



À propos de Hervé Glévarec, La Différenciation

Nicolas Robette, Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Nicolas Robette, Olivier Roueff. À propos de Hervé Glévarec, La Différenciation. 2020. halshs-02545905

HAL Id: halshs-02545905

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02545905>

Preprint submitted on 17 Apr 2020

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.

À propos de Hervé Glévarec, *La Différenciation*

Nicolas Robette & Olivier Roueff
(2020-04-17)

« Des licenciés, des cavaliers,
Des voleurs et des bacheliers;
Roman d'Espagne;
Un duc, un' p'tit' dame et un romancier:
Roman français. »

Alexandre Vialatte, *Théorie des genres*

Au printemps 2019 est paru l'ouvrage *La différenciation. Goûts, savoirs et expériences culturelles*, aux éditions Le Bord de l'eau. Ses 386 pages rassemblent en 13 chapitres (dont 2 inédits) l'essentiel des travaux que son auteur Hervé Glévarec, directeur de recherches au CNRS et membre du laboratoire IRISSO (Université Paris Dauphine), a consacrés à la sociologie des pratiques culturelles depuis une quinzaine d'années. Cette somme illustre la cohérence de la trajectoire théorique de l'auteur qui, au fil des analyses empiriques, propose ce qui relève bel et bien d'un modèle théorique, qui se veut une alternative à la sociologie de la légitimité culturelle de Pierre Bourdieu en même temps qu'aux thèses plus récentes sur l'omnivivorisme de Richard Peterson. Le moment semble donc approprié pour faire un retour sur ces propositions ambitieuses, à l'image du titre de l'ouvrage. Cette discussion est d'ailleurs sans doute souhaitée par HG lui-même, qui considère que « la culture professionnelle des sociologues, celle dont les jeunes générations héritent de leurs aînés est très peu démocratique. Le débat y a une très faible place et l'on préfère l'ignorance ou le mépris à la citation et à la discussion » (p. 61).

Le modèle de la tablature des goûts culturels

Le modèle théorique construit par HG, dit modèle de « la tablature », peut se décomposer en quatre propositions. Nous les exposons ici le plus fidèlement possible avant de les commenter.

Proposition 1. Le genre esthétique est la catégorie centrale de l'entendement culturel.

Celle-ci peut se décliner en quatre sous-propositions.

- 1a) Le genre est une catégorie réaliste et consistante.

HG revendique une conception réaliste du genre esthétique, celui-ci renvoyant « à une réalité des propriétés des œuvres, [...] il représente une catégorie consistante à laquelle se rapportent des objets aux traits discernables ; il est un concept, une catégorie d'entendement » (p. 257). Cette consistance de la catégorie de genre tient à la compétence artistique des individus entendue comme connaissance partagée des catégories culturelles : le genre est « ce que la majorité des individus considèrent comme tel » (p. 257).

- 1b) Le genre est une catégorie structurante.

Selon HG, le genre est plus structurant que les autres catégories de classements culturels, par exemple que l'artiste : « les contemporains respectent une partition selon les genres » (p. 90). La raison en est que les genres « ont acquis [dans le modèle de la tablature] une valeur culturelle qu'ils n'avaient pas » dans le modèle classique de la légitimité culturelle, dans lequel ils avaient une valeur exclusivement sociale : « le genre est passé de la catégorie sociale à la catégorie musicale, parce que le champ musical s'est constitué comme tel » (p. 97). Cela signifie que les goûts culturels sont d'abord des goûts pour tel ou tel genre esthétique (le roman policier, le reggae ou le mélodrame) avant d'être des goûts pour tel ou tel artiste, tel ou tel usage (musique pour danser ou pour travailler), tel ou tel rendement social (face à des amis, masquer son goût pour *Titanic* et affirmer sa passion pour la Nouvelle Vague), etc.

- 1c) Les genres sont incommensurables.

De plus, HG affirme une incommensurabilité des genres. Non seulement « les individus, et davantage encore les plus jeunes d'entre eux, ne manifestent pas ou plus de hiérarchie entre les genres musicaux » (p. 58), mais il n'est tout simplement *plus possible* de hiérarchiser les genres : « Voudrait-on le faire, on se heurterait à une très grande difficulté intellectuelle : au nom de quoi l'instaurer objectivement ? » (p. 58). Les genres sont « dorénavant reconnus par les individus et les amateurs comme le lieu d'œuvres (au sens du chef-d'œuvre ou de l'œuvre de qualité) » (p. 130). C'est le sens de la substitution, au modèle « pyramidal » de la légitimité culturelle, d'un modèle « de la tablature » où chaque genre est juxtaposé à égalité des autres, la seule verticalité résidant à l'intérieur de chacun d'entre eux.

- 1d) Les hiérarchies se sont déplacées à l'intérieur des genres.

En effet, les individus expriment toujours des hiérarchies et des jugements de valeur, mais à l'intérieur des genres, entre les artistes, « entre ce qui est rare et ce qui est devenu commun » (p. 58), et ceci grâce à « l'appui musicologique que le genre constitue de fait dans le contexte contemporain » (p. 90).

Proposition 2. On assiste à un processus d'hétérogénéisation de la légitimité culturelle.

La mise en genres de la culture sert d'appui à l'hétérogénéisation des ordres de légitimité. Autrement dit, il n'y a plus une échelle de légitimité culturelle unique, adossée à des institutions comme l'école, et qui s'imposerait aux individus en toutes circonstances. Au contraire, « la légitimité est dorénavant cantonnée : elle ne vaut plus que pour une scène, la situation publique sociale (celle des déclarations entre pairs ou entre proches, celle de l'enquête) et non pour les coulisses, soit les situations privées (les pratiques domestiques

en individuel, les goûts et les connaissances effectives) où les sociologues nous disent que les individus témoignent, au contraire, que la légitimité ne fonctionne pas » (p. 317).

Proposition 3. L'âge est devenu une variable explicative décisive des pratiques culturelles.

Selon HG, les pratiques culturelles se structurent de manière déterminante par la variable d'âge. Ce poids de l'âge peut s'interpréter à la fois par la « promotion de goûts générationnels » et par celle de « valeurs juvéniles » (p. 53). Cette situation est nouvelle (p. 160) et remet en cause le primat de l'explication par le capital culturel (p. 169), autrement dit « le “socialisme” de la théorie classique » (p. 53).

Proposition 4. Nos sociétés sont le lieu d'un régime contemporain de justice culturelle.

Dans les sociétés démocratiques, « les goûts sont tous légitimes puisqu'ils ont tous le droit égal d'exister » (p. 193). Ce « régime contemporain de justice [...] ne peut plus légitimer des différences de valeurs absolues entre cultures. Le régime contemporain de justice culturelle appuyé sur la reconnaissance du droit des minorités tend à passer, comme de nombreux autres champs d'action et de justification, du Bien au Juste, d'une définition légitime de la culture à la reconnaissance égale de toutes les cultures et par là à l'internalisation de la hiérarchie des valeurs » (p. 60-61). Ce tournant de la reconnaissance culturelle amène les individus à internaliser avant tout les dégoûts, sous la forme « “si je juge des autres cultures (i.e. des autres genres culturels), je m'abstiens d'universaliser ce jugement”. Si je dis : “je trouve le jazz nul ou je n'aime pas le jazz, etc.”, je m'abstiens de dire : “le jazz est nul, le jazz est mauvais, etc.” » (p. 193-194). C'est la tolérance qui est maintenant légitime, les groupes sociaux dominants se caractérisant par leur « indifférence-tolérance » et les dominés par leur « indifférence-ignorance » (p. 99).

Une partition bancale

Examinons maintenant ces divers arguments.

P1a

Si, comme l'affirme HG, un genre renvoie « à une réalité des propriétés des œuvres », alors il doit être possible d'établir la liste exhaustive de ces propriétés et de les définir précisément. Ces propriétés sont-elles purement musicologiques ? Le social intervient-il ? Quelle serait une définition par exemple du rock sur laquelle l'ensemble des spécialistes, voire l'ensemble des amateurs s'accorderaient ? Est-ce à dire qu'il existerait une essence intemporelle de la catégorie « rock » qui permettrait de dessiner avec précision les frontières esthétiques du genre ? On ne trouvera aucune description de ces propriétés objectives dans les écrits de HG, alors même qu'elles sont supposées devenues évidentes pour tous les individus « compétents » : pourquoi ne pas restituer ces propriétés objectives définissant consensuellement un genre ? Est-ce parce qu'elles sont trop évidentes pour mériter qu'on s'y arrête ? Est-ce parce qu'elles s'avèrent introuvables ? Dans le cas du cinéma, les catégories de genres les plus utilisées sont fondées sur des critères d'ordres variés : la technique de prise de vue (films d'animation) ou de prise de son (film muet), le type d'émotions visé (comédies, drames...), le contexte historique de l'intrigue (film de science-fiction, film historique...), le type de producteur et l'ambition esthétique (films

d'auteur...). Nulle classification homogène ici mais une pluralité de critères dont certains ne renvoient à des propriétés esthétiques que de manière très indirecte et très peu consensuelle – ou alors, il faudrait montrer empiriquement que, sous les luttes de définition du « film d'auteur » ou de la « comédie », existeraient des substrats critériologiques partagés par tous les experts, par tous les cinéphiles, voire par tous les spectateurs de films.

Il devrait également exister une liste finie et consensuelle des genres pour un domaine donné. Quelle est-elle donc pour la musique ? HG affirme à plusieurs reprises et de manière péremptoire – sans démonstration empirique – que la liste des genres musicaux utilisés dans l'enquête sur les Pratiques culturelles des Français menée en 2008 par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture (PCF2008) est pertinente, mais au nom de quoi ? On sait pourtant par les témoignages des concepteurs de l'enquête que la liste n'allait pas de soi, chaque enquête PCF succédant d'ailleurs à la précédente en refondant partiellement cette liste (voir <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/>). Est-ce à dire que la « réalité des propriétés des œuvres » de tel ou tel œuvre change ? Quels sont donc les moteurs de telles évolutions ? Et si l'on prend un autre exemple, comment expliquer que deux des principales bases de données internationales et en ligne sur la musique, adoptent des nomenclatures de genres différentes, alors même qu'elles sont construites de manière collaborative par des individus sans doute pas totalement dépourvus de compétence artistique ?¹

HG lui-même fluctue dans les genres qu'il mobilise dans ses analyses empiriques, avec parfois en sus un certain flou dans la distinction entre domaines et genres (par exemple, le chapitre 5 raisonne essentiellement sur les domaines – télévision, cinéma, musique... – tout en développant un propos sur l'absence de hiérarchie de légitimité entre les genres).

L'argument de HG est en fait circulaire : la compétence artistique des individus est la connaissance partagée des catégories culturelles, donc des genres, et les genres sont les catégories définies par les individus compétents. Est-ce que le genre préexiste à la compétence ou la compétence au genre ?

De plus, cette compétence est unique et universalisée, ou presque : son périmètre social reste flou. Divise-t-elle la population en deux, entre ceux qui l'ont et ceux qui ne l'ont pas, ou la possède-t-on à divers degrés ? Si elle est fondée sur des propriétés esthétiques objectives et uniformément partagée, on devrait pouvoir mesurer sa prévalence ou sa distribution par une enquête empirique, dont on attend les résultats avec impatience...

Quand il traite de ces questions, HG a enfin tendance à radicaliser artificiellement les positions qui ne sont pas les siennes pour les disqualifier sans effort : le « constructivisme des marges » affirmerait qu'il existe bien des propriétés objectives des œuvres mais qu'elles seraient rassemblées en catégories de genre de manière arbitraire, volatile et purement instrumentale, opposant un « social » hypertrophié à une « esthétique » déniée (p. 251) ; la « thèse du babélisme générique » s'arrêterait toujours au constat des désaccords apparents

¹ Allmusic utilise une nomenclature de 21 genres, Discogs de 15 genres. La première regroupe pop et rock quand la deuxième les distingue, le rap de l'une devient hip-hop dans l'autre, la première possède un genre « international » quand la seconde utilise la catégorie « world » regroupée avec folk et country, Discogs n'a pas de R&B mais un genre « funk/soul », etc.

sur les frontières et les propriétés esthétiques des genres malgré l'usage des mêmes mots, et sans jamais chercher à repérer ces essences partagées (ce que, soit dit au passage, HG ne fait jamais non plus) (p. 252), etc.². Pourtant, si le « constructivisme des marges » et le « babélisme générique » montrent que « les frontières des genres ne sont pas fixées », ce n'est pas pour « insister » sur cette réalité mais pour la prendre au sérieux et en tenir compte autrement que sur le mode de l'exception à une loi – qui est la manière commune de sauver la validité d'une catégorisation malgré les verdicts de la réalité : les critères tiendraient pour la majorité des cas à l'exception de quelques cas isolés qu'il serait alors scientifiquement légitime de négliger.

P1b

On peut raisonnablement penser, avec HG, que les genres constituent des catégories structurantes. Cela dit, il est probable que cela soit inégalement le cas selon les domaines, les catégories d'acteurs ou les contextes : par exemple, les genres sont-ils des catégories aussi structurantes pour les séries télévisées que pour la musique ? Pour les auditeurs de radio que pour les programmeurs ? De plus, le fait que les genres aient un pouvoir plus structurant que les artistes, qu'ils fournissent aux amateurs un appui plus prégnant pour se repérer et faire leurs choix dans la production culturelle, est une affirmation difficile à démontrer, mais dont le caractère général laisse pour le moins sceptique. Au final, ce pouvoir structurant des genres est avant tout une question empirique, qu'il convient d'objectiver dans chaque contexte étudié. Les lycéens interrogés et observés par Tomas Legon construisent par exemple leur « univers des envisageables », c'est-à-dire l'offre culturelle qu'ils n'ont pas encore consommée mais dont ils se font un avis *a priori* positif, à partir de multiples catégorisations où le genre n'est qu'une option parmi beaucoup d'autres (Legon, 2014). Le rapport aux œuvres peut certes passer par leur assignation à un genre, mais aussi relever d'autres logiques : écoute en flux de la radio, classifications par les usages (musique pour danser, se détendre, travailler, courir, romans « pour se faire une culture » ou romans « de plage »...), etc.

P1c

La thèse de l'incommensurabilité des genres est tout à fait surprenante. Il est en effet extrêmement facile de montrer que les goûts et les pratiques culturelles, mesurés en termes de genres, se répartissent inégalement selon le sexe, l'âge, les ressources culturelles ou le milieu social. Une simple consultation des résultats de l'enquête PCF2008, disponibles en ligne [http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08resultat_chap5.php], permet de s'en convaincre. Ainsi, 18 % des Français de 65 ans et plus citent les chansons françaises comme leur genre musical préféré, soit 18 fois plus que les 15-19 ans ; 14 % des Français titulaires d'un diplôme supérieur ou égal à bac+4 citent le rock comme genre musical préféré, soit 7 fois plus que les sans diplôme ou titulaires d'un CEP ; 9 % des cadres et professions intellectuelles supérieures citent le jazz comme genre musical préféré, soit 7 fois plus que les ouvriers. On retrouve le même type de résultat pour les rejets : à la question « y a-t-il des genres de musique que vous n'écoutez jamais parce que vous savez qu'ils ne vous plaisent pas ? », 77 % des 65 ans et plus citent le rap ou le hip-hop, contre 25 % des 15 à 19 ans ; 25 % des sans diplôme ou titulaires d'un CEP citent la musique

² Relevons incidemment que dans ces deux cas, HG réfute à l'aide d'exemples de biens matériels, comme les voitures et les chiens, plutôt que de biens symboliques.

classique, contre 6 % des titulaires d'un diplôme supérieur ou égal à bac+4. On pourrait objecter que l'expression de goûts et de dégoûts ne va pas forcément de pair avec la formulation de jugements de valeur, mais il est tout de même probable que ce soit souvent le cas, ce que confirment de nombreux travaux basés sur des entretiens (par exemple : Ollivier, 2008 ; Atkinson, 2011).

On ajoutera que le fait que des individus reconnaissent l'existence de chefs-d'œuvre dans tous les genres n'implique pas qu'ils accordent la même valeur à tous les genres. Et les échelles de valeurs n'ont pas besoin d'être fondées « objectivement », elles sont avant tout symboliques : elles sont fondées « objectivement » en tant que catégories incorporées, et donc « objectivables », mais pas nécessairement en tant qu'associées de façon exclusive et univoque à des propriétés esthétiques des genres.

HG entend également démontrer l'absence de hiérarchie des genres par le biais des institutions, notamment avec l'exemple des programmes du baccalauréat (p. 81-82). Le fait que quelques œuvres ou artistes n'appartenant pas au canon de la musique classique apparaissent dans ces programmes suffit selon lui à montrer qu'il est « difficile de voir dans les programmes récents du baccalauréat l'objectivation d'une hiérarchie musicale qui ne mettrait à son sommet que des genres classiques ». Pourtant, les exemples cités donnent plutôt l'impression inverse d'une évidence de la hiérarchisation : le cœur des programmes est occupé par des artistes ou œuvres de musique classique, quelques autres genres font une apparition sporadique et d'autres sont complètement absents (où sont en effet le hard-rock, le rap ou la danse ?). On est donc bien en présence d'une échelle ayant *a minima* trois barreaux. On notera en passant que HG n'associe pas de genre à certains des artistes qu'il cite : Xu Yi est une « compositrice chinoise », Astor Piazzolla « joueur de bandonéon et pianiste »³... Peut-être ne s'estime-t-il pas faire partie de la majorité suffisamment compétente pour reconnaître leur genre ?

P1d

On ne peut qu'être d'accord avec le constat de l'existence d'une hiérarchie à l'intérieur des genres. Les hiérarchies de valeur sont présentes aux différentes échelles des goûts et des pratiques : entre domaines, genres, sous-genres et styles, artistes et même entre les œuvres d'un même artiste. Les exemples d'objectivation empirique de différences de légitimité à l'intérieur d'un genre musical ne manquent pas : depuis *La distinction* – voir les cas de la chanson française (Petula Clark vs Léo Ferré) ou de la musique classique (*Le beau Danube bleu vs Le clavecin bien tempéré*) dès le premier tableau de l'ouvrage – jusqu'aux travaux récents de Hammou et Molinero sur le rap (2017, rap en français vs en anglais), en passant par l'opposition entre musiques classiques légère et puriste chez Savage et Gayo (2011).

En revanche, l'idée d'un déplacement et d'un cantonnement de la hiérarchie exclusivement à l'intérieur des genres, entre les artistes, semble nettement plus contestable. Elle suppose un double processus : la disparition des hiérarchies entre genres et celle de l'apparition de hiérarchies entre artistes initialement inexistantes. On a déjà vu que le premier ne tient pas à l'épreuve des faits. Il en est de même pour le second : les hiérarchies entre artistes ne

³ De même, le « théâtre musical » de Kurt Weill est-il un genre ?

sont pas nouvelles, elles existaient dans les années 1960 (voir l'exemple de Petula Clark et Léo Ferré)... et bien avant comme l'atteste à peu près toute l'histoire de l'art⁴.

P2

La distinction entre « situation publique sociale » et « situations privées », qui ne seraient donc pas sociales et où s'exprimeraient en conséquence les goûts « effectifs », véritables, est elle aussi assez surprenante. Est-ce à dire qu'il suffirait de se replier dans l'univers domestique et la solitude pour échapper aux déterminants sociaux ? Les individus subiraient donc la norme de légitimité culturelle comme une contrainte qu'ils pourraient tranquillement accrocher au porte-manteau en rentrant chez eux. Il est bien évident que le poids de la légitimité culturelle varie selon les contextes, mais une telle mise en suspend du social n'est guère recevable, ce que quelques lectures de base en sociologie de la famille ou des sociabilités auraient dû suffire à établir. Et ce d'autant plus que le principe même de la notion de légitimité implique un écart entre les normes et les pratiques.

HG affirme également que « les sociologues nous montrent que, pour les héritiers, la légitimité ne vaut plus que pour un espace public social. Dans leurs pratiques quotidiennes, les héritiers n'ont tout simplement pas le goût de leur légitimité, ou si peu. Pourquoi ne pas le dire clairement ? » (p. 318). Mais il faut distinguer l'intensité et l'étendue des pratiques des classes supérieures de leurs goûts. Par exemple, si d'après l'enquête PCF 2008, plus de 80 % des Français ont vu le film *Titanic* quel que soit leur niveau de diplôme, seuls 17 % des diplômés de niveau baccalauréat ou plus déclarent l'aimer particulièrement, contre 47 % des moins diplômés. A l'inverse, 22 % des plus diplômés déclarent aimer particulièrement le film *La vie des autres*, soit 11 fois plus que les moins diplômés (http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08resultat_chap4.php). On ne sait donc pas bien à quels sociologues fait allusion HG (faute de référence bibliographique à l'appui), mais il semble bien que si l'on ne dit pas clairement que les héritiers n'ont pas le goût de leur légitimité, c'est « tout simplement » parce que ce n'est pas le cas !

P3

Le fait que l'âge constitue une variable décisive pour comprendre les pratiques et goûts culturels n'est guère discutable. C'est un résultat récurrent dans la plupart des travaux statistiques de sociologie des pratiques culturelles (voir par exemple Coulangeon, 2011 ; Duval, 2011).

Le caractère de nouveauté de cet état de fait laisse en revanche sceptique. Ici encore, la mise au jour *scientifiquement fondée* d'une rupture historique impliquerait de recourir à des outils appropriés : par exemple, des données longitudinales, ou *a minima* la comparaison rigoureuse d'enquêtes suffisamment espacées dans le temps, et des indicateurs statistiques mesurant le poids causal de la variable d'âge. Rien de tout cela n'est présent dans l'ouvrage...

On notera que, dans *La distinction*, le troisième axe de l'espace des styles de vie est corrélé à la trajectoire sociale et conjointement à l'âge, dont l'interprétation est articulée à l'ancienneté du capital culturel.

⁴ Trois exemples canoniques pour faire court : Haskell, 1986 ; Levine 2010 ; Weber, 2008.

De plus, l'idée selon laquelle « la variable décisive de l'âge [...] remet en cause très fortement le "socialisme" de la théorie classique » (p. 53) implique que les rapports sociaux soient substituables : lorsque l'un devient plus prégnant, les autres perdent de leur force. Il est dès lors possible de séparer l'effet des uns et des autres, comme le font les modèles de régressions omniprésents dans la sociologie anglo-saxonne *mainstream*, conformément à la « réalité unilinéaire générale » (Abbott, 2001). Pourtant, une autre conception du monde social est possible, dans laquelle les rapports sociaux ne prennent sens et ne s'expriment que de manière combinée, articulée et interdépendante. Nous avons ainsi montré que les goûts les plus légitimes sont plus souvent associés aux individus les plus dotés culturellement, mais aussi aux femmes et aux plus âgés, quand les goûts les moins légitimes et le retrait vis-à-vis des pratiques culturelles sont associés aux individus les moins dotés culturellement... et aussi aux femmes et aux plus âgés (Robette et Roueff, 2020). On voit ici que l'on gagne à étudier les pratiques et goûts culturels à l'intersection des différents rapports sociaux, ce qui inclut l'étude éventuelle d'effets de structure associés à telle ou telle variable isolée (Robette et Roueff, 2014), plutôt qu'à séparer artificiellement ces rapports sociaux pour mieux hiérarchiser leurs « poids causaux » respectifs.

On ajoutera que la domination de la détermination par l'âge au détriment de la position sociale est largement contredite par les analyses statistiques de HG. Ainsi, dans la typologie des univers de goûts construite dans le chapitre 4, à l'exception de deux classes de goûts spécifiquement juvéniles, les rapports de classe sont présents partout. De même, dans le chapitre 6, six classes sur sept sont associées à la PCS et au diplôme. Dans les résultats de l'ACM sur les pratiques culturelles construite dans le chapitre 5, les rapports de classe sont associés aux quatre premiers axes, et en particulier à l'axe 2 ; âge et position sociale sont d'ailleurs tous deux associés aux axes 1 et 2, dans le sens inverse sur l'axe 1 et dans le même sens sur l'axe 2. L'affirmation selon laquelle « la proximité générationnelle peut être plus forte que l'origine ou l'appartenance sociale » est contredite par un simple examen de la figure 2, si l'on relie les points associés à une même PCS et à un même diplôme.

Ce qui est « nouveau » est sans doute avant tout l'intérêt qu'on porte à cette variable dans les travaux de sociologie des pratiques culturelles depuis une vingtaine d'années (chez HG, mais aussi, parmi de nombreux autres, Donnat, 1994 ; Coulangeon, 2003 ; Bennett et al, 2008...).

Par ailleurs, HG oscille entre des interprétations en termes d'âge et de génération. Cela constitue certes une aporie classique des analyses portant sur des données transversales (comme le sont les enquêtes PCF), qui ne permettent pas de trancher empiriquement entre ces deux hypothèses, mais contribue ici à rendre l'argumentaire confus : les différences de pratiques selon l'âge sont-elles le résultat de la succession de générations ayant chacune son univers culturel propre, de la distinction entre cultures juvénile et adulte ou des deux ?

On remarquera enfin que les analyses statistiques de HG rassemblent le plus souvent adolescents et adultes, ce qui conduit à gonfler artificiellement le poids explicatif de l'âge vis-à-vis d'autres rapports sociaux, dans la mesure où la dotation en capital scolaire et la classe sociale des adolescents ne sont pas encore fixées. L'importance de l'âge est également évaluée à la hausse lorsqu'on accorde une place prépondérante aux pratiques culturelles

liées aux nouvelles technologies et au numérique, comme HG le fait dans le chapitre 5. Au final, souligner le poids de l'âge consiste principalement, pour HG, à contraster la culture juvénile et celle des adultes, ce qui est une manière assez pauvre d'étudier les rapports sociaux d'âge et ne démontre en rien l'hypothétique émergence historique de la culture juvénile.

P4

Le « tournant culturel » défendu par HG, autrement dit l'émergence d'un état de nos sociétés où « les inégalités socio-économiques ne sont plus aussi tenues que par le passé par des formes de domination symbolique » (p. 62) laisse particulièrement songeur dans un contexte politique et social où de nombreux groupes sociaux sont disqualifiés et ostracisés. La tolérance politique et idéologique est peut-être une norme valorisée parmi les classes supérieures – c'est en tout cas ce que montrent les *déclarations* des personnes interrogées dans les résultats de certaines enquêtes par questionnaires – mais la reproduction voire parfois l'accentuation des *pratiques* de disqualification et de discrimination n'en est pas moins présente (voir par exemple Tissot sur les élites « gayfriendly » et « cosmopolites »).

Même avérée, l'existence de ce « tournant culturel » laisserait de nombreuses questions en suspens : où le situer historiquement ? Quel est son degré de radicalité ? Par rapport à quelle situation initiale ? Et dans quelle mesure pourrait-il être automatiquement étendu à l'ensemble des sphères de la vie quotidienne, dont les pratiques et goûts culturels ?

De plus, le constat de « l'indifférence-tolérance » des groupes sociaux dominants, à laquelle répondrait « l'indifférence-ignorance » des « autres » (p. 99), semble bien fragile face aux résultats empiriques. Un certain nombre de travaux de sociologie des pratiques et goûts culturels basés sur des entretiens montrent au contraire la persistance des dégoûts chez les classes supérieures, malgré l'injonction à afficher plus de tolérance (voir par exemple Fridman et Ollivier, 2004) : on est loin d'une « internalisation de la hiérarchie des valeurs » (p. 61). L'exploitation des enquêtes PCF2008 amène aux mêmes conclusions. On l'a vu, les dégoûts sont bien présents pour les genres musicaux (cf. P1c). C'est aussi le cas en matière cinématographique, par exemple : 26 % des plus diplômés déclarent ne pas aimer du tout ou n'avoir pas envie de voir le film *Brice de Nice* et 14 % *Camping* soit, dans les deux cas, deux fois plus que parmi les moins diplômés (http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08resultat_chap4.php).

On notera de plus que, dans le chapitre 6, HG propose d'étudier la « structure goût / indifférence / inappétence » (p. 180). L'indifférence est objectivée par soustraction, elle est ce qui n'est ni goût ni dégoût. Or l'indifférence n'est qu'une interprétation parmi d'autres de la catégorie résiduelle : tolérance, méconnaissance/ignorance, avis mitigé, ambivalent ou fluctuant, sentiment d'indignité culturelle sont autant d'interprétations possibles. De plus, HG définit l'inappétence comme « absence de goût », « afin de rompre avec l'implicite théorique du “dégoût” comme dégoût social » (p. 5). Mais avec cette définition, l'inappétence inclut l'indifférence !

Quelques idées fausses communes

Au-delà de leur échafaudage théorique déficient, les travaux de HG recèlent (et ressassent) plusieurs idées fausses sur le modèle de *La distinction*, que l'on retrouve également régulièrement sous la plume d'autres auteurs, notamment dans les débats sur la thèse de l'omnivorisisme.

Tout d'abord, il existerait **une échelle de légitimité unique**.

« Il ne s'agit pas de dire qu'il n'y a pas de phénomènes de légitimité dans les interactions et les représentations institutionnelles et ordinaires, dans les diverses situations de la vie sociale, voire dans la vie psychique des individus. Il s'agit d'en faire la cartographie et non plus de présupposer ce qui a pu être la situation d'une époque, à savoir l'homogénéité culturelle d'une nation et l'existence d'Une légitimité culturelle. » (p. 43)

Bien évidemment, quelle que soit l'époque, il existe différents schèmes de classement, différentes hiérarchies de valeurs, autrement dit des échelles de légitimité concurrentes. Les rapports de force entre ces échelles varient selon les contextes sociaux. Mais dans cette concurrence, une échelle de légitimité domine *globalement*, celle défendue par les groupes sociaux dominants. Et l'étude de son degré d'hégémonie est affaire d'enquête empirique, non de postulat théorique.

Une seconde mauvaise interprétation consiste à penser que, pour être légitime, un goût ou une pratique devrait être **majoritaire chez les dominants**. Elle justifie pour certains le constat d'un affaiblissement de la légitimité culturelle, voire de la péremption du *modèle* de la légitimité culturelle (voir par exemple Chan et Goldthorpe, 2007).

En réalité, une pratique de dominant, donc légitime, est une pratique qui est avant tout pratiquée par des dominants, et ce même si seule une minorité d'entre eux la pratique. Son caractère minoritaire renforce en fait sa rareté et donc les profits de distinction qui y sont associés. Qui contesterait que l'achat de yachts est une consommation de riches, même si une minorité de riches achète des yachts ?!

On notera que s'il fallait qu'une pratique soit majoritaire parmi les dominants pour être une pratique légitime, cela impliquerait que les dominants cumulent tout ou une grande partie des pratiques culturelles légitimes, ce qui est évidemment impossible, ne serait-ce que du fait de contraintes matérielles et temporelles.

Cette interprétation erronée fait écho à la confusion entre pourcentages-lignes et pourcentages-colonnes dans la lecture des tableaux croisant position sociale et indicateur de style de vie ou, selon la terminologie de François de Singly, entre « lecture majoritaire » et « lecture différentielle » (de Singly, 2012). Elle passe surtout à côté d'une dimension fondamentale de la sociologie de Pierre Bourdieu : son caractère relationnel. En l'occurrence, une lecture relationnelle des résultats de HG montre bien le lien entre pratiques/goûts et position sociale, et ce même si ce goût ou cette pratique est peu répandu parmi les dominants. Ainsi, d'après le tableau du chapitre 1 p. 48, les cadres et professions intellectuelles supérieures ont une probabilité 27 fois plus élevée d'être allé à un concert de musique classique au cours des douze derniers mois que les ouvriers qualifiés ou agricoles ; le rapport est de 13 pour l'opéra, 4 pour le jazz et 2 pour le rock.

Apparaît donc bien ici une hiérarchie, que l'on retrouve facilement par ailleurs (par exemple le tableau p. 47 pourtant centré sur les 12-25 ans ou le tableau 6 p. 77).

Au final, s'il faut effectivement prendre garde au glissement interprétatif qui ferait d'un goût de dominants un goût majoritaire chez les dominants, la critique est largement infondée d'un point de vue théorique.

Une variante de cette idée fausse consiste à considérer que l'**homologie structurale** entre espace des positions sociales et espace des styles de vie est **stricte**. Dans la mesure où, empiriquement, on ne constate jamais d'homologie parfaite, cela « [remettrait] en question la thèse d'une correspondance des goûts et des positions socio-professionnelles » (p. 70).

Pourtant, selon Pierre Bourdieu, les homologies structurales ne sont jamais parfaites. Elles relèvent de déterminismes *probabilistes* et non mécaniques. Et l'analyse qu'il propose du caractère « grossier » des homologies structurales (adjectif qu'il emploie souvent, par exemple dans *La Distinction*) est aux antipodes d'une rhétorique de l'exception confirmant la règle : l'homologie est *par définition* imparfaite puisqu'elle résulte de la *transposition* d'un rapport différentiel d'un ordre de réalité à un autre. Et ce degré d'imperfection pourrait même être étudié empiriquement par exemple pour rendre compte du poids relatif de la légitimité culturelle pour les différentes classes sociales, ou de la structure comparée des goûts dans plusieurs domaines culturels (Robette, Roueff 2018), ou pourquoi pas pour comparer les sociétés à faible ou forte division sociale du travail de domination – comme les sociétés kabyle et française étudiées par Pierre Bourdieu.

« La relation entre la position occupée dans l'espace social et les pratiques n'a rien de mécanique et, comme en témoignent les différences observées dans les pratiques et surtout dans les opinions (spécialement politiques) parmi les occupants de positions identiques, il faut faire intervenir la relation pratique ou représentée à la position qui dépend elle-même, entre autres choses, de la trajectoire conduisant à la position occupée. La position sociale, actuelle ou potentielle, est l'objet de perceptions et d'appréciations qui dépendent et de la trajectoire passée (donc de l'*habitus*) et des cadres de référence possibles, c'est-à-dire, concrètement, des groupes qui fournissent les repères concrets de la position et des déplacements dans l'espace. » (Bourdieu, 1984, p. 4)

Couacs et dissonances (cognitives)

Pour finir, on pointera un certain nombre de caractéristiques, diffuses mais problématiques, dans les travaux de HG.

La principale, et la plus invalidante pour des recherches à caractère scientifique, est la profonde déconnexion entre les analyses empiriques et les interprétations sociologiques. On en a cité plusieurs exemples, les affirmations théoriques ne reposent le plus souvent sur aucun fondement empirique, alors que les analyses statistiques, interprétées avec rigueur, produisent des résultats très classiques dans la littérature de sociologie des pratiques culturelles, et souvent inverses au commentaire qu'en propose HG.

Le recours à des faits non démontrés passe par plusieurs artifices rhétoriques, consistant à mobiliser un « personnage » imaginé, renvoyant à un idéal-type dont rien n'indique qu'il s'incarne dans le monde social, la prise de parole (associée à l'usage du conditionnel) au nom de groupes sociaux auxquels l'enquête n'a pourtant pas donné la parole, etc.

HG prétend de plus identifier des processus, des « tournants », sans pourtant jamais les situer historiquement ni se donner les moyens d'aller au-delà d'analyses strictement transversales.

D'un point de vue méthodologique, HG entend opposer, au prix de plusieurs méprises, les analyses factorielles (ACM) et les classifications automatiques (CAH) pour mettre en avant la supériorité des secondes, qui lui permettent de construire des « archipels de goûts » (p. 88). Ces approches sont en fait toutes les deux répandues, y compris dans la sociologie des pratiques culturelles, et souvent utilisées de manière complémentaire (de Pierre Bourdieu à... HG, en passant par Olivier Donnat, Philippe Coulangeon et de nombreux autres). Elles ont pour principe commun de réduire la dimensionnalité des données, la première en produisant un ensemble d'indices continus, la seconde des catégories discrètes. Elles sont donc très proches en termes mathématiques et parfaitement complémentaires en termes d'interprétation sociologique.

On observe aussi régulièrement un manque de cohérence et de rigueur dans le choix des indicateurs, qui mélangent sans le discuter des goûts et des pratiques (dont des *sorties*, pourtant fortement déterminées par des facteurs n'ayant rien à voir avec les goûts culturels), les domaines et les genres...

Enfin, HG semble avoir goût à la production d'une terminologie propre, dont il use parfois ponctuellement (« positionnalisme », « nomisme », « distinctivisme », « constructivisme des marges », etc.), dans d'autres cas pour faire acte de rupture avec les théories dont il entend se distinguer : « reconnaissance culturelle » remplace légitimité ; « différenciation », distinction ; « savoirs » ou « compétences », capital culturel, etc. (cf. quatrième de couverture). Mais ces concepts ne sont pas toujours utilisés de manière cohérente, au point qu'ils semblent souvent remplacer trait pour trait les termes rejetés, quand ces derniers ne ressurgissent pas après quelques paragraphes. Par exemple, la « reconnaissance culturelle », après une apparition au son du clairon, s'efface rapidement au profit de la « légitimité » (voir notamment dans le chapitre 6). De la même manière, l'« inappétence » fait le plus souvent place au rejet et au dégoût, qu'elle prétendait pourtant avantageusement remplacer.

Le 18 décembre 2018, dans l'émission « Entendez-vous l'éco » sur France Culture, HG déclarait : « [Pierre Bourdieu], c'est un sparring-partner pour construire quelque chose d'autre » (51min56sec). Le bilan de ses travaux rassemblés dans le présent ouvrage montre que même en boxant contre un mort, il est possible de taper à côté à tous les coups, voire de s'assommer tout seul.

Références

Abbott Andrew, 2001, *Time matters: on theory and method*, Chicago, University of Chicago Press.

Atkinson Will, 2011, « The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed », *Poetics*, 39/3, p. 169-186.

Bennett Tony, Savage Mike, Silva Elizabeth, Warde Alan, Gayo-Cal Modesto, Wright David, 2008, *Culture, Class, Distinction*, Londres, Routledge.

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

Bourdieu Pierre, 1984, « Espace social et genèse des 'classes' », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, p. 3-14.

Bry Xavier, Robette Nicolas, Roueff Olivier, 2016, « A dialogue of the deaf in the statistical theater? Addressing structural effects within a geometric data analysis framework », *Quality & Quantity*, 50, p. 1009-1020.

Chan Tak Wing, Goldthorpe John H., 2007, « Social Stratification and Cultural Consumption: Music in England », *European Sociological Review*, 23/1, p. 1-19.

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

Coulangéon Philippe, 2011, *Les métamorphoses de la distinction. Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, coll. « Mondes vécus ».

de Singly François, 2012, *Le questionnaire. L'enquête et ses méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 ».

Donnat Olivier, 1994, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte.

Duval Julien, 2011, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », *Sociologie*, 2/1, p. 1-18.

Fridman Viviana, Ollivier Michèle, 2004, « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme Vers une nouvelle configuration discursive ? », *Sociologie et Sociétés*, 36/1, p. 105-126.

Glévarec Hervé, 2019, *La différenciation. Goûts, savoirs et expériences culturelles*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.

Hammou Karim, Molinero Stéphanie, 2017, « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01807237/document> (à paraître dans Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, Paris, Éditions de l'École des Chartes).

Haskell Francis, 1986 [1976], *La Norme et le Caprice : redécouvertes en art, aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. de l'anglais par Robert Fohr, Paris, Flammarion.

Levine Lawrence W., 2010 [1988], *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. de Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, La Découverte, coll. « textes à l'appui ».

Ollivier Michèle, 2008, « Modes of openness to cultural diversity. Humanist, populist, practical, and indifferent », *Poetics*, 36/2-3, p. 120-47.

Peterson Richard A., Kern Robert, 1996, « Changing highbrow taste : From snob to omnivore », *American Sociological Review*, n°61, p. 900-907.

Peterson, Richard A., 2005, « Problems in comparative research : the example of omnivorousness », *Poetics*, n°33/5-6, p. 257-282.

Robette Nicolas, Roueff Olivier, 2014, « An eclectic eclecticism: Methodological and theoretical issues in the quantification of cultural omnivorism », *Poetics*, 47, p. 23-40.

Robette Nicolas, Roueff Olivier, 2017, « L'espace contemporain des goûts culturels. Homologies structurales entre domaines de pratiques et entre classes sociales », *Sociologie*, 8/4, p. 369-394.

Robette Nicolas, Roueff Olivier, 2020, « La structure multidimensionnelle des goûts. Une échelle de légitimité culturelle fondée sur les interactions entre diplôme, âge et sexe », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, à paraître.

Savage Mike, Gayo-Cal Modesto, 2011, « Unravelling the omnivore: A field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom », *Poetics*, 39/5, p. 337-357.

Weber William, 2008, *The Great Transformation of Musical Taste : Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press.