



HAL
open science

Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie

Vincent Dubois, Emmanuel Pierru, Jean-Matthieu Méon

► To cite this version:

Vincent Dubois, Emmanuel Pierru, Jean-Matthieu Méon. Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Editions du Seuil, 2010, 181, pp.106-125. halshs-00497934

HAL Id: halshs-00497934

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00497934>

Submitted on 6 Jul 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru

Quand le goût ne fait pas la pratique **Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie**

Même si elle a progressivement décliné depuis son âge d'or du XIX^e siècle, la pratique de la musique d'harmonie demeure importante. Selon une enquête du ministère de la Culture de 1995, elle rassemble 8 % des musiciens amateurs¹. La Confédération musicale de France, principale structure fédérative pour les orchestres à vents, regroupe plus de 2 600 harmonies, soit près de 100 000 musiciens amateurs. Encore ces chiffres sous-estiment-ils l'ampleur de cette pratique, puisque des harmonies appartiennent à d'autres fédérations et que certaines n'ont aucune affiliation institutionnelle. En dépit de cette importance numérique, la musique d'harmonie reste peu visible au-delà du cercle de ses pratiquants et de leur entourage. Elle est ignorée des grands médias, remise le plus souvent aux pages locales de la presse quotidienne régionale. Elle est tout autant invisible pour les sciences sociales et même pour la musicologie. Le corpus de travaux sur le monde des harmonies apparaît de fait bien mince au regard des nombreuses investigations sociologiques sur la musique. Hormis quelques travaux souvent d'orientation historique², la musique d'harmonie reste ainsi une *terra incognita* de la

1. « La musique en amateur », *Développement culturel*, 107, juin 1995, p. 4.

2. Philippe Gumpłowicz, *Les Travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale en France (1820-2000) : harmonies, fanfares, chorales*, Paris, Aubier, 2001 [1^{re} éd. 1987] auquel on ajoutera quelques rares articles. Voir notamment Jane Fulcher, "The orpheon societies: 'Music for the workers' in Second Empire", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 10(1), 1979. Sur les *brass bands* en Angleterre, voir Ruth Finnegan, "The brass band world", in *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. L'enquête monographique menée par Michel Bozon à Villefranche-sur-Saône apporte des éléments d'analyse, voir Michel Bozon, « Sociabilité et distance sociale », in *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de province. La mise en scène des différences*, Lyon, PUL, 1984 ; « Pratiques musicales et classes sociales. Structure d'un champ local », *Ethnologie française*, 15(3), 1984, p. 251-264. Plus récemment voir Adèle Simonneau, « Espace local, identité et sociabilité. Les conditions de création de l'Harmonie de Saint-Nazaire, 1964 », mémoire de master en sociologie, université de Nantes, 2007.

sociologie des pratiques musicales et même des musiques populaires³. Si le large succès du film *Les Virtuoses* de Mark Herman en 1997 mettant en scène la montée vers la consécration nationale du *brass band* d'une petite ville minière ravagée par le chômage a contribué à rendre cet univers musical plus visible, il n'a en revanche pas suffi à susciter l'intérêt des sciences sociales – pas même en Grande-Bretagne.

Le désintérêt des sciences sociales à l'égard de la musique d'harmonie est à la fois le révélateur et la conséquence de son illégitimité culturelle. Il reproduit en effet les dégoûts sociaux qu'elle ne manque pas de provoquer. Les orchestres d'harmonie ne sont vus que comme un ersatz d'orchestre symphonique auquel ils sont dès leur origine négativement rapportés⁴. Leur musique est associée à des références socialement et/ou culturellement peu valorisées (le provincialisme et la ruralité, l'univers paramilitaire de la fanfare, les défilés et les célébrations officielles). Elle suscite des réactions qui vont de la condescendance amusée au mépris affiché comme tel, en passant par le second degré que ceux qui se veulent culturellement ouverts expriment à l'égard du kitsch. D'autres musiques « populaires » – au sens du recrutement social de leurs pratiquants et/ou de leur distance d'avec la musique savante – suscitent l'intérêt. Mais la musique d'harmonie ne présente aucune des caractéristiques propres à ce qu'une pratique « populaire » séduise des intellectuels : ni l'« authenticité » des musiques traditionnelles, ni la « diversité culturelle » et la jeunesse du rap, ni la « subversion » ou l'attrait esthétique du rock... La musique d'harmonie évoque plutôt spontanément le conservatisme social et esthétique d'une pratique d'un autre âge (et de gens âgés), révolue ou en passe de l'être, condamnée à une mort prochaine dont elle ne peut même pas revendiquer la « beauté »⁵.

3. Voir le dossier de *Réseaux*, 141, 2007, consacré aux musiques populaires.

4. Sur les orchestres symphoniques, voir Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002.

5. Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, « La beauté du mort », in Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993.

Pourtant, à condition de se défaire de ces représentations aussi spontanées que socialement monochromes, il y a d'importants profits de connaissance à (ré)investir sociologiquement le monde des harmonies, au-delà même de l'intérêt que peut représenter l'exploration d'un univers culturel relativement méconnu. Celui-ci s'avère en effet particulièrement propice pour poser ou reposer de multiples questions, celle des conditions et modalités de la domination culturelle, des relations entre pratiques sociables et culturelles, ou encore celle des effets des transformations socio-économiques sur ces pratiques. Il invite également à repenser les relations entre les goûts et les pratiques musicales et, en particulier, à se déprendre de l'idée d'une liaison mécanique qui pose au principe de ces dernières les préférences esthétiques. C'est ce point que nous souhaitons aborder ici. Au regard du schéma selon lequel la pratique d'une musique populaire découlerait de l'écoute intensive d'un genre spécifique, définissant le musicien *ordinaire* comme un *fan* passé de l'écoute à la pratique⁶, la musique d'harmonie et ses pratiquants apparaissent, à proprement parler, *extraordinaires*. Seule une petite minorité (moins d'un tiers) des musiciens interrogés dans notre enquête justifient leur appartenance à une harmonie par le fait qu'on y joue la musique qui leur plaît, plus des deux tiers des musiciens d'harmonie avançant d'autres raisons que leurs « goûts ». L'engagement dans une harmonie est donc bien loin de pouvoir être rapporté à une correspondance stricte entre des préférences esthétiques et un investissement dans une pratique. Les formes et l'intensité des engagements dans le(s) monde(s) de l'harmonie ne trouvent pas leur raison d'être dans l'affirmation et l'expression de préférences avant tout esthétiques. Il ne s'agit pas de nier l'existence de considérations esthétiques dans l'univers de la musique d'harmonie ; cela reviendrait à en donner une représentation misérabiliste qui renforcerait la vision condescendante

6. Voir à ce sujet Marc Perrenoud, *Les Musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007 : « c'est principalement autour de cette modalité transversale de goût pour la musique que se construit un rapport primitif à la pratique, favorable à la transmission d'un savoir et à la constitution d'un ethos spécifiques au métier de musicien et à la figure du *musicos* ».

dont il s'agit précisément de se déprendre⁷. Notre propos consiste plutôt, à partir de ce cas particulier, à poser qu'une pratique musicale n'est pas toujours prioritairement une affaire de goût et à rappeler cette évidence parfois oubliée selon laquelle c'est d'abord une *pratique*, soumise comme telle à des logiques pratiques⁸. Pour le dire autrement, s'il y a en la matière une esthétique, c'est moins une « esthétique de la contemplation » fondée sur une séparation de l'artiste et du public conduisant à une attention focalisée sur le contenu, qu'une « esthétique de la production », attentive à la réalisation du produit, dans une chaîne d'interdépendance très courte entre le producteur et le consommateur⁹.

Après un bref portrait sociologique des musiciens d'harmonie, l'exploration des rapports qu'ils entretiennent avec la musique qu'ils jouent montre comment la faiblesse de l'écoute se combine à une appréhension avant tout pratique et collective. Les orchestres ne sont pas pour autant exempts de clivages internes ; mais ceux-ci ne s'organisent autour d'enjeux de répertoire que dans la mesure où ces derniers recouvrent des approches différentes de la pratique instrumentale. Ces conflits ne sont donc pas résolus par l'imposition d'un style mais suivant des considérations à la fois éthiques et pragmatiques visant à satisfaire tous les « goûts ». On voit ainsi que l'articulation entre le « goût » et la pratique se révèle autrement plus complexe qu'une relation univoque entre des préférences stylistiques et une pratique qui en serait la simple réalisation.

Des musiciens « populaires » ?

7. Voir à ce propos Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire*, Paris, EHESS-Seuil, 1989.

8. Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

9. Florence Weber, *Le Travail à côté. Étude d'ethnographie ouvrière*, Paris, EHESS, 2009, [1^{re} éd. 1989], p. 216-217, et plus généralement la postface « Une ethnographie des perceptions ».

L'image habituelle des musiciens d'harmonie en fait un groupe en tous points distinct des autres musiciens amateurs, généralement jeunes et parmi lesquels les catégories supérieures à fort capital culturel sont les plus représentées¹⁰. Ils forment cependant un groupe beaucoup moins homogène et « populaire » qu'on pourrait le penser.

Les orchestres d'harmonie apparaissent beaucoup moins « ouvriérisés » que l'image spontanée, historiquement datée, qui en est généralement fournie [voir **tableau 1 « Musiciens amateurs et musiciens d'harmonies »**]. Près de la moitié des répondants à l'enquête appartient aux catégories populaires¹⁶, mais seuls 8,9 % des musiciens occupent un emploi ouvrier¹⁷, et 35 % des musiciens d'harmonie appartiennent aux professions intermédiaires. L'image « populaire » et plus encore ouvrière de la musique d'harmonie correspond davantage à une situation révolue, ou en passe de l'être, qu'à la composition sociale actuelle, marquée par la forte présence de mobiles sociaux ascendants : un quart des sociétaires avait un père ouvrier, le plus souvent qualifié, et si l'on y ajoute les pères employés et petits indépendants, environ deux tiers des sociétaires ont une origine sociale populaire.

10. Olivier Donnat (dir.), *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française, 1996.

16. Si l'on ajoute les agriculteurs, ainsi que les commerçants, artisans et chefs d'entreprise qui en sont proches dans notre échantillon.

17. Cette très faible représentation des ouvriers au sein des orchestres n'est pas imputable à un effet d'auto-exclusion de l'enquête par questionnaire ou à un quelconque effet de structure. Des analyses statistiques complémentaires menées à partir de listes de sociétaires établies par les sociétés elles-mêmes et rapprochées des données du recensement se révèlent très largement concordantes avec les résultats de l'enquête par questionnaire reproduits ici.

Tableau 1
Musiciens amateurs et musiciens d'harmonies (en pourcentages)

		<i>Musiciens amateurs*</i>	<i>Musiciens d'harmonies</i>
Sexe	Hommes	46,0	54,6
	Femmes	54,0	45,4
Âge	-15 ans	nd	6,8
	15-24 ans	32,0	35,9
	25-34 ans	17,0	20,7
	35-54 ans	25,0	26,6
	55 ans et plus	26,0	10,0
CSP	Agriculteur	6,0	1,8
	Commerçant/artisan	9,0	8,4
	Cadre supérieur/PIS	25,0	14,4
	Prof. intermédiaire	23,0	35,3
	Employé	14,0	29,4
	Ouvrier	19,0	8,9
	Inactif	4,0	1,8
Diplôme	Sans/CEP	25,6	10,0
	CAP/BEP	19,1	20,3
	BEPC	17,1	13,4
	Bac	14,8	17,1
	Supérieur au bac	22,6	34,8
	Autres	1,0	4,4

* Sources : Olivier Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française, 1996, tableau 9, p. 187 et pour les diplômes graphique 10, p. 52.

Les musiciens ont hérité de leurs origines familiales un ensemble de dispositions qui range leur activité musicale dans un univers de goûts et de pratiques proche de celui des classes populaires. Ils ne s'adonnent pas aux activités qui se situent plutôt dans le haut de la hiérarchie de la légitimité culturelle. Leur loisir le plus fréquent est de loin la télévision, un des marqueurs les plus typiques du style de vie « populaire ». De manière concordante, les activités les plus souvent citées sont extra-culturelles (sport, bricolage ou jardinage) ou des pratiques de sociabilité tournées vers l'extérieur du foyer (*e.g.* aller au restaurant). Inversement, les activités les plus légitimes (à l'instar de l'écriture de poèmes ou de nouvelles, le théâtre, l'artisanat d'art, la peinture, la sculpture ou encore la danse) sont aussi les moins citées.

Ce style de vie « populaire » s'inscrit pour une très large part dans le monde rural. Cette appartenance au monde rural distingue nettement les musiciens d'harmonie.

Près de 50% d'entre eux habitent une commune de moins de 2 000 habitants, ce qui n'est le cas que de 26 % des amateurs en général²¹. L'ancrage rural laisse présager le localisme qui caractérise la composition des orchestres, situés à 80% en zone rurale. Les musiciens résident en majorité dans la commune de leur société de musique (53 %) ; lorsque ce n'est pas le cas, ils habitent dans une commune située à moins de dix kilomètres (75 %). Ils se caractérisent en outre par un fort ancrage territorial, qui se marque par l'ancienneté de résidence et des origines familiales essentiellement régionales (pour 80 % des musiciens), et majoritairement communales.

Cette caractéristique particulière des musiciens d'harmonie est centrale à double titre. D'une part, la ruralité permet de saisir l'entre-soi des orchestres, fondé sur une très forte interconnaissance²² et sur l'imbrication des différentes « scènes sociales²³ » où se meuvent les pratiquants, qu'elles soient familiales, amicales ou encore professionnelles. D'autre part, cette imbrication fait de la pratique une manifestation tout autant qu'un moyen d'accumulation du capital d'autochtonie²⁴ : insérées dans des réseaux et toute une économie d'échanges de proximité, les sociétés de musique remplissent des fonctions spécifiquement sociales qui échappent en partie à des déterminations exclusivement indexées au champ musical institué.

La musique d'harmonie fait *coexister*, dans une même pratique collective, des générations très différentes. En décalage avec la représentation spontanée qui n'y voit

21. O. Donnat, *Les Amateurs...*, *op. cit.*, tableau 9, p. 187.

22. À cet égard, on peut dire que les harmonies constituent l'image inversée des orchestres symphoniques où, comme l'a montré Bernard Lehmann, les ignorances et les méconnaissances croisées entre les différents pupitres sont très fortes. Voir B. Lehmann, *op. cit.*

23. Ce terme est emprunté à F. Weber, *op. cit.*

24. Le capital d'autochtonie renvoie à l'acquisition et la valorisation locales d'un capital social (relations) et symbolique (reconnaissance). Autrement dit à tous les profits qu'un individu peut escompter du fait d'être enraciné localement. Sur cette notion, importante pour la compréhension des sociabilités populaires, voir notamment Michel Bozon et Jean-Claude Chamboredon, « L'organisation sociale de la chasse en France et la signification de la pratique », *Ethnologie française*, 1, 1980, p. 65-88, ainsi que Jean-Noël Retière, « Autour de l'autochtonie. Réflexions sur la notion de capital social populaire », *Politix*, 16(63), 2003, p. 121-143.

qu'une pratique « vieillotte », l'enquête révèle une proportion de musiciens de moins de 25 ans nettement supérieure à l'ensemble des amateurs²⁵. Dans le même temps, un peu moins de la moitié des musiciens a plus de 35 ans, ce qui constitue une très forte originalité de la musique d'harmonie par rapport aux autres pratiques musicales en amateur où les regroupements se font très largement à partir de communautés de goûts (surtout pour les musiques amplifiées et urbaines), qui sont aussi des affinités générationnelles. Cette coexistence générationnelle a des conséquences très importantes non seulement sur la diversité des « goûts » en général mais aussi, et surtout, sur le(s) rapport(s) à la pratique elle-même (et tout particulièrement l'entrée dans la pratique et les différences d'acculturation musicale qu'elle génère).

Cette structuration intergénérationnelle des sociétaires des orchestres d'harmonie recoupe en partie une transformation morphologique non moins importante : leur féminisation. Si les femmes ne constituent qu'environ 40% des orchestres d'harmonie – 54 % des musiciens amateurs en général selon l'enquête du ministère de la Culture – et moins de 10% de leur personnel d'encadrement (chefs et présidents des sociétés de musique), leur place n'en est pas moins croissante. Plus jeunes²⁷, les musiciennes sont aussi plus nombreuses à être passées par des écoles de musique. Cette transformation des modes d'apprentissage recoupant les variables de genre et de génération, se dessinent les couples d'oppositions (entre hommes et femmes, entre les moins de 35 et les plus de 35 ans, entre les certifiés de la pratique musicale et ceux qui ne le sont pas) dont le recoupement structure l'univers des musiciens d'harmonie.

Des musiciens peu mélomanes

25. 42,7 % contre 32 %. La comparaison doit cependant être maniée avec précaution, l'enquête du ministère de la Culture ne portant que sur les amateurs âgés de plus de 15 ans.

27. Ainsi près de 60 % des sociétaires de moins de 35 ans qui ont répondu au questionnaire sont des femmes, alors que les sociétaires de plus de 35 ans sont à 78 % des hommes.

Une tendance générale se dégage au-delà de ces différences sociales et de parcours musical : les musiciens d'harmonie écoutent finalement peu de musique. L'enquête a permis de constater la modestie des discothèques personnelles, rarement mises en valeur dans l'espace domestique. Comme le déclare ce musicien : « J'écoute pas beaucoup de musique. Ça c'est pour ceux qui ont le temps. Et si j'écoute un disque, je prends tout de suite ma trompette et j'essaye de jouer avec ! J'écoute dans la voiture ou quand je travaille à l'ordinateur, comme fond musical » [*Bruno, trompettiste, 51 ans, mécanicien en usine, harmonie Cécilia*]. En fait, en dehors de la petite proportion de musiciens d'harmonie ayant suivi un cursus scolaire long (au-delà de bac +2) ou d'un cursus musical classique ou professionnel (conservatoire, enseignement professionnel de la musique), la grande majorité des musiciens, qui ont pour la plupart suivi des parcours scolaires et musicaux relativement courts, entretient un rapport à la musique qui repose sur une subordination des goûts à la pratique : les musiciens font de la musique plus qu'ils n'en n'écoutent à des fins autres que l'amélioration de leur maîtrise instrumentale et des répétitions. L'assistance à des concerts de variétés (comédies musicales, chanteurs français de variété) est rare. Si les musiciens déclarent assister à des concerts dans des proportions supérieures à la moyenne nationale, il s'agit avant tout de ceux d'orchestres d'harmonies, dont les membres sont généralement des connaissances personnelles. L'assistance au concert tient alors de l'entretien d'un réseau relationnel : il s'agit de rencontrer des amis ou de « rendre la pareille » à ceux qui sont venus les soutenir autant que de venir écouter de la musique.

L'orientation des préférences musicales en dehors du cadre de la société de musique révèle quant à elle un univers musical homologue en tout point à celui des catégories populaires mis en évidence par Philippe Coulangeon³³. La part de « l'éclectisme éclairé » reposant sur les usages les plus « dé-fonctionnalisés » de la musique ainsi que sur les genres les plus légitimes (la musique classique, etc.) propre aux classes supérieures est, sinon inexistant, du moins marginal dans l'univers des

33. Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, 44(1), 2003, p. 3-33.

musiciens d'harmonies [voir tableau 2 « Genres musicaux le plus souvent écoutés », p.]. De façon modale, les genres les plus cités par les musiciens sont par ordre décroissant la chanson et la variété françaises, la musique de films et/ou la musique de comédies musicales, ainsi que les variétés internationales. Ils correspondent à ceux que les enquêtes sur les pratiques culturelles rangent dans les « musiques populaires ». Les différences en la matière correspondent à une structuration des goûts somme toute assez attendue compte tenu de ce que l'on a pu établir des propriétés sociales des musiciens : clivages générationnels, différenciations des préférences selon les profils. Ainsi, les plus jeunes musiciens (de moins de 25 ans) affectionnent tout particulièrement les variétés internationales (près de 60 %), le rock (50,1 %), le hard rock (27,5 %) et le rap (14,7 %), qui sont les styles définissant les contours de l'« éclectisme jeune ». À l'opposé, indifférents voire hostiles à ces genres musicaux appréciés des jeunes musiciens (en particulier le rap ou la techno), les musiciens les plus âgés déclarent préférer la musique classique (64 %), la musique d'ambiance (et/ou la musique pour danser) (43,9 %), la musique d'opéra (20,5 %), la musique d'opérette (14,5 %), ainsi que la musique militaire (22,4 %). Ce sont les cadres et les professions intellectuelles supérieures qui se distinguent nettement de tous les autres groupes sociaux sur les genres musicaux les plus légitimes, à savoir la musique classique (80 %), le jazz (50,9 %), la musique d'opéra (30,9 %) ainsi que la musique d'opérette (21,8 %). Les musiciens occupant des professions intermédiaires ont un profil d'ensemble sensiblement proche du profil moyen. Il en va de même pour les employés, exception faite des variétés internationales qu'ils préfèrent davantage que la moyenne. Logiquement, les ouvriers présentent un profil inversé par rapport à celui des cadres et des professions intellectuelles supérieures : ils déclarent une appétence pour la chanson et la variété française (85 %), la variété internationale (61,7 %), mais aussi pour la musique d'ambiance et/ou la musique pour danser (58,8 %), ou encore le rock et le hard rock (41,2 % et 17,6 %) qui sont aussi, on l'a dit, les deux genres prisés par les plus jeunes adhérents.

Au-delà de ces différences, deux tendances générales doivent être relevées dans le rapport à l'écoute musicale. La première est ce qu'il est convenu d'appeler « l'éclectisme indistinct » qui manifeste un rapport aussi fonctionnel que nonchalant – « oblique » et « distrait » pour reprendre le terme de Richard Hoggart – vis-à-vis de la musique en général. On retrouve la trace d'un tel rapport dans les propos de beaucoup de musiciens qui déclarent « écouter un peu de tout », leur consommation musicale étant largement déterminée par la radio.

« Moi, j'écoute de tout, hein ! Du Pink Floyd, tout ce que vous voulez. J'ai du Patricia Kaas, j'étais au concert de ZZ Top il y a deux ans ! De tout. Je suis pas sectaire harmonie, pas du tout. Je suis ouvert à toutes les musiques. Bon, je suis pas vraiment un spécialiste du rap, hein ! [Sourire] » [*Jean-Claude, saxophoniste, président d'harmonie, 40 ans, électricien en usine, Musique municipale de Beckenheim*]

« Moi, j'aime toutes les musiques ! Je vous le cache pas. Du rock au jazz au blues au... tout ce que vous voulez, marches, vales, moi j'aime tout, hein ! J'écoute tout, hein ! Il y a certains morceaux qui me plaisent mieux que d'autres. J'aime aussi écouter James Last. Ça aussi c'est de la musique que j'aime bien. Ou bien le Latin Flûtes [au programme du concert annuel], moi, il me plaît bien. C'est des questions de goût aussi, quelqu'un... on aime ou on aime pas. C'est pareil ! Mais celui-là [*Blue Factory*, au programme aussi], il est bien, c'est du blues. Jacob de Haan, il est très connu, hein ! » [*Alain, clarinetiste et percussionniste, directeur d'école de musique associative, 47 ans, mécanicien d'entretien en usine, Musique municipale de Beckenheim*]

La seconde tendance tient à ce que l'orientation des styles de musique écoutés procède largement des exigences de la pratique musicale. Beaucoup de musiciens déclarent ainsi écouter des CD d'harmonie, de musique folklorique ou de variétés allemandes pour s'informer de ce qui se fait, pour préparer un morceau, pour se rappeler un concert déjà donné, etc. C'est une des raisons de la place importante occupée par l'écoute du jazz – autour de 40 % des musiciens déclarent en écouter souvent – non pas au travers des formes qui tendent à le rapprocher du pôle de la musique dite sérieuse³⁴,

34. Olivier Roueff, « De la légitimité du jazz », in Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 319-341.

mais à travers ses formes culturellement dévaluées, à l'instar du *New Orleans* et des pièces pour *big bands*, plus proches de la variété ou de la musique d'ambiance. En dehors de cette écoute directement référée à la pratique musicale, les goûts musicaux sont peu affirmés.

La méconnaissance relative de l'espace des genres peut très bien aller de pair avec une connaissance très pointue des styles pratiqués, consistant à maîtriser des classifications inaccessibles au profane (*blossmusik*, *blechmusik*, ou musique folklorique tchèque par exemple). Si beaucoup de ces musiciens témoignent d'un déficit de maîtrise des schèmes de classement spécifiques au champ musical institué, ce rapport non savant et peu assuré à la musique n'exclut donc pas une compétence spécifique, dont la particularité est d'être fondée sur la pratique.

Investissement(s) (dans la) pratique(s)

Cette primauté de la pratique musicale et de son caractère collectif sur les systèmes de goûts apparaît encore plus clairement lorsque l'on s'intéresse aux conditions d'entrée et d'investissement dans la pratique. Le plus souvent la pratique de la musique est investie pour elle-même plus qu'en référence aux formes musicales jouées dans l'orchestre. Rappelons que moins d'un tiers des musiciens invoquent la coïncidence de leurs goûts avec le répertoire de leur orchestre comme raison première de leur pratique. En outre, même si les musiciens vivent d'autant plus leur pratique musicale comme une « passion » que le répertoire de leur orchestre correspond à leurs attentes esthétiques et stylistiques, il n'en reste pas moins que 63 % de ces passionnés avancent des raisons autres que leurs goûts musicaux pour rendre compte de leur implication³⁵.

35. Les multiples analyses factorielles des correspondances qui ont été réalisées à partir de l'enquête statistique montrent que, quelles que soient les variables mesurées, les préférences musicales des pratiquants (type et fréquence des discussions autour des goûts entre les adhérents, etc.) ne structurent que marginalement l'espace des musiciens.

Le profil des enquêtés qui déclarent que leur engagement dans leur société musicale est avant tout motivé par le fait « qu'on y joue la musique qui plaît » [voir **tableau 3 « Les musiciens et leur société, p.]** mérite de ce point de vue qu'on s'y attarde. Ce sont pour plus des deux tiers d'entre eux des hommes, âgés de plus de 35 ans, parmi les moins diplômés scolairement et musicalement (*i.e.* par des diplômes délivrés par des écoles de musique et *a fortiori* des conservatoires). Cette catégorie de pratiquants correspond, pour l'essentiel, à ce qui a longtemps constitué la base, aujourd'hui vieillissante – tout à la fois biologiquement, socialement, culturellement et musicalement parlant – des orchestres. Leur entrée dans la pratique et, plus encore, la valeur qu'ils lui accordent diffèrent sensiblement des autres. 46 % des musiciens qui se retrouvent complètement dans le répertoire de leur société ont commencé à jouer de la musique avec des membres de leur famille ou directement dans le cadre de la société musicale contre 34 % des adhérents déclarant appartenir à leur société de musique pour des raisons autres que la coïncidence entre leurs « goûts » et le répertoire de leur orchestre. Les premiers sont plus de 50 % à décrire leur investissement dans leur harmonie comme « une passion » contre 34 % des seconds qui sont aussi plutôt enclins à n'y voir qu'une activité de loisirs parmi d'autres (34 % contre 20 %) ³⁶. Entrés par la voie traditionnelle – celle des solidarités et des incitations de proximité (familiales, amicales, etc.) et/ou « sur le tas » –, les musiciens pour lesquels le répertoire de leur orchestre correspond à leurs goûts sont donc significativement plus attachés – affectivement – à leur société de musique et d'autant plus investis dans leur pratique musicale qu'ils la vivent sur le mode enchanté de la passion. Ils font état de préférences esthétiques et musicales, on va le voir, très nettement orientées vers le répertoire le plus traditionnel des harmonies. Surtout ces musiciens valorisent autant, sinon plus, les moments de sociabilités « à côté » (sorties, repas, jeux, etc.) que les activités strictement musicales. Plus qu'une disjonction entre un système (peu affirmé) de goûts et la

36. Rappelons que sur l'ensemble des répondants à l'enquête, 30 % des musiciens estiment que leur pratique collective de la musique est une activité de loisir parmi d'autres, pour 29 % d'entre eux une activité importante, et enfin pour 39 % une passion.

pratique musicale, ces musiciens témoignent d'une relation de détermination « inverse » des premiers par la seconde : ce n'est qu'une socialisation à l'harmonie ancienne, forte voire exclusive, qui conduit à la concordance des goûts et des pratiques.

Leurs caractéristiques rares renvoient également à un trait majeur du monde des harmonies qu'on ne peut ici développer, faute de place : la très faible différenciation stylistique des orchestres³⁷. Ils appartiennent le plus souvent à des orchestres au pôle « sociable-ancien », dont la caractéristique majeure, en plus de la ruralité, est de ne pas avoir de liens avec une école de musique (quel que soit son type) et, ce faisant, pas de vivier pour renouveler les effectifs. Ensemble d'orchestres vieillissants, repliés sur un périmètre local restreint (le plus souvent communal) et essentiellement tournés vers l'entre-soi, ils sont condamnés à disparaître à plus ou moins long terme, faute de disposer des conditions sociales de leur propre reproduction. Les autres orchestres, bien plus nombreux, se structurent selon la composition et la nature de leurs effectifs (surtout la proportion de jeunes musiciens issus des écoles de musique que les sociétés musicales comptent dans leur rang), leur degré d'institutionnalisation (type d'écoles de musique, fréquence des concerts au-delà de la commune, participation à des concours, importance des activités extra-musicales dans la vie de la société, etc.). Hormis ce pôle « sociable-ancien », on ne peut établir une correspondance directe entre les propriétés des musiciens et la position de leur orchestre dans l'espace des sociétés musicales. En tous les cas, si les qualités (sociales, musicales) des musiciens pèsent lourdement sur les orientations stylistiques de leurs orchestres, on ne peut en conclure pour autant à une *différenciation* et une *spécialisation*³⁸ des sociétés musicales structurées par des oppositions binaires (jeunes/vieux, anciens/modernes, sociable/esthétique, etc.) tant, comme on le suggérera par la suite, ces critères se retrouvent, en proportions variables, dans tous les orchestres.

37. Pour plus de précisions sur cet espace différencié et polarisé, voir V. Dubois, J.-M. Méon et E. Pierru, *op. cit.*, p. 77-96.

38. Sauf pour un nombre très limité d'orchestres semi-professionnalisés qui affirment une spécificité stylistique centrée sur le répertoire folklorique à des fins commerciales.

Différenciations internes

Tout cela ne doit donc pas laisser conclure à l'absence de différences, à la fois sociales et musicales, entre les pratiquants (mais aussi, plus généralement entre les orchestres). Les enjeux qui se cristallisent autour de la constitution du répertoire permettent le repérage de polarités, susceptibles de se transformer en conflits ouverts au sein des orchestres. Néanmoins les divergences sont partiellement neutralisées par les contraintes externes qui pèsent sur les orchestres comme par les exigences normatives qui traversent, certes à des degrés divers, tous les orchestres.

Plus que des différences de « goûts » *in abstracto*, les contenus des répertoires sont autant des enjeux de lutte autour de préférences musicales que la traduction esthétique des rapports eux-mêmes différenciés à la pratique collective de la musique. Il existe inévitablement des décalages entre le répertoire « apprécié » par les musiciens et celui qu'ils sont amenés à jouer. D'abord, dans le choix des pièces du répertoire, les orchestres sont fortement contraints par les disparités de niveaux de maîtrise instrumentale des musiciens. Les plus jeunes musiciens sont aussi ceux qui, par la fréquentation des écoles de musique, ont été formés plus précocement que les « anciens » pour lesquels l'entrée dans la pratique s'est faite souvent sur « le tas ». Ainsi, l'âge moyen du début de l'apprentissage musical croît de manière linéaire avec l'âge des musiciens : 7 ans et demi pour les moins de 15 ans, 11 ans et demi pour les 30-45 ans, un peu moins de 16 ans pour les plus de 65 ans. Autrement dit, les musiciens des jeunes générations maîtrisent la technique instrumentale plus tôt que leurs aînés. C'est d'autant plus le cas que l'apprentissage plus précoce va de pair avec une formation musicale plus solide. Il n'est donc pas surprenant que les plus jeunes musiciens soient plus enclins que les autres à mettre en avant l'intérêt *technique et innovant* des pièces musicales, alors que les « anciens », moins formés techniquement, s'orienteront spontanément vers les compositions les plus faciles à jouer (et à écouter). Le répertoire

est ainsi déterminé par des inégalités de distribution du capital musical qui reflètent des différences générationnelles d'entrée et d'investissement dans la pratique.

Ces différences de socialisation musicale sont redoublées par des « attentes esthétiques » non moins diverses qui renvoient là aussi à l'âge des musiciens. Les contours du répertoire effectivement joués par les harmonies sont en effet très différents de ceux du répertoire potentiellement « jouable » comme en témoigne ce musicien :

Début petits caractères

« Le répertoire. Je peux vous dire que contenter les puristes comme moi, enfin les vieux comme moi, et les jeunes, au point de vue répertoire, c'est pas évident. Et là, il y a quatre générations à l'harmonie ! Je peux vous dire que... Bouaaa ! ! » [*Dominique, euphonium, vice-président d'harmonie, 62 ans, cadre commercial à la retraite, harmonie Cécilia*]

Fin petits caractères

Plus généralement, la différenciation générationnelle des préférences musicales tient à la variété des époques au cours desquelles s'est effectuée la première socialisation à la musique, le répertoire de prédilection des musiciens étant en partie celui qu'ils ont appris et pratiqué dans leur jeunesse. Ainsi, le répertoire traditionnel, tel que les valse, polka ou les marches, apprécié par les plus anciens, est rejeté par les plus jeunes, au profit de musiques plus modernes, comme les morceaux de variété, les musiques de film, les compositions actuelles pour harmonie, voire le jazz ou les formes nouvelles de musique folklorique – genres qui, inversement, ont moins les faveurs des anciens. On notera que les musiciens qui déclarent jouer « la musique qui leur plaît » dans leur société de musique présentent des goûts musicaux qui sont précisément dévalués auprès des jeunes musiciens. Les pratiquants pour lesquels le répertoire de leur orchestre correspond à leurs préférences esthétiques se singularisent en effet nettement des autres par une orientation musicale « traditionnelle ». Ils disent écouter le plus souvent de la musique d'ambiance (35 % contre 25 % des autres répondants), de la

musique folklorique alsacienne ou traditionnelle (31 % contre 23 %), de la musique militaire (19 % contre 11 %), de la musique d'harmonie ou d'orchestres à vents (46 % contre 37 %) et un peu plus souvent de la musique de films et de comédies musicales (61 % contre 55 %). De façon générale, le fait de beaucoup aimer jouer des variétés françaises ou internationales décroît de manière inversement proportionnelle à l'âge (54 % des 20-25 ans, 28,5 % des plus de 65 ans).

Les jeunes musiciens sont enclins à s'inscrire dans un rapport esthétiquement distant au répertoire de leur orchestre qu'ils jugent, du fait de leur capital musical et de leurs attentes esthétiques, peu conforme aux canons de l'excellence musicale alors même qu'ils en font partie :

Début petits caractères

« Personnellement, je vais pas au concert des autres harmonies. C'est pas le type de concerts auxquels j'ai envie d'aller, quoi. [...] Maintenant j'y vais plus trop parce que j'aime moins le répertoire, mais à un moment, j'avais un abonnement à l'Opéra, j'aimais bien. Et en général, on essaye toujours de faire un ou deux concerts à Musica [festival de musique contemporaine], parce que j'aime assez ce qu'ils proposent. Et bon, un ou deux concerts à l'année de l'orchestre philharmonique. [...] Il y a plein de choses qui me plaisent, le jazz, la techno, la musique du monde... classique, opéra... J'ai pas mal de CD, quoi. J'ai jamais été fixée dans un registre particulièrement. Mais non, j'ai pas de morceaux [d'harmonie]. Sauf les nôtres, parce que je me sens obligée de l'acheter aussi, mais je l'écoute jamais par ailleurs. » [*Christine, saxophoniste, institutrice spécialisée, 30 ans, harmonie Cécilia*]

Fin petits caractères

Les deux facteurs que sont l'âge et la formation musicale dessinent un double clivage, le premier qui oppose tradition à innovation étant plutôt lié à l'âge, le second entre musique savante et musique populaire ou traditionnelle se rapportant davantage au niveau de capital musical. Ces deux clivages ne se superposent cependant pas

exactement. En effet, l'innovation existe également dans les registres les plus éloignés de la musique sérieuse : renouvellement du répertoire des variétés (on ne joue plus *Étoile des neiges* mais *YMCA*) ou de la musique folklorique (on ne joue plus de la *blossmusik* allemande ou alsacienne mais de la musique folklorique tchèque). À l'opposé, le légitimisme du répertoire peut s'exprimer aussi bien sur un mode traditionnel (jouer des transcriptions d'œuvres de Mozart ou Bach) que sur un mode plus innovant (les œuvres contemporaines « sérieuses » créées spécialement pour harmonie). La musique de films, comme les pièces classiques, occupent une position intermédiaire et permettent le compromis : des œuvres « de qualité » mais pas forcément difficiles à jouer ; « modernes » mais écrites ou arrangées de manière assez classique.

Les crises des orchestres et le rôle des chefs

Si les questions de répertoire peuvent cristalliser la vie interne des orchestres, c'est donc moins directement comme question de goût que comme point d'ancrage de différences générationnelles et de niveau de maîtrise instrumentale. Le chef joue dès lors un rôle central dans le maintien de la cohésion du groupe : il doit trouver un équilibre dans l'orientation esthétique du répertoire pour que chacun puisse y trouver son compte musical. Des écarts trop importants entre ce qui est « joué » et ce qui est « apprécié » peut être à l'origine de tensions, voire de défections, susceptibles de faire entrer « en crise » l'orchestre. C'est de ces divergences musicales et de ses conséquences, parfois lourdes, sur la vie de l'orchestre dont parle ce trompettiste :

Début petits caractères

« [Quand le nouveau directeur est arrivé] il y a quelques anciens qui sont partis. Bon, il y en a aussi quelques-uns qui se sont accrochés quand même. Mais au départ les anciens, ils étaient pas... C'est pour ça qu'on a pas trop d'anciens non plus. Les

anciens, ils faisaient encore beaucoup plus de musique un peu folklorique, un peu... Et ça avec [le nouveau directeur] on a presque arrêté. De temps en temps, on fait encore des morceaux, une marche... des trucs un peu plus standards, plus traditionnels. Mais vu que bon, il y avait plus trop d'anciens, [le directeur] s'est permis un peu de tourner la page. » *[Fabien, trompettiste, secrétaire du comité, 28 ans, dessinateur technicien]*

Fin petits caractères

Certains musiciens peuvent surmonter leurs frustrations en restant certes fidèles à leur harmonie d'origine mais en créant à côté un petit orchestre permettant de jouer le répertoire délaissé par l'harmonie comme c'est le cas pour ce musicien septuagénaire qui explique pourquoi il a récemment créé avec des amis de son âge un groupe qui joue la musique de leur jeunesse, en marge de l'harmonie :

Début petits caractères

« [En 1984], il y avait pas tellement de trucs modernes comme actuellement. [...] Mais ces morceaux-là que [le directeur de l'époque] il avait choisis, sans répétition, vous pouviez les jouer. [...] C'était pas trop compliqué, c'était facile à jouer : à la simple lecture, on pouvait les jouer et ça plaisait au public et ça plaisait plus ou moins à tout le monde. [...] Quand nous on était jeunes, on avait des orchestres de bal qui jouaient des schlagers allemands, des hits allemands, des chansons connues. Dans la région, on connaissait. On était pas tellement accessible au jazz, aux trucs de l'intérieur de la France. Parce qu'il y avait la frontière : on accédait plus ou moins [à cette musique] – on était disciplinés et nous on respectait toujours ça. C'est l'âge aussi. On a vécu cette période. Et on aimait cette musique. [...] Et il y a beaucoup de musiciens qui aimeraient aussi faire cette musique. C'était quand même plus facile : les pauses et les soupirs c'était pas des demi-soupirs, des quarts de soupirs, des trois-quarts de soupirs et des trucs comme ça. Parce que ce que [le directeur] fait actuellement, pour les vieux c'est un petit peu compliqué. » *[René, saxophoniste, ancien vice-président, 70 ans, retraité de la SNCF]*

Fin petits caractères

Le chef doit assurer la coexistence pacifique des différentes catégories de musiciens tout autant que promouvoir un répertoire, selon ses propres critères (eux-mêmes fonction de son capital musical et de ses attentes esthétiques). L'entrée en crise d'un orchestre est un moment d'où ressort l'instauration progressive de nouveaux équilibres, qui conduisent à lire l'histoire des orchestres au prisme de la succession de ses chefs. C'est ce processus que raconte ce chef :

Début petits caractères

« Quand je suis arrivé, j'ai succédé à quelqu'un qui avait quand même une certaine aura, un charisme indéniable. La succession a pas été facile. J'ai perdu quelques musiciens qui étaient des proches, des amis mêmes, de l'ancien chef, qui n'ont pas trop accepté un certain nombre de changements, tout simplement, à la fois de répertoire – parce qu'on a tous nos affinités... [Le directeur précédent] avait fait une assez belle carrière aussi dans la variété et dans le jazz – c'est lui qui a créé aussi le big band de [notre commune]. Moi, j'ai une formation plus symphonique [...]. Donc c'est sûr que les choix de répertoire allaient aussi être influencés par ma culture personnelle et par des affinités que j'avais avec certains répertoires. Et peut-être que j'en avais moins pour d'autres répertoires, même si je les intègre toujours, mais la proportion n'est plus la même. Donc ça m'a constitué une réelle difficulté quand je suis arrivé. Ceci dit, par des répertoires différents, j'ai aussi attiré d'autres musiciens qui sont venus parce que justement on faisait un autre type de répertoire à partir de là. » [Stéphane, directeur d'harmonie, 45 ans, directeur et professeur professionnel d'école de musique, harmonie Cécilia]

Fin petits caractères

Cela implique un effort important de la part du nouveau venu pour faire accepter le changement et se faire accepter en même temps. Cela suppose à tout le moins la

reconnaissance par le groupe de qualités qui rendent ce changement acceptable, fondant en cas de succès le charisme du chef.

La neutralisation des différends esthétiques

Plusieurs facteurs concourent à empêcher ou au moins atténuer l'expression des différences et des tensions sur le registre esthétique du goût. L'un d'entre eux tient à la prégnance de ce qu'on peut appeler l'éthique de l'harmonie, ensemble syncrétique de normes sociales et de valeurs héritées du mouvement orphéonique, sinon formalisé, en tout cas récurrent dans les discours d'accompagnement de la pratique et objectivé notamment dans des formes codifiées de célébration des principes du monde des harmonies, avec en particulier la remise de médailles. Cette éthique, intériorisée par les musiciens, veut que ce soit l'orchestre qui fasse les musiciens et non l'inverse. Elle valorise le primat du collectif sur les individus, le dévouement et la fidélité au groupe, le respect des autres et des règles de la vie collective, le souci d'accueillir tout le monde, quels que soient le statut social, l'âge ou le niveau musical. Tous ces éléments participent à produire et à entretenir une conception des orchestres explicitement référée à une vision du monde social où « chacun doit trouver sa place » et, en même temps, rester à sa place.

Ainsi 71 % des musiciens, toutes catégories confondues voient dans le respect des règles de la société et le souci de se montrer agréable aux autres les deux principales qualités requises (respectivement 49 % et 25 %). Seulement 1/5^e d'entre eux considèrent qu'« être un bon musicien » est essentiel pour appartenir à un orchestre. Plus encore les jeunes pratiquants qui sont, on l'a vu, les mieux formés musicalement sont soucieux avant tout de « se montrer agréables avec les autres », plutôt que de mettre l'accent sur la maîtrise instrumentale et son perfectionnement. De même les musiciens qui se déclarent passionnés par leur pratique ne sont que 24 % à mettre en avant la qualité de « bon musicien » dans leur définition du bon sociétaire (contre respectivement 15 % de

ceux qui y voient une activité importante et 16 % pour lesquels la pratique collective de la musique n'est qu'une activité de loisir parmi d'autres). Tendanciellement, le respect des règles de la société de musique est de loin le principal critère d'évaluation des pratiquants, quel que soit le degré d'implication subjectif dans la pratique (respectivement 46 % pour les « passionnés », 51 % pour ceux qui considèrent que la musique est une activité importante dans leur vie et 48 % de ceux qui y voient un loisir comme un autre) ; le critère principal, surtout chez les plus jeunes, étant le souci de se montrer agréable avec les membres de leur société (respectivement 21 %, 29 %, 27 %). Les jugements esthétiques, comme ceux liés à la maîtrise instrumentale sont ainsi partiellement suspendus, comme tout ce qui peut mettre en cause la cohésion du groupe, au profit de la valorisation de la « bonne ambiance » et de la convivialité. Sont distingués, par l'octroi des médailles, non pas ceux qui se détachent du lot par leurs performances musicales, mais ceux qui, par l'ancienneté de leur pratique et leur engagement collectif, incarnent le mieux les valeurs du groupe **[Illustration 4 médailles]**.

À cette éthique particulière, qui contribue à conférer au monde des harmonies ses propres principes de légitimité, s'ajoutent un autre facteur de neutralisation des différends esthétiques : les contraintes externes qui pèsent sur les orchestres et leur répertoire. Si la relative fermeture des harmonies sur l'espace social local permet d'atténuer ou de différer les verdicts de la légitimité musicale, cette autonomie partielle est en même temps bornée par les impératifs externes des relations d'interdépendance localisées qui en sont les conditions sociales de possibilité. Les orientations musicales du répertoire des orchestres sont ainsi en partie subordonnées aux fonctions sociales d'animation de la vie locale (célébrations, concerts annuels) qui leur sont traditionnellement dévolues et auxquelles elles ne peuvent pas se soustraire³⁹. La mise entre parenthèses des hiérarchies culturelles (musicales, esthétiques) se paie d'un déplacement de la contrainte : les harmonies sont liées aux situations diverses dans

39. Pour des logiques comparables dans un autre domaine, voir Thomas Morinière, *Le Théâtre des amateurs. Un jeu sur plusieurs scènes*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant, 2007.

lesquelles les orchestres sont amenés à se produire. On ne peut pas jouer le même répertoire à l'occasion d'une célébration du 11 novembre, d'une fête estivale ou du concert annuel de l'orchestre : le programme doit s'ajuster aux exigences propres à chacune de ces situations. Même dans le cas d'un concert, il s'agit pour l'orchestre de « plaire à tout le monde », un monde qui leur est proche dans tous les sens du terme : d'un point de vue spatial mais aussi d'un point de vue social. C'est que les harmonies n'ont pas à véritablement parler de « public ». Même en dehors des prestations non directement fonctionnelles, et à l'exception des quelques orchestres les plus reconnus, les auditeurs se recrutent essentiellement dans l'entourage des musiciens. La programmation musicale ne peut dès lors se permettre d'être stylistiquement exclusive, au risque d'être socialement sélective. Si tous les orchestres jouent donc « un peu de tout », c'est en raison de ces contraintes externes en même temps que pour satisfaire aux exigences de leurs équilibres internes. Les pièces de répertoire classique pour musique à vents, les transcriptions de grandes pièces classiques, la musique militaire et les hymnes ou encore la musique folklorique qui constituent le fonds historique du répertoire des harmonies côtoient ainsi les variétés françaises et internationales ou encore les musiques de films. **[Illustration 5 programme de concert]**. L'éclectisme du répertoire, dont le chef est en grande partie le garant, est avant tout pragmatique. Tout comme le répertoire est éclectique, les morceaux sont souvent eux-mêmes hybrides musicalement et culturellement : des adaptations simplifiées du répertoire classique, des morceaux inspirés du jazz sans pour autant s'en revendiquer, des chansons de variété internationale arrangées dans un style néo-classique, des *medleys* alternant rythmes *latinos* et sonorités d'Europe de l'Est, etc. Cette « esthétique du pot-pourri », qui contribue fortement à la faible différenciation des styles, vient donc se combiner à l'éthique de l'harmonie pour déplacer la question des goûts en même temps que pour en faire une question *déplacée*.

Rappeler que les pratiques (ici musicales) ne procèdent pas nécessairement, prioritairement ni continuellement d'un système de préférences esthétiques préalablement constitué est, s'agissant d'un univers culturellement dominé, tout particulièrement nécessaire si l'on veut rendre compte de ses logiques propres. Poser comme premières les considérations liées au contenu et au goût musical, c'est en effet sinon endosser la perspective d'une critique « pure », au moins prendre le risque d'imposer le point de vue (légitime) d'univers culturels socialement construits (et légitimés) à partir de leur prétention à être régis par des logiques esthétiques⁴⁰. C'est alors se condamner à reconduire la vision dominante qui ne peut que trouver des « manques » des « faiblesses » ou des « défauts » à des formes culturelles régies (en partie) par d'autres logiques, et partant s'interdire de les comprendre⁴¹. Le rapport esthétique ou esthétisé à la pratique (c'est-à-dire, entre autres, construit en référence au goût) n'est en effet que l'une des modalités possibles (et socialement située) du rapport à la pratique musicale. On se tromperait cependant sans doute beaucoup en faisant de ce critère une clef de répartition des pratiques selon leur degré de légitimité (aux musiques savantes les questions de goût, aux musiques populaires d'autres considérations)⁴². Le rapport entre le goût et la pratique mérite en effet d'être questionné systématiquement et pas seulement lorsque, comme dans le cas étudié ici, il se présente sous un jour d'emblée problématique.

40. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

41. C. Grignon et J.-C. Passeron, *op. cit.*

42. On sait par exemple que les musiciens professionnels des orchestres symphoniques n'apprécient pas nécessairement, loin s'en faut, la musique qu'ils jouent. Voir B. Lehmann, *op. cit.*