bref dans le déménagement en tout cas mon lecteur CD s'est brisé. Donc maintenant je peux seulement écouter des CD avec mon ordinateur donc tant qu'à ça je vais écouter mes mp3.
- Est-ce que tu veux quand même les garder ces CD? Est-ce que t'es liée à ces objets-là? Et puis pourquoi est-ce que...
- Je sais pas pourquoi je les garde en fait parce que c'est sûr que c'est pas vraiment utile. On m'a dit que la qualité du son sur un CD c'est meilleur que la qualité du son d'un mp3. Je sais pas si c'est vrai, mais moi je les gardais surtout dans cette optique-là je pense. Aussi parce que je sais pas dans la vie il y a certaines chansons ou certains disques qui sont associés à certains moments clés parfois pis je pense que c'est pour ça que je les garde.

Liam, qui a émigré de France, a conservé ses CD dans des cartons chez ses parents. Maeva conserve ses CD dans des boîtes, elle n'a pas de système de son pour les écouter. À la question de potentiellement s'en séparer, elle répond :

Je suis un peu ambivalente, des jours j'en peux plus pis je m'en fous, d'autres fois je suis comme « ben là non. » Je sais pas, y'a des CD qui me sont chers là-dedans, pis j'ai un lecteur CD dans mon auto aussi là faque tu sais, des fois j'en ai une couple qui traîne dans le coffre à gants comme ça si jamais j'ai le goût d'écouter de la musique, là je vais

---

<sup>236</sup> Le terme recouvre tous les enregistrements non autorisés ou non déclarés et diffusés par un tiers.

mettre un CD. Je sais pas si je les écouterais remarque, même si j'avais un système de son pis je pouvais mettre un CD.

Maeva fait partie d'une minorité de répondants considérant avoir des attaches avec des morceaux dans des formats numériques : « j'ai un disque dur avec plein de musique, je sais même plus d'où ça sort, pis là je me dis que je devrais les *deleter* pis là je suis comme "oh, mais non", je veux me rappeler que cette toune-là elle existe pis que je l'aimais. » Jade voudrait parfois se débarrasser de ses CD, écoutant principalement la musique sur iTunes et envisageant une transition vers le vinyle (même si son dispositif d'écoute pour ce format ne fonctionne pas) :

J'ai tous mes CD encore. Même s'ils sont tous dans mon ordi je les ai. J'ai des boîtes dans mon garde-robe en fou. Je sais pas pourquoi je les garde. D'ailleurs c'est ça qu'on [elle et son compagnon] disait l'autre fois. On veut peut-être s'en débarrasser, mais je pense que les deux on a... Je sais pas pourquoi on veut pas vraiment s'en débarrasser. [...] Parce que aussi il y en a qui sont beaux veut veut pas. T'sais tout, le *case*. L'art qui est dedans. Peut-être des souvenirs aussi. Je sais pas.

Les collections font parfois l'objet de purges, certaines drastiques, d'autres modérées. Jacob a fait disparaître, au fil du temps, « les CD gravés pis les cassettes enregistrées, mais jamais les vrais trucs. » Noah refuse de se séparer de ses CD « à part ce qui est cassé ou qui est vraiment grafigné, qui lit plus du tout. Encore là j'en ai qui lisent plus du tout, pis j'ai une petite affection et je les garde pareil. » Pour Gabriel, la conservation des objets relève d'une stratégie de transmission parentale. Une part de sa collection « ramasse la poussière » et il estime manquer de place chez lui pour la conserver, cependant, il tient à ne pas s'en débarrasser, pensant à long terme. :

Il y a beaucoup de choses que j'ai que j'écoute plus vraiment, mais je les garde au cas où que mes enfants, plus tard, j'ai un fils on sait pas à quoi il va s'intéresser. Je pense pas juste à moi. Je les garde pour faire découvrir la musique de mon enfance à mes enfants.

Léa s'est séparée d'une partie de ses disques en gardant ceux qu'elle jugeait encore bons et ceux qu'elle n'écouterait plus vraiment, mais qu'elle souhaitait conserver « parce que c'est un attachement particulier à une période particulière. » Zoé garde

des disques qu'elle n'écoute plus, mais dont elle ne voudrait pas se départir pour autant : « je pense que j'ai un attachement émotionnel parce que tu sais, mon album des Spice Girls, ça a trop marqué ma jeunesse faque je me vois pas m'en débarrasser ou la trame sonore du Roi Lion<sup>237</sup> non plus. » En plus de conserver certains souvenirs de son parcours d'auditeur, Jacob achète, lorsqu'il en a l'opportunité, des œuvres qu'il ne voudra pas nécessairement écouter régulièrement :

[Je garde sans écouter] la musique qui a vraiment mal vieilli ou les trucs que tu aimais à un moment pis que tu t'en fous présentement l'écouter là. C'est drôle, tu le sors une fois pour rire, mais tu veux pas le jeter. [J'ai acheté] la cassette d'Ace of Base<sup>238</sup>, je vais pas écouter *I saw the sign*<sup>239</sup> tu vois ce que je veux dire, sauf qu'elle était 1\$ pis je trouvais ça drôle faque je l'ai acheté juste pour la collection.

L'intensité d'écoute joue sur la conservation. Les auditeurs plus occasionnels de musique vont, par voie de conséquence, rarement posséder des discothèques garnies. Cependant, chez eux aussi, la conservation existe, très centrée sur des objets à potentiel nostalgique. Ainsi, Charlotte, qui écoute rarement de la musique, s'est débarrassée de ses CD en les donnant à un magasin de seconde main : « j'ai tout donné, j'me suis dit « je les ai dans mon iPod là, j'en ai pas vraiment besoin, ça ramasse la poussière ». » Plus tard dans l'entretien elle indique pourtant avoir sauvé un disque de Dick Rivers<sup>240</sup> qui appartenait à ses parents et qui passait souvent dans l'auto : « c'est un souvenir quand même. » Pour s'assurer de sa conservation, elle l'a ramené dans la collection familiale. Béatrice a perdu sa collection de CD dans un déménagement, mais cela ne la gêne pas : « Je les avais déjà tous entrés sur mon ordinateur. Donc j'ai encore les CD sur ordi tout copiés. Pis quand je change d'ordi, je fais juste prendre ma *playlist* au complet pis tout transférer. » Alexis s'est séparé de l'essentiel de ses CD après les avoir encodés sur l'ordinateur : « les CD m'ont servi à

<sup>237</sup> Long métrage d'animation sorti au cinéma en 1994.

<sup>238</sup> Groupe suédois de dance-pop, eurodance et europop actif depuis 1987.

<sup>239</sup> « I saw the sign » est la phrase récurrente du refrain du morceau *The Sign* d'Ace of Base sorti en 1993.

<sup>240</sup> Chanteur français de rock'n'roll, rock, country et variétés, né en 1945 et actif depuis 1961.

les transmettre sur l'ordi pour les écouter en mp3. » Parlant d'un de ses amis chez qui ils écoutent de la musique sur vinyle (« c'est comme un livre, tu tournes la page, tu tournes le vinyle »), Alexis déclare : « avoir une collection numérique c'est moins le fun, c'est pas matériel. » Outre la collection en tant que tel, notre intérêt s'est porté sur les formes de conservations et notamment les classements, c'est-à-dire les formes d'organisation de la musique, tant sur des supports physiques que numériques.

#### 7.2.2.2. Classement

Le logiciel iTunes, très majoritairement plébiscité pour l'écoute des morceaux conservés au format mp3, permet des classements automatiques. « C'est iTunes qui s'occupe de ça » dit Noah, pendant que Juliette reconnaît que « sur ordinateur ça se fait automatique, c'est souvent leur système. » Jade utilise cette fonctionnalité également, ne faisant des listes de lecture que lorsque les artistes qu'elle veut écouter ont beaucoup d'albums qu'elle ne veut pas passer en entier. Malgré l'aspect automatique du fonctionnement du logiciel, il existe des possibilités de se perdre. Alexis se retrouve ainsi avec des morceaux inconnus dans son iTunes, résultats d'une de ses stratégies d'acquisition :

Souvent c'est des tounes que je vais sur YouTube pis je les convertis en mp3 pis là étant donné que c'est un fichier converti sur iTunes il y a pas l'artiste d'affiché. Ils sont cachés dans mes morceaux. Faque je peux pas les atteindre, je peux pas les choisir. Mettons il faut que je tombe dessus par hasard.

Certains utilisateurs mobilisent des fonctionnalités des logiciels de musique pour améliorer leur classement.

Pour les mp3, je laisse la technologie faire le classement là, mais par contre [...] j'ai commencé à mettre des étoiles aux pièces qu'on aime ou aux albums qu'on préfère à cause qu'à un moment donné, on connaît tellement de trucs ou on a tellement de pièces musicales qu'on retrouve plus lesquelles qu'on apprécie. (Benjamin.)

Benjamin note en outre que ce système lui permet une autre forme de découverte focalisée sur les pièces qu'il n'a pas encore évaluées dans sa collection. Le classement numérique peut être perturbé par des problèmes techniques, comme pour Liam : « Mes classements tombent en désuétude à chaque changement d'ordi, ce qui est pas fréquent, mais quand même j'ai eu deux bris d'ordi-là des PC. Donc c'est sur des disques durs et j'ai pas touché depuis parce que maintenant j'ai un Mac. » Le classement numérique entre, chez certains utilisateurs, en écho du classement physique, comme Jacob par exemple : « Là vu que je me suis fait voler mon ordinateur, là je suis parti sur le bon pied, j'ai peut-être genre 20 disques dessus pis tout est beau avec la pochette et tout. » La « pochette » en question est en réalité une image numérique présente dans la liste de lecture. La majorité de la musique possédée par Jacob l'est sur des supports classiques (cassettes, vinyles et CD), son rangement numérique se réalise en conservant l'importance du visuel, qui sert de repère dans son système physique.

Félix classe ses fichiers numériques de musique par décennie principalement, le tout complété par des catégories arbitraires : musique électronique, musique du monde, musique québécoise, musique classique et « french touch », dans lequel il rassemble la musique francophone non québécoise. Cette classification à part est justifiée : « pour moi, on dirait que ça dépasse les décennies. » Alicia, pour ses supports physiques comme numériques, met ses plus anciennes acquisitions « au-dessus » et le plus récent « en dessous. » Elle justifie son classement :

Quand je procède comme ça, en même temps c'est pour voir le processus de la musique, c'est pour voir le processus des courants musicaux, c'est pour voir le processus de ces nouveaux talents qui s'élèvent, qui disparaissent, c'est un peu pour voir ces tendances-là, c'est comme ça que je classe ça, c'est-à-dire je tiens compte du passé.

Léa n'utilise un classement analogue que pour ses disques physiques. Elle utilise le classement par artiste dans ses appareils numériques. Thomas apporte plus d'importance à sa collection physique « classée par style pis ensuite par ordre

chronologique pis par artiste » qu'à sa collection numérique « genre ordre alphabétique, *that's it*. » La majorité des répondants qui écoutent de la musique à la fois sur support numérique et physique ont plusieurs systèmes de classement liés aux contextes d'écoute possible et à la taille des collections :

Je les classe par groupes locaux ou non locaux. Sur mon disque dur je les avais classés par pays pis par genre. Ça fait que j'avais de A à Z de chaque pays. Suède, Angleterre, États-Unis, Québec, Canada, Chine, Europe de l'Est, etc. Pour les vinyles je les classe pas vraiment. Ils sont dans un coin dans une boîte, bien rangés. Au niveau de ma collection de CD j'ai une section où est-ce que je mets plus du metal. J'ai une section c'est tous mes groupes locaux. J'ai une section que c'est les groupes punk rock français. Une section ça va être american hardcore. Je les classe un peu. J'ai une suite logique là-dedans. (Olivier.)

Les CD, lorsqu'ils sont encore écoutés, sont souvent classés. Zoé a un classement dans ses CD par genre et origines des artistes :

J'ai comme mes artistes locaux, j'ai le jazz, jazz-blues ensemble, j'ai le rock, ouais j'ai écouté beaucoup de rock'n'roll au secondaire, genre les Rolling Stones pis les Doors là, vraiment beaucoup, ouais. Pis j'ai ma catégorie chanteurs français que ça c'était souvent des cadeaux de papa à Noël. (Zoé.)

Juliette classe par « style de musique » et artiste. Benjamin les classe par ordre alphabétique, soulignant qu'il a adopté cette méthode en travaillant chez Archambault. Gabriel les garde aussi ainsi. En prêtant sa collection de CD, Félix a vu son système classification disparaître, ce qui ne le gêne pas (tant que les CD ne disparaissent pas !), d'autant qu'il indique maintenant la prêter « à des gens de confiance qui sont dans un mode exploratoire. » Noah essaie parfois de classer ses CD, mais sans succès : « c'est pas mal pêle-mêle, mais je sais ils sont où. » Raphaël est confronté à une difficulté similaire :

Y'a un rangement, mais y'a aucun système. Par exemple ils sont pas rangés en ordre alphabétique ou quoi que ce soit. Je sais dans ma tête ce que j'ai, mais ça commence à être chiant quand je veux trouver quelque chose : faut que je passe à travers tous mes vinyles.

L'observation des pratiques de conservation et de classement montre l'existence concrète des objets musicaux dans le quotidien. On note que toute la musique conservée ne l'est pas de la même manière. On a ici une confirmation de la dichotomie dans les usages entre la praticité permise par certains outils numériques et des façons de garder la musique aimée sur des supports multiples rendant l'écoute plus complexe (mais aussi, plus solennelle). On retrouve cette situation qui mêle préoccupations pratiques et symboliques dans l'exploration des modalités de partage de la musique.

### 7.2.3. Modalités de partage

Notre travail de terrain nous a entraîné principalement à souligner la désaffection majeure de l'échange d'objets musicaux. L'échange direct via des supports et objets est un phénomène largement documenté dans la littérature que l'on pourrait rattacher à la question de la discomorphose (Hennion, Maisonneuve et Gomard, 2000). Cette disposition était toujours essentielle dans le travail de Granjon et Combes sur la numérimorphose (2007). À l'époque, le fichier mp3 devenait l'objet musical d'échange, parfois par l'utilisation de clé USB ou de disque dur. L'accès à Internet à haute vitesse modifie un des mobiles de ces échanges puisque posséder la musique n'est plus indispensable pour en assurer son écoute. Les objets musicaux possédés sont donc encore très présents, mais moindrement échangés. Une des raisons revenant régulièrement sur ce déséquilibre entre objets possédés et échangés repose dans les pratiques liées aux développements technologiques qui permettent à la fois de trouver aisément de la musique à écouter lorsque connecté à Internet, mais aussi d'en stocker énormément. Ainsi que le dit, par exemple, Jade : « Non je donne pas de support physique, c'est rare. Mettons que c'est plus par envoi soit de clips ou vidéos souvent par Internet. Ou sinon, si je suis chez la personne souvent ça va être dans mon iPod pis j'vais transférer mes fichiers dans son ordi. » L'échange d'objet est sensiblement

marqué dans un temps passé. Gabriel échangeait des cassettes au secondaire tout en considérant que ces actes appartenaient davantage à la sociabilité qu'à l'amour de la musique. Sofia partageait la musique adolescente :

De ce que je me souviens on se prêtait des CD. Qu'est-ce qu'on se prêtait aussi? Les vinyles étaient pas revenus mettons, mais des cassettes. On se prêtait pas mal de cassettes aussi. Mais je pense que chacun avait sa genre de collection pis on écoutait chacun chez les autres plus qu'on se les prêtait. Tsé c'était vraiment les amis à qui tu prêtais un CD. Mais ils se l'enregistraient pis ils te les redonnaient.

Thomas classe l'échange de *mixtapes* dans ses pratiques passées, tout comme Jacob, qui faisait circuler des CD gravés :

Le techno c'était plus, c'était plus des *bootlegs*. C'est quand un DJ faisait un mix pis là finalement il le donnait à quelqu'un qui le donnait à huit personnes, qui le donnaient à huit personnes, faque tu finissais par avoir les *bootlegs*.

Benjamin et Rosalie utilisent alternativement le conseil direct et le partage par clé USB :

À vrai dire ce que j'adore faire souvent c'est juste chez moi avec des amis on écoute de la musique et là si mon ami a une clé USB ou peu importe, je lui donne tout simplement, mais sinon je vais écrire ça sur des papiers à du monde pis y vont aller les trouver. (Benjamin.)

On va s'échanger autant ben des mp3 par clé USB ou des CD, si certains ont des CD pis autant des informations ou des noms. (Rosalie.)

Le partage se fait assez largement en ligne. Il peut se réaliser à l'aide d'outils numériques.

Je partage beaucoup par... mettons, un truc va me faire penser à telle personne, je lui envoie et on se renvoie des trucs après. J'aime bien faire ça avec des gens, mettons, tu sais c'est privé, pas nécessairement publiquement, mais juste s'échanger des trucs. Pis quand je rencontre des gens avec qui j'ai des similarités dans nos goûts musicaux, je l'ai fait une couple de fois, d'envoyer des dossiers WeTransfer avec juste plein de trucs que je pense qu'elle aimerait, pis elle la même chose. (Zoé.)

Avec le temps, Félix est passé d'un prescripteur actif au niveau interindividuel, particulièrement pour les nouveautés indie-rock dans lesquelles il se spécialisait, à des formes de prescription plus vagues, telles que les publications de vidéos sur des groupes Facebook dédiés à la découverte musicale.

Avant j'étais vraiment beaucoup comme ça. Surtout quand j'étais dans la période que je travaillais à Musigo<sup>241</sup> ou au Archambault<sup>242</sup>. Où ce réflexe-là de proposer de la musique était vraiment comme réveillé pis sérieusement maintenant je suis écœuré de proposer de la nouvelle musique. Maintenant je passe pour le gars qui écoute n'importe quoi. À mon travail les gens peuvent mettre n'importe quel style de musique et je vais même pas faire « Arrêtez-moi ça je trouve ça vraiment mauvais. » C'est vraiment particulier. Maintenant je me fais passer pour un immense entonnoir. Par contre je me réserve le droit d'être critique. Pis quand je sens qu'un groupe ressemble à une pâle imitation d'un autre groupe, je vais le dire à la personne. Mais je mets beaucoup moins de pression maintenant pour faire écouter des trucs que je trouve personnellement bons à quelqu'un. Pourquoi ? Parce que je trouve que c'est du temps vraiment perdu.

Alicia est très active dans la circulation de ses découvertes musicales :

Honnêtement j'adore partager, je n'écoute pas de la musique pour la garder pour moi, donc je partage, j'ai toujours partagé ça, c'est-à-dire, comme je disais tantôt, peut-être que je fais une publicité inconsciente, mais honnêtement je partage toujours.

Félix a changé ses pratiques de partage, en partie lorsqu'il s'est ouvert à des formes musicales très variées :

Diffuser avant était un acte qui était très conscient et qui était très contrôlé. Dans le sens où je voulais vraiment que des gens découvrent des groupes des noms et des chansons particuliers. Maintenant diffuser pour moi est un acte où tu mets une bouteille à la mer vraiment. Pour moi diffuser maintenant c'est vraiment de faire jouer une pièce de s'attendre à rien. De plutôt chercher après une ambiance musicale ou ce genre de truc là.

---

<sup>241</sup> Chaîne de disquaires implantée au Québec.

<sup>242</sup> Chaîne de disquaires implantée au Québec.

Le partage vient souligner des liens personnalisés qui peuvent se poursuivre dans le temps, au fil des écoutes :

Une personne te fait un *mixtape*, tu sais c'est super, c'est un beau cadeau là faque de proposer à quelqu'un quelque chose comme ma sœur elle me disait : « Ah ben j'écoutais un album pis ça me faisait penser à toi. » Pis là elle me la fait écouter faque y'a quelque chose de personnel faque c'est pas comme dès que je découvre un groupe je vais en parler à tout le monde nécessairement là, je vais en parler à ceux que je pense qui pourraient aimer ça tu sais.

\* \* \*

Conformément à notre quatrième hypothèse de recherche, nous cherchions à comprendre quelles formes prennent les tactiques de découverte et de partage des goûts par les médiations d'objets permettant l'acquisition, l'accès, l'écoute, la transmission, la construction de savoir ou encore la collection. Afin de faciliter la lecture et le développement des idées, nous avons opté pour une séparation de cette hypothèse en deux chapitres, le premier portant sur les usages des objets, le second sur les tactiques liées au savoir et à la découverte. Ce chapitre avait donc pour objectif premier d'identifier les objets de la musique et d'analyser les récits d'usages réalisés par les personnes interrogées.

Ce travail nous offre une première confirmation d'une tendance lourde repérée dans l'étude des publics (et particulièrement des jeunes) : la musique est omniprésente dans le quotidien. Malgré l'existence de nombreux dispositifs d'écoute personnelle, la musique entendue ne recouvre pas un espace identique à la musique écoutée. En effet, selon le contexte et particulièrement dans des lieux publics, une partie de la musique est non choisie par les auditeurs, ce qui peut entraîner indifférence, rejet ou développement d'un nouvel intérêt.

Les raisons du choix de la musique écoutée relèvent de deux paramètres principaux : le contexte d'écoute et l'adéquation de celui-ci avec les supports et dispositifs d'écoute disponibles. Le contexte concerne l'ambiance recherchée, l'humeur de l'écoute, le lieu ou encore la présence d'autres auditeurs. La majorité des personnes rencontrées ont plusieurs dispositifs et souvent plusieurs supports d'œuvres qui prennent place dans plusieurs temps et espaces de la vie : l'autoradio, le téléphone connecté, la platine vinyle, l'ordinateur, etc. La praticité compte dans le choix du mode d'écoute, tout comme le rendu sonore ou encore, comme le dit un de nos répondants, « le *décorum*. »

La praticité et l'opportunité sont les moteurs principaux de l'accès ou de l'acquisition, que ce soit de manière légale ou illégale. Lorsqu'un achat est réalisé, en physique<sup>243</sup> comme en numérique, les propos l'expliquant puisent dans des domaines variés et dépassent systématiquement le discours de légalité ou la simple envie d'écouter un morceau. Les achats s'intègrent dans des tactiques posées par les acteurs dont les objectifs sont variés : chercher à rétribuer ceux qu'on aime, encourager la production locale, encourager la production indépendante ou donner un peu, de temps en temps. L'achat de disques et cassettes de seconde main est assez présent dans environ un tiers de notre corpus, et justifié par les bas prix et le goût de l'objet.

Il a été assez surprenant de relever qu'une grande part des collections ne sont pas décrites comme telles par les répondants. Nous avons conservé le terme dans la recherche cependant, afin de décrire plus aisément ces objets d'un même type gardés dans un espace dédié avec un système plus ou moins élaboré. La conservation de supports d'œuvres musicales est sélective : tout n'est pas gardé et tout ne l'est pas de la même façon. La musique possédée dans des formats numériques est très majoritairement déconsidérée, et ce principalement parce que le régime numérique entraîne une multiplication des œuvres possédées. L'opulence brouille l'organisation d'une collection maîtrisée, certains notant ne pas avoir écouté la totalité de ce qu'ils ont sur leurs appareils. Les collectionneurs numériques aux fichiers bien organisés sont aussi des collectionneurs de supports physiques. Le format vinyle connaît un regain d'intérêt notable depuis quelques années et notre groupe de répondant n'y échappe pas. On retrouve des héritages (ou des emprunts long terme) dans les collections familiales, des achats en seconde main ou encore des achats de nouveautés dans ce format. On retrouve beaucoup de collections du passé, gardées par nostalgie ou parce que le désintérêt est si fort que rien n'est plus fait d'elles. Certaines sont intégrées dans des corpus activement écoutés, d'autres sont dans des cartons. La

---

<sup>243</sup> Pour des disques neufs.

majeure partie de ces collections conservées concerne des CD et des cassettes. La musique conservée est donc différente de la musique écoutée régulièrement.

Le chapitre 7 nous a permis d'explorer la place et le rôle des objets dans l'accès à la musique, son écoute ou encore sa conservation. Tout au long de celui-ci, nous avons insisté sur les usages réalisés par les personnes rencontrées. Nous avons pu voir que ceux-ci mobilisent des corpus d'objets et d'applications divers, selon ce qu'ils recherchent et ce que les objets permettent. Nous avons vu qu'il existe une assez grande créativité dans les usages et surtout dans les combinaisons mêlant interactions sociales, interactions avec des objets et contextes d'usage. Celles-ci semblent particulièrement présentes dans la recherche de découvertes musicales et la création d'un savoir sur la musique. Les individus rencontrés mobilisent plusieurs voies de développement de leurs goûts et connaissances, que ce soit collectivement ou individuellement. Dans le chapitre suivant, nous poursuivrons l'analyse des récits de découvertes et de partages musicaux en mobilisant, plus systématiquement, la notion de tactiques pour comprendre les combinaisons d'interactions sociales, matérielles et contextuelles mises en place par les jeunes adultes rencontrés.

## CHAPITRE VIII

### SAVOIR ET DÉCOUVERTE

Dans ce chapitre, nous aurons régulièrement recours au terme de « tactique » utilisé en lien avec le rôle des objets dans l'écoute et la découverte musicale. C'est ici une référence assumée au travail de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* (1980). Dans ce livre majeur pour la sociologie contemporaine et la sociologie des usages en particulier, il oppose tactiques, apparaissant dans la quotidienneté des individus et des communautés à stratégies, issues d'instruments de pouvoir (État, marché, institutions, etc.). Dans le contexte de la musique, les stratégies recouperaient à la fois les systèmes de soutien à la création, l'ensemble de la mise en marché d'œuvres musicales, les dispositifs d'écoute et d'acquisition, bref, l'ensemble de la chaîne de production et de diffusion musicale. Les tactiques recouperaient les pratiques, volontés et opportunités réalisées par les auditeurs pour chercher, découvrir, écouter, acquérir, conserver ou encore partager des morceaux musicaux, qu'ils soient ou non prévus dans le cadre de stratégies concordantes. Tout usage d'un objet ne relève cependant pas d'une tactique au sens decertalien du terme. Pour de Certeau, on ne voit apparaître de tactiques que quand la stratégie est détournée ou contournée, que quand la règle du jeu prévue par l'instrument de pouvoir est négociée, contournée ou transformée par l'acteur. Lucien Perticoz (2009, p. 35) estime, de son côté, que « toute stratégie porte en elle des possibilités tactiques, ces dernières pouvant avoir une influence loin d'être négligeable sur la redéfinition des cadres. » Cette pensée qu'il relie à celle développée par Andrew Feenberg dans son

ouvrage *(Re)penser la technique* (2004) va lui permettre d'observer finement les espaces mouvants existant entre la fonction d'un outil et ses usages, particulièrement dans le domaine de l'écoute musicale. De Certeau comme Perticoz nous permettent somme toute de comprendre la part de créativité et d'inventivité, mais aussi d'erreur et de hasard qui guide les acteurs dans l'usage, au-delà de ce qui est contenu dans l'objet utilisé.

### 8.1. La savoir sur la musique

Nous avons pu voir, plus tôt dans notre travail, que la question du savoir sur la musique était importante dans les dynamiques des groupes de pairs et ce d'autant plus que l'intensité d'écoute musicale est élevée. Nous chercherons à voir maintenant d'où provient ce savoir et sur quoi il porte. L'exercice de reconstruction théorique réalisé ici à des fins de lisibilité ne doit pas laisser imaginer que les répondants séparent strictement la source et le contenu. Le savoir se construit rarement de manière linéaire, plusieurs sources étant mobilisées dans des fonctions différentes :

- Comment est-ce que tu découvres les Beastie Boys par exemple?
- Ça s'est passé à cause de Musique plus<sup>244</sup>. Y'avait le vidéoclip de *Sabotage*<sup>245</sup> qui jouait pis tu sais j'étais jeune là, c'était cool les gars avec des grosses lunettes, des *fake* moustaches, qui roulaient dans des chars pis la toune était bonne faque j'avais acheté l'album. Je l'ai écouté pis là tu te dis « ok j'aime ce band-là » pis tu sais qu'ils ont d'autres albums faque t'es curieux, tu les achètes pis là tu le sais que en parlant ou en écoutant une entrevue tu sais qu'ils se sont inspirés de tel autre artiste faque là tu vas chercher. Pis à ce moment-là y'avait pas Internet là, c'était beaucoup du bouche-à-oreille.

<sup>244</sup> Chaîne de télévision musicale québécoise créée en 1986.

<sup>245</sup> Chanson du groupe de rap étasunien Beastie Boys sortie en 1993.

On peut toutefois identifier plusieurs sources d'origine de ce savoir sur la musique, parfois instrumentalisé pour la découverte et l'écoute, mais aussi parfois cherché et apprécié pour lui-même. Celles-ci se combinent plus qu'elles ne s'excluent.

### 8.1.1. Sources du savoir

Comme vu dans la section 6.2.1. Le conseil et la discussion, les réseaux de sociabilité amicale sont très mobilisés pour le développement de savoirs sur la musique. Rosalie et ses amis partagent le « travail » de recherche sur les artistes, à la fois pour organiser des sorties à des spectacles ensemble et pour la musique écoutée au quotidien. Elle note ainsi qu'elle a des amis « moins entreprenants » qu'elle sur la question de la découverte musicale :

Je pense qu'ils aiment ça, mais ils prennent juste pas le temps d'entendre une chanson, pis d'aller fouiller qui c'est, pis d'aller écouter l'album voir si t'aimes pis après, tu sais, ils vont pas nécessairement faire cette étape-là, faque dans le fond c'est comme si moi je fais le premier tri pis je sais qui aimerait peut-être quoi. J'ai d'autres amis qui le font pour moi aussi, qui s'y connaissent, faque c'est pour ça.

La construction d'un savoir circule par les réseaux de sociabilité. Juliette travaille dans un bar où de nombreux musiciens de blues se produisent. Elle apprécie particulièrement ce genre musical et développe ses connaissances par des discussions directes avec les artistes.

J'ai pas eu beaucoup la chance de lire tant que ça disons là-dessus. Mais j'ai beaucoup d'informations qui viennent directement des gens qui connaissent beaucoup le style de musique qu'ils font aussi. Faque, à la base, en la connaissant, ils peuvent m'enseigner ce qu'ils connaissent de par leur parcours.

Rosalie, auditrice plutôt récente de jazz, apporte une grande considération aux discussions de ce qui, dans ses propos, apparaît comme la figure de l'expertise dans le domaine : le musicien.

Chez les musiciens qui écoutent du jazz, je vais pas comme tout le temps poser plein de questions sur tu sais, je vais quand même d'essayer d'être un peu cool, mais je vais suivre tu sais, je vais garder l'œil ouvert, je vais écouter quand ils parlent de tel ou tel artiste.

Olivier fréquentait beaucoup les concerts, particulièrement ceux de la *scène* punk dans laquelle il est impliqué. Au plaisir de l'écoute musicale et du temps de sociabilité s'ajoute une recherche d'information sur l'actualité de la *scène* : « J'allais à tous les shows que je pouvais voir. Pis c'était une façon aussi de me renseigner. Comme, sur des groupes. Y'a du monde qui distribue des patchs de tel groupe, un tee-shirt de tel groupe, tu vois, ben, t'apprends. » Victoria aime surtout le metal, mais écoute et connaît davantage de genres musicaux. Elle réserve ses discussions sérieuses sur la musique à son genre de prédilection : « C'est vraiment avec mes amis qui écoutent du metal on va plus parler de metal. Sinon on va parler de potins [concernant des stars de la pop], mais à la blague. »

Liam a, de par son travail, l'accès à des ressources et des méthodes de construction du savoir particulières :

Moi en fait j'ai une déformation professionnelle de chercheur qui fait que bon quand j'ai commencé à Radio-Can<sup>246</sup> je suis passé par Espace Musique<sup>247</sup> ça fait trois ans de ça. Et c'est sûr que j'ai fréquenté des passionnés de jazz et de musique classique. Des vieux de la vieille en même temps, qui peuvent être lourds, mais en même temps qui ont des cultures, une connaissance. Donc t'sais ils parlent de telle personne, telle personne puis c'est... Comme Mingus<sup>248</sup> ou McCoy Tyner<sup>249</sup> aussi le pianiste là ou Horace Silver<sup>250</sup> ça c'est des noms que j'ai connus... J't'avouerai que ça fait 5 ans que je connais ces personnes-là. Je pourrais même pas te donner vraiment des noms d'albums, mais j'ai

<sup>246</sup> Appellation familière de la Société Radio-Canada, société de la Couronne canadienne comprenant des services radiophoniques, télévisuels et Web.

<sup>247</sup> Station de radio de la Société Radio-Canada programmant en priorité de la musique classique, du jazz, du folk et des musiques du monde. Elle émet de 2004 à 2014 puis est rebaptisée Ici Musique en 2014. Elle diffuse régulièrement de la musique québécoise et francophone.

<sup>248</sup> Charles Mingus (1922-1979) était un contrebassiste, pianiste et compositeur de jazz et de free jazz étasunien.

<sup>249</sup> Pianiste et compositeur étasunien né en 1938 et classé en jazz, hard bop et jazz modal.

<sup>250</sup> Horace Silver (1928-2014) était un pianiste et compositeur de jazz, hard bop et bebop étasunien.

quand même des morceaux que maintenant quand j'écoute je suis comme « Ah c'est Horace Silver. »

Le savoir ne se développe pas cependant que par des liens interpersonnels. Les médias à vocation culturelle, au format papier ou numérique, sont consultés par environ la moitié des personnes rencontrées. Ces lectures se font dans des démarches de recherche musicale et/ou de prise d'information sur l'actualité musicale. Elles s'accompagnent de propos souvent critiques, portant sur le contenu. La prescription médiatique, les notes données aux albums ou les chroniques sont ainsi régulièrement défiées. Les répondants semblent chercher, en majorité, des pistes pour le cheminement de leur parcours d'auditeurs, puisant dans des médias sans en adopter totalement la ligne. Rosalie apprécie de pouvoir développer ses connaissances à travers ses lectures dans la presse culturelle : « Disons que je lis un article sur un artiste ou une critique de disque pis le journaliste va faire des références à d'autres artistes ben je vais aller *checker* pis je trouve ça le fun. » Mia lisait des magazines et des blogues pour se tenir au courant des groupes qui pouvaient l'intéresser : « j'avais comme ma liste de blogues que je suivais beaucoup. Mais à l'époque, les blogues c'était pas aussi fort mettons qu'aujourd'hui, t'sais, l'Internet c'était pas encore aussi répandu. » Sofia va sur Pitchfork et des blogues musicaux « une fois aux deux semaines. » Elle estime par contre ne plus lire de critiques d'albums. Elle le justifie par la facilité d'écouter les morceaux en ligne qui n'existait pas à l'époque où elle était une grande consommatrice de ce type de papier :

Parce que je sais qu'est-ce que j'aime, tout de suite. C'est beaucoup plus disponible. T'sais, avant d'aller acheter un CD j'aurais lu un ou deux critiques sur deux sites différents. Mais là je peux télécharger voir si j'aime ça.

Liam aborde la question des médias en partant d'un des derniers disques qu'il a téléchargé :

- C'est genre un peu R'n'B, mais en fait c'est un peu plate. Mais t'sais, j'ai aussi ça, je vais me laisser influencer par des *trends* que

beaucoup de gens ont parlé de cet album-là c'est fou. Pis je vais le télécharger.

- Comment ça se passe quand tu te dis influencé par des *trends*?
- Ben Facebook, Twitter ou des trucs comme *Les Inrocks*<sup>251</sup> ou même Pitchfork ou des trucs de même où il y a comme un gros *buzz* sur un artiste. Donc là je vais comme être curieux de savoir qu'est-ce qui se passe.

Félix entretient une relation particulière avec le site Pitchfork. Son expérience apparaît comme très symptomatique de la relation critique aux médias.

[Pour découvrir de la musique] Si on parle mettons de la musique pop et rock. T'sais, des gros genres. J'englobe le punk là dedans j'englobe la musique électronique j'englobe plein de choses. Ça va être souvent être Pitchfork même s'il y a plein de choses avec lesquelles je suis pas d'accord avec Pitchfork. Normalement je connecte pas avec leurs choix. Sauf qu'ils ont toujours leur top 50 et leur top 100 de fin d'année. Je vais toujours aller regarder mettons c'est quoi les 10 derniers. Pis je vais aller voir là-dedans. [...] Mais souvent Pitchfork me déçoit parce qu'ils vont mettre un genre de 9.1 à quelque chose qui pour eux est comme... comment dire ? C'est très actuel en fait. J'ai l'impression pour eux c'est même plus si c'est bon ou non, il faut que ça représente leur époque pis ça représente le moment où on est dans le temps présent pis leur génération.

On voit ici que l'avis médiatique est considéré, connu, suivi dans une certaine mesure, mais que la critique est remise en question sur un critère qui peut étonner : la temporalité. Le rythme des médias suit les nouveautés et la critique de Félix vient y opposer une idée d'appréciation de la musique hors du temps présent que le média en question peine, à ses yeux, à offrir. Félix poursuit en explicitant pourquoi, tout en étant souvent en désaccord, il continue à consulter ce média de référence :

Quand on me dit que quelque chose est bon, quand une autorité me dit que quelque chose est bon, je vais quand même réessayer une couple de fois de l'écouter. Ne serait-ce que comprendre pourquoi est-ce que c'est considéré comme bon. Mais si après la troisième fois ça n'a toujours pas embarqué, je suis juste de plus en plus convaincu que j'aime pas ça. Pis là il y a plus d'hésitation, je vais plus écouter cette musique-là.

---

<sup>251</sup> Les Inrockuptibles est un magazine culturel et politique français, existant au format papier et en ligne, publié depuis 1986.

Cet exemple explicite un paradoxe régulièrement retrouvé chez nos répondants, consommateurs, mais critiques des médias. Félix visite régulièrement les sites de Pitchfork, mais aussi d'AllMusic<sup>252</sup>. Il n'apprécie pas, ou plus vraiment, le travail des critiques musicaux du premier référent, ce qui ne l'empêche pas d'en reconnaître l'importance pour sa connaissance de l'actualité musicale. AllMusic trouve grâce à ses yeux, notamment parce que la vocation du site relève de l'archive. Les critiques qu'il y trouve complètent une base de données de chansons, pochettes, informations sur les morceaux, biographies, droits, classements, influences, etc :

AllMusic c'est une encyclopédie musicale qui existait avant Wikipédia pis que tous les albums soient cotés sur cinq étoiles. Pis encore aujourd'hui ça fonctionne, pis ils critiquent les albums d'aujourd'hui. Sauf que ce qui est intéressant c'est que quand t'es dans une approche encyclopédique tu veux découvrir un vieux groupe je trouve que AllMusic est le plus intéressant pour aller chercher rapidement les albums qui ont fait un consensus au niveau de la critique.

La tension entre un média jugé uniquement dans l'instant et un autre, à vocation plus encyclopédique (puisqu'il est porté aussi vers le passé) est quelque part dépassée, dans les actes, par leur utilisation concomitante. Cependant, on voit bien, par cet exemple, une capacité à contextualiser le média et l'information qu'il est à même d'apporter à l'auditeur dans son cheminement. Il est courant de retrouver des usages spécifiques de médias pour un type d'information ou un genre musical. Adolescente, Léa utilisait deux canaux distincts de découverte mobilisant les médias :

La radio c'était vraiment tout ce qui était rap français hip-hop. C'est comme ça. Et puis pour tout ce qui était de l'autre genre que j'écoutais beaucoup qui était plus rock indé c'était vraiment la lecture à fond. Et puis j'ai commencé ensuite à aller sur les forums.

Aujourd'hui, elle concentre davantage ses sources : « j'ai quelques médias, vraiment, des blogues musique hyper tirés par les cheveux (sic) que je regarde régulièrement et toutes les sorties des labels que j'affectionne. »

---

<sup>252</sup> Base de métadonnées consacrée à la musique, fondée en 1991 et partiellement en ligne depuis 1995.

Thomas a multiplié les types de ressources sur la musique, dessinant un parcours d'auditeur hétéroclite. Âgé de 30 ans lors de l'entretien, il revient sur ses pratiques d'avant l'arrivée d'Internet dans son foyer, discours particulièrement intéressant puisqu'il entre en écho direct avec ses pratiques numériques !

J'ai appris l'anglais quand j'étais en sixième année du primaire. Puis j'avais un ami en fait un copain de ma sœur qui était plus vieille qui était abonné à Rolling Stone<sup>253</sup> magazine. Il avait plein de *issues* pis il me donnait ça juste pour pratiquer mon anglais. Mais je découvrais quand même des trucs là-dedans. C'était tout pendant les *nineties* à peu près. Même si c'était *mainstream* il y avait des trucs... J'ai lu pour la première fois sur le film Kids<sup>254</sup> là-dedans. Donc c'est sûr qu'il y avait quand même les publications. Pis après quand j'étais adolescent c'était toute la *zine culture* genre Maximumrockandroll<sup>255</sup>, genre HeartattaCk<sup>256</sup>. Des trucs que genre tu pognais chez des disquaires. Tu pouvais découvrir des bands à travers ça. Mais il y avait pas vraiment de *online*. Genre des fois tu découvrais des trucs dans le zine pis là tu retournais au *record store* pour voir s'il l'avait ou *whatever*. C'était vraiment préweb dans le fond, mais c'était un peu le même concept, mais c'était plus physique. Pis c'était plus complexe aussi un peu. Ça prenait du temps pis c'était comme plus limité. Mais j'ai toujours eu cette curiosité-là depuis que j'ai 12-13 ans de toujours chercher des trucs. C'est juste que le web rend ça plus facile.

Ses ressources numériques couvrent également un large champ :

Il y a beaucoup de gens qui *hate* Pitchfork, mais moi je trouve que c'est vraiment une bonne source. C'est un de mes sites principaux que je consulte. Ça a comme un peu remplacé MTV<sup>257</sup>. C'est sûr, tout comme le réseau des blogues...

Mais il reste cependant capable de mobiliser des ressources matérielles :

Une des raisons qui est le fun de collectionner des disques de jazz c'est que c'est comme des documents en soi aussi. T'as pas ça avec un mp3. T'as vraiment un *gate-fold* pis t'as des photos *lives* qui sont vraiment

<sup>253</sup> Magazine bimensuel étasunien sur la pop culture, à dominante musicale, créé en 1967.

<sup>254</sup> Film de Larry Clark sorti en 1995.

<sup>255</sup> Fanzine mensuel consacré au punk (culture et musique) publié depuis 1982 et basé aux États-Unis.

<sup>256</sup> Zine punk étasunien publié de 1994 à 2006.

<sup>257</sup> Chaîne de télévision étasunienne initialement spécialisée dans la diffusion de vidéo-clips musicaux, diffusée depuis 1981.

des documents d'archive. T'as comme un *esti* de gros texte sur tout le contexte d'enregistrement sur les musiciens et tout.

Olivier, lecteur de zines, raconte une transition logique vers les espaces numériques de source d'informations :

Je pense qu'il y a comme trois-quatre personnes qui font encore des zines [dans la *scène* punk montréalaise]. De ce que je connais. Sinon il y a beaucoup de monde qui vont animer leur blogue maintenant. Ça s'est transporté dans le 2.0 dans le web.

Florence décrit le rôle des médias dans le développement de son intérêt pour les classiques du rock, et particulièrement les Beatles, intérêt qu'elle a poussé par des lectures partagées avec son père, animateur de radio :

J'ai toujours aimé regarder MTV. Enfin les chaînes de musique quoi. Et moi je préférerais justement regarder des émissions qui parlaient de musique. Enfin d'histoire de la musique ou qui étaient consacrées à des groupes. Donc c'est comme ça que j'ai commencé à avoir conscience d'où venait tel type de musique ou tel type d'artiste quelles influences il avait.

Florence explique la suite de son intérêt pour les classiques du rock : « J'ai commencé à apprécier cette histoire-là. Et je commençais à lire des livres sur les Beatles. Tout ça était aussi partagé avec mon père. [...] Et donc voilà c'est comme ça que j'ai commencé à acheter plus de disques. » D'origine vénézuélienne, elle indique avoir la même démarche aujourd'hui pour la musique québécoise, notamment en regardant des émissions sur Musimax<sup>258</sup>.

Léa suit l'actualité de certains labels de musique sur lesquels elle se documente par ailleurs. Cet intérêt pour les labels s'est développé en consultant les CD des groupes qu'elle aimait puis en cherchant, sur Internet, ce que les labels les produisant avaient en catalogue. « Et puis ensuite, c'était j'achète. J'ai acheté des bouquins. J'ai regardé des documentaires. » Les livres et les documentaires reviennent régulièrement, chez Victoria ou chez Alexis par exemple, tandis que d'autres, comme Jacob, favorisent

<sup>258</sup> Émettant de 1997 à 2016, Musimax était une chaîne de télévision musicale québécoise.

Wikipédia et les recherches en ligne : « Quand je suis curieux sur un band, je vais sur Wiki pis je regarde qu'est-ce que tel artiste a fait, tel truc, c'est qui les membres du groupe. » Olivier note que depuis ses premières recherches en ligne en 2003-2004, Internet est devenu plus pratique « c'est de plus en plus facile parce que l'info circule plus rapidement, facilement. » Liam regarde régulièrement des documentaires et écoute des baladodiffusions<sup>259</sup> reliées à l'histoire de la musique. Il prend en exemple un documentaire sur un compositeur montréalais très *samplé* par des producteurs de rap des années 90, notant que cela l'a entraîné à découvrir sa musique (sans pour autant l'apprécier).

Nous constatons donc que le développement de connaissances sur la musique emprunte des voies multiples et non linéaires. La construction d'un discours sur les parcours d'auditeur et les goûts « rebondit » entre réseaux de sociabilité, objets techniques et prescription médiatique. Les thèmes sur lesquels les savoirs se développent nous entraînent davantage vers l'exploration d'une figure de l'auditeur actif dans son écoute (Hennion, 1993), mais aussi dans la description des critères importants dans l'appréciation de la musique (Michaud, 2003).

### 8.1.2. Sujets du savoir

La question de l'expertise est essentielle dès lors que la musique rejoint un espace partagé : discussion, écoute collective, sortie musicale. Charlotte se considère comme peu intéressée par la musique, mais elle en écoute très souvent, travaillant dans un espace ouvert où celle-ci joue en continu. Elle relativise sa participation à la production de la liste d'écoute en mobilisant principalement la petitesse de sa collection et la faible diversité de ses goûts en comparaison avec les connaissances de ses interlocuteurs :

---

<sup>259</sup> Moyen de diffusion de fichiers (audio et/ou vidéo) *via* Internet par l'entreprise d'abonnements à des flux de données. L'utilisateur peut décider d'une écoute immédiate ou différée. Aussi connu sous le terme anglais de *podcast*.

C'est souvent quelqu'un qui va mettre de la musique de son iPod que tout le monde peut écouter, mais je sais que moi peut-être ils sont un peu tannés parce que je mets tout le temps mes vieilles chansons, là ils me disent « ouin ben y'ont refait de la musique après ! » Faque c'est ça, mais je mets des vieilles choses pis mes 5 CD que j'ai déjà.

À plusieurs reprises dans l'entretien, Charlotte soulignera qu'elle ne possède que peu de musique et se définissant comme « passive » dans ses écoutes. Hors enregistrement, Charlotte confiera avoir mal vécu l'entretien, celui-ci accentuant son impression de ne rien connaître en musique. L'entretien puis la discussion post-entretien a mis en lumière un déséquilibre entre le chercheur, occupant la position de l'expert, et le répondant, occupant celui d'individu testé sur ses connaissances. Le savoir supposé du chercheur entraîne une hypertrophie du jugement négatif sur la pertinence de son rapport à ses propres goûts et des questions de l'interviewé sur la justesse de ses classements. Par exemple, parlant d'Ennio Morricone<sup>260</sup> dont elle dit apprécié une bande originale, elle demande à l'enquêteur : « Est-ce que c'est du classique ça ou du country ? » Cette dynamique s'inverse avec les auditeurs assidus et d'autant plus avec ceux qui présentent des goûts intégrés dans des formes musicales variées. C'est alors les connaissances du chercheur sur les goûts personnels des répondants qui sont testées (« tu connais ? »). Ces exemples montrent que le savoir sur la musique peut être mobilisé dans un rapport de force. On va voir que celui-ci porte sur des domaines de connaissance assez divers, parfois poussés.

#### 8.1.2.1. Histoire et actualité musicale

La connaissance approfondie d'un genre musical peut être la conséquence d'une collection, d'un intérêt, de recherches et d'influences. Ce savoir sur la musique est particulièrement valorisé par les plus grands auditeurs et ceux ayant ou ayant eu des activités professionnelles dans la musique. C'est le cas de Liam, qui se définit comme

---

<sup>260</sup> Compositeur, producteur et chef d'orchestre italien né en 1928 et actif à partir de 1946. Prolifique compositeur pour le cinéma, il est classé en musique expérimentale, classique et easy listening.

curieux : « D'où ma consommation de mix et de sélections par des artistes. Ça je suis très friand de ça parce que ça me permet plus de me bâtir une connaissance que de me bâtir une collection à moi en fait. » Noah, lui-même musicien, aime connaître les artistes impliqués sur les projets qu'il aime :

Beaucoup de fois quand qu'il y a un album que j'aime beaucoup, soit le son d'un tel ou un tel type de musicien je vais essayer de faire mes recherches savoir c'est qui. Je sais mettons que Louis-Jean Cormier<sup>261</sup> il y avait sa choriste que je trouvais vraiment *nice* dans son dernier album [...]. Je suis allé faire ma recherche pis je sais c'est qui. Ça m'amènera pas à grand-chose, mais la plupart du temps j'aime ça aller voir quand il y a quelque chose que j'entends que j'aime. [...] J'ai vraiment un petit faible pour les bassistes. Si je trouve un bassiste qui m'intéresse plus mes recherches je vais voir il est allé étudié où, quel type d'instrument il joue avec, avec qui il a joué, s'il a joué avec d'autre monde. Faire plus de recherches.

Des écoutes de versions multiples d'une même œuvre peuvent être mobilisées pour en accroître la connaissance. Ainsi, Alexis et Benjamin aiment regarder sur YouTube des vidéos *live* en parallèle des versions albums.

C'est vraiment face à la perception personnelle et comment que je vais réussir à faire cette perception c'est en regardant des performances et non nécessairement un audio qui est... pas en spectacle, en audio de studio, à cause c'est dans les performances qu'on voit un petit plus la vraie nature de l'artiste. (Benjamin.)

Alexis note qu'il a apprécié réaliser des écoutes comparatives des albums originaux et des rééditions d'Oasis son groupe préféré. Félix, lui, a recours à des comparaisons entre les versions des pièces classiques qu'il découvre :

Ce que j'avais tendance à faire aussi c'est si j'aimais pas une pièce musicale ou si je l'aimais j'allais rechercher à la bibliothèque la même pièce musicale, mais par un interprète ou un chef d'orchestre différent. Quand je l'aimais pas c'était pour essayer de trouver une interprétation que j'allais aimer parce que j'aimais le compositeur. Ou quand j'aimais

---

<sup>261</sup> Auteur, compositeur et interprète québécois né en 1980 et actif depuis 1998. Sa musique est classée en pop, rock alternatif et rock indépendant.

vraiment beaucoup c'est juste pour explorer encore plus cette œuvre-là parce que ça permet de la revisiter.

Alexis s'intéresse, dans ses recherches, à ce qui entoure la musique produite par les artistes qu'il apprécie :

Sur Jean Leloup en fait je vais pas lire sur son histoire en tant que telle, mais j'aime ça l'écouter en entrevue. [...] Mettons en 2004 son entrevue il parlait comme ça. Il disait telle réponse, il faisait telle mimique. Mettons en 2008 il fait telle affaire, telle affaire, il parle comme ça. Je compare [...], je m'amuse un peu à analyser comment l'artiste il se transforme, comment... mettons, est-ce qu'il va bien est-ce qu'il va pas bien. [...] J'aime beaucoup savoir mettons ce que les artistes font par rapport à la drogue qu'ils consomment. J'ai beaucoup ça pour voir quel artiste quelle drogue il fait. C'est quoi son addiction? C'est comme je suis curieux par rapport à ça. Mettons Oasis comme leur passe de drogue de 92-93 à 95-96 ça a été plus alcool et cigarettes. Pis après ils ont commencé à faire plus de coke jusqu'en mettons 2000. Ça a vraiment influencé leur style musical pis leurs performances aussi en tant qu'artistes sur scène.

Pour la musique pop et rock, Félix intègre également des éléments de connaissances générales sur les artistes dans son appréciation : « ça veut pas nécessairement dire qu'un groupe super bruyant pis super coloré va m'attirer plus qu'un groupe discret. C'est que quand je sens que la personnalité de l'artiste se voit à travers sa musique, mais aussi sa façon de faire de la musique. » Par contre, il a une vision complètement différente, et assumée, pour la musique du monde :

Ce qui ressort là-dedans c'est jamais la personnalité. Je vais pas finir par chercher sur un groupe en particulier. Je vais pas faire « Je veux connaître ce groupe-là qui vient de tel pays. » Ça va m'arriver à quelques reprises, mais ça va être très rare. Je vais plutôt faire « Wow. J'ai le goût d'écouter plus de musique afrofunk des années 60-70 de... je sais pas... du Sénégal ou New Orleans. » Je vais aller retourner vers ce bassin là pour me rendre compte que ces artistes-là, pis c'est ça que je trouve fascinant, n'avaient pas nécessairement le désir d'être original. [...] Quand je parle de pop et de rock, il y a la recherche d'originalité qui est très présente. Au contraire quand je vais dans la musique du monde comme dans la musique cubaine au contraire on dirait que plus

je sens qu'il y a quelque chose de traditionnel plus je sens qu'il y a quelque chose d'enraciné dans la culture plus je suis heureux.

À travers cet exemple, Félix souligne bien comment le savoir sur la musique vient contribuer à l'appréciation de celle-ci. Ses connaissances lui permettent de modeler ses critères d'appréciations selon le genre musical, intégrant la personnalité du créateur uniquement dans des contextes spécifiques. Pour une part des répondants, l'intérêt pour un groupe ou un artiste et l'appréciation subséquente nécessitent une connaissance des qualités humaines déployées dans la carrière musicale :

Ça m'intéresse beaucoup le cheminement des artistes. Comment ils... Ouais tout l'acharnement qu'ils ont mis pour percer pis les expérimentations musicales qu'ils font. (Gabriel.)

À ce titre, la performance en spectacle constitue pour Benjamin un espace privilégié de prise de connaissance sur la personne derrière l'artiste. Il utilise ces indices pour juger de son intérêt aux prismes de critères qui dépassent la seule question esthétique :

C'est dans les performances qu'on voit un petit plus la vraie nature de l'artiste. [...] Ça se voit relativement assez bien, la personne elle a les pieds à terre, elle est posée, on le voit bien, on voit qu'il y a de quoi qui se passe pis on voit que ça vient du profond de lui-même et non « j'ai écrit ça pour faire de l'argent » tu sais. (Benjamin.)

On voit ici que les critères d'appréciation peuvent intégrer des éléments moraux que l'auditeur devenu spectateur va mobiliser pour développer un attachement spécifique.

La connaissance couvre également des artistes qui ne sont pas écoutés. L'intérêt pour l'écoute peut venir d'une curiosité basée non pas sur un conseil, mais sur une réputation qui va venir en écho avec les critères d'appréciation de l'auditeur. Ainsi, Benjamin se dit attentif à la démarche artistique générale déployée par les musiciens qui l'intéresse :

Björk<sup>262</sup> je la connais pas tant, j'ai jamais vraiment écouté ses trucs, mais je savais qu'artistiquement parlant, c'était quelque chose de super intéressant. Et c'est une des raisons pour lesquelles j'ai poussé pour aller voir Björk.

Gabriel s'intéresse aux artistes, mais aussi au fonctionnement du milieu artistique qu'il aimerait à terme intégrer :

La biographie des artistes c'est plus sur un point de vue que maintenant je veux travailler dans le milieu. C'est moins juste la musique. C'est vraiment le fonctionnement du milieu artistique. Très intéressant. Mais c'est moi en dehors de juste l'appréciation de la musique. C'est le milieu.

Léa se décrit comme une « *nerd* des labels » ce qui vient pallier ses problèmes pour se rappeler des noms d'artistes (« parce que j'ai une tête en gruyère »). Le savoir qu'elle développe sur le monde de la musique ne sert pas uniquement à l'appréciation personnelle. C'est un sujet d'intérêt en soi qui peut être instrumentalisé par ceux travaillant dans le milieu musical ou y aspirant. C'est aussi une façon de connaître des espaces musicaux à même d'assurer une compréhension plus large des genres musicaux, de l'histoire de la musique et de la critique musicale.

#### 8.1.2.2. Outils de critique

Une part des connaissances est mobilisée dans des perspectives critiques, esthétiques ou historiques. Maeva indique par exemple chercher à approfondir ses connaissances dans les genres musicaux qu'elle apprécie dans une démarche historique :

Quand je me mets à écouter plus un affaire, ça m'intéresse un peu plus de voir justement la culture qui a derrière ça. Ça a toujours été un peu comme ça, quand je commence à écouter un groupe, un style musical particulier, je vais être plus intéressée à savoir c'est quoi les classiques dans ce domaine-là.

---

<sup>262</sup> Musicienne, chanteuse, compositrice et actrice islandaise née en 1965 et active depuis 1977. Sa musique est classée en musique électronique, electronica, musique alternative, musique expérimentale, pop, art rock, rock alternatif, new wave, trip hop, musique folk et jazz.

La curiosité peut se centrer sur des domaines pointus, comme chez Thomas ou Olivier qui ont été ou sont encore impliqués dans la *scène* punk, mais aussi des domaines éclectiques et vastes. À ce sujet, Liam juge que la diversité de ses goûts et intérêts culturels limite les possibilités de maîtrise du savoir : « J'ai une culture assez généraliste ce qui est cool en même temps, mais des fois ça me fait chier parce que j'ai pas de domaine pointu. »

Noah, en rejoignant un groupe de jazz sur proposition d'un ami et alors qu'il ne connaissait pas ce genre, a développé une connaissance approfondie de ses codes et l'apprécie maintenant :

Avant je comprenais pas trop comment ça fonctionnait le jazz. Pour moi c'était un peu n'importe quoi. Mais le fait d'avoir eu un groupe pis d'avoir la théorie comment c'était fait, l'histoire du jazz aussi... Je comprends plus la pièce j'ai l'impression, pis ça permet de plus l'apprécier. C'est un peu poche à dire, mais j'ai l'impression que oui ça aide beaucoup. Je suis sûr que ma copine apprécierait pas le jazz comme je l'apprécie, mettons. Elle comprend pas nécessairement la pièce en tant que telle.

Il envisage que l'enjeu de la compréhension des formes pour son appréciation se retrouve dans les autres genres musicaux, même ceux qu'il n'aime pas : « Autant que probablement que moi j'aime pas la pop parce que je comprends pas la pop. » William, qui déclare ne pas écouter de musique, évoque la possibilité que son désintérêt vient d'un manque de maîtrise de la musique « moi je vois pas les textes musicales (sic), tout ça. Moi je connais pas tout ça. Alors, je sais pas si c'est parce que je suis nul en musique, mais... » Jacob écoutait de la techno avec des amis du secondaire avant d'aller explorer d'autres genres musicaux. Un de ses amis de l'époque « a collé sur le techno » et est devenu un auditeur très poussé de ce genre (et de certains de ses sous-genres). Jacob essaie parfois d'écouter ce que son ami aime, mais estime qu'il manque d'intérêt pour se construire des références permettant une pleine appréciation : « la moitié de la musique qu'il écoute, je capote pas à cause que

je pense ça prend vraiment comme, c'est long avant de pouvoir vraiment aimer ça là, je dis pas que c'est poche là, mais c'est pas quelque chose qui m'intéresse non plus. » La connaissance des formes musicales peut servir à justifier d'un désaccord, d'un rejet, d'un dégoût. Félix, déclare haïr la musique du « *day time Radio Canada* » qu'il définit comme un genre musical avec des critères esthétiques et formels. Sa critique s'est construite par la multiplication des écoutes, facilitée, selon ses propos, par l'omniprésence de ces formes musicales dans son quotidien, sans qu'il n'en ait le contrôle :

C'est vraiment le style comme monde enfantin. Instrumentation. Souvent il y a un peu comme un rappel de la musique swing français des années 20 là, un peu musette. Il y a ça pis il y a tout le temps la petite chanteuse. Je sais pas pourquoi. Il y a comme une fascination pour la petite chanteuse. Pis c'est des paroles qui sont vraiment naïves vraiment candides. L'archétype de ça, je te dirais que c'est Cœur de Pirate<sup>263</sup>, mais je vais pas tant haïr Cœur de Pirate parce qu'elle a starté un peu cette affaire-là faque c'est correct. Elle est comme dans les premières. Mais là maintenant il y en a comme plein comme elle. T'écoutes une pub de McDo maintenant pis c'est une émule de Cœur de Pirate qui fait ce genre du musique là. Ça je demande à changer le poste de radio. Je te jure, c'est le seul style [que je n'aime pas].

On retrouve dans les discours une séparation entre ce qui relèverait de l'appréciation personnelle, subjective et des connaissances objectives permettant la critique. Pour Mia, qui a travaillé en radio, il est important de trouver des éléments objectifs dans une critique : « Fallait pas que mes goûts personnels soient liés à ça. » Félix, par ses lectures sur l'actualité musicale, note qu'il est apte à séparer ses goûts personnels de sa conscience de l'importance générationnelle de certains artistes.

Frank Ocean<sup>264</sup>, j'embarque pas. Complètement pas. Je pense que c'est le numéro 1 de l'année passée de Pitchfork. Pis en même temps j'écoute cette musique-là pis je lis la description pis je fais « je comprends pourquoi il est important. » Il a une approche de la musique qui est

<sup>263</sup> Chanteuse, auteure, compositrice et pianiste québécoise de folk pop, née en 1989 et active depuis 2002.

<sup>264</sup> Rappeur, auteur, compositeur et interprète étasunien, né en 1987 et actif depuis 2007. Classé en RnB, soul, jazz rap et hip-hop alternatif.

super actuelle. Mais la musique elle-même si j'enlève tout le contexte je fais juste écouter cette musique-là ça m'intéresse pas.

Les jeunes adultes rencontrés ayant une formation musicienne vont mobiliser leurs connaissances pour juger de la qualité des prestations en spectacle et des enregistrements. Benjamin note ainsi qu'il intègre les progressions d'accord, les techniques d'enregistrement ou le jeu des musiciens en *live* dans ses critères. Musicienne et compositrice, Zoé note un changement sur l'effet de ses discussions sur la musique auprès de ses réseaux de sociabilité au fur et à mesure de son implication dans le milieu musical :

- Est-ce que depuis que tu joues davantage, tu as l'impression que tes avis musicaux, tes goûts musicaux ont plus d'influence autour de toi ?
- Je ne pense pas, mais je pense que ce que ça a changé, c'est que je me sens peut-être plus à l'aise de critiquer musicalement, faire des critiques musicales. C'est peut-être ça. Je pense pas que j'ai plus d'impact dans ce que je dis, mais je pense que je suis vraiment plus à l'aise de critiquer un truc que j'aime pas que tout le monde va aimer tu sais.
- Sur quoi tu fonde tes critiques en général ?
- Ben sur les textes, sur la richesse harmonique des accords, ça c'est un truc que tu sais moi je peux reconnaître que quelqu'un qui a pas étudié en musique ne va peut-être pas reconnaître, mais moi c'est un truc que je vais entendre sur les arrangements musicaux, sur si y'a une voix, sur le timbre pis l'intonation de la voix. Y'a plusieurs trucs, mais les trucs que j'ai beaucoup critiqués ces temps-ci, c'est beaucoup par rapport au rap là, que moi j'ai été comme déçue de plein de trucs que les gens ont vraiment aimés pis ça j'en ai parlé vraiment souvent pis ouin. Pis c'était beaucoup par rapport aux textes pis aux beats pis au flow.

Armelle Bergé et Fabien Granjon (2005) rapportent le cas, dans leur travail sur les réseaux relationnels et l'éclectisme culturel, d'un jeune mélomane ayant une formation musicale classique et des connaissances poussées en jazz qui s'avère également ouvert à une variété de formes musicales. Il n'a, selon ces chercheurs, aucun a priori, concernant une forme musicale, mais utilise ce qu'il considère être des « compétences musicales » lors de ses écoutes. Il se retrouve alors en défenseur d'une

ouverture d'esprit, dans un refus d'une hyperspécialisation, mais utilise des compétences techniques reliées à un mode musical très spécifique dans son appréciation. Pour Bergé et Granjon, c'est le signe d'une transformation de la légitimité des objets aux pratiques, notant que ce cas intégrant des analyses fines des musiques populaires a un bagage classique. Cependant, notre terrain nous entraîne plutôt à mettre l'accent sur l'expertise personnelle, peu importe le bagage. En effet, on retrouve des savoirs et des usages de ces savoirs dans l'appréciation et la mise en circulation des goûts également chez ceux n'ayant pas de formation musicale, classique ou non. Ainsi Sofia utilise un filtre pour identifier la musique qu'elle peut aimer, sans égard pour le genre :

- Je dirais [que j'écoute] tous les styles sauf house electro pas bon j'aime pas ça. Quand c'est bien fait, j'aime ça.
- Comment est-ce que tu juges si c'est bien fait ou pas?
- Tu le sens dans la production.

Cette posture reconfigure donc plutôt l'idée de légitimité autour du savoir, en l'occurrence ici, du « savoir écouter. »

Le savoir sur la musique permet la réalisation de comparaison et d'hiérarchisation des groupes musicaux proches esthétiquement.

Un gros truc avec la musique présentement qu'on écoute c'est que quand tu te construis une bibliothèque musicale dans ta vie, on dirait que tu peux pas écouter quelque chose de nouveau avec les oreilles vierges. Tu es tout le temps en train de dire : « ça ressemble à telle chose, ça ressemble à tel *band*, mais j'aime mieux l'autre *band*, faque je vais pas écouter une pâle copie du truc que j'aime déjà. » Faque c'est dur de se faire une idée en étant hyper objectif. On est tellement subjectif avec la musique. (Jacob.)

Le développement d'un savoir sur les influences des groupes appréciés peut venir bouleverser les goûts. Chez Félix, par exemple :

J'écoutais plein de musique que je savais pas qui était vraiment inspirée par d'autres styles de musique qui datait d'une vingtaine d'années. Pis en redécouvrant ces groupes-là de voilà une vingtaine d'années je me suis désintéressé de ces groupes-là, plus récents. [...] Quand j'ai

découvert Joy Division<sup>265</sup>, pour moi, Interpol<sup>266</sup> c'est devenu moins intéressant.

Zoé, musicienne professionnelle, aboutit à une conclusion similaire concernant le développement de la critique par la comparaison :

- Maintenant j'essaie de voir la musique d'une façon plus critique pis c'est inévitable parce que tu écoutes tellement de trucs tout le temps... Pis tu sais, je vois beaucoup plus de shows depuis que je fais de la musique alors à un moment donné, y'a comme une maladie qui vient avec le fait de faire de la musique, c'est que t'écoutes de la musique pis tu fais juste trouver les similarités avec d'autres trucs pis « ah mon dieu ça c'est les mêmes accords que telle toune » pis « ah mon dieu ça c'est la même tonalité. » Faque, comme, j'écoute de la musique de façon plus analytique qu'avant. [...]
- Est-ce que tu prends plus de plaisir à écouter de la musique plus t'es capable d'analyser ou est-ce que tu perds quelque chose?
- Ouais je perds quelque chose pis je gagne quelque chose parce que je perds une écoute naïve de la musique parce que j'ai de la misère à juste me laisser aller, mais tu vois ça fait que les chansons qui me permettent de me laisser aller, je les trouve merveilleuses parce que ça veut dire que je m'abandonne totalement. Mais en même temps y'a quelque chose de vraiment agréable aussi à toujours chercher un peu de où ça vient pis à quoi ça ressemble. Mais des fois c'est fatigant. (Zoé.)

Cette recherche nécessite, on le voit, l'existence de catégories d'appréhension partagées au moins par les auditeurs et leurs sources d'information (amis comme objets ou médias). Comme nous l'avons vu dans notre revue de littérature, notamment en mobilisant les travaux de Schütz (1998), le processus de catégorisation des auditeurs appartient à l'espace de formation et de circulation du jugement de goût et se nourrit de leurs connaissances inscrites dans des parcours aux déterminants, influences, mais aussi hasards divers. Il devient alors pertinent de chercher à comprendre comment, dans les discours, se représentent les étiquettes de genre.

<sup>265</sup> Groupe de post-punk britannique actif de 1976 à 1980.

<sup>266</sup> Groupe de rock indépendant et de post-punk étasunien formé en 1997.

### 8.1.2.3. Définitions de genres

La question des genres musicaux est fortement liée à l'expertise et aux critères de connaissance mise en jeu par les auditeurs. L'attachement, le désintérêt ou le rejet empruntent deux voies principales : la justification émotionnelle et la justification d'expertise. La première mobilise des images personnelles, liées aux moments d'écoute notamment, tandis que la seconde implique l'organisation des genres dans un système de savoir. Félix relie certains des genres musicaux qu'il écoute à des émotions qui viennent justifier le classement :

Ce qui est très particulier c'est que le rapport apaisant que je retrouve dans la musique classique – c'est-à-dire qu'il y a côté émotionnel dans la musique classique, mais il y a aussi un côté rassurant au niveau intellectuel, comme si ça apaisait ton intellect [...]. Pis je me suis rendu compte de ça en découvrant la musique électronique, ça me fait un peu le même rapport. J'ai toujours écouté la musique électronique comme de la musique intelligente.

Rosalie ne fait pas confiance au classement par genre du logiciel iTunes qu'elle utilise pour écouter la musique sur son ordinateur : « je vais le faire moi-même dans mon genre personnel, tu sais, mes types de genres personnels. » Léa utilise un mélange de classifications classiques et de ressenti pour décrire ses récentes phases musicales :

J'ai des vagues. En ce moment j'écoute vachement de tout ce qui est punk post-punk post-rock. C'est vraiment macabre depuis deux ans. Puis avant c'était j'étais beaucoup plus pop. Tout ce que j'ai appelé « pop-chalala. » Donc Beach House<sup>267</sup>, Beach Fossils<sup>268</sup> tous les trucs à la plage.

Dans ces exemples, on voit qu'il existe des formes de hiérarchisations personnelles des genres musicaux, que celles-ci soient nommées, à travers un classement des formes numériques, ou cantonnées aux moments d'écoute, quand l'important pour l'auditeur est de synchroniser son humeur et la musique qu'il écoute. Pour Emma, la

<sup>267</sup> Duo de dream pop et de rock indépendant étasunien originaire de Baltimore et actif depuis 2004.

<sup>268</sup> Groupe étasunien originaire de Brooklyn et actif depuis 2009. Classé dans indie rock, shoegaze, lo-fi, dream pop, indie pop et surf rock.

définition des genres musicaux qu'elle écoute est difficile, non pas qu'elle estime manquer de connaissances sur eux, mais plutôt qu'elle ne cherche pas, dans ses intérêts, à se limiter dans un style musical. Dès lors, elle va mobiliser un autre niveau de sélection, relevant d'un attachement abstrait, mais toutefois utiliser une étiquette de genre :

Sinon [à part le jazz et le classique], je suis plus vers la musique alternative. Un peu moins commerciale par exemple. Mais c'est dur à définir, je pense [...] comme j'essaie de pas trop me contraindre à justement mes genres. Il faut vraiment que ce soit un coup de cœur au départ.

On voit ici une forme paradoxale d'attachement et de présentation de cet attachement qui fait écho à la tension entre le goût personnel et son partage social.

La définition des genres repose également sur des positions rationnelles exprimées par les auditeurs. Il existe, dans les discours, un discours de vérité sur ce qu'est la forme canonique d'un genre, les critères à mobiliser pour le délimiter et l'apprécier (ou le rejeter). Une sorte de savoir classant. Rosalie sépare le jazz des autres genres musicaux qu'elle écoute. Pour celui-ci, elle indique avoir conscience que la construction d'un savoir sur la musique est nécessaire à son appréciation.

Au début j'étais super intimidée parce que je me disais, si tu aimes le jazz, il faut que tu connaisses déjà tout au jazz, il faut que tu comprennes ce que chaque musicien fait, faut que tu connaisses tout pis que tu comprennes ce que qu'est-ce qu'il vient de faire c'est vraiment *hot* pis tu sais sinon tu peux pas juste apprécier comme ça faque j'étais comme, en fait je pense que j'étais très intimidée par le jazz.

Certains genres musicaux circonscrits dans le temps permettent d'envisager une connaissance totale des artistes et des albums enregistrés, qu'elle soit avérée ou non :

J'aime les vieux artistes de blues des années 50 faque je les connais pas mal tous là pis j'aime les vieilles chanteuses de jazz [...], mais je pense que j'aime les vieilles choses en général. J'aime le vieux jazz pis le vieux blues, pis tu sais il y a beaucoup d'artistes, mais ça reste quand même limité. Un moment donné tu les as tous entendus. (Zoé.)

Cette capacité à circonscrire un ensemble musical suppose un travail de recherche à la fois historique et esthétique, réalisé essentiellement par les grands auditeurs et les répondants qui s'affirment comme les plus passionnés (toujours de plus d'un genre musical). Raphaël exprime son rejet de certaines formes musicales (metal, country et musique classique) en identifiant, dans les structures musicales, ce qui le dérange :

Veut veut pas, je me renseigne beaucoup sur la musique. Je vois passer des trucs, mais... Dans ces styles de musique là, je suis pas capable. Mettons le classique c'est pas de la musique qui est *drivée* par un rythme. C'est vraiment plus sur l'harmonie.

La frontière des genres musicaux est également impactée par des arbitrages qui portent souvent sur des traits esthétiques, eux aussi soumis à la relativité des expertises individuelles.

J'aime pas les vins américains, si je vais à la SAQ<sup>269</sup>, je vais pas acheter du vin américain, tu vois c'est pareil pour la musique, si j'aime pas, genre, quand que ça crie ou quand c'est trop électronique admettons, je vais pas essayer de consommer de la musique électronique parce que je le sais, à la base, que ça m'intéresse pas. (Jacob.)

Il est intéressant ici de noter le « trop électronique » qui suppose que ce soit l'auditeur qui juge la quantité d'utilisation de sonorités électroniques qui explique le classement, et, par conséquent ici, le rejet. Pour Thomas, la définition en genre relève d'une nécessité, mais il voit, en partie en s'inspirant de ce qu'il a connu dans son adolescence, un effet dommageable à l'orthodoxie dans la classification qu'il décrit lorsqu'il parle des *scènes* :

À la limite je trouve que c'est comme nécessaire de nommer les choses. Je trouve qu'il y a pas de problème avec ça. Pour moi ce qui devient problématique c'est tout le concept des *scènes*. Ou quand c'est limité ou que ça devient quasiment exclusif à... je sais pas. Je trouve ça réducteur un peu comme attitude.

---

<sup>269</sup> Société des alcools du Québec, société d'État gérant le commerce des boissons alcoolisées sur le territoire du Québec.

Victoria indique, après avoir décrit la capacité d'une de ses connaissances à énumérer les sous-genres de metal, sa musique favorite, souligne les limites de sa propre expertise : « Honnêtement je peux pas faire la différence entre qu'est-ce qui est du death qu'est-ce qui est du black. C'est sûr que j'ai des groupes préférés. Mais demande-moi pas de te dire quelle sorte de metal. » Elle complète cependant en dévoilant l'existence, à ses yeux, d'un espace de critique permettant la classification : « Y'en a que c'est évident parce que à force de lire des entrevues on le sait. ». Puis offre davantage de pistes pour la compréhension du sous-genre de metal qu'elle n'aime pas : « J'aime pas les metals (sic) que ça va être juste du... T'sais, y'a quand même une espèce de mélodie des fois. Mais si tu vas dans le extreme death black metal c'est vraiment qui frappe le plus fort sur son tambour pis qui crie le plus fort. Ça c'est pas nécessairement pour moi. » Cet exemple rassemble des espaces d'expertise dans la définition des genres musicaux : pairs-experts (Maisonneuve, 2017) et médias. Dans le même temps, l'expérience d'écoute entraîne un autre niveau de classification, indépendant des catégories musicologiques, mais tout aussi classantes. Victoria reconnaît le genre de metal qu'elle n'aime pas sans avoir besoin de l'identifier « correctement » selon des standards de l'industrie.

La capacité de définition des genres musicaux apparaît comme un élément particulièrement essentiel dans la posture d'expertise que prennent les auditeurs les plus amenés à faire circuler leurs goûts et découvertes. Et ceci que la musique soit écoutée ou non. Raphaël, qui n'écoute pas de metal, estime qu'il est « capable d'en parler » puis ajoute, concernant ses genres musicaux favoris : « il y a des styles que je me considère plus connaisseur que beaucoup de gens. » La musique connue, à même d'être décrite, n'est alors pas (ou plus) forcément écoutée ou aimée. Cette nuance entre le connu et l'apprécié est au cœur des dynamiques de découverte musicale qui nécessitent une écoute préalable au discours d'attachement.

## 8.2. Découvertes tactiques et tactiques de découverte

Le moment de découverte d'un nouvel artiste, genre, ou morceau relève de plusieurs processus impliquant des objets et des formes de médiations qui se déploient dans les discours sur leurs usages. Ce qui en ressort fondamentalement, c'est l'existence de tactiques de découvertes mises en place par les auditeurs. Ces tactiques se combinent selon des opportunités et font une place majeure à la flexibilité autant dans les moments de découverte que dans les modes préférés. Jade utilise de nombreuses tactiques lorsqu'elle combine :

C'est lui [son petit ami] souvent qui m'envoie les groupes par Facebook pis tout ça. Sinon par l'intermédiaire aussi des réseaux sociaux là. Des gens qui postent des vidéoclips pis des choses comme ça qui vont me faire connaître la musique. Sinon moi, je fouine un peu sur toutes les critiques d'album dans les magazines sur Internet. Genre les magazines culturels. Pis des fois aussi en lien. Des fois je cherche la musique directement vraiment pour écouter. Mettons j'ai vraiment aimé un artiste pis je cherche à partir des bases d'albums pour chercher un artiste qui est semblable. Ça aussi, mais je trouve c'est à date pas super efficace (rires).

Pour Rosalie, qui dit apprécier découvrir de nouvelles œuvres musicales, il y a carrément une gestion d'un agenda de découvertes :

Des fois c'est des amis qui me parlent de tel ou tel groupe faque là j'ai comme une liste, j'écris les noms d'artistes. J'ai ma liste papier pis ça marche, c'est dans mon agenda que j'ai tout le temps avec moi de toute façon faque quand je suis dans un temps mort ou je veux écouter de la musique, quand je veux trouver autre chose, ben je *checke* ma liste pis je vais chercher là. Faque ça c'est le fun comme ça quand je suis, disons dans des cafés ou dans des bars, quand j'entends quelque chose, je demande au serveur ce qui joue pis là je le note. Pis c'est ça comme je trouve des noms partout pis après ça je vais sur YouTube ou d'autres sites de streaming pour écouter pis après ça j'achète ou je télécharge.

Parlant des tactiques qu'il met en place pour se tenir au courant des spectacles musicaux susceptibles de l'intéresser, Félix fait un parallèle entre Facebook et les

rues montréalaises. Aux *posts* écrits ou relayés par ses contacts sur Facebook s'ajoutent les affiches pour les spectacles présentes dans les rues. On peut repérer toutefois trois modes, non-exclusifs, de découverte dans lesquels les auditeurs évoluent, avec plus ou moins d'implication personnelle : recherche, suggestions et hasard.

### 8.2.1. Travail de recherche pour faire de nouvelles découvertes

Le temps destiné à la recherche musicale évolue avec l'âge pour l'ensemble des répondants à l'exception des musiciens professionnels et des grands auditeurs qui consacrent un temps assez important à cette activité. Antoine s'estime « pas à jour » sur le rap, situation qu'il attribue au fait de ne pas passer « beaucoup de temps sur Internet à chercher de la musique. » Jade indique que le travail et l'école occupent trop de temps pour qu'elle puisse chercher activement de la musique comme elle a pu le faire dans le passé. Béatrice aussi a exploré « beaucoup de styles » à l'adolescence, mais cette phase est terminée à ses yeux, pour des raisons analogues :

Depuis l'âge de dix-huit-dix-neuf ans j'ai pas changé mes goûts musicaux pis j'ai pas beaucoup découvert de nouvelles choses. J'écoute un peu la radio, mais c'est à peu près tout. J'ai pas le temps de faire de la recherche musicale.

La découverte prend donc du temps et des méthodes. Raphaël décrit le processus qui l'a mené à s'intéresser petit à petit au rap, à travers des écoutes, des recherches et des liens historiques :

Au début c'était vraiment ska punk. Après j'ai été voir les racines pis c'était le ska. En Jamaïque le ska est devenu le reggae avec le temps. J'ai suivi ça en me renseignant. En lisant des livres. À la fin j'étais vraiment rendu *deep* dans le reggae. Bin c'est ça à un moment donné c'est toujours ça qui arrive avec des styles musicaux. T'en consommes, t'en consommes pis à un moment donné tu te rends compte que t'as fait pas mal le tour. C'est comme la musique d'une période définie comme du passé. Faque y'en a plus vraiment... Ben y'en a des nouveaux sons

qui se font, mais... moi j'étais plus intéressé par ce qui se faisait dans le temps. Là tu fais le tour, mais y'a d'autres choses, genre, t'entends des sonorités du reggae ailleurs mettons dans le soul parce que... Le reggae a été influencé par le soul. Faque là je me suis mis à écouter du soul du Motown. Ben avec le soul j'ai fait le lien vers le rap à cause des *samples*.

Cette façon de fonctionner est assez courante chez les grands auditeurs :

Je fais souvent des liens encore une fois c'est une perversion professionnelle, mais genre je vais écouter une *track* de rap et puis il y a le *sound* qui va me « Wow ça me plaît, malade. » Souvent je vais aller sur Google<sup>270</sup> pis voir c'est quoi la source. Puis là je vais écouter l'album au complet. (Liam.)

Ce type de discours de reconstitution des chaînes de découverte est particulièrement riche chez les auditeurs présentant des goûts éclectiques et se définissant comme des grands auditeurs, voire des collectionneurs. Thomas va tenir le même type de discours sur l'importance combinée des influences des artistes aimés et le travail de recherche laissé à l'actif de l'auditeur pour refaire les liens. Il développe ce type de discours sur plusieurs genres et sous-genres musicaux, justifiant au passage des intérêts qui pourraient être vus comme hétéroclites et sa réflexivité sur ses propres pratiques :

- Après, mettons, Nirvana et tout, j'ai découvert Sonic Youth. T'sais ils sont sur le même label, dans le même genre alternatif, comme Beck<sup>271</sup>. Pis ça c'est tous des artistes qui dans le fond étaient profondément influencés par l'avant-garde pis des mouvements artistiques. T'sais c'était des gens qui étaient très avancés dans leur recherche musicale pis moi j'étais juste un kid de 12 ans. Pis là c'est là où je parle de *backtracker* où que tu remontes la chaîne un peu. En vieillissant dans le fond j'ai comme remonté cette chaîne-là pis mes goûts musicaux sont devenus de plus en plus précis et diversifiés aussi dans un sens. C'est assez dur à définir. J'espère que j'ai pas l'air prétentieux en disant ça.

<sup>270</sup> Moteur de recherche créé en 1998.

<sup>271</sup> Auteur, compositeur, chanteur et musicien étasunien né en 1970 et actif depuis 1988. Classé en rock indépendant, blues, lo-fi, hip-hop et electro.

- Non pas du tout. C'est vraiment intéressant que t'aies justement comme une réflexivité là-dessus.
- Ouais parce que c'est des choses auxquelles j'ai déjà pensé. Pis c'est ça après ça éclate. Ça arrête plus. À travers Beck j'ai découvert le hip-hop. Pis là tu découvres d'autres trucs plus *nineties* aussi. Genre Beastie Boys pis Cypress Hill<sup>272</sup>. Puis là après tu remontes une autre chaîne. Pis c'est ça que je trouve le fun même avec le jazz ou n'importe quelle espèce de courant musical de préférence musicale. Ça ouvre des portes pour une culture qui est super riche. Que tu t'intéresses à n'importe quel style musical genre la musique surf ou genre n'importe quoi est comme toute une esthétique qui vient avec une culture. Pis c'est ça je trouve ça qui est intéressant pis c'est vraiment infini. Pis ça vaut la peine d'avoir plusieurs intérêts musicaux. Des goûts diversifiés parce que tu peux ouvrir plein de trucs en même temps aussi. [...] Je pense que j'en suis venu au jazz à travers tout un mouvement improvisé de musique *noise* de musique expérimentale qui venait justement du post-punk du post-hardcore du post-post-post pis là t'arrives à un autre niveau. Pis après tu viens à remonter les origines. T'es comme c'est pas que du monde qui font du *noise* improvisé avec des électroniques et tout. Tu t'aperçois qu'il y a des gens qui faisaient ça justement avec des instruments jazz. Je savais pas. Pour moi jazz... Je m'intéressais pas au jazz parce que j'avais une définition limitée du jazz. Pis à travers des goûts musicaux que j'ai développés, je me suis aperçu qu'il y avait tout un autre courant jazz qui existait que je connaissais pas. Pis là j'ai porté attention à ça pis j'ai fait comme « *Shit* c'est incroyable. » Tout le free jazz je connaissais pas ça.

Benjamin, grand auditeur de musique, consacre une partie de son temps à la recherche de nouveaux morceaux. Il fonctionne souvent en cherchant les influences et en documentant les entourages des artistes qu'il connaît et aime déjà. Il recourt à plusieurs outils de recherche, certains intégrant des suggestions algorithmiques :

Je vais vraiment aller souvent, je vais prendre un artiste pis je vais voir ses influences, essayer de voir à quoi ça va me faire penser ou même parfois il y a une application qui s'appelle Discover<sup>273</sup>, que on marque le nom de l'artiste pis il nous sort plein de branches pis à partir de là c'est

<sup>272</sup> Groupe de hip-hop latino-américain formé en 1986 en Californie. Classé comme rap west coast, chicano rap, gangsta rap, G-funk, stoner rap, dirty rap, rap psychédélique, grime et rap metal.

<sup>273</sup> Discover Music App est une application étasunienne de découverte musicale par liens lancée en 2011.

comme ça que moi, je suis plus intéressé à aller voir ça ou avec des amis tout simplement, aller faire des découvertes...

L'expertise musicale est indissociable des modes et outils de connaissance. Le réseau compte, on l'a vu, mais les méthodes et techniques également. Alexis a ainsi dû attendre de maîtriser des outils de recherche pour être autonome dans la musique qu'il voulait écouter :

Quand j'ai commencé à écouter, mettons on va dire du rock, à dix ans genre à quatorze ans, la musique que j'écoutais c'était la musique que mes sœurs écoutaient sur l'ordi. Parce que je savais pas trop comment faire pour en télécharger ou ça m'intéressait pas tant que ça. Faque j'ai un peu appris à écouter de la musique que mes sœurs écoutaient sur leur ordi.

Victoria aimerait creuser davantage ses connaissances en musique arabe, du fait de son héritage familial. Elle note cependant avoir des difficultés à chercher ce qui l'intéresse avec les mêmes outils qu'elle utilise pour le reste de ses intérêts : « Je fais pas vraiment de recherche parce que je trouve ça difficile de trouver des noms d'artistes comme ça. C'est dur à écrire en arabe. Sur YouTube c'est écrit en arabe des fois, mais... » La maîtrise des outils de recherche a permis à Olivier de développer une cohérence dans ses acquisitions, qu'elles soient légales ou non. Impliqué dans la *scène* punk, cet aspect a une valeur importante dans son discours et il adapte sa démarche de recherche aux nouvelles possibilités techniques :

À l'époque de mIRC<sup>274</sup> pis aussi des téléchargements *peer-to-peer* où que c'était beaucoup plus populaire je connaissais quelques personnes faque là je regardais leur liste de musique pis je regardais ce qui pouvait m'intéresser. Pis en même temps je me promenais je lisais des zines. Je me promenais dans les *record store* faque je pouvais voir qu'est-ce que je voulais acheter qu'est-ce que je voulais pas acheter. Qu'est-ce que je voulais comme dans ma collection. Pis depuis quelques temps, ce que je fais, je me promène surtout sur des blogues que du monde tiennent dans la *scène* un peu partout qui sont spécialisés qui font des trouvailles des affaires dans le genre. Pis je regarde un peu je découvre à travers ça.

---

<sup>274</sup> Logiciel de discussion instantanée créé en 1995.

Une des stratégies qu'Olivier utilise consiste à repérer des tee-shirts et patches de groupes portés par d'autres membres de sa *scène* lors des concerts. Un patch peut également indiquer un partage de goût et lancer la conversation vers d'autres découvertes. Benjamin s'intéresse aux *featurings*, à savoir l'invitation à collaborer sur un morceau à l'initiative d'un artiste principal. L'artiste que Benjamin connaît va servir d'intermédiaire avec l'autre. Le format l'incite à découvrir celui-ci sur la foi de la caution de l'artiste principal :

Aussitôt que je vois un artiste s'affilier avec un autre, ben peut-être que ça peut être intéressant de voir ce que l'autre artiste fait. Encore là c'est un goût, si l'artiste croit en un autre artiste, ça veut peut-être dire que ça peut être intéressant d'aller le découvrir.

La découverte est imagée en réseaux par Gabriel.

Quand tu commences à chercher sur YouTube, ça t'amène à d'autres choses. Ça fait vraiment un gros réseau. Ça a beaucoup commencé par ça je dirais. Et après ça c'est beaucoup des disquaires. Après ça c'est « Ah je les ai jamais vus en spectacle. » Je [suis allé] voir City and Colour<sup>275</sup> en spectacle. [Et] là, tu découvres encore le réseau de groupe City and Colour.

La figure du disquaire revient particulièrement chez ceux ayant ou constituant une collection physique. C'est le cas par exemple d'Olivier qui a, adolescent, cherché à connaître la *scène* punk locale en demandant à son disquaire de l'aiguiller.

Les recherches de nouvelles découvertes mobilisent des tactiques diverses qui se combinent, particulièrement chez les auditeurs les plus impliqués dans la musique, autant avec des goûts éclectiques que très spécialisés. À l'époque où nous réalisons l'entretien, Félix écoute beaucoup Mac DeMarco. Sa découverte mobilise une phase de recherche déployée dans des espaces divers :

J'ai vu un clip [sur Facebook] j'ai fait « ça a l'air intéressant. » Pis en plus j'ai vu qu'il était dans le top 50 de fin d'année [du site Pitchfork], mais il était loin du top 10. Il était juste, je pense, dans les musiques

---

<sup>275</sup> Groupe canadien formé en 2004 et classé en country alternative, folk et acoustique.

recommandées. Pis là j'ai lu sur lui j'ai vu la réputation de la personne. Pis là t'sais comme le fait qu'il donne des shows vraiment trash dans lequel il chante tout nu avec un micro dans le cul. Faque là j'ai fait « ok il se passe quelque chose. » Je commence à en écouter.

L'expérience de Thomas rassemble également plusieurs sources en général. Aux médias numériques (Pitchfork, blogues) s'ajoutent des liens interpersonnels et des recherches :

J'ai des amis qui vont poster un vidéo d'un band [sur Facebook]. Genre toi tu postes des trucs, n'importe qui, du *cross-linking* dans le fond. Faque là tu cliques là tu découvres un truc là tu découvres un label pis là tu *check* c'est quoi sur l'autre label pis là « Ah c'est le *side project* de tel dude. » Faque c'est tellement fou genre. Mais c'est beaucoup *online*. Je me tiens encore quand même assez au courant de ce qui se passe ou même pour des vieux trucs beaucoup aussi. C'est ça qui est cool avec le web c'est que tu peux partir genre d'un groupe pis tu peux creuser vers l'avant pis voir d'autres trucs qui se font dans le même genre de façon contemporaine.

Rosalie mobilise, entre autres sources, des médias classiques pour avoir un point de départ. Elle le complète par des outils numériques, intégrant notamment des systèmes de suggestion mis en place par d'autres utilisateurs.

Souvent je vais *checker* dans le *Voir*, dans *Exclaim*<sup>276</sup>, les sorties, pis je connais pas les noms trop pis je vais aller voir ça sur Grooveshark ou sur YouTube, surtout YouTube je pense pis je vais mettre des *playlists* pis je vais écouter. (Rosalie.)

Dans notre groupe de répondants, l'importance des médias classiques ou numériques dans la découverte est relative, en partie parce que tous ne sont pas dans une posture de recherche. Victoria, par exemple, consulte des revues, mais sans aller chercher à écouter : « C'est rare que je vais aller prendre un groupe pis me dire "Je connais pas ce groupe-là dans la revue. Le *review* est bon je vais aller voir qu'est-ce que c'est." Je me rends compte que j'écoute juste qu'est-ce que j'aime. »

---

<sup>276</sup> Journal canadien anglophone spécialisé dans la musique indépendante créé en 1992.

L'activité de découverte est appréciée en soi par une majorité des répondants, au-delà de ce qu'elle permet :

Je pense que les ressources sont pas mal là tu sais avec Internet, c'est trop facile, tu peux trouver pis tu sais j'ai quelques revues là aussi que je vais *checker* faque je dirais que c'est là, mais c'est peut-être l'assiduité ou ben, je veux pas dire que, c'est comme du travail, mais c'est le fun, je trouve ça vraiment le fun. (Rosalie.)

*A contrario*, une partie des répondants se positionnent comme non-experts et indiquent limiter les étapes de recherche d'information pour réaliser des découvertes. Ce qui n'est pas, pour autant, incompatible avec l'envie d'écouter d'autres formes musicales. C'est par exemple le cas avec Maeva, qui parle particulièrement ici des dernières sorties :

J'ai toujours été ben contente que quelqu'un m'amène des affaires à écouter genre tu sais, ça m'intéresse, mais je ferai pas la démarche moi-même. Moi je vais pas voir sur Pitchfork qu'est-ce qu'il se passe, j'en ai rien à foutre.

L'expertise dans un genre musical, la connaissance des artistes, de leurs liens, des labels ou encore des interprètes joue un rôle croissant au fur et à mesure que l'implication dans un genre musical croît. On voit des expertises se développer et guider les découvertes. L'exemple de Félix et de la musique classique est assez éloquent sur ce sujet. Il parcourt souvent les rayons de la bibliothèque pour découvrir de la musique classique (il utilise des méthodes de découverte différentes selon les genres), s'organisant par compositeur puis par maison de disque :

Là, les interprètes deviennent vraiment importants pis je te dirais aussi que la maison de disque devient importante. Mettons Deutsch Grammophon<sup>277</sup>, je vais avoir tendance à aller plus vers eux parce que je sais qu'ils font toujours quelque chose de sérieux. Ils ont comme un sérieux. Tandis que si je vais vers Virgin Classics<sup>278</sup>... J'en ai pas écouté beaucoup, mais on dirait que j'ai déjà un préjugé négatif. Je sens

<sup>277</sup> Société d'édition de disques de musique classique fondée en 1898.

<sup>278</sup> Société d'édition de disques de musique classique fondée en 1988.

qu'il m'enlign vers le côté pompeux ou le côté hyperémotionnel ou musique de film ou de la musique classique que j'aime pas.

Ce mode de découverte est le plus actif retrouvé dans les discours de nos répondants. Mais comme pour le développement de savoir sur le musique, il n'est pas le seul mode mobilisé.

### 8.2.2. Entendre un morceau, découvrir un goût

Gabriel, Sofia, Noah, Jacob, William ou encore Zoé écoutaient Musique Plus et ont découvert de la musique grâce notamment aux vidéoclips. Olivia ou Victoria, qui n'y avaient pas accès, identifient Musique Plus comme la source principale de découverte musicale pour les adolescents de leur génération. La découverte par la télévision est généralement marquée, chez les répondants, dans des dispositions passives et un temps passé. Le rôle de la programmation musicale télévisée va être raconté par nos répondants dans un éventail assez large d'importance : du désintérêt à l'enthousiasme en passant par une posture critique. Nathan a été marqué par la musique du groupe Coldplay, présente dans un générique de série télévisée. Cependant, il n'a pas pu compter sur la télévision pour connaître le groupe à l'origine de la chanson, sa découverte s'est donc faite en deux temps, la télévision marquant la première écoute, complétée plus tard du lien avec le groupe :

À Vrak TV<sup>279</sup>. C'était avec trois filles, c'était une émission *british*. Enfin bref il y avait une toune qui avait passé dans la bande-annonce. Pis ça m'a pris peut-être un bon sept ans avant de la retrouver. Et dès que j'ai entendu, je savais exactement où j'avais entendu, d'où elle provenait.

---

<sup>279</sup> Chaîne de télévision québécoise à destination des 13-35 ans émettant de 2001 à 2014 (devenue Vrak depuis).

Le niveau de détail du souvenir est étonnant. Félix se rappelle du nom du journaliste réalisant l'entrevue grâce à laquelle il a entendu parler de Radiohead<sup>280</sup> pour la première fois. Liam se souvient d'une émission de télévision marquante dans sa découverte du rap (et de son rapport à ce genre musical) :

Je suis tombé une fois sur une vieille émission de télé. C'était Michel Denisot<sup>281</sup> et NTM<sup>282</sup> était là. [...] J'étais tombé sur une entrevue de Joey Starr<sup>283</sup> et pis c'était vraiment le tout début c'était leur single Le Monde de Demain... Je pense que Jean-Paul Gauthier<sup>284</sup> les avait habillés. Enfin c'était fou c'était à l'époque c'était *arty* un peu.

La plupart des répondants montrent une certaine forme de désintérêt pour le média dans son rôle de producteur de découverte. Cela peut s'expliquer par la récurrence de récits où les goûts exprimés dans l'écoute de la télévision sont les goûts révolus de l'adolescence. Gabriel est le plus critique :

Quand j'étais adolescent j'écoutais beaucoup Musique Plus. Maintenant non pas du tout. Oui c'était une grosse source quand j'étais ado. J'écoutais 1-2-3 Punk<sup>285</sup>. Musique Plus poussait pas tes goûts plus loin que tes goûts. C'était comme... C'est comme la radio un petit peu. C'est juste qu'il y avait des jeunes qui présentaient la musique.

Sofia lisait des revues musicales telles que *Guitar World*<sup>286</sup> et écoutait des émissions de radios avant l'arrivée d'Internet dans ses processus de découverte. Emma a développé sa découverte d'un genre musical nouveau à travers ses lectures de presse culturelle :

Il y a quelques années j'ai commencé à m'intéresser beaucoup à la musique alternative et tout ça. Pis j'allais beaucoup sur le site de Voir le

<sup>280</sup> Groupe britannique actif depuis 1985. Classé en rock expérimental, rock alternatif, musique électronique, art rock et rock progressif.

<sup>281</sup> Animateur et producteur de télévision française particulièrement actif des années 1980 aux années 2010.

<sup>282</sup> Suprême NTM (abrégié en NTM) est un groupe de hip-hop, de rap conscient et de rap alternatif français actif principalement de 1988 à 2001.

<sup>283</sup> Rappeur français membre de NTM.

<sup>284</sup> Styliste et grand couturier français.

<sup>285</sup> Émission de télévision québécoise du début des années 2000 consacrée au punk rock.

<sup>286</sup> Magazine mensuel destiné aux guitaristes, créé en 1980.

journal *Voir*. Ou encore le *Nightlife*<sup>287</sup> des fois. J'essayais de me garder aux goûts du jour.

On retrouve régulièrement chez les grands auditeurs, des jugements sur les pratiques antérieures d'écoute de la radio comme ancrées dans une posture juvénile et naïve, aujourd'hui dépassée :

Quand j'étais jeune j'écoutais beaucoup ce qui passait à la radio genre à CKOI<sup>288</sup>, t'sais, au poste de radio populaire. Je pense que probablement aussi à cet âge-là on fait pas déjà... On n'a pas vraiment de jugement critique. On écoute tout ce qui passe. Dès que c'est un peu accrocheur, on embarque. (Amélie.)

On relève alors ici une position quelque peu paradoxale avec à la fois un ancrage des découvertes par les médias comme relevant d'un temps passé, mais la poursuite de ses découvertes à travers des lectures, des recherches et des écoutes de plus en plus présentes sur Internet. La critique des médias n'est pas en adéquation avec l'usage des médias. Néanmoins dans l'éventail des espaces médiatiques et informatifs existants, aucun n'est aussi régulièrement décrié que la radio, pourtant écoutée. Cette situation paradoxale vient souligner l'existence d'une écoute critique chez nos répondants et confirme qu'ils écoutent davantage qu'ils n'aiment. La radio est très souvent critiquée dans notre échantillon, d'autant plus quand les répondants sont impliqués dans l'écoute et la pratique musicale. Cependant, tous écoutent la radio et ont une connaissance des postes et de la programmation de ceux-ci. Jade estime haïr la radio, qu'elle écoute cependant au travail faute d'un autre support d'écoute : « Me semble que ça fait vingt ans qu'ils passent la même affaire. » Victoria écoute la radio parfois « mais souvent c'est les mêmes chansons qui reviennent en boucle, donc je me tanne et je mets du classique [sur la radio]. » Juliette va dans le même sens, nommant certains artistes pour justifier son propos : « Britney Spears, Justin Bieber<sup>289</sup>, One Direction<sup>290</sup>. Tous ces artistes-là, je trouve que ça revient beaucoup au

<sup>287</sup> Magazine montréalais fondé en 1999, d'abord au format papier puis exclusivement en ligne.

<sup>288</sup> CKOI-FM, station de radio commerciale québécoise diffusant depuis 1976.

<sup>289</sup> Auteur, compositeur et interprète canadien de pop et d'R&B, né en 1994 et actif depuis 2009.

même pis je trouve qu'à un moment donné à se ressemble tellement que ça devient de moins en moins original. » Maeva l'écoute parfois en auto, mais sans perdre une posture très critique : « Ça m'énerve si toute est poche, je vais fermer la radio, pis j'aime mieux qu'il y ait pas de musique plutôt que d'écouter de la grosse marde. » La critique sur la musique de la radio est quasiment présente chez tous nos répondants. Zoé écoute parfois Radio-Canada et CISM<sup>291</sup>, mais estime qu'elle « déteste la radio ». Cet avis est motivé par des considérations sur la programmation à la fois liée à la qualité de celle-ci et aux stratégies de l'industrie musicale, qu'elle côtoie par ailleurs par son activité de musicienne professionnelle :

Je suis un peu amère face aux radios commerciales québécoises parce qu'ils ont aucune ouverture d'esprit face à tous les artistes un peu moins connus au Québec là. [...] Y'a plus aucun désir de faire connaître la musique, ce qui était le but premier de la radio, d'instruire pis d'amener les gens à être plus curieux. Là, on les gave de gros hits commerciaux. Pis, moi je m'en suis rendu compte de plus en plus en travaillant avec les labels à quel point c'est dégueulasse parce que ces radios-là demandent aux plus petits artistes d'aller faire des entrevues gratuitement pis de venir faire leur promo, mais sans passer leur musique. Faque je sais pas, moi ça me met un peu hors de moi pis ça me frustre pas mal, donc non je n'écoute pas la radio.

On perçoit ici un glissement sémantique : la radio devient un terme générique pour « la radio commerciale » ou « le *mainstream* » et non plus un mode de diffusion de musique. Dès lors, c'est ce type de radio qui se trouve au premier plan des critiques, notamment celles visant son manque de diversité, comme le font Florence ou encore Alicia :

Ce que je déplore ici au niveau du Québec particulièrement c'est cette pauvreté, cette manière de ne pas vouloir sortir du carcan québécois là, c'est-à-dire, j'ai rarement écouté des musiques africaines ici sur les ondes, j'ai rarement écouté d'autres courants musicaux ici que la musique québécoise que la musique américaine. (Alicia.)

---

<sup>290</sup> Groupe britannique et irlandais de pop et de teen pop, actif depuis 2010.

<sup>291</sup> Station de radio propriété des étudiant.e.s de l'Université de Montréal, diffusée depuis 1985.

À l'opposé, certains postes sont explicitement plébiscités pour cette raison. Benjamin écoute parfois la radio, en sélectionnant le poste avec précaution : soit les radios universitaires, soit Radio-Canada Espace Musique : « du fait que je trouve qu'ils sont capables d'aller chercher plus loin que juste le *mainstream* pis y'encouragent beaucoup aussi la relève québécoise que j'aime bien. » Gabriel fait de même, pour chercher de la diversité :

Je l'écoute un peu [la radio], mais... c'est très sélectif. Parce que je veux pas entendre Lady Gaga. J'écoute beaucoup Buzz<sup>292</sup> et Espace musique, parce qu'ils vont vraiment... C'est de la musique vraiment méconnue. Ils vont chercher des affaires très culturelles, de d'autres cultures.

La définition de ce qui est *mainstream* varie selon les goûts et les parcours d'auditeurs des répondants. Il est particulièrement intéressant de noter qu'il n'y a pas une seule forme musicale qui cristallise les critiques. Ainsi, Félix semble identifier deux formes de musiques *mainstream* :

Il y a un style très particulier que j'aime pas. Le seul style que j'aime pas, c'est le style Radio-Can qui joue présentement à la radio. [...] C'est comme vraiment un style de musique inoffensif qui se fait passer pour un style de gauche. Ou qui se fait passer pour un style. C'est pas *mainstream*, mais c'est *mainstream* en même temps Radio-Can, parce que c'est complètement inoffensif. C'est pas de la grosse pop qui passe à Énergie<sup>293</sup>.

L'écoute à la radio a une poignée de défenseurs. Chloé aime écouter la radio lorsqu'elle doit faire des trajets en auto avec son père, notant qu'elle partage certains goûts musicaux avec lui. Antoine et Nathan l'écoutent également, et y font des découvertes lorsque cela est techniquement possible :

J'aime bien écouter la radio. Ben je suis souvent surpris en écoutant la radio parce que je suis pas concentré ou à un moment donné j'entends quelque chose pis « ah ça capte mon attention, ah ben ça c'est bon ». Le fait aussi à la radio de ne pas être capable de retourner en arrière, genre j'aime ça, j'écoute pis c'est super beau pis là je vais dire « ah, mais

<sup>292</sup> Radio commerciale émettant de Plattsburgh, dans l'État de New York, depuis 1960.

<sup>293</sup> Réseau de radio commerciale privée québécois créé en 1988.

c'était quoi » ben là ça me force à écouter jusqu'à la fin et ça se peut que je sois surpris à la fin que l'animateur dise le nom de la musique ou ne le dise pas, faque si tu le dis pas ben c'est *too bad* là, la vie continue là pis voilà. (Antoine.)

Nathan écoute plusieurs postes de radio, selon le contexte. Il note une frustration vis-à-vis de l'un d'eux, qu'il décrit comme diffusant « des musiques indépendantes, underground. » Son problème réside dans le fait qu'il est difficile de retrouver aisément les morceaux diffusés avec ses techniques habituelles :

Ce qui me fait un peu plus chier c'est quand t'aimes vraiment une musique pis t'essaies de la Shazam<sup>294</sup> elle la trouve pas. [...] Parce que c'est pas connu pis justement après t'as tout le temps cette chanson en tête pis tu pourras jamais la retrouver.

On voit ici que les modes de découvertes actifs mobilisant une recherche d'information par l'utilisateur peuvent entrer en tension avec le système classique de la prescription médiatique où le programmeur, l'animateur ou le journaliste est celui qui doit amener l'information à l'auditeur. Il est d'autant plus intéressant de souligner que dans notre groupe, la radio est généralement critiquée par ceux qui sont le plus actifs dans les recherches de découvertes musicales.

Dans une certaine mesure, les réseaux sociaux prennent le relais de la découverte musicale médiée par un tiers. La différence résidant dans le statut de la personne ou de l'entité qui partage le contenu. Il est en effet important de garder dans l'esprit que les utilisateurs de Facebook sont parfois abonnés à des médias qui peuvent mettre en ligne du contenu. La question de l'expertise du producteur du lien est un enjeu majeur également (Maisonneuve, 2017). Cela étant dit, dans le flux des informations présentes sur le fil Facebook, les répondants trouvent des pistes vers des découvertes musicales :

Je vais voir passer un clip [sur Facebook] pis je connais pas l'artiste pis on dirait que le clip va être une bonne porte d'entrée faque je vais

---

<sup>294</sup> Logiciel de reconnaissance musicale créé en 1999.

regarder le vidéo. Pis des fois ça va me faire découvrir plus le groupe.  
(Félix.)

Facebook présente une situation complexe mêlant médias traditionnels, prescription algorithmique et réseau social numérique. L'application et le site web opèrent une présélection des contenus accessibles par les utilisateurs sur leur page. On retrouve des informations sponsorisées, des publicités, des informations liées à des pages aimées des utilisateurs (qui peuvent être des labels musicaux, des artistes, des lieux...), mais aussi des informations et des liens mis en ligne par des contacts. Ce qui est accessible est partiellement basé sur les réactions précédemment enregistrées des utilisateurs, et donc médiatisé par des algorithmes. Les réactions (et l'absence de réaction) vont entraîner une adaptation des futurs contenus. Lorsqu'un utilisateur poste une suggestion musicale sur son mur, celle-ci n'arrive pas à tous ses contacts directement ou de la même manière. La promotion sur Facebook existe (Prior, 2012 ; Bacache-Beauvallet, Bourreau et Moreau, 2011), mais cohabite avec d'autres formes, bien identifiées par les utilisateurs. Zoé recourt souvent à Facebook pour découvrir de la musique : « je pense que c'est beaucoup par Facebook, des gens qui postent une chanson pis je suis vraiment curieuse pour ça, je vais tout le temps les voir les suggestions musicales. » Dans son cas, Facebook agit en prolongement de ses pratiques non numériques : « ou c'est par bouche-à-oreille, des amis qui me disent : « t'as-tu entendu parler de ça ? » » Félix a créé, au travers de Facebook, un outil de suggestion interpersonnel qui dépasse son réseau amical :

Moi et un ami on a créé un groupe Facebook qui s'appelle Record Geek Nation ou quelque chose comme ça dans lequel on met comme ce qu'on considère comme des vraiment bonnes trouvailles musicales. [...] Il y a d'autres personnes dans le groupe qui vont mettre des trucs. Pis, dans ce cadre très précis là, ça m'est arrivé de faire de vraiment belles découvertes dont Mac DeMarco pis des vieux groupes des années début 90 fin 80 genre musique électronique pas possible.

La majorité des personnes rencontrées témoignent de capacités à utiliser différentes sources d'information, différents modes d'acquisition et différents modes d'écoute. À

travers l'ensemble des possibilités, on voit se dessiner des tactiques qui tiennent à la fois compte des limites techniques, monétaires, temporelles, mais aussi de la place envisagée pour la musique obtenue.

C'était par Musique Plus. Dans ce temps-là j'étais vraiment sur Musique Plus. Quand je voyais un vidéoclip que j'aimais j'allais sur You... c'était pas YouTube avant. Sur LimeWire<sup>295</sup>. Je cherchais tel *band* pis je cherchais toutes les tounes du *band*. Je mettais ça sur mon iPod pis je découvrais des tounes de même. (Noah.)

William, qui écoute peu de musique, mobilise trois sphères (sociale, médiatique et numérique) pour trouver des morceaux à écouter (et voir, dans son cas) :

Quand quelqu'un d'autre conduit, ils mettent la radio pis moi j'entends ça. [...] « C'est une chanson populaire. » « Ah c'est pas pire. » Je vais rechercher. Je suis un peu plus intéressé à voir le clip associé au truc que la chanson elle-même. Alors je regarde le clip. Là je me fais un avis visuel là-dessus.

Raphaël, par ailleurs DJ, utilise souvent l'application Shazam pour identifier ce qu'il écoute dans les *mixes* des autres DJ, que ce soit en écoutant en ligne et en spectacle.

Quand j'écoute des *mixes* de DJ, je vais être porté à utiliser mon Shazam sur mon iPhone pour identifier les tounes. Là je vais en *downloader*. Shazam c'est devenu vraiment un outil indispensable. Même dans les *shows* je vais Shazam des tounes. [...] Ouais c'est assez fou. Pis ils ont un partenariat avec plein de sites genre Beatport<sup>296</sup>. Faque le spectre musical est fou. Les tounes obscures elles vont être identifiées. C'est super.

Les applications, sites et logiciels vont alors s'insérer dans un réseau complexe de découverte qui s'inscrit dans des temporalités multiples. Ainsi, certains développent des tactiques pour retrouver les morceaux entendus, comme Nathan, qui retient les paroles pour chercher sur Google, ou Noah qui enregistre :

C'est vraiment bouche-à-oreille pis je vais sur Internet. Des fois il y a un artiste que ça adonne que mettons j'entends. Pis avec Shazam on

<sup>295</sup> Logiciel d'échange de fichier reposant sur le partage pair à pair actif de 2000 à 2010.

<sup>296</sup> Site de vente en ligne de musique électronique fondé en 2004.

peut tout découvrir. Si je trouve pas, j'enregistre un extrait pis j'essaie de retrouver après.

Nous sommes encore ici, malgré le recours à des applications et des sites web, dans un mode de découverte lié aux médias traditionnels ou plutôt à la forme traditionnelle de prescription médiatique. L'origine du morceau présenté est identifiable par l'auditeur comme intégré dans une programmation. Celle-ci est alors potentiellement sujet de critiques (ou de plébiscite) et les auditeurs eux-mêmes peuvent en développer, comme c'est par exemple le cas de Félix et de son groupe Facebook de découverte de perles musicales. Lorsque l'on se penche vers des outils et applications purement numériques, l'origine de la programmation est moins claire et les discours critiques s'effacent devant la praticité des systèmes de suggestion.

La suggestion algorithmique se retrouve à la croisée de chemins déjà existants : l'effet des médias, les conseils de proches et la publicité culturelle classique. Les outils numériques s'insèrent dans un ensemble plus large, fait d'opportunités de découvertes que les auditeurs saisissent ou non. L'étude des pratiques liées aux suggestions algorithmiques dans une approche qualitative comme celle déployée dans ce travail représente un risque par l'hypertrophie qu'une application, un site ou un logiciel peut connaître dans l'instant précis de l'enquête. Il a donc été très intéressant de voir apparaître des interfaces importantes dans le passé, mais aujourd'hui délaissées chez nos répondants lorsqu'ils redéployaient le fil de leurs découvertes et intérêts musicaux. Cette perspective nous conforte dans l'idée que les usages perdurent, au fil des modes technologiques. Par exemple, Sofia se remémore la place de MySpace dans ses découvertes musicales. Le fonctionnement de MySpace permettait de voir des fils d'actualités des personnes auxquelles les utilisateurs s'abonnaient. À ces personnes physiques s'ajoutaient des groupes de musique et des labels qui complétaient l'offre d'actualité et les suggestions d'écoute (Beuscart et Couronné, 2009). Elle conclut en soulignant que ses découvertes se faisaient à égalité entre les possibilités d'Internet et par ses amis. Les suggestions algorithmiques

s'intègrent à un ensemble plus vaste dans lequel l'auditeur potentiel s'oriente par la confiance qu'il donne en la source de l'information. On retrouve une hiérarchisation de celles-ci dans les discours. Certains ne vont alors que rarement se tourner vers YouTube, estimant avoir d'autres sources suffisantes en quantité et/ou en qualité. Juliette côtoie à son travail de nombreux musiciens à qui elle demande des conseils d'écoute. « C'est pas tant que je vais voir des suggestions de YouTube, mais peut-être des suggestions des amis avec des styles de musique qu'ils font. » Zoé, musicienne professionnelle, utilise parfois les suggestions YouTube lorsqu'elle compose des morceaux, davantage pour s'inspirer que pour la découverte et l'écoute. Pour cela, elle note qu'elle ne cherche que très peu :

Je suis tellement gavée facilement de nouvelles musiques que j'ai pratiquement pas besoin de faire des recherches pour trouver des nouveaux trucs parce que j'ai tout le temps des nouveaux trucs à écouter parce que des gens suggèrent. (Zoé.)

Olivia utilise plusieurs interfaces de suggestion, sur iTunes et YouTube notamment :

Des fois je fais souvent des recherches thématiques comme là je... Il y a une journée où je *feel* plus années 80 faque là je vais voir comme *best eighties album* pis là je regarde pour des trucs que je connais pas. Pis là ça mène, de clic en clic, sur des trucs que tu connaissais pas. Je fais beaucoup de recherches comme ça par thème. Sinon sur 8-tracks c'est un site que j'aime beaucoup passer des *playlists* pis je découvre... Même concept. T'sais je tape souvent des thèmes. Pis il y a plein de chansons qui jouent pis j'accroche à une chanson que je connaissais pas pis... Je vais voir l'artiste en question.

iTunes revient dans le discours de Rosalie ou encore Nathan, ce dernier téléchargeant souvent les titres gratuits offerts par la compagnie. Alicia utilise souvent les suggestions YouTube, particulièrement pour des genres musicaux moins connus tels que la musique autochtone à laquelle elle s'intéresse. William utilise parfois le système de suggestion de YouTube :

Des fois des *playlists* sur YouTube je vais au travers là un peu regarde ce qu'il y avait avant ce qu'il y a après ce qui est recommandé. Mais

disons c'est vraiment aléatoire. Je vais pas aller de façon systématique plonger partout.

Nathan a découvert son groupe préféré grâce à YouTube, Il note au passage que le système de suggestions ne gomme pas la priorité du goût personnel :

J'ai découvert tout seul sur YouTube. En fait c'était des vidéos suggérées parce qu'il voyait le genre de musique que j'écoutais avant et je te dirais que c'est l'image de la vidéo YouTube qui m'a inspirée. On dirait une Scarlett Johansson<sup>297</sup> très colorée. Pis je sais pas, je la trouvais belle donc j'ai cliqué pis je suis allé. Et j'ai écouté la musique et je me suis laissé emporter. J'ai écouté un album au complet pis j'ai continué, j'ai écouté d'autres albums. Et j'étais vraiment... j'ai eu la piquûre, j'ai aimé ça. Pis ensuite ce que j'ai essayé de faire, j'ai regardé un peu le genre de musique et je suis allé essayer de trouver d'autres artistes. Malheureusement j'ai pas trouvé d'autres qui m'intéressent à ce point-là.

Emma utilisait régulièrement plusieurs outils numériques pour découvrir des nouveaux artistes. Sa tactique débutait souvent avec le site last.fm<sup>298</sup>, qui repose sur un système de suggestion pour ses recherches :

Tu fais un profil avec par exemple quelques groupes de musique que t'aimes déjà. Pis en fait le système te sort d'autres groupes qui peuvent correspondre à la même vague à la même atmosphère ou le même genre musical. Pis ça, ça m'a fait découvrir beaucoup de groupes. [...] Ça c'était mon point de départ. Donc j'allais... Je partais de mettons, je sais pas, The Kills<sup>299</sup> pis là bon je cherchais. Pis après ça, ça me donnait, mettons deux ou trois autres groupes pis j'allais sur YouTube ou Grooveshark ou peu importe pour aller écouter des morceaux de ces groupes-là. Pis après ça, si j'aimais ça, ben je téléchargeais... [rires]

Aujourd'hui, Emma utilise principalement l'application Songza, qui permet d'écouter des listes créées par d'autres :

Ça a vraiment changé ma vie. Dans l'optique de découvrir des bands ou quoi que ce soit pour moi c'est parfait. Des fois je mets juste n'importe

<sup>297</sup> Actrice et chanteuse étasunienne née en 1984.

<sup>298</sup> Webradio et site Internet dédié à la recommandation de musique fondé en 2002.

<sup>299</sup> Duo britannique et étasunien formé en 2000 et jouant du garage rock.

quelle liste de lecture pis ça part. Pis des fois je le mets sur pause : « ah ok cet artiste-là je connaissais pas. »

Mia apprécie également ce type de fonctionnement qui laisse place à la découverte. Elle dit favoriser les listes d'écoute préparées par des artistes aux autres modes de fonctionnement, comme celui permettant d'indiquer une humeur et de laisser l'application décider de la musique qui sera jouée :

Je passe beaucoup de temps sur tout ce qui est Songza, 8tracks<sup>300</sup>, RDIO<sup>301</sup>. Sur des *playlists* qui sont déjà faites par quelqu'un d'autre que je vais juste écouter d'une oreille distraite pis faire comme « Ah, cette toune-là est bonne. »

Victoria découvre parfois de nouveaux morceaux en utilisant Grooveshark sans que ce ne soit l'objectif premier de son écoute :

Je fais ça habituellement quand je fais des travaux. Je mets de la musique que je connais pas, sinon je me retrouve à écouter la musique plus qu'à travailler. Mais ça arrive des fois que je fais un travail que j'entends une mélodie pis que je me dis « C'est bon. Qu'est-ce que c'est? » À ce moment-là je vais découvrir.

En observant les tactiques de découverte déployées par les médias, numériques ou traditionnels, nous avons porté notre regard sur les expériences de la suggestion pour les auditeurs. On voit ici que la suggestion algorithmique est acceptée plus directement d'abord parce qu'elle peut être « zappée » et/ou court-circuitée par un choix direct d'écoute. L'auditeur est davantage actif dans ce modèle. Il n'est pas anodin de voir, en parallèle, des critiques fortes et régulières sur les programmations en radio dont la consommation se fait, en général, dans des formes passives par les auditeurs. On retrouve, surtout chez les plus passionnés et impliqués, une volonté forte de choisir à la fois la musique écoutée et les modalités de sa découverte. Et ce, jusque dans ce qui s'apparente pourtant au hasard.

---

<sup>300</sup> Webradio et réseau social créé en 2006 où les membres éditent leurs propres listes de lecture.

<sup>301</sup> Service de musique en ligne par abonnement mensuel lancé en 2010.

#### 8.2.4. Le régime du hasard

Certaines découvertes et certains achats ne sont pas liés à une expérience d'écoute envisagée comme motivation première à l'acquisition :

Pendant un bout, j'allais au magasin de disques pis j'achetais parce que les pochettes je les trouvais belles. Faque, j'ai fait plein d'erreurs, mais j'ai découvert plein de trucs aussi pis c'est plein de disques que je sais que j'écouterai jamais, mais que j'ai. (Jacob.)

Léa fait de même, tout comme Olivia qui utilise encore les pochettes d'album, pratique qu'elle justifie en l'opposant à la consultation des sorties des labels musicaux :

Je suis très visuelle dans la vie faque des fois je regarde des pochettes pis là il vient un pochette pis comme « Ah ça m'inspire. » Faque j'ai envie de l'écouter. Parce que je m'y connais pas beaucoup dans les labels pis les affaires comme ça. Je suis vraiment nulle. J'ai comme pas une bonne mémoire. Faque même si j'en entends parler je vais oublier.

Félix a développé, pour la musique du monde, une tactique fondée sur l'aléatoire :

Mon procédé que j'ai développé et que j'adore, je suis pas sur Internet, je suis pas sur des blogues, je suis pas sur Pitchfork, je suis à la bibliothèque. Je suis à la grande bibliothèque de Montréal ça c'est systématique et je me promène dans les allées de musique du monde et j'y vais à la pochette. Littéralement. Je choisis un pays ou je fais « Ok, là je vais dans Asie. Je vais en Chine. » Pis là je flippe les pochettes jusqu'à ce que je fasse « Ok je l'ai trouvée. » [...] À la BANQ depuis comme un an et demi c'est rendu à cinq CD alors je prends les cinq CD au hasard selon la pochette. Des fois une pochette vraiment laide. Pis souvent les pochettes vraiment laides c'est de la musique vraiment bonne. Des fois juste parce qu'ils proposent quelque chose. Un voyage musical. Par exemple il y a un CD qui m'a vraiment marqué c'est Music of the Silk Road. Pis littéralement t'sais le CD, piste par piste, fait le voyage du *Silk Road*.

Mia souligne combien la sérendipité sur Internet constitue un moteur majeur de découverte :

- J'me lève pas en me disant « Ok. J'vais découvrir aujourd'hui. » J'vais lire quelque chose, ou on va m'en parler ou je vais cliquer

sur... Je lis beaucoup beaucoup beaucoup sur Internet faque t'sais des fois ça t'amène de A à W sans que tu saches trop comment tu t'es rendu là.

- Tu lis beaucoup sur la musique ou tu lis beaucoup en général ?
- Je lis beaucoup en général. C'est fou comment tu peux trouver des influences par rapport à la musique... Par exemple, dans des articles que tu penserais pas. Mettons, l'autre fois, je lisais un article sur *The Economist* là, qui est zéro musique, et pourtant ça m'a fait découvrir un band.

Le parcours d'auditrice de Mia a connu un changement majeur lorsqu'elle a rejoint une radio étudiante, projet d'abord envisagé pour obtenir des entrées gratuites à des spectacles musicaux. Pour remplir son mandat d'animatrice, elle a dû s'ouvrir à des découvertes liées au mandat de la radio et non à ses goûts initiaux. Ces écoutes, complétées de recherches (biographies, influences, actualités) ont développé de nouveaux pans de ses intérêts musicaux :

Avec le comité musical de la radio, [...] on avait des séances d'écoute à chaque semaine qui duraient un après-midi complet. Quatre heures d'écoute de musique. La radio recevait des boites et des boites de CD de merde qui fallait tous écouter pis mettre dans la pile *À jeter* ou la pile *On garde*. Faque c'est à partir de là où j'ai vraiment commencé à élargir mes horizons. Tout ce qui était franco, je détestais ça. Tout ce qui était hip-hop, si c'était en français, ça m'intéressait pas. Si c'était pas un gros nom américain genre Jay-Z<sup>302</sup>, ça m'intéressait pas. Il a fallu que j'apprenne. C'est là que mes goûts musicaux se sont développés. J'avais pas le choix.

Sans pouvoir entrer dans la catégorie du pur hasard, notons que les découvertes musicales peuvent passer par les artistes eux-mêmes, lors de collaboration avec d'autres, mais aussi lors d'expérimentations et de changement de genre musical dans la carrière. Félix a mis un pied dans la musique électronique en suivant un de ses groupes favoris : « Le point de départ c'est sûr que c'est Radiohead. Parce que

---

<sup>302</sup> Rappeur étasunien né en 1969 et actif depuis 1990 en hip-hop et rap east coast.

Radiohead faisait du rock puis ont fait un virage électronique. [...] Ça a marqué beaucoup d'esprits. Ça a ouvert un public [...] à d'autres sonorités. »

\* \* \*

Nous proposons, dans notre quatrième hypothèse de recherche, d'analyser les formes prises par les tactiques de découverte et de partage des goûts à travers leurs médiations matérielles. Le chapitre 7 se concentrait sur l'identification des objets de la musique par les récits d'usages qui en étaient faits. Le chapitre 8, lui, nous a permis d'offrir une analyse détaillée des tactiques à l'œuvre dans le développement de savoirs sur la musique et dans l'organisation des découvertes musicales.

Il en ressort d'abord que le régime numérique et l'abondance qu'il permet changent complètement la question de l'accès : « qu'écouter ? » n'est presque plus limité techniquement, c'est donc « comment trouver quoi écouter ? » qui devient l'enjeu. L'expertise, déjà apparue lors de l'étude des goûts partagés, est l'aspect majeur à intégrer pour comprendre les dynamiques reliées aux objets. L'expertise vise autant les autres que soi, le conseil permet de dévoiler ses goûts et d'affirmer un rôle dans un cercle social. Les sources de connaissance et de découverte sont multiples et non exclusives. Les auditeurs les plus impliqués et/ou aux goûts les plus éclectiques démontrent une capacité à mobiliser plusieurs tactiques et à les combiner. La découverte est active, même lorsqu'un média est impliqué. Dans ce cas, le message médiatique devient une source qui va coexister avec d'autres : amis, applications, hasard... La recherche personnelle est mise de l'avant que ce soit pour l'écoute en ligne, le développement de savoir ou l'acquisition matérielle directe ou décalée dans le temps. Le conseil, véhicule essentiel du partage, lorsqu'il prend une forme matérielle, s'incarne dans des liens, transmis directement à une personne, un petit groupe ou sur des espaces publics. Le savoir sur la musique peut être apprécié pour lui-même, mais aussi pour la capacité à découvrir davantage de musique, à s'aiguiller dans l'offre ou encore à participer à des discussions avec d'autres auditeurs. Il porte sur l'histoire et l'actualité musicale (artistes, albums, labels), les outils de critiques (esthétiques, musicologiques, historiques) ou encore sur les définitions de genres

musicaux. Ce dernier point voit les genres décrits selon deux types de justification : émotionnelle lorsque c'est le contexte d'écoute qui compte le plus ; d'expert lorsque les étiquettes apposées impliquent l'organisation des genres dans un système de savoir. Ces deux types de justifications ne sont pas exclusives l'une de l'autre.

La découverte musicale se réalise par des tactiques où les auditeurs sont plutôt actifs. Cela ne signifie pas que les auditeurs ont un contrôle total de ce qui est cherché et trouvé, mais plutôt qu'ils jouent un rôle dans les découvertes par leurs usages. Un déséquilibre clair existe au sein du groupe interrogé entre ceux qui écoutent beaucoup de musique et ceux qui en écoutent peu ou pas. Ce déséquilibre se retrouve dans l'intensité et la fréquence des recherches d'œuvres à écouter, mais aussi sur la maîtrise technique des moyens de découverte. Les applications numériques viennent, dans ce cadre, poursuivre ou remplacer des pratiques existantes. Des situations complexes peuvent apparaître entre différentes modalités de découverte comme lorsque Nathan trouve dommage que l'application Shazam ne puisse reconnaître certains morceaux passant sur une radio étudiante ce qui l'empêche de les réécouter quand il veut *via* YouTube. La télévision est identifiée comme à la fois importante dans les parcours d'auditeurs, mais aussi reliée aux découvertes passées. La radio est très critiquée, tout en étant écoutée, du moins suffisamment pour que les critiques soient argumentées. Notre terrain nous permet de souligner que la passivité de l'écoute radiophonique semble un élément clé pour la compréhension de sa remise en question : les auditeurs voudraient changer la programmation ! La suggestion algorithmique s'intègre à des modes de découvertes variés, elle est utilisée au sein de tactiques liées, encore une fois, aux contextes d'écoutes. La découverte se réalise également par hasard, que celui-ci soit provoqué ou non, qu'il surgisse en ligne ou hors ligne, au quotidien ou dans des moments extraordinaires. Par ces parcours de découverte, on comprend, enfin, qu'il existe davantage de musique cherchée et écoutée que de musique aimée. La découverte musicale, et le savoir qui l'accompagne, vont dépasser les attachements profonds à des œuvres, des artistes ou

des genres et constituer une culture musicale générale, dont le rôle social a été développé dans le chapitre précédent.

## CONCLUSION

Notre thèse visait à comprendre comment, chez les jeunes adultes montréalais, se découvrent et se partagent les goûts musicaux. Le cœur de notre travail nous a amenés à nous concentrer sur ce que cache le « comment » de la question, en développant une méthode ouverte aux enseignements que l'on peut tirer à même les discours des personnes rencontrées. Nous reviendrons, dans cette conclusion générale, sur les cinq hypothèses qui ont guidé nos efforts tout en relevant les apports majeurs de notre recherche et ses limites.

### La transmission culturelle familiale reconfigurée

Nous faisons l'hypothèse d'une reconfiguration de l'influence de la famille dans le développement des goûts culturels. Celle-ci est concomitante à la transformation du concept de transmission culturelle que notre revue de littérature a mis à jour. Il est pertinent ainsi de considérer les dynamiques de transmission culturelle au sein de la structure familiale au-delà de ce qui relèverait d'un héritage. La famille est un espace de socialisation complexe qui, par la combinaison de technologies et de stratégies éducatives parentales, est poreux vis-à-vis du monde social. Ce travail participe d'une réflexion plus large sur les mécanismes de reproduction culturelle, réflexion qui sera poursuivie dans des travaux ultérieurs.

Pour comprendre les dynamiques familiales au plus près des pratiques, nous avons choisi de nous intéresser à l'environnement familial et de recueillir, dans les discours des personnes rencontrées, des éléments de catégorisation de celui-ci. Notre attention s'est portée sur deux indicateurs : l'intensité des interactions familiales et la taille des collections d'objets musicaux familiaux accessibles. Nous avons choisi de développer une typologie rassemblant des profils forts issus de l'analyse des entretiens. Nous

avons pu identifier quatre profils nommés d'après des dynamiques clés : reproduction, absence, curiosité, conflit. Ces profils ne décrivent pas des situations figées, mais des tendances principales. Trois enseignements majeurs concernant la reconfiguration de la transmission culturelle familiale se dessinent d'après les discours des jeunes adultes montréalais rencontrés.

La familiarisation avec la musique au sein du foyer est un déclencheur de l'intérêt pour la passion musicale. Cette familiarisation peut se faire en lien avec la qualité de mélomane et/ou de musicien d'un parent, mais aussi relever des stratégies éducatives parentales intégrant la musique. Deux stratégies actives de transmission de l'intérêt pour la musique (et la culture) se retrouvent : soit les enfants sont encouragés directement à la découverte musicale (et parfois à la pratique) ; soit les enfants développent une connaissance fine des goûts parentaux qu'ils intègrent tôt dans leurs goûts personnels ou qu'ils se réapproprient plus tard. C'est une confirmation d'une hypothèse régulièrement retrouvée dans les travaux sur le sujet (DiMaggio et Mohr, 1985 ; Octobre et al. 2010).

Il existe, au sein de la famille, des possibilités de rupture d'une transmission des pratiques entre enfants et parents. Cela concerne particulièrement ceux dont les parents ne sont pas très intéressés par la musique ou ceux chez qui les interactions avec les parents sont les moins nombreuses, peu importe la largeur de l'accès à la musique. Cette rupture n'est pas forcément violente, elle relève d'une émancipation des goûts alors que l'individu est encore dans le foyer familial. Conformément aux travaux sur la culture de la chambre (notamment Glevarec, 2009 ; Livingstone, 2007), on voit ici l'apparition d'outils technologiques connectés qui permettent de faire rentrer les amis et le monde dans le quotidien familial. Ces ruptures sont parfois suivies de l'intégration dans des groupes sociaux à forte cohérence culturelle, que ce soient des *scènes* structurées ou non.

Le troisième enseignement concerne l'influence familiale dans le désintérêt pour la musique. Le processus de reproduction des pratiques ne signifie pas une reproduction à l'identique, mais plutôt une tendance à développer des pratiques relevant de logiques sociales similaires à celles des parents. La reproduction d'une forme de désintérêt pour la musique dans la famille se retrouve ainsi, dans notre terrain, dans une répétition de la passivité dans la découverte et l'intérêt musical. La faiblesse de l'accès à de la musique (les maisons silencieuses, l'absence de collection musicale ouverte aux enfants) complique le développement des capacités à chercher à découvrir de nouvelles œuvres, le savoir sur la musique se développe alors sensiblement moins dans ce cas de figure.

Notre travail montre ainsi qu'il existe des liens entre la place de la musique dans l'environnement familial et l'implication dans la musique que connaîtront, à l'âge adulte, les enfants du foyer. Cependant, nous ne sommes pas face à des processus mécaniques. La transmission culturelle familiale ne concerne pas que les goûts et les pratiques d'écoute, mais surtout les façons d'aborder la musique, d'en parler, de la comprendre. Les discours élaborés sur la musique profitent des interactions élevées poursuivies avec les parents de l'enfance à l'âge adulte. *A contrario*, les environnements familiaux peu musicaux entraînent soit des situations de reconduction d'un désintérêt pour la musique et/ou d'une passivité dans la découverte et l'écoute, soit des situations de rupture où le groupe de pairs agit comme un référent majeur, tôt dans le parcours d'auditeur. La famille doit être vue comme une référence essentielle dans les parcours d'auditeur, mais qui ne peut expliquer, seule, la variété des pratiques.

### La prise d'autonomie

Notre troisième hypothèse de recherche visait à comprendre les dynamiques liant l'individu et ses goûts personnels aux groupes sociaux dans lesquels il est amené à

évoluer durant la jeunesse. Nous avons abordé, dans la construction de notre thèse, la jeunesse comme le temps privilégié de développement des identités culturelles. Ce concept est, en sociologie, malléable, cependant, notre revue de littérature nous a poussés à le définir en fonction de l'idée d'autonomie progressive vis-à-vis de la cellule familiale. En rapportant et en analysant les discours réflexifs proposés par les acteurs sur leurs parcours d'auditeur, nous avons pu donner, rétrospectivement, des informations sur leurs adolescences culturelles et leurs visions présentes. Le discours sur le passé fait majoritairement de l'adolescence le temps du conformisme social, ce qui inclut une large part des goûts alors développés. Des personnes interrogées confient avoir gardé, plus jeunes, certains de leurs intérêts pour eux faute de pouvoir les partager avec le groupe sans risquer d'être jugé. Fait intéressant cependant, les goûts adolescents n'en sont pas pour autant reniés systématiquement. C'est la posture adolescente, celle de la clique, qui est critiquée après coup, laissant place à des récits d'émancipation, finalement davantage vis-à-vis des groupes de pairs adolescents que vis-à-vis de la famille.

À cette étape critique sur le groupe ne succède pourtant pas un rejet de l'échange social par la musique (ou de l'échange de musique par le social). Le groupe de pairs, dans la post-adolescence, reste un référent fondamental dans le développement et le partage des goûts et intérêts musicaux. La différence principale avec ce qui est raconté comme le groupe adolescent concerne alors la diversité de ce qui est échangé : le groupe de pairs adultes connaît en son sein des goûts hétérogènes. L'analyse détaillée des formes de partage montre que la discussion sur la musique a une place essentielle, à la fois dans la découverte et la consolidation des goûts, mais également dans la portée sociale de la musique. La discussion sur la musique constitue, particulièrement pour ceux se définissant comme passionnés, comme un temps fort des relations sociales.

Le développement d'un savoir sur la musique, au gré d'interactions et de recherches, constitue un élément clé pour la compréhension des dynamiques sociales à l'intérieur

des groupes des jeunes adultes. La musique constitue souvent au départ un véhicule de spécialisation (Lavenu, 2001 ; Bergé et Granjon, 2005) des activités du groupe, mais devient à terme un élément moins central dans sa cohésion. Seule une minorité de répondants se définissent comme reliés à une *scène*<sup>303</sup>, mais nombreux sont ceux qui racontent y avoir un jour été affiliés. Le cercle relationnel est à la fois un espace de découverte et un espace de validation des goûts musicaux et savoirs sur la musique. Les personnes rencontrées ont généralement plusieurs groupes de sociabilité amicale, et peuvent assumer différents rôles sociaux liés à la circulation des œuvres musicales au sein des cercles, selon les contextes. Avec l'âge, l'intensité des discussions et des échanges va ralentir. Les goûts s'affirment, certains ne se remettent plus en question (on écoute ce qu'on connaît déjà), et on observe une séparation franche dans les pratiques entre ceux qui se font moins actifs et ceux qui continuent de chercher de nouvelles formes musicales (et qui sont aussi ceux qui amassent davantage de savoir sur la musique).

### La situation paradoxale des objets

Nous avons fait comme quatrième hypothèse de recherche que la musique, dans sa découverte comme son partage, s'inscrivait dans des objets (analogiques comme numériques). Nous voulions comprendre comment les goûts musicaux se développaient en considérant pleinement les liens entre l'acteur et les objets de la musique. Ceux-ci sont utilisés par les auditeurs en fonction de ce qu'ils cherchent à faire, mais aussi de ce que les objets permettent. Il fallait donc développer une analyse des dynamiques liant objets et individus dans une perspective éloignée de tout déterminisme technique.

---

<sup>303</sup> Décrite comme l'aboutissement d'une dynamique de constitution de cercle pour Lavenu (2001) et identifiée à la figure idéaltypique de la polarisation des activités chez Bergé et Granjon (2005).

Notre analyse a mis au jour une situation paradoxale : les goûts prennent souvent des formes matérielles au travers d'acquisition et de conservation d'objets physiques, mais dans le même temps la praticité des dispositifs est essentielle dans les discours, au point de faire délaissé la possession des œuvres. Ainsi, le streaming est plébiscité pour sa facilité d'utilisation, mais le vinyle et la cassette sont également populaires pour leur matérialité (le son, le dispositif, l'objet, la collection). Il y a, pour la majorité des auditeurs rencontrés, une différence entre la musique conservée (ou celle qui veut l'être) et la musique écoutée. Le rapport enthousiaste à la dimension matérielle de la musique concerne plutôt les supports (disques, cassettes, CD) que les dispositifs d'écoute (autoradio, iPod, ordinateur...).

L'opulence numérique change la question « qu'écouter ? » de sorte qu'elle ne signifie plus « qu'est ce que je peux obtenir ? », mais plutôt « comment trouver quoi écouter ? » Dès lors, c'est l'orientation vers la musique aimée qui compte. On retrouve deux profils, un actif que l'on développera dans la section suivante consacrée à la notion d'expertise, et un passif. Ce dernier concerne des auditeurs qui ne cherchent pas beaucoup de musique, mais en obtiennent et en écoutent cependant par la radio, les amis, le couple ou la famille. Le choix de ce qui est écouté n'est pas le résultat de volontés fortes ou de recherches poussées.

La conservation de la musique relève de tactiques (par exemple dans les classements), mais aussi d'une part d'aléatoire. On garde par nostalgie, par paresse de trier, on garde hors de chez soi, hors de sa portée. On conserve pour redécouvrir ou transmettre, ou par crainte d'un jour oublier ce qu'on aimait. L'organisation de la musique conservée ou écoutée relève de tactiques diverses selon les parcours d'auditeur, la place de la musique dans le quotidien, la taille des collections et leur diversité.

La musique possédée et la musique écoutée ne dessinent pas deux corpus identiques. Une part de la musique possédée (numérique ou matérielle) n'est pas écoutée. Une

part de la musique écoutée (avec des amis, en streaming, dans les médias) n'est pas possédée. Par contre, la musique préférée est sensiblement plutôt possédée et écoutée.

La collection d'un grand amateur de musique, d'un passionné, est reconnue par lui, et conçue pour l'être par les autres : elle a un sens, une organisation, elle est le fruit d'une position active. Chez la majorité de nos répondants par contre, la collection n'est pas forcément identifiée comme telle. Certains en ont une, mais ne l'estiment pas assez sérieuse, vaste ou suffisamment organisée pour la qualifier comme telle. Il existe également des disques, gardés dans des cartons faute d'être écoutés, qui perdent leur statut de collection active, remplacés par de nouveaux objets d'écoute. Et les œuvres au format numérique n'obtiennent, dans les discours des personnes rencontrées, que très minoritairement un statut suffisamment important pour être décrits comme faisant part d'une archive. Les récits de disparition de collection physique sont ainsi souvent plus tragiques que ceux des disques durs perdus ou corrompus. Il semblerait intéressant, dans des futurs travaux sur la question, d'ouvrir la définition à d'autres formes de collection, actives dans les usages, mais différentes du modèle matériel classique : les collections de liens vers la musique. Ceux-ci peuvent prendre la forme d'adresse web ou d'hyperliens pouvant alors être organisés par les utilisateurs dans des listes de favoris ou plus discrètement accessibles depuis les moteurs de recherche dédiés ou non à l'écoute musicale<sup>304</sup>. Les collections de liens regroupent également, dans cette optique, l'ensemble des œuvres écoutées *via* des applications et sites web de streaming où l'utilisateur agit en cliquant sur des liens vers la musique (ou en laissant l'interface choisir le lien suivant).

---

<sup>304</sup> Dans ce dernier cas, la fréquence d'une même recherche suivie d'un clic sur la même réponse va entraîner l'algorithme de recherche à proposer des raccourcis à l'utilisateur vers la requête et/ou la réponse. La recherche du lien est alors gardée en mémoire par le moteur de recherche en fonction du profil d'utilisateur ou de témoins de connexion (cookies) présents sur l'appareil permettant la recherche. Ces témoins facilitent les recherches lorsqu'un internaute a déjà utilisé un service spécifique. C'est une forme automatique d'archivage des liens vers les intérêts musicaux.

## L'expertise musicale

Nous pensons rencontrer l'idée d'expertise marginalement, soit chez des auditeurs adoptant un discours légitimiste<sup>305</sup>, soit chez des musiciens ou des membres de *scènes*. La notion est en fait présente dans des cas très nombreux, recouvrant des récits divers, qu'ils décrivent les répondants eux-mêmes ou les pratiques de leurs familles et amis. Elle n'est pas liée à un savoir individuel spécial, mais plutôt aux dynamiques sociales présentes dans les groupes de pairs. Elle n'est pas distribuée équitablement à l'ensemble des membres des groupes, elle n'est pas non plus figée dans un genre ou une forme. L'expertise mobilise différents objets et tactiques pour se développer et se partager. Et si les goûts sont personnels, le savoir sur les goûts et sur la musique est aussi développé durant le parcours d'auditeur, avant d'être mobilisé dans des situations sociales. Nous avons identifié trois types de savoirs :

- connaissances sur le monde de la musique (influences des artistes, actualités des labels, collaboration des artistes entre eux, producteurs, circulation des musiciens...);
- connaissances techniques : modes d'acquisition de la musique, qualité de l'écoute, formats, valeur des objets...
- connaissances musicales : composition, arrangements, instruments...

Le savoir sur la musique se justifie selon des modalités non exclusives l'une de l'autre. Il peut être apprécié comme tel. Il peut aussi être instrumentalisé pour faire de nouvelles découvertes. L'enjeu de la connaissance participe alors du processus de multiplication des sources de recherche de nouveautés à écouter. Il peut aussi être mobilisé dans les dynamiques de circulation des goûts au sein des cercles sociaux. Le savoir permet d'assurer un rôle social de transmetteur de découverte, de spécialiste d'un artiste, d'un genre ou d'une technique de recherche. L'auditeur-expert est un rôle majeur, particulièrement à l'adolescence où il nourrit la vie du groupe. Une tendance à la spécialisation apparaît avec le temps, même si certains auditeurs-experts

---

<sup>305</sup> Suivant, dans ce cas, les propos d'Hennion (2004) sur l'influence de la sociologie dans les discours sur la musique des passionnés.

ont des pratiques plutôt éclectiques. La position d'expert est alors relative, selon le type de musique, les interlocuteurs ou le contexte de la discussion.

### Où est passée la légitimité ?

Une de nos hypothèses initiales a été secouée par le terrain : nous pensions retrouver des discours forts décrivant les catégories analytiques et les genres musicaux utilisés par les acteurs pour décrire leurs parcours d'auditeur et leurs intérêts. Nous envisagions que le concept de légitimité bourdieusien puisse ici être détourné pour décrire des discours savants sur la classification et la description des goûts et des dégoûts. Or ces processus passent plutôt derrière les envies d'écoute (les ambiances, les contextes) dans les discours justifiant les goûts. La définition en genre n'est pas centrale dans le discours d'affiliation à un type de musique. Pour l'exemplifier, on dira que les jeunes adultes semblent plus naturellement enclins à dire qu'ils écoutent de la musique pour danser que de la musique *dance*. La musique est appréciée selon le contexte, ce qui entre en cohérence avec les données sur le développement de l'éclectisme musical dans les générations les plus jeunes (Pronovost et Royer, 2004 ; Donnat, 2011b, Poirier et al., 2012). Dans cette configuration, il n'y a pas de musique supérieure dans l'absolu, mais plutôt selon le contexte. La modalité contraire se retrouve dans les discours des membres d'une *scène*, cette posture étant d'ailleurs critiquée régulièrement par les répondants qui estiment avoir des goûts hétérogènes. Il y a un dépassement général des genres, toutefois un peu moins présent chez les auditeurs très impliqués dans un genre en particulier et les spécialistes de la musique (musiciens professionnels, archivistes culturels, futurs professionnels du milieu musical). Le modèle de l'étude des goûts musicaux en archipels (Glevarec et Pinet, 2009) plutôt qu'en listes hiérarchiques semble particulièrement pertinent à développer afin de comprendre comment s'organisent ces goûts hétérogènes. À ce titre, la diversité des étiquettes de genres doit être préservée dans les relevés de terrain tant

elle recèle d'enseignements sur l'approche contemporaine de la musique par les auditeurs.

La légitimité semble moins dépendante, pour notre terrain, du genre de musique que de la reconnaissance de l'expertise de celui qui parle ou conseille, qu'il soit humain, média ou algorithme. On remarque ainsi une distanciation quasi généralisée vis-à-vis de la musique à la radio, forme décriée parce que passive. Le légitime n'est pas contenu dans une liste d'artistes, il n'est pas non plus lié avec ce qui semble socialement le plus acceptable dans les discours, il est lié à ce qui est le plus rattaché aux efforts dans le développement de savoirs et la connaissance de morceaux, d'artistes, de genres et à l'authenticité de ses attachements.

Les goûts illégitimes aux yeux des acteurs dont parlait Lahire (2004) ne se retrouvent pas, dans notre terrain, dans des dispositions analogues. La « honte » vis-à-vis de certains goûts jugés illégitimes est rattachée à l'adolescence et à la pression sociale du groupe, pas à une légitimité des goûts en général. Les indifférences et les rejets existent, mais dans des postures relatives, liées aux goûts personnels et aux connaissances sur les objets musicaux critiqués, et non pas dans une lecture de dénigrement social.

### Tactiques de découverte et effets du numérique

Dans notre quatrième hypothèse de recherche, nous annonçons chercher à comprendre comment s'organisent les tactiques de découverte et de partage des goûts par les médiations d'objets permettant l'acquisition, l'accès, l'écoute, la transmission, la construction de savoir ou encore la collection. Pour ce faire nous avons cherché à comprendre comment se réalisent les liens entre un individu et un morceau, un artiste ou un genre musical d'abord inconnu.

La découverte musicale est ancrée dans l'activité, parfois même lorsque le morceau est entendu dans un média. Ce point est lié à l'expertise musicale puisque plus l'auditeur est impliqué dans l'écoute musicale et intéressé par la constitution d'un savoir (lectures, recherches...) plus les tactiques de découvertes se combinent et se multiplient : discussion avec les pairs physiquement et en ligne, consultation de médias spécialisés (majoritairement en ligne), recherches (majoritairement en ligne), sorties musicales et l'ensemble des opportunités s'y afférant (ex : premières parties comme tee-shirts et patches), exploration des discothèques familiales, disquaires, supports usagés... L'usage du terme de tactique, référence aux travaux de Michel de Certeau, représente un choix clair pour se placer du côté des usages réels et non nécessairement prévus des objets techniques mobilisés dans la découverte, l'écoute, la conservation et le partage. Il permet de prendre en compte l'importance accordée à la posture active de la majeure partie des auditeurs dans le développement des goûts.

Cette posture est en adéquation avec le constat, réalisé sur le terrain, de raréfaction de l'échange d'objets et la généralisation du conseil. La recherche est active grâce à des outils numériques, même lorsque ce qui est recherché est partagé par le groupe. Le numérique vient simplifier et améliorer des pratiques déjà existantes, parfois de manière radicale comme avec Shazam ou YouTube. Parfois les pratiques antérieures continuent d'exister, d'autres fois des conflits d'usages apparaissent. Le numérique ne recouvre pas tout dans la découverte et la transmission cependant. De nombreux autres contextes n'impliquant pas d'appareil numérique sont présents dans la recherche musicale : objets donnés aux parents, existence du hasard dans la découverte (achats de vinyles par la pochette), tactiques diverses ancrées dans la matérialité (valise de cassette, seconde main...)

### Pour une compréhension du « comment » et du « pourquoi »

Notre première hypothèse de recherche définissait le niveau individuel comme un espace producteur de discours à même de comprendre les dynamiques de découverte, de partage et de légitimation des goûts musicaux. Notre cadre méthodologique nous a permis d'affiner cette idée, notamment en pensant le sens de la production du discours sur les goûts et sur la musique par l'auditeur. Au terme de notre travail d'analyse, nous défendons la nécessité d'intégrer les discours et justifications personnelles dans la compréhension des pratiques, consommations, habitudes et intérêts culturels. Le sens de l'action et les discours d'attachement sont riches d'enseignements et le recueil de ce matériel peut à la fois permettre de confirmer des théories existantes et de dessiner de nouvelles voies de recherche.

Cette thèse trouve ses sources dans une volonté d'améliorer les outils d'étude des publics en cherchant à mieux comprendre le « comment » et le « pourquoi » des goûts et pratiques reliées à l'écoute musicale. Elle découle également d'une curiosité de chercheur face au processus de découverte et d'attachement à des œuvres, des corpus d'œuvres, des formes esthétiques, des artistes ou encore des genres. La voie de l'étude des goûts constitue notre horizon de recherche principal. Ce premier travail sur les origines du goût personnel, qui pousse aux limites du champ d'action de la sociologie tant il est proche de l'individu, est une inspiration pour des projets de recherche à venir. Ceux-ci ne visent pas forcément à rester dans le monde de la musique ni à concerner en priorité la jeunesse.

Si notre thèse a permis de montrer qu'il existe une grande quantité d'informations à recueillir dans les discours sur les parcours d'auditeurs, les usages ou les tactiques de découverte et de partage, la méthodologie employée nous limite dans la généralisation de nos résultats. À ce titre, notre travail de thèse se propose comme une première étape vers une prise en compte systématisée des informations sur le « pourquoi » et le « comment » des goûts musicaux. Plusieurs pistes de recherche

complémentaires se dessinent, constituant un vaste programme de travail pour la suite de notre carrière de chercheur.

Il serait d'abord intéressant de remobiliser le matériel recueilli sur le terrain en se centrant sur la notion de parcours d'auditeurs dans sa dimension la plus individuelle. Cet exercice permettrait un éclairage dynamique nouveau sur les principaux thèmes de recherche dégagés et appuierait la nécessité de penser le développement du goût comme un phénomène social complexe.

Nous avons choisi de centrer nos recherches sur les jeunes adultes, il serait tout à fait intéressant d'étendre le bassin d'étude à l'ensemble de la population afin de pouvoir réaliser des comparaisons plus raffinées en fonction de l'âge, de la situation de vie ou encore des traits générationnels. Il serait alors particulièrement intéressant de pouvoir mener à des intervalles réguliers des études qualitatives sur les goûts musicaux de l'ensemble des Québécois. Celles-ci viendraient dialoguer avec les données quantitatives produites au Québec afin d'offrir un tableau des consommations et intérêts musicaux au plus proche de la réalité des pratiques.

Notre travail permet, notamment avec les récits chronologiques des goûts des répondants, de mettre à jour des temps de la jeunesse. Cependant, nos hypothèses de recherche et notre approche méthodologique ont limité l'exploration possible de cette question. Une piste potentielle de recherche se dessine alors dans la problématisation de l'avancée en âge, en lien notamment avec les parcours d'auditeurs. Des dispositifs méthodologiques de suivi des pratiques d'un groupe au fil des années pourraient ainsi être envisagés. Cette approche permettrait de produire une théorisation du goût musical dans la construction identitaire par les expériences musicales et les narrations produites sur celles-ci.

En ne prenant pas en compte le milieu social d'origine des parents dans sa seule définition économique (niveau de revenu, niveau d'étude), notre étude peut sembler négliger l'importance de ces critères. Il serait pertinent, à l'aide d'un dispositif qui

permette de prendre en compte la complexité des dynamiques à l'œuvre dans le développement du goût, d'explorer avec un œil nouveau le rôle du milieu social dans la découverte et le partage des goûts musicaux.

Notre travail porte sur la musique tout en abordant des notions, telles que la transmission culturelle ou les *scènes*, qui prennent sens dans une diversité de formes culturelles. À ce titre, nous nous trouvons dans un courant de recherche assez populaire depuis une quinzaine d'années, tant dans le monde universitaire anglophone que francophone. Il serait d'une part intéressant de lancer une réflexion pour comprendre, les raisons de cette hypertrophie des travaux sur la musique et le goût face aux autres productions culturelles dans la sociologie des pratiques et goûts culturels. Il serait ensuite important de développer des travaux analogues à celui-ci mais touchant à d'autres pratiques culturelles : lecture, contenus vidéo, arts de la scène, etc.

La question de la place et du rôle des objets numériques dans la découverte, l'acquisition, l'accès, l'écoute ou encore le partage constitue une piste majeure pour poursuivre ce travail. Les technologies numériques permettent le développement de nouveaux rapports à la musique, aux artistes et aux œuvres tout autant qu'elles permettent l'adaptation de pratiques déjà existantes dans le monde prénumérique. Les phénomènes de collection musicale ou encore de constitution d'une discothèque personnelle sont par exemple chamboulés dans leurs fondements : le choix de l'écoute de la musique ne dépend plus de sa possession mais de son accès. Le rapport à la matérialité de l'objet, à l'image accompagnant la musique ou encore à l'expérience de la musique en direct connaissent également des reconfigurations, des transformations voire des changements radicaux.

Cette thèse nous a permis d'explorer plusieurs facettes d'un phénomène complexe, celui du goût musical et de sa constitution, toutefois, nous n'avons pas totalement épuisé les axes de recherche identifiés. Notre chemin de chercheur est amené à se

poursuivre dans un parcours que l'on souhaite aussi riche, divers et ouvert que celui des découvertes et passions musicales ici étudiées.

## ANNEXE A

### GUIDE D'ENTRETIEN

En préambule, quelques questions de données sociodémographiques ont été posées, afin à la fois de pouvoir mieux décrire l'échantillon, mais également d'adapter certaines questions:

- a. Âge
- b. Profession
- c. Niveau de diplôme
- d. Lieu de vie (quartier/ville)

#### I/ La sortie au spectacle musical

Cette section sert d'abord à mettre en confiance la personne interrogée grâce à une série de questions qui, par principe, n'implique ni identification d'un déterminant social à la sortie ni une classification en genres musicaux. Elle aborde la question de la musique vue en concert qui, en soi, témoigne d'un attachement particulier à un artiste, un lieu ou un genre musical. Elle aborde également la question de la musique écoutée à plusieurs et des raisons pouvant mener à une écoute particulière.

1) Est-ce que tu es allé voir un spectacle de musique récemment ?

- Est-ce que tu y es allé seul ou accompagné?

- Par qui? Est-ce courant que cette ou ces personnes viennent avec toi pour ce type de spectacles?

- Est-ce que tu es à l'origine de cette décision d'y aller?

- Est-ce que c'était la première fois que tu voyais cet artiste en concert ?

2) Est-ce que tu fréquentes beaucoup de concerts en général?

- Est-ce que tu en voyais plus avant? Ou au contraire, tu en vois de plus en plus?

- Quels artistes as-tu vu cette année?

- As-tu un lieu de prédilection pour tes concerts ?

- Est-ce que tu as déjà quitté Montréal spécialement pour voir un artiste?

- Est-ce que tu aimerais en voir plus?

- Si oui, quelles raisons t'en empêchent?

II/ Les genres musicaux.

Cette section, centrale, permet d'aller plus en détail dans la question des genres écoutés en laissant la définition des genres à la personne interrogée. Elle s'enchaîne idéalement avec la musique écoutée en spectacle pour s'ouvrir et se développer en

fonction de la quantité et de la variété des styles musicaux de prédilection.

3) Quels genres de musique aimes-tu aller voir?

- Est-ce qu'il y a des genres musicaux que tu aimes sans pour autant les voir en concert?

4) En règle générale, quels genres de musique aimes-tu écouter? (Une relance est réalisée si la question est mal interprétée : pourrais-tu, chronologiquement, revenir sur la musique que tu as aimée et que tu aimes?)

Pour chaque genre cité,

- Depuis combien de temps est-ce que tu écoutes ce genre?

- Est-ce que tu sais comment tu t'es mis à aimer ça?

- Est-ce lié à une personne ou un groupe de personne en particulier?

- Est-ce lié à une découverte à la radio? La télévision? Internet?

- Est-ce que tu te sens de plus en plus lié à ce style?

- Est-ce que tu as fait écouter ce genre à des amis ou de la famille qui ne le connaissait pas?

- Quand est-ce que tu aimes écouter ce genre de musique?

- Où?

- Généralement seul(e) ou avec d'autres personnes?

- Est-ce un genre musical largement partagé avec ton groupe d'ami? Avec ta

compagne/ton compagnon? Avec des membres de ta famille? Des collègues de travail ou des connaissances?

- Est-ce que tu as rencontré des personnes au travers de cet intérêt musical?

5) En règle générale, comment est-ce que tu récupères la musique que tu écoutes?

- Est-ce que tu l'achètes? Est-ce que tu la télécharges? Est-ce que tu l'écoutes sans l'avoir ?

- Est-ce que tu échanges avec tes amis? Ta famille? Des collègues ou connaissances?

- Concrètement, comment se passent ces échanges?

- Est-ce que, selon les genres musicaux ou les artistes que tu aimes, tu adaptes ta façon de récupérer de la musique?

- Est-ce que, au fil des ans, tu as modifié ta façon de découvrir et de partager la musique que tu aimes?

- Si oui, pourquoi ?

6) En règle générale, comment est-ce que tu écoutes ta musique?

- Est-ce que l'appareil avec lequel tu l'écoutes a une importance?

- Quels appareils utilises-tu?

- L'appareil a-t-il une importance vis-à-vis du genre de musique que tu écoutes (plutôt privée, plutôt partagée, plutôt douce, plutôt bruyante...)

- Comment est-ce que tu classes ta musique sur ton ordinateur ou ton lecteur mp3?

- Est-ce que le classement de tes morceaux a une importance?

- Est-ce que tu dirais que tu as beaucoup de musique?

- Est-ce que tu écoutes beaucoup de musique en général?

- Est-ce que tu conserves des morceaux de musique sans vraiment les écouter?

7) Est-ce que tu as des morceaux, des artistes ou des genres musicaux que tu gardes, mais dont tu ne parles généralement pas?

- Si oui, pourquoi ?

- Est-ce que tu les archives différemment des autres?

### III/ La participation culturelle

Cette section cherche à insérer les informations recueillies sur l'écoute musicale dans un contexte plus large lié au parcours culturel personnel. L'angle de la participation culturelle permet d'aborder à la fois les pratiques de réception et de production. Selon les intérêts et parcours culturels particuliers des personnes interrogées, cette section pourra être plus ou moins poussée.

8) Est-ce que tu as une pratique musicale?

- Est-ce que tu as eu une pratique musicale?

- Quel instrument et quel genre musical pratiquais-tu? Comment ça a commencé? Comment ou pourquoi ça s'est terminé?

- Est-ce que tu envisages une pratique musicale?

- Est-ce qu'il t'arrive de chanter en amateur, par exemple lors de karaokés?

- Si oui, est-ce courant ?

- Qu'est-ce qui motive ton choix de morceau dans ce cas?

9) Au-delà de la musique, quels sont tes centres d'intérêt en culture et tes activités culturelles?

#### IV/ Le climat familial

Cette section vise à recueillir des informations sur le milieu social d'origine de la personne interrogée, milieu entendu dans un sens large. Placée à la fin de l'entretien, elle pourra, grâce à la confiance idéalement établie avec l'enquêteur, apporter des éclairages sur l'influence qu'a pu avoir la famille. Une ouverture est donnée à la fin sur l'idéal de transmission des personnes interrogées.

10) Est-ce que la culture était un aspect important dans l'éducation que tu as reçue de la part de ta famille?

11) Est-ce que la musique était valorisée?

- Quels genres de musique tes parents écoutaient-ils?

- Écoutent-ils encore ces genres ou ces artistes?

- Est-ce que tu as des frères et sœurs qui ont un intérêt particulier pour la musique?

- Est-ce que tu te sens en adéquation avec les goûts de tes frères et sœurs?

12) Est-ce que pour tu penses avoir une influence sur la musique qu'écotent tes enfants? Ou que pourront écouter tes enfants?

- Est-ce que tu penses que tu devrais avoir une influence?

13) Est-ce que transmettre tes goûts, ou plus largement des éléments culturels est important pour toi?

- Est-ce que tu penses en transmettre (à tes enfants, à ta/ton compagne/on, à ta famille, à tes amis, tes collègues ou connaissances)?

- Est-ce que tu penses en avoir reçu d'autres personnes?

L'entretien se termine en demandant si la personne interrogée aimerait revenir sur un aspect abordé dans la discussion ou justement un aspect important relativement aux questions traitées et qui n'est pas apparu durant l'entretien. La durée de l'entretien est évaluée à environ 1h, mais celui-ci est largement dépendant des intérêts musicaux des personnes rencontrées. L'entretien ne portant pas que sur les véritables passions musicales, mais plutôt sur l'expérience de l'auditeur, on peut cependant supposer qu'un entretien ne descendra pas en dessous de 30 minutes en durée.

## ANNEXE B

### FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT

Titre du projet : l'influence de l'héritage culturel familial sur les processus d'acquisition et de légitimation des goûts musicaux.

#### Identification

Chercheur responsable du projet : Sylvain Martet, département de sociologie, UQAM  
Contact : [sylvain.martet@hotmail.fr](mailto:sylvain.martet@hotmail.fr) 514-445-5828

#### But général du projet et direction

Vous êtes invité(e) à prendre part à ce projet visant à comprendre les origines des goûts musicaux personnels. Il vise également à comprendre comment s'organisent différents intérêts culturels dans la vie quotidienne. Ce projet est réalisé dans le cadre d'une thèse de doctorat sous la direction d'Anouk Bélanger, professeur au département de sociologie de la Faculté de sciences humaines de l'UQAM. Elle peut être joint au 514-987-3000, poste 4443, ou par courriel à [belanger.anouk@uqam.ca](mailto:belanger.anouk@uqam.ca)

#### Procédures ou tâches demandées au participant.

Votre participation consiste à donner une entrevue individuelle au cours de laquelle il vous sera demandé de parler, entre autres choses, de vos goûts musicaux actuels et

passés, de vos habitudes d'auditeur ainsi que de vos avis sur les genres musicaux que vos proches écoutent. Cette entrevue est enregistrée numériquement avec votre permission et prendra environ une heure de votre temps.

#### Avantages et risques

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension de la constitution, au niveau individuel et collectif, d'éléments qui constituent la culture commune. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre. Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier.

#### Anonymat et confidentialité

Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels que seuls le responsable du projet et son directeur de recherche auront accès à votre enregistrement ainsi qu'au contenu de sa transcription. Le matériel de recherche ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément sous clé par le responsable pour la durée totale du projet. Les enregistrements ainsi que les formulaires de consentement seront détruits 5 ans après les dernières publications.

#### Participation volontaire

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas, les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptiez que le responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement.

## Signatures

Je reconnais avoir lu le présent formulaire et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que le responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé de suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme ni justification à donner. Il me suffit d'en informer le responsable du projet.

Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées (adresse courriel) :

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques du projet et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées par le participant.

Signature du responsable du projet :

Date :

## ANNEXE C

### LEXIQUE

#### Artistes

50 Cent est un rappeur, producteur et compositeur étasunien né en 1975 et actif depuis 2000. Classé en gangsta rap, rap east coast et dirty rap.

Ace of Base est un groupe suédois de dance-pop, eurodance et europop actif depuis 1987.

Alaclair Ensemble est un collectif de hip-hop québécois fondé en 2010. Classé également comme rap queb et post-rigodon.

Avec Pas d'Casque est un groupe québécois actif depuis 2004, classé en folk et country folk.

Backstreet Boys est un groupe de pop étasunien formé en 1993.

Bane était un groupe de punk hardcore et de hardcore mélodique étasunien formé en 1995 et dissous en 2016.

Beach House est un duo de dream pop et de rock indépendant étasunien originaire de Baltimore et actif depuis 2004.

Beach Fossils est un groupe étasunien originaire de Brooklyn et actif depuis 2009. Classé dans indien rock, shoegaze, lo-fi, dream pop, indie pop et surf rock.

Beastie Boys était un groupe étasunien actif de 1979 à 2014 et classé en hip-hop alternatif, rap rock, hip-hop old-school, rock alternatif et punk hardcore.

Beck est un auteur, compositeur, chanteur et musicien étasunien né en 1970 et actif depuis 1988. Classé en rock indépendant, blues, lo-fi, hip-hop et électro.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) était un compositeur allemand de musique classique et romantique.

Beirut est un groupe de musique étasunien formé en 2006 et classé en folk, folk psychédélique et musique tzigane.

Belle And Sebastian est un groupe de rock indépendant écossais créé en 1996.

Beyoncé est une chanteuse, compositrice et danseuse étasunienne née en 1981 et active depuis 1997. Classée en R&B, hip-hop, pop et soul.

Justin Bieber est un auteur, compositeur et interprète canadien de pop et d'R&B, né en 1994 et actif depuis 2009.

Björk est une musicienne, chanteuse, compositrice et actrice islandaise née en 1965 et active depuis 1977. Sa musique est classée en musique électronique, electronica, musique alternative, musique expérimentale, pop, art rock, rock alternatif, new wave, trip hop, musique folk et jazz.

Black Sabbath était un groupe britannique actif créé en 1968 et actif jusqu'en 2006, puis de 2011 à 2017. Classé comme heavy metal, hard rock et doom metal.

Gerry Boulet était un auteur, compositeur et interprète québécois, né en 1946, décédé en 1990, actif de 1966 à sa mort et classé dans le rock.

Michael Bublé est un chanteur canadien né en 1975, actif depuis 1996 et classé dans le jazz et l'adulte contemporain.

Francis Cabrel est un auteur, compositeur et interprète français de chanson française et de pop rock né en 1953 et actif depuis 1974.

Johnny Cash était un auteur-compositeur, chanteur et guitariste de country étasunien, né en 1932, mort en 2003 et ayant débuté sa carrière en 1955. Classé en country, rock'n'roll, folk, gospel, rockabilly et blues.

Cat Stevens est un chanteur, musicien, auteur et compositeur britannique né en 1948 et actif principalement de 1966 à 1978 en folk rock et pop.

City and Colour est un groupe canadien formé en 2004 et classé en country alternative, folk et acoustique.

Cœur de pirate est une chanteuse, auteure, compositrice et pianiste québécoise de folk pop, née en 1989 et active depuis 2002.

Coldplay est un groupe britannique formé à Londres en 1996. Classé en pop rock, rock alternatif, rock électronique et pop baroque.

College est un DJ français né en 1979 et actif depuis 2001 en synthwave, electroclash, électro-pop et musique électronique.

Converge est un groupe étasunien créé en 1990 et œuvrant dans le punk hardcore et le mathcore.

Louis-Jean Cormier est un auteur, compositeur et interprète québécois né en 1980 et actif depuis 1998. Sa musique est classée en pop, rock alternatif et rock indépendant.

Crosby, Stills & Nash (& Young) est un groupe de rock, folk rock et soft rock étasunien formé en 1968.

Cypress Hill est un groupe de hip-hop latino-américain formé en 1986 en Californie. Classé comme rap west coast, chicano rap, gangsta rap, G-funk, stoner rap, dirty rap, rap psychédélique, grime et rap metal.

La famille Daraïche est une famille de musiciens country québécois actifs depuis les années 60.

Dead Obies est un groupe québécois fondé en 2011 et classé dans le hip-hop, le post-rap et le rap.

Deadmau5 est un DJ, remixeur, compositeur et producteur canadien né en 1981 et classé en electronica, neo-trance, house progressive, electro house, nu-disco et tribal house.

Deep Purple est un groupe de hard rock britannique actif de 1968 à 1976 puis de 1984 à aujourd'hui. Classé dans hard rock, heavy metal, rock psychédélique, blues rock et rock progressif.

Mac DeMarco est un auteur, compositeur et interprète canadien né en 1990 et actif depuis 2009. Classé dans rock indépendant, surf rock, rock psychédélique et jangle pop.

Depeche Mode est un groupe anglais actif depuis 1980 et classé en new wave, rock électronique, synthpop et pop rock.

Destiny's Child est un groupe féminin originaire des États-Unis et actif de 1990 à 2006 dans les genres R'n'B, pop, hip-hop et soul

Céline Dion est une chanteuse québécoise née en 1968 et active depuis 1980. Classée en variété française, pop, adult contemporary, soft rock, pop rock, dance, folk et country pop.

Eazy-E (1963-1995) était un rappeur et producteur américain, membre fondateur du groupe de rap N.W.A. basé à Compton en Californie.

Father John Misty est un chanteur, compositeur et musicien étasunien d'indie rock, né en 1981 et actif depuis 2004.

Flying Lotus est un producteur, DJ et rappeur californien né en 1983 et actif depuis 2003 dans les genres hip-hop, musique électronique, IDM et jazz.

Dizzy Gillespie (1917-1993) était un trompettiste, auteur, compositeur, interprète et chef d'orchestre étasunien de jazz, jazz afro-cubain et de bebop.

Godspeed You! Black Emperor est un groupe canadien basé à Montréal et actif depuis 1994. Classé en post-rock, space rock et rock progressif.

Gonzales est un compositeur, producteur et musicien canadien de musique actuelle et de pop.

Guns N'Rose est un groupe californien formé en 1985 et toujours actif. Classé comme hard rock, heavy metal et blues rock.

Hole était un groupe de rock féminin étasunien créé en 1989, ayant connu un hiatus entre 2002 et 2009, et finalement inactif depuis 2012. Classé dans grunge, punk rock, noise rock et rock alternatif.

Jimmy Hunt est un auteur, chanteur et compositeur québécois de pop et de rock, actif depuis 2004.

Interpol est un groupe de rock indépendant et de post-punk étasunien formé en 1997.

Jay-Z est un rappeur étasunien né en 1969 et actif depuis 1990 en hip-hop et rap east coast.

Joy Division était un groupe de post-punk britannique actif de 1976 à 1980.

Lady Gaga est une auteure, compositrice, productrice et chanteuse étasunienne née en 1986 et active depuis 2007. Classée en pop, electropop, dance, disco, rock, jazz, folk et country.

Éric Lapointe est un chanteur québécois né en 1969 et actif depuis 1994. Classé en rock, variété française, pop rock, blues et folk.

Pierre Lapointe est un auteur, compositeur et interprète québécois né en 1981 et actif depuis 2000 en chanson française.

La Souris Déglinguée est un groupe de rock alternatif et de punk rock français actif depuis 1976.

Led Zeppelin était un groupe britannique formé à Londres en 1968 et principalement actif jusqu'en 1980. Classé dans hard rock, blues rock et folk rock.

Jean Leloup est un auteur, compositeur et interprète québécois né en 1961 et actif depuis 1983. Classé dans le rock alternatif, le pop rock et le folk rock.

Guillaume Lemay-Thivierge est un acteur québécois (et chanteur, visiblement), né en 1976.

Les Colocs était un groupe québécois de fusion, rock et musiques du monde actif de 1990 à 2001.

Lo-fi-Fnk est un groupe suédois formé en 2001 et classé en musique électronique, electro et indie.

Marilyn Manson est musicien et chanteur du groupe étasunien éponyme, actif depuis 1989. Classé en metal industriel, metal alternatif, shock rock et glam metal.

Bob Marley était un auteur-compositeur-interprète, chanteur et musicien jamaïcain, né en 1945 et mort en 1981. Classé dans dub, reggae, ska et rocksteady.

Metallica est un groupe californien fondé en 1981 et classé dans le heavy métal, le trash metal, le speed metal, le power ballad, le rock et le metal progressif.

Nicki Minaj est une chanteuse, compositrice, productrice et rappeuse américano-trinidadienne née en 1982 et active depuis 2007. Classée en hip-hop, pop, dance-pop, RnB et rap.

Charles Mingus (1922-1979) était un contrebassiste, pianiste et compositeur de jazz et de free jazz étasunien.

Modeselektor, est un groupe de musique électronique et de techno allemand formé en 1996.

Ennio Morricone est un compositeur, producteur et chef d'orchestre italien né en 1928 et 1946. Prolifique compositeur pour le cinéma, il est classé en musique expérimentale, classique et easy listening.

Wolfgang Amadeus Mozart était un compositeur autrichien classique, né en 1756 et décédé en 1791.

\*NSYNC était un boys band pop étasunien actif de 1995 à 2002.

Nirvana était un groupe étasunien actif de 1987 à 1994 classé dans le grunge et le rock alternatif.

Oasis est un groupe de britpop et de rock alternatif britannique formé en 1991 et dissous en 2009.

Frank Ocean est un rappeur, auteur, compositeur et interprète étasunien, né en 1987 et actif depuis 2007. Classé en RnB, soul, jazz rap et hip-hop alternatif.

One Direction est un Ggroupe britannique et irlandais de pop et de teen pop, actif depuis 2010.

Johann Pachelbel était un compositeur et organiste allemand de la période baroque né en 1653 et mort en 1706.

Jimmy Page est un guitariste, producteur et le compositeur principal du groupe britannique Led Zeppelin, né en 1944.

Dolly Parton est une auteure-compositrice-interprète et musicienne étasunienne de musique country, bluegrass, folk et pop, née en 1946 et active depuis 1957.

Luciano Pavarotti était un ténor et artiste lyrique italien né en 1935 et mort en 2007.

Pavement est un groupe de rock indépendant et lo-fi étasunien actif de 1989 à 1999 et reformé en 2010.

Pearl Jam est un groupe étasunien de grunge et de rock alternatif, actif depuis 1990.

Pink Floyd était un groupe britannique actif de 1965 à 1994. Classé comme art rock, rock psychédélique, rock progressif, acid rock et space rock.

Radiohead est un groupe britannique actif depuis 1985. Classé en rock expérimental, rock alternatif, musique électronique, art rock et rock progressif.

Rammstein est groupe allemand actif depuis 1994 dans les genres neue deutsche härte et metal industriel.

Dick Rivers est un chanteur français de rock'n'roll, rock, country et variétés né en 1945 et actif depuis 1961.

Horace Silver (1928-2014) était un pianiste et compositeur de jazz, hard bop et bebop étasunien.

René Simard est un chanteur québécois né en 1961 et actif depuis 1971.

Simon and Garfunkel était un duo américain actif principalement de 1957 à 1970 et classé folk rock, soft rock et pop.

Simple Plan est un groupe de pop-rock, rock alternatif et pop rock canadien, actif depuis 1999.

Slipknot est un groupe étasunien formé en 1995 et classé comme jouant du nu metal, du metal alternatif et du heavy metal.

Sonic Youth était un groupe fondé à New York en 1981 et inactif depuis 2011. Classé dans rock alternatif, rock expérimental, rock indépendant, college rock, noise rock, no wave et post-punk.

Britney Spears est une auteure-compositrice-interprète étasunienne née en 1981 et active depuis 1992 en pop et dance.

Éric Speed est un violoniste québécois actif depuis 2009.

Spice Girls groupe britannique formé à Londres en 1994 et classé en pop, dance-pop, teen pop et R&B. Le groupe est principalement actif jusqu'en 2001.

Suprême NTM (abrégé en NTM) est un groupe de hip-hop, de rap conscient et de rap alternatif français actif principalement de 1988 à 2001.

Tangerine Dreams est un groupe allemand formé en 1967 classé en musique électronique, ambient, new age, krautrock et rock progressif.

Tekilatex est un rappeur, DJ et compositeur né en 1978 et actif depuis 1999. Actif en pop, musique électronique, techno et hip-hop.

The Beatles était un groupe britannique, actif de 1960 à 1970, classé dans pop et rock.

The Cure est un groupe britannique formé en 1976 classé comme cold wave, new wave, post-punk, rock alternatif et rock gothique.

The Doors est un groupe californien actif de 1965 à 1973 et classé dans l'acid rock, le blues rock, le rock psychédélique et le hard rock.

The Kills est un duo britannique et étasunien formé en 2000 et jouant du garage rock.

The Rolling Stones est un groupe de rock britannique formé en 1962, classé dans blues rock, rock'n'roll, rock psychédélique, rhythm and blues, blues, pop rock et rock.

The Smiths était un groupe anglais créé en 1982 et séparé en 1987, classé comme rock indépendant, indie pop et new wave.

Tryo est un groupe français de reggae et de chanson française, actif depuis 1995.

TTC était un groupe de hip-hop et d'électro français actif de 1999 à 2013.

McCoy Tyner est un pianiste et compositeur étasunien né en 1938 et classé en jazz, hard bop et jazz modal.

U2 est un groupe irlandais actif depuis 1976 et classé dans rock, rock alternatif, post-punk et pop rock.

Vangelis est un auteur-compositeur-interprète, producteur et arrangeur grec actif depuis 1961 en musique instrumentale, musique électronique, rock progressif, musique classique et new age.

Roch Voisine est un auteur-compositeur-interprète et chanteur de variété pop et de folk-rock canadien né en 1963 et actif depuis 1986.

Richard Wagner était un compositeur allemand d'opéra et de musique romantique, né en 1813 et mort en 1883.

Yes est un groupe britannique formé en 1968 ayant connu deux hiatus (1980-1983 et 2004-2008). Classé comme rock progressif, rock symphonique et art rock.

Neil Young est un chanteur et guitariste canadien né en 1945 et actif depuis 1962. Classé en country rock, folk rock, hard rock et rock alternatif.

Zaz est une chanteuse, auteure-compositrice-interprète française née en 1980, en activité depuis 2007 en chanson française, folk et ballade.

## Objets, médias, applications

1-2-3 Punk : Émission de télévision québécoise du début des années 2000 consacrée au punk rock diffusée sur Musique Plus.

8tracks : webradio et réseau social créé en 2006 où les membres éditent leurs propres listes de lecture.

AllMusic est une base de métadonnées consacrée à la musique, fondée en 1991 et partiellement en ligne depuis 1995.

Baladodiffusion : Moyen de diffusion de fichiers (audio et/ou vidéo) via Internet par l'entreprise d'abonnements à des flux de données. L'utilisateur peut décider d'une écoute immédiate ou différée. Aussi connu sous le terme anglais de podcast.

Beatport : site de vente en ligne de musique électronique fondé en 2004.

BitTorrent : protocole de communication, de transfert et de partage de fichiers en pair à pair mis en place en 2002. BitTorrent est aussi le nom d'un logiciel permettant d'utiliser ce protocole. Les liens vers les fichiers sont communément appelés torrent.

Buzz : Radio commerciale émettant de Plattsburgh, dans l'État de New York, depuis 1960.

Cassette : support d'enregistrement audio sur bande magnétique introduit en 1963 par la compagnie Phillips.

Cassette VHS : support d'enregistrement vidéo sur bande magnétique mis au point à la fin des années 70.

CD : abréviation de Compact Disc, francisé en disque compact. Disque optique utilisé pour stocker des données au format numérique lancé en 1982.

CISM : station de radio officielle de l'Université de Montréal, diffusée depuis 1985.

CKOI-FM : station de radio commerciale québécoise diffusant depuis 1976.

Clé USB : support de stockage numérique amovible apparu dans les années 2000. Il doit son nom au fait qu'il se branche sur des ports Universal Series Bus que l'on retrouve sur la majorité des ordinateurs, mais aussi sur des chaînes hi-fi, du matériel de DJ ou des autoradios.

Deezer : service d'écoute de musique en ligne (site web et application) créé en 2007.

Discovr Music App est une application étasunienne de découverte musicale par liens lancée en 2011.

Disque dur : Mémoire de masse magnétique destinée à stocker des données numériques, principalement dans des ordinateurs, mais aussi dans d'autres appareils numériques.

DVD : signifiant Digital Versatile Disc, le DVD est un disque optique créé en 1995 et permettant de stocker des données sous forme numérique.

Énergie : réseau de radio commerciale privée québécois créé en 1988.

Espace Musique : station de radio programmant en priorité de la musique classique, du jazz, du folk et des musiques du monde. Appartenant au réseau de Radio-Canada, elle émet sous le nom d'Espace Musique de 2004 à 2014 puis est rebaptisée Ici Musique.

Exclaim : journal canadien anglophone spécialisé dans la musique indépendante créé en 1992.

Facebook : réseau social en ligne lancé en 2004.

Fanzine : publication indépendante, imprimée ou en ligne, plus ou moins périodique qui est créée et réalisée par des passionnés sans recherche de profit. Aussi trouvée sous le terme de zine.

Galaxie (aujourd'hui Stingray Musique) est un ensemble de 100 chaînes de télévision numérique canadiennes diffusant du contenu musical en continu sans pause. Chaque chaîne est dédiée à un genre particulier.

Google : moteur de recherche créé en 1998.

Grooveshark : service d'écoute de musique gratuit en ligne, actif de 2007 à 2015.

Guitar World : magazine mensuel destiné aux guitaristes, créé en 1980.

HeartattaCk : zine punk étasunien publié de 1994 à 2006.

iPhone : série de téléphones intelligents commercialisés par la marque Apple depuis 2007.

iPod : série de baladeurs numériques commercialisés par la marque Apple depuis 2001.

iTunes : logiciel de lecture et de gestion de bibliothèque multimédia numérique distribué par Apple depuis 2001 et présent par défaut sur ses produits.

Last.fm : webradio et site Internet dédié à la recommandation de musique fondé en 2002.

Les Inrockuptibles : magazine culturel et politique français, existant au format papier et en ligne, publié depuis 1986.

LimeWire : logiciel d'échange de fichiers reposant sur le partage pair-à-pair actif de 2000 à 2010.

Maximumrockandroll : fanzine mensuel consacré au punk (culture et musique) publié depuis 1982 et basé aux États-Unis.

mIRC : logiciel de discussion instantanée créé en 1995.

MP3 : format numérique de compression audio apparu au milieu des années 1990.

MTV : chaîne de télévision étasunienne initialement spécialisée dans la diffusion de vidéoclips musicaux, diffusée depuis 1981.

Musique Plus : chaîne de télévision musicale québécoise créée en 1986.

MySpace est un site web de réseautage social fondé aux États-Unis en août 2003 à destination des particuliers et des artistes musicaux.

Netflix : portail de diffusion de films et séries télévisées en flux continu sur Internet fondé en 1997.

**Nightlife** : magazine montréalais fondé en 1999, d'abord au format papier puis exclusivement en ligne.

**Pitchfork** : site web basé à Chicago aux États-Unis. Publié depuis 1995, il se spécialise dans la critique musicale, d'abord indépendante puis généraliste.

**Radio-Canada** : société de la Couronne canadienne comprenant des services radiophoniques et télévisuels. Abrégée parfois en Radio-Can dans le langage courant.

**RDIO** : service de musique en ligne par abonnement mensuel lancé en 2010.

**Rolling Stone Magazine** : magazine bimensuel étasunien sur la pop culture, à dominante musicale, créé en 1967.

**Shazam** : logiciel de reconnaissance musicale créé en 1999.

**Songza** : site web de streaming musical gratuit, fusionné en 2016 avec Google Play Music.

**Soulseek** : réseau d'échange de fichiers de type pair à pair monosource créé en 1999.

**Spotify** : service de streaming musical en ligne (site web et application) créé en 2006.

**Streaming** : terme d'origine anglo-américaine parfois traduit en français sous les termes : flux direct, flux, lecture en continu, lecture en transit ou diffusion en continu. Il désigne un principe utilisé principalement pour l'envoi de contenu quasiment en direct (techniquement, il y a un téléchargement provisoire qui est masqué pour l'utilisateur). Par extension, il recouvre les logiciels, applications, technologies et sites web l'utilisant pour diffuser des contenus audio et vidéo.

**Télé-Pirate** : Émission de télévision québécoise jeunesse diffusée de 1991 à 1996 sur le Canal Famille puis rediffusée jusqu'à l'été 1999.

**Twitter** : réseau social de microblogage lancé en 2006.

**Vinyle** : apparu au début du vingtième siècle, le disque vinyle en est le principal format phonographique de diffusion d'enregistrements sonores commerciaux (en quantité produite et vendue).

**Voir** : périodique culturel québécois mensuel et gratuit fondé en 1986.

**Vrak TV** : chaîne de télévision québécoise à destination des 13-35 ans émettant de 2001 à 2014 (devenue Vrak en 2016)

WeTransfer : service de transfert de fichier fondé sur l'informatique en nuage créé en 2009.

Wikipédia : encyclopédie participative universelle et multilingue, en ligne depuis 2001.

YouTube : site web et application d'hébergement de vidéos créé en 2005.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ahlkvist, J., et Faulkner, R. (2002). « Will This Record Work for Us? »: Managing Music Formats in Commercial Radio. *Qualitative Sociology*, 2(25), 189-215.
- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Bacache-Beauvallet, M., Bourreau, M., et Moreau, F. (2011). *Portrait des musiciens à l'heure du numérique*. Paris: Éditions Rue d'Ulm.
- Baribeau, C. (2005). Le journal de bord du chercheur. *Recherches qualitatives, Hors-série « Les Actes »*, (2), 98-114.
- Baudelot, C., Cartier, M., et Detrez, C. (1999). *Et pourtant ils lisent*. Paris: Seuil.
- Baumann, S. (2007). A General Theory of Artistic Legitimation: How Art Worlds are Like Social Movements. *Poetics*, (35), 47-65.
- Beaud, S., et Weber, F. (1997). *Guide de l'enquête de terrain*. Paris: La Découverte.
- Beck, U. (2001). *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. (L. Bernardi, Trad.). Paris: Aubier.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Becker, H. (2002). *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris: La Découverte.
- Bellavance, G. (1994). Démocratisation culturelle et commercialisation des arts. Un bilan critique des enquêtes sur le public des arts au Québec. *Loisir et Société*, 17, (2), 305-348.
- Bellavance, G., Roy-Valex, M., et Ratté, M. (2004). Le goût des autres : une analyse des répertoires culturels des nouvelles élites omnivores. *Sociologie et sociétés*, 36(1), 27-57.
- Bennett, A. (1997). « Going Down the Pub »: The Pub Rock Scene. *Popular Music*, (16), 97-108.
- Bennett, A. (2006). Consolidating the Music Scene Perspective. *Poetics*, (32), 223-234.
- Bennett, A. (2006). Punks not dead: The continuing Significance of Punk Rock for an older generation of fans. *Sociology*, 40(2), 219-235.

- Bennett, A., et Hodkinson, P. (2012). *Ageing and youth cultures: music, style and identity*. London/New York: Berg.
- Bennett, A., et Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, A., et Robards, S. (Dir.) (2014). *Mediated Youth Cultures - The Internet, Belonging and New Cultural Configurations*. Londres: Palgrave Macmillan UK.
- Bergé, A., et Granjon, F. (2005). Réseaux relationnels et éclectisme culturel. *La Revue LISA/LISA e-journal*. Retrieved from <http://lisa.revues.org/909> doi:10.4000/lisa.909
- Bernard, L. (2013). Réflexions sur la « petite bourgeoisie nouvelle » dans les années 2000. Dans P. Coulangeon et J. Duval (Dir.), *Trente ans après La Distinction* (pp. 266-277). Paris: La Découverte.
- Beuscart, J.-S., et Couronné, T. (2009). La distribution de la notoriété artistique en ligne: Une analyse quantitative de MySpace (enquête). *Terrains et travaux*, 15(1), 147-170.
- Blaukopf, K. (1992). *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Musical Sociology*. Portland: Amadeus Press.
- Bourdieu, P. (1968). Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique. *Revue internationale des sciences sociales*, 20(4), 589-612.
- Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques. *L'année sociologique*, (22), 49-126.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (30), 3-6.
- Bourdieu, P. (1984). *Questions de sociologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*. Paris: Le Seuil.
- Bourdieu, P. (2004). *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Raisons d'Agir.
- Bourdieu, P., et Castel, R. (Dir.) (1965). *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P., et Darbel, A. (1969). *L'amour de l'art, les musées et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P., et de Saint-Martin, M. (1976). Anatomie du goût. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2(5), 2-81.

- Bourdieu, P., et de Saint-Martin, M. (1978). Titres et quartiers de noblesse culturelle. *Éléments d'une critique sociale du jugement esthétique*. *Ethnologie française*, VIII(2-3), 107-144.
- Bourdieu, P., et Passeron, J. C. (1961). *Les héritiers*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P., et Passeron, J. C. (1970). *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Le Seuil.
- Brake, M. (1985). *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bryson, B. (1996). Anything but Heavy Metal. *American Sociological Review*(61), 884-899.
- Bryson, B. (1997). What About the Univores? *Poetics*(25), 141-156.
- Callon, M. (1992). Sociologie des sciences et économie du changement technique : l'irrésistible montée des réseaux technico-économiques. Dans collectif CSI (Dir.), *Ces réseaux que la raison ignore* (pp. 53-78). Paris: L'Harmattan.
- Cantwell, R. (1984). *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound*. Urbana: University of Illinois Press.
- Cardon, D., et Granjon, F. (2003). Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité. Dans O. Donnat et P. Tolila (Dir.), *Les Publics de la culture, politiques publiques et équipements culturels* (pp. 93-108). Paris: Presses de Sciences Po.
- Cavell, S. (1996). *Les voix de la raison, Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*. Paris: Le seuil.
- Chambat, P. (1994). Usages des technologies de l'information et de la communication (TIC): évolution des problématiques. *Technologies de l'Information et Sociétés*, 6(3), 249-270.
- Chan, T. W., et Goldthorpe, J. H. (2006). Social Stratification and Cultural Consumption: Music in England. *European Sociological Review*, 1(23), 1-19.
- Chandler, D. (2000). *An Introduction to Genre Theory*.
- Chaney, D. (1994). *The Cultural Turn: Scene Setting Essays on Contemporary Cultural History*. London/New York: Routledge.
- Chaney, D. (1996). *Lifestyles - Key Ideas*. Londres: Routledge.
- Chauvel, L. (2006). *Les classes moyennes à la dérive*. Paris: Le Seuil / La République des Idées.
- Cicchelli, V., et Octobre, S. (2017). *L'amateur cosmopolite: Goût et imaginaires culturels*

juvéniles à l'ère de la globalisation. Paris: Ministère de la Culture - DEPS.

Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.

Coulangeon, P. (2003). La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question. *Revue française de sociologie*, 44(1), 3-33.

Coulangeon, P. (2005). *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris: La Découverte.

Coulangeon, P. (2011). Les métamorphoses de la distinction. Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui. Paris: Grasset.

de Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.

de Certeau, M. (1993). *La culture au pluriel*, recueil d'articles réunis sous la direction de M. de Certeau en 1974 (3d ed.). Paris: Le Seuil.

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DiMaggio, P. (1982). Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America. *Media, Culture and Society*, (4), 33-50.

DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 4(52), 440-455.

DiMaggio, P., et Mohr, J. (1985). Cultural Capital, Educational Attainment, and Marital Selection. *American Journal of Sociology*, (90), 1231-1261.

DiMaggio, P., et Mukhtar, T. (2004). Arts Participation as Cultural Capital in the United States, 1982-2002: Signs of Decline? *Poetics*, (32), 169-194.

Donnat, O. (1994). *Les Français face à la culture: de l'exclusion à l'éclectisme*. Paris: La Découverte.

Donnat, O. (1999). La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997. *Revue française de sociologie*, 40(1), 111-119.

Donnat, O. (2004a). La transmission des passions culturelles. *Enfances, Familles, Générations*, (1), 84-100.

Donnat, O. (2004b). Les univers culturels des Français. *Sociologie et sociétés*, 36(1), 87-103.

Donnat, O. (2011a). « Pratiques culturelles des Français » : une enquête de marginal-sécant, au croisement de la sociologie de la culture, des médias et des loisirs. Dans G. Saez (Dir.), *Le fil de l'esprit. Augustin Girard, un parcours entre recherche et action*, Paris, La Documentation française (pp. 93-111). Paris: La Documentation française.

- Donnat, O. (2011b). Pratiques culturelles 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales. *Culture études*, (2011-7).
- Dowd, T. J. (1992). The Musical Structures and Social Context of Number-One Songs, 1955 to 1988: An Exploratory Analysis. Dans R. Wuthnow (Dir.), *Vocabularies of Public Life* (pp. 130-157). London: Routledge.
- Dowd, T. J. (2003). Structural Power and the Construction of Markets: The Case of Rhythm and Blues. *Comparative Social Research*, (21), 147-201.
- Dubois, V. (1999). *La politique culturelle. Génèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin.
- Emmison, M. (2003). Social Class and Cultural Mobility: Reconfiguring the Cultural Omnivore Thesis. *Journal of Sociology*, 3(39), 211-230.
- Ennis, P. H. (1992). *The Seventh Stream: The Emergence of Rock'n'Roll in American Popular Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Flichy, P. (2010). *Le sacre de l'amateur, sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris: Le Seuil.
- Fluckiger, C. (2007). *L'appropriation des TIC par les collégiens dans les sphères familiales et scolaires*. (Doctorat), École normale supérieure, Cachan.
- Frith, S. (1978). *The Sociology of Rock*. London: Constable and Co.
- Frith, S. (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London: Constable.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S. (2002). Music and everyday life. *Critical Quarterly*, 44(1), 35-48.
- Frith, S. (2004). What is bad music? Dans C. J. Washburne et M. Derno (Dirs.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (pp. 15-36). New York: Routledge.
- Galland, O. (1993). *Les jeunes* (3e ed.). Paris: La Découverte.
- Galland, O. (1996). L'entrée dans la vie adulte en France. *Sociologie et sociétés*, 28(1), 37-46.
- Galland, O. (2007). *Sociologie de la jeunesse* (4e ed.). Paris: Armand Colin.
- Galland, O., et Roudet, B. (Dirs.) (2005). *Les jeunes Européens et leurs valeurs*. Paris: La Découverte.

- Gans, H. J. (1974). *Popular Culture and High Culture: An Analysis on Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
- Garon, R., et Lapointe, M.-C. (2009). *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*. Retrieved from Gouvernement du Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine
- Gauthier, M. (2003). *La jeunesse, au coeur des changements de la société québécoise*. Dans M. Gauthier (Dir.), *Regard sur... La jeunesse au Québec* (pp. 9-24). Sainte-Foy: Les Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval.
- Gauthier, M., et Guillaume, J.-F. (Dirs.) (1999). *Définir la jeunesse? D'un bout du monde à l'autre*. Sainte-Foy: Les Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval.
- Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press.
- Genette, G. (1999). *Figures IV*. Paris: Le Seuil.
- Genette, G. (2012). *Des genres et des oeuvres*. Paris: Le Seuil.
- Glaser, B. G., et Strauss, A. (1999). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Glevarec, H. (2005). *La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical*. Dans É. Maigret et É. Macé (Dirs.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* (pp. 69-102). Paris: Armand Colin/INA.
- Glevarec, H. (2009). *La culture de la chambre. Préadolescence et culture contemporaine dans l'espace familial*. Paris: La Documentation française.
- Glevarec, H. (2015). *Le temps d'avant de la préadolescence : affiliation, différenciation et autonomie par la culture*. Paper presented at the Cycle de conférence Les cultures juvéniles en France et au Québec, Paris/Montréal.
- Glevarec, H., et Pinet, M. (2009). *La « tablature des goûts musicaux » : un modèle de structuration des préférences et des jugements*. *Revue française de sociologie*, 50(3), 599-640.
- Granjon, F. et Combes, C. (2007). *La numérimorphose des pratiques de consommation musicale : Le cas de jeunes amateurs*. *Réseaux*, 145-146(6), 291-334.
- Green, A.-M. (1997). *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno...* Paris: L'Harmattan.
- Grignon, C., et Passeron, J.-C. (1989). *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme*

en sociologie et en littérature. Paris: Le Seuil.

Griswold, W. (1987). *The Fabrication of Meaning: Literary Interpretation in the United States, Great Britain, and the West Indies*. *American Journal of Sociology*, 5(92), 1077-1117.

Guibert, G. (2006). *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*. Paris: Mélanie Seteun/IRMA.

Guibert, G., et Bellavance, G. (Dir.) (2014). *La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives*. Présentation. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 5-15.

Hall, S., et Jefferson, T. (Dir.) (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*. London: Routledge.

Hall, S. (1994). *Codage/Décodage*. *Réseaux*, 12(68), 27-39.

Harrison, J., et Ryan, J. (2010). *Musical Taste and Ageing*. *Ageing et Society*, (30), 649-669.

Harvey, F., et Fortin, A. (1995). *Production et diffusion culturelles en région : émergence d'une nouvelle dynamique*. Dans F. Harvey et A. Fortin (Dir.), *La nouvelle culture régionale*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (pp. 13-34). Québec: Institut québécois de recherche sur la culture.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Londres: Routledge.

Hennion, A. (1993). *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.

Hennion, A. (2001). *Music Lovers: Taste as Performance*. *Theory, Culture et Society*, (18), 1-22.

Hennion, A. (2004). *Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur*. *Sociétés*, 85(3), 9-24.

Hennion, A. (2005). *Pour une pragmatique du goût*. CSI Working Papers Series 001. Retrieved from [http://www.csi.ensmp.fr/working-papers/DLWP.php?wp=WP\\_CSI\\_001.pdf](http://www.csi.ensmp.fr/working-papers/DLWP.php?wp=WP_CSI_001.pdf)

Hennion, A. (2009). *Réflexivités. L'activité de l'amateur*. *Réseaux*, 27(153), 57-78.

Hennion, A. (2010). *Vous avez dit attachements?* Dans M. Akrich, Y. Barthe, F. Muniesa, et P. Mustar (Dir.), *Débordements. Mélanges offerts à Michel Callon* (pp. 179-190). Paris: Presses des Mines.

Hennion, A., et Maisonneuve, S. (2000). *Figures de l'amateur: formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La Documentation Française.

Hennion, A., et Teil, G. (2003). *Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands*

- amateurs de musique. Dans O. Donnat (Dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles* (pp. 63-82). Paris: La Documentation française.
- Hesmondhalgh, D. (2007). Musique, émotion et individualisation. *Réseaux*, 25(141-142), 203-230.
- Holt, D. B. (1997). Distinction in America? *Poetics*(25), 93-120.
- Huberman, A. M., et Miles, M. B. (1991). *Analyse des données qualitatives: recueil de nouvelles méthodes*. Bruxelles: De Boeck-Wesmael.
- Hudon, R., et Poirier, C. (2011). *La politique, jeux et enjeux. Action en société, action publique, et pratiques démocratiques*. Québec: PUL.
- Johnstone, J., et Katz, E. (1957). Youth and Popular Music: A Study of the Sociology of Taste. *American Journal of Sociology*, (62), 563-568.
- Jouet, J. (2000). Retour critique sur la sociologie des usages. *Réseaux*, 18(100), 487-521.
- Jukka, G. (1993). Taste and Fashion: The Social Function of Fashion and Style. *Acta Sociologica*, (36), 89-100.
- Jutras, J., et Sinaré, S. (2004). Les pratiques de lecture des Québécoises et des Québécois de 1989 à 1999. *Bulletin Survol*, (11).
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg Publishers.
- Katz-Gerro, T., et Sullivan, O. (2004). Loisirs, Goûts et Appartenance Sexuelle en Grand-Bretagne: Évolution entre les Années 1960 et 1990. *Sociologie et sociétés*, 36(1), 165-186.
- Kaufmann, J.-C. (2001). *Ego. Pour une sociologie de l'individu. Une autre vision de l'homme et de la construction du sujet*. Paris: Nathan.
- Kellerhals, J., et Montandon, C. (1991). *Les stratégies éducatives des familles*. Genève: Delachaux et Niestlé.
- Lacroix, J.-G., Moeglin, P., et Tremblay, G. (1992). Usages de la notion d'usage. NTIC et discours promotionnel au Québec et en France Les nouveaux espaces de l'information et de la communication (pp. 239-248). Lille: Huitième Congrès National des Sciences de l'Information et de la Communication.
- Lahaye, W., Pourtois, J.-P., et Desmet, H. (2007). *Transmettre. D'une génération à l'autre*. Paris: PUF.
- Lahire, B. (2000). Héritages sexués et incorporation des habitudes et des croyances. Dans T. Blöss (Dir.), *La dialectique des rapports hommes-femmes* (pp. 9-25). Paris: PUF.

- Lahire, B. (2001). Catégorisations et logiques individuelles : les obstacles à une sociologie des variations intra-individuelles. *Cahiers internationaux de sociologie*, 110(1), 59-81.
- Lahire, B. (2004). *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: La Découverte.
- Lamont, M., et Molnár, V. (2002). The Study of Boundaries in the Social Sciences. *Annual Review of Sociology*, (28), 167-195.
- Laperrière, A. (1997). La théorisation ancrée (grounded theory) : démarche analytique et comparaison avec d'autres approches apparentées. Dans J.-P. D. J. Poupart, L. H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer et A. P. Pires (Dir.), *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (pp. 341-364). Montréal: Gaëtan Morin.
- Lavenu, D. (2001). Activités du temps libre et sociabilité de jeunes à la sortie de l'adolescence. *Loisir et Société. Culture et mode de vie.*, 24(2), 403-430.
- Le Guern, P. (2002). *Les cultes médiatiques: Cultures fan et oeuvres cultes*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Lechien, M.-H. (2013). « Petite bourgeoisie nouvelle » ou « nouvelles couches moyennes salariées »? Retour sur un débat et sur un enjeu, la domination. Dans P. Coulangeon et J. Duval (Dir.), *Trente ans après La Distinction*. Paris: La Découverte.
- Legault, C. (2012). Les pratiques culturelles selon la génération des baby-boomers et des jeunes de 25 à 35 ans de 1979 à 2009. *Bulletin Survol*, (23).
- Lena, J. C. (2006). Social Context and Musical Content: Rap Music, 1979-1995. *Social Forces*, 1(85), 479-495.
- Lena, J. C., et Peterson, R. A. (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, (73), 697-718.
- Lescop, G. (2003). Honnie soit la Oï! Naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale. *Volume !*, 2(1), 109-128.
- Livingstone, S. (2007). From family television to bedroom culture : young people's media at home. Dans E. Devereux (Dir.), *Media Studies : Key Issues and Debates* (pp. 302-321). London: Sage.
- Lizardo, O., et Skiles, S. (2009). Highbrow Omnivorousness on the Small Screen?: Cultural Industry Systems and Patterns of Cultural Choice in Europe. *Poetics*, (37), 1-23.
- Lizé, W. (2010). Le goût jazzistique en son champ. L'espace parisien de la jazzophilie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (181-182), 60-87.

- Lizé, W., Naudier, D., et Roueff, O. (2011). *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*. Paris: La Documentation Française.
- Lizé, W., et Roueff, O. (2010). *La fabrique des goûts*. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1-2(181-182), 4-11.
- Lobet, D., et Cavalcante, L. E. (2014). *Transmission à rebours, filiation inversée, socialisation ascendante : regards renversés sur les rapports de générations*. *Enfances, Familles, Générations*, (20), 1-12.
- Lopez Sintas, J., et Garcia Advarez, E. (2002). *Omnivores Show Up Again: The Segmentation of Cultural Consumers in Spanish Social Space*. *European Sociological Review*, 3(18), 353-368.
- Lussier, M. (2008). *La scène punk montréalaise. Processus de différenciation et métissage en concert*. *Volume !*, 6(1-2), 221-236.
- Lussier, M. (2011). *Les musiques émergentes, le devenir ensemble*. Montréal: Nota Bene.
- Maffesoli, M. (2000). *Le Temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse* (2nd ed.). Paris: La Table Ronde.
- Maigret, É., et Macé, É. (2005). *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Armand Colin.
- Maigret, É., Macé, É., et Glevarec, H. (2008). *Cultural Studies. Anthologie*. Paris: Armand Collin.
- 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), 11-28.
- Martet, S. (2010). *Pratiques culturelles et représentations de la culture chez les adolescents*. (M.A.), UQAM, Montréal.
- Martuccelli, D. (2010). *La société singulariste*. Paris: Éditions Armand Collin.
- McLeod, K. (2001). *Genres, Subgenres, and More: Musical and Social Differentiation within Electronic/Dance Music Communities*. *Journal of Popular Music Studies*, (13), 59-76.
- Mead, M. (1971). *Le fossé des générations* (J. Clairevoye, Trad.). Paris: Denoël / Gonthier.
- Méda, D., et Vendramin, P. (2010). *Les générations entretiennent-elles un rapport différent au travail ?* *Sociologies*. Retrieved from doi:<http://sociologies.revues.org/3349>
- Mercklé, P., et Octobre, S. (2015). *Les enquêtés mentent-ils ? Incohérences de réponse et illusion biographique dans une enquête longitudinale sur les loisirs des adolescents*. *Revue française de sociologie*, 56(3), 561-591.

- Metton-Gayon, C. (2009). Les adolescents, leur téléphone et Internet. « Tu viens sur MSN? ». Paris: L'Harmattan.
- Meyer, H.-D. (2000). Taste Formation in Pluralistic Societies. The Role of Rhetorics and Institutions. *International Sociology*, 15(1), 33-56.
- Michaud, Y. (2003). Critères esthétiques et jugement de goût. Paris: Éditions Jacqueline Chambon.
- Milan, A., Beaupré, P., et Turcotte, P. (2006). Fiston revient à la maison : tendances et indicateurs du retour au domicile parental. *Tendances sociales canadiennes*, 11(008), 28-34.
- Mohr, J., et DiMaggio, P. (1995). The intergenerational transmission of cultural capital. *Research in social stratification and mobility*, 14, 169-200.
- Molgat, M., et Charbonneau, J. (2003). Les relations sociales. Dans M. Gauthier (Dir.), *Regard sur... La jeunesse au Québec* (pp. 113-139). Sainte-Foy: Les Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval.
- Molgat, M., Côté, S., Gauthier, M., et Deschenaux, F. (2003). Pourquoi partent-ils? Les motifs de migration des jeunes régionaux. *Recherches sociographiques*, 44(1), 113-139.
- Moore, R. (2005). Alternative to What? Subcultural Capital and the Commercialization of a Music Scene. *Deviant Behavior*, (26), 229-252.
- Mucchielli, A. (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Collin.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. New York: Routledge.
- Noiriel, G. (1990). *Journal de terrain, journal de recherche et auto-analyse*. Entretien avec Florence Weber. *Genèses*, 2(2), 138-147.
- Nowak, R. (2013). Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores. *Volume !*, 10(1), 227-228.
- Octobre (dir.), S. (2010). *Enfance et culture - Transmission, appropriation et représentation*. Paris: Ministère de la Culture - DEPS.
- Octobre, S. (2005). La fabrique sexuée des goûts culturels. *Développement culturel*, (150), 1-10.
- Octobre, S. (2009). *Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ?* Paris: Département des études, de la prospective et des statistiques. Ministère de la Culture et de la Communication.
- Octobre, S. (2010). *La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille*.

Cahiers du Genre, (49), 55-76.

Octobre, S. (2011). Du féminin et du masculin. Genre et trajectoires culturelles. Réseaux, (168-169), 23-57.

Octobre, S., et Berthomier, N. (2012). Socialisation et pratiques culturelles des frères et sœurs. Informations sociales, 5(173), 49-58.

Octobre, S., Détrez, C., Mercklé, P., et Berthomier, N. (2011). L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication.

Octobre, S., et Jauneau, Y. (2008). Tels parents, tels enfants? Une approche de la transmission culturelle. Revue française de sociologie, 49(4), 695-722.

Olivier de Sardan, J.-P. (1995). La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. Enquête, (1), 71-112.

Ollivier, M., et Fridman, V. (2004). Ouvertures ostentatoires à la diversité et cosmopolitisme. Vers une nouvelle configuration discursive? Sociologie et sociétés, 36(1), 105-126.

Paillé, P., et Mucchielli, A. (2008). L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales (2nd ed.). Paris: Armand Colin.

Pasquier, D. (2005). Cultures lycéennes: la tyrannie de la majorité. Paris: Autrement.

Passeron, J.-C. (2002). Culture populaire, culture savante et culture "commune", débat avec J. Foucambert et C. Grignon. Les actes de lecture, (80), 42-48.

Patureau, F. (1992). Les pratiques culturelles des jeunes: les 15-24 ans à partir des enquêtes sur les pratiques culturelles des Français. Paris: La Documentation française.

Perticoz, L. (2009). Les processus techniques et les mutations de l'industrie musicale – L'auditeur au quotidien, une dynamique de changement. (doctorat), Université Stendhal, Grenoble.

Peterson, R. A. (1972). A Process Model of the Folk, Pop and Fine Art Phases of Jazz. Dans C. Nanry (Dir.), American Music: From Storyville to Woodstock (pp. 135-151). New Brunswick: Transaction Books.

Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation. Poetics, 21, 243-258.

Peterson, R. A. (1997). Creating country music. Fabricating authenticity. Chicago: University of Chicago Press.

Peterson, R. A. (1997). The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker. Poetics, (25), 75-92.

- Peterson, R. A. (2005). Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorousness. *Poetics*, (33), 257-282.
- Peterson, R. A., et Kern, R. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, (61), 900-907.
- Peterson, R. A., et Simkus, A. (1992). Understanding Audience Segmentation. *Poetics*, (21), 243-258.
- Pinto, L. (2013). Du bon usage de *La Distinction*. Dans P. Coulangeon et J. Duval (Dir.), *Trente ans après La Distinction* (pp. 83-95). Paris: La Découverte.
- Poirier, C., Martet, S., Desjardins, M. K., Melançon, M.-O., Poirier, J., et St-Germain Blais, K. (2012). *La participation culturelle des jeunes à Montréal*. Montréal: INRS - Culture Montréal.
- Poupart, J. (1997). L'entretien de type qualitatif : considérations épistémologiques, théoriques et méthodologiques. Dans J.-P. D. J. Poupart, L. H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer et A. P. Pires (Dir.), *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (pp. 173-206). Montréal: Gaëtan Morin.
- Prior, Nick. (2012). Musiques populaires en régime numérique. Acteurs, équipements, styles et pratiques. *Réseaux*, 172(2), 66-90.
- Pronovost, G. (1997). *Loisir et société. Traité de sociologie empirique*. (2nd ed.). Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Pronovost, G. (2002). *Les enquêtes de participation culturelle Une comparaison France-Québec-États-Unis. Rapport remis à l'Observatoire de la culture et des communications, de l'Institut de la statistique du Québec et au ministère de la Culture et des Communications du Québec*. Retrieved from Université du Québec à Trois-Rivières:
- Pronovost, G. (2005). *Temps sociaux et pratiques culturelles*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Pronovost, G., et Royer, C. (2004). *Les valeurs des jeunes*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Proulx, M. (2014). *Indicateurs de l'éducation - Édition 2013*. Retrieved from Direction des statistiques et de l'information décisionnelle - MELS: [http://www.mels.gouv.qc.ca/fileadmin/site\\_web/documents/PSG/statistiques\\_info\\_decisionnelle/Indicateurs\\_educ\\_2013\\_webP.pdf](http://www.mels.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/PSG/statistiques_info_decisionnelle/Indicateurs_educ_2013_webP.pdf)
- Proulx, S., et Breton, P. (2012). *L'explosion de la communication. Introduction aux théories et aux pratiques de la communication*. Paris: La Découverte.

- Radway, J. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Rentfrow, P. J., Goldberg, L. R., et Levitin, D. J. (2011). The structure of musical preferences: a five-factor model. *Journal of Personality and Social Psychology*, 100(6), 1139-1157.
- Roy, A., et Magnan (dir), S. (2016). *La pratique culturelle au Québec en 2014*. Bulletin *Surviv*, (27), 1-57.
- Roy, A., et Magnan (dir), S. (2016). *Les pratiques culturelles au Québec en 2014 - Recueils statistiques - Volume 1. Groupes sociaux et Volume 2. Régions et municipalités*. Québec: Ministère de la Culture et des Communications.
- Roy, A., et Simard, S. (2012). *Portraits statistiques régionaux en culture: Montréal*. Québec: Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.
- Ryder, N. B. (1965). The Cohort as a Concept in the Study of Social Change. *American Sociological Review*, (30), 843-861.
- Schütz, A. (2000). *Éléments de sociologie phénoménologique* (T. Blin, Trad.). Paris: L'Harmattan.
- Simondon, G. (2005). *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*. Paris: Le Seuil.
- Singly, F. d. (2006). *Les Adonaissants*. Paris: Armand Collin.
- Strauss, A., et Corbin, J. (1994). Grounded theory methodology: an overview. In N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (Dir.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 273-285). London, Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Strauss, A., et Corbin, J. (1998). *Basics of Qualitative Research Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory* (2nd ed.). Londres: Sage Publications.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 20(3), 368-388.
- Straw, W. (2004). Cultural Scenes. *Society and Leisure*, 27(2), 411-422.
- Straw, W. (2014). Scènes: ouvertes et restreintes. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 17-32.
- Sullivan, O., et Katz-Gerro, T. (2007). The Omnivore Thesis Revisited: Voracious Cultural Consumers. *European Sociological Review*, 2(23), 123-137.
- Tagg, P. (2000). *Kojak - 50 seconds of TV music*. New York et Montréal: MMMSP.

- Thiercé, A. (1999). *Histoire de l'adolescence, 1850-1914*. Paris: Belin.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Titon, J. T. (1994). *Early downhome blues: A musical and cultural analysis* (2nd ed.): University of North Carolina Press (Chapel Hill).
- Touché, M. (2006). Métal. Une culture de la transgression sonore. Volume !, (5-2), 137-152.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette Littératures.
- Vachon, D. (2013). *Processus de typification au sein de la Lebenswelt, constitution originare de l'alter ego et sphère anté-prédicative chez Alfred Schütz. ((Mémoire de maîtrise)), Université du Québec à Montréal, Montréal.*
- Van Eijck, K. (1999). Socialization, education, and lifestyle: How social mobility increases the cultural heterogeneity of status groups. *Poetics*, (26), 309-328.
- Van Eijck, K. (2001). Social Differentiation in Musical Taste Patterns. *Social Forces*, (79), 1163-1184.
- Van Eijck, K., et Knulst, W. (2005). No More Need for Snobbism: Highbrow Cultural Participation in a Taste Democracy. *European Sociological Review*, 21(5), 513-528.
- Veblen, T. (1970). *Théorie de la classe de loisir* (L. Évrard, Trad.). Paris: Gallimard.
- Voisin, A. (2013). Des jeunes "univores"? Musique, ethnicité et (il)légitimité culturelle dans l'East-End londonien et en Seine-Saint-Denis. Dans P. Coulangeon et J. Duval (Dir.), *Trente ans après La Distinction* (pp. 113-126). Paris: La Découverte.
- Weber, F. (1989). *Le Travail à côté, étude d'ethnographie ouvrière*. Paris: INRA-EHESS.
- Williams, J. P. (2006). Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet. *Journal of Contemporary Ethnography*, 2(35), 173-200.
- Williams, R. (1961 (édition 2001)). *The Long Revolution*. Peterborough: Broadview Press.
- Williams, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge.
- Williams, R. (2009). *Culture et Matérialisme* (N. Calvé et É. Dobenesque, Trad.). Paris/Montréal: Les Prairies ordinaires/Lux.
- Yin, R. K. (2002). *Case study research: Design and methods*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Zaffran, J., et Pouchadon, M.-L. (2010). Chapitre VII – La recomposition des pratiques

culturelles des adolescent(e)s Terrain français, éclairages québécois. Dans S. Octobre (Dir.),  
Enfance et culture: Transmission, appropriation et représentation. Paris: Ministère de la  
Culture - DEP