

Musique

Myrtille Picaud

▶ **To cite this version:**

Myrtille Picaud. Musique. Dictionnaire international Bourdieu, 2020, pp.588-589. halshs-03573463

HAL Id: halshs-03573463
https://shs.hal.science/halshs-03573463

Submitted on 14 Feb 2022

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.

Myrtille Picaud, « Musique », in Gisèle Sapiro (dir.), *Dictionnaire international Bourdieu*, CNRS Éditions, Paris, 2020, p.588-589.

Musique

La musique est un objet emblématique des théories que Pierre Bourdieu développe dans *La Distinction* ou dans le chapitre « L'origine et l'évolution des espèces de mélomanes » de *Questions de sociologie* : elle serait en effet « l'art "pur" par excellence […] la musique représente la forme la plus radicale, la plus absolue de la dénégation du monde et spécialement du monde social que réalise toute forme d'art » [*La Distinction* ; *QS : 156*]. Les goûts et la pratique musicale sont, d'après, le sociologue parmi les plus classants, comme en témoignent les préférences, parmi douze chanteurs (dont Pétula Clark, Charles Aznavour ou Françoise Hardy) et seize œuvres musicales (dont « Le Beau Danube bleu », « Rhapsody in Blue » ou « La Traviata »), que déclarent les enquêtés de *La Distinction*, selon leur niveau de diplôme ou la fraction de classe à laquelle ils appartiennent [*Di : 15*]. C'est aussi ce dont témoignent les étudiants dans l'enquête, réalisée avec Jean-Claude Passeron, sur *Les Héritiers*, ou l'*allodoxia* culturelle de la petite bourgeoisie, prompte à valoriser l'opérette ou les valses de Strauss, qui peuvent, « vues "d'en bas", apparaître comme des genres légitimes » [PB 1971d : 91]. Ce faisant, les travaux de Bourdieu mettent au jour des effets cumulés du capital scolaire et de l'origine sociale dans l'appréciation de la musique, un objet culturel dont l'institution scolaire s'est relativement peu saisie.

Si la musique est un art dont le pouvoir classant est si fort, c'est que les « expériences musicales sont enracinées dans l'expérience corporelle la plus primitive. Il n'y a sans doute pas de goûts – à l'exception peut-être des goûts alimentaires – qui soient plus profondément chevillés au corps que les goûts musicaux. » [*QS* : 156]. Cette corporalité se traduit dans les conditions d'acquisition de la culture musicale, qui influent à leur tour sur les modes de consommation de la musique. Bourdieu oppose ainsi différentes expériences de la musique : d'un côté, celle qui s'appuie sur la pratique et « la familiarité originaire avec la musique ; de l'autre, le goût passif et scolaire de l'amateur de microsillons » [*QS* : 159], une réflexion prolongée par des travaux sur les manières d'entendre la musique dans les salles de concert [Picaud 2015].

Quoique l'objet musical soit moins présent dans l'œuvre de Bourdieu que d'autres arts, il s'y est intéressé en tant qu'éditeur et directeur de revue, comme le montrent la publication de *Mahler* d'Adorno (1976) et la traduction du *Sens musical* de Blacking (1980) dans sa collection « le Sens commun », ou encore le numéro « Musique et musiciens » paru dans *Actes de la recherche en sciences sociales* (n°110, 1995). La musique a aussi donné lieu à d'intenses discussions sur la théorie de la légitimité culturelle, laquelle associe la consommation de certains biens symboliques à des positions, hiérarchisées, de l'espace social. Elle a été discutée à travers le concept de dissonance culturelle [Lahire 2004], et plus encore par la très riche littérature sur l'omnivorisme [Peterson 1992] ou l'éclectisme [Donnat 1994], une écoute de genres légitimes et populaires qui témoignerait des recompositions de la légitimité culturelle [Coulangeon 2010].

Toutefois, ce phénomène apparaît déjà dans *La Distinction*, lorsque Bourdieu distingue des œuvres appartenant au genre très légitime des musiques classiques, celles dont le capital symbolique est altéré par la diffusion auprès du « grand public », à l'instar du « Beau Danube bleu ». À ce sujet, il souligne que, parmi les consommateurs les plus avertis, « le fin du fin peut consister à jouer avec le feu, soit en associant les goûts les plus rares pour la musique la plus savante avec les formes les plus acceptables des musiques populaires, de préférence exotiques,

soit en goûtant des interprétations strictes et hautement contrôlées des œuvres les plus “faciles” et les plus menacées de “vulgarité” » [*QS* : 171].

Si Pierre Bourdieu s’est penché sur les enjeux de la réception musicale, il a toutefois consacré peu d’écrits au champ de la production musicale, à l’exception de la brève analyse des formes de révolution symbolique dans la musique, avec « Les mésaventures de l’amateur » [PB 1986f] et de l’étude de cas intitulée « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur ». Tout en analysant les repositionnements à la fois musicaux et économiques de cet artiste, il évoque aussi l’autonomisation du champ musical. Celle-ci passe par le développement d’un marché de partitions et des sociétés de concert, qui offrent aux compositeurs une indépendance par rapport à leurs mécènes aristocratiques, avec l’émergence d’un public bourgeois. Au XX^{e} siècle, le champ musical est marqué par « un véritable schisme » entre les musiques savantes, subventionnées, et les musiques populaires, soumises à la loi du marché [PB 1971d : 84]. À la différence de la littérature, de l’art et même du cinéma, la musique reste aujourd’hui un objet moins souvent appréhendé à travers le concept de champ. Les théories de Bourdieu nourrissent néanmoins différentes enquêtes sur les scènes musicales alternatives [Thornton 1995], sur les musiciens d’orchestre [Lehmann 2002] ou sur « Les partitions du goût musical » [Lizé, Roueff 2010].

Si l’on entend moins de musique dans l’œuvre de Bourdieu, le vocabulaire musical y est néanmoins très audible [Kirchberg, Robert 2019] : transpositions, orchestration… La notion d’« orchestration sans chef d’orchestre » décrit ainsi l’harmonisation des habitus suivant le principe leibnizien de l’harmonie préétablie [*Le Sens pratique* : 99]. C’est aussi à la musique que le sociologue, qui avait rêvé devenir chef d’orchestre lors de ses études [PB 1997h : 23], recourra pour décrire son propre travail. Dans le chapitre « L’art de résister aux paroles » de *QS*, il fait ainsi le parallèle entre sa propre stratégie et celle du compositeur de musique contemporaine Schoenberg, qui a révolutionné la tradition musicale [*RA* : 397] : « Mon but est de contribuer à empêcher que l'on puisse dire n’importe quoi sur le monde social. Schoenberg disait un jour qu’il composait pour que les gens ne puissent plus écrire de la musique. J’écris pour que les gens, et d’abord ceux qui ont la parole, les porte-parole, ne puissent plus produire, à propos du monde social, du bruit qui a les apparences de la musique. » [*QS* : 18].

Myrtille Picaud

AUTONOMISATION, BEETHOVEN, CLASSE(S) OU CLASSEMENT(S), CULTURE, DISTINCTION, *DISTINCTION. CRITIQUE SOCIALE DU JUGEMENT (LA)*, GOUT, ORIGINE(S) SOCIALE(S), *QUESTIONS DE SOCIOLOGIE*

COULANGEON P., 2010, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *ARSS*, n°181-182, p. 88-105.
DONNAT O., 1994, *Les Français face à la culture. De l’exclusion à l’éclectisme*, Paris, La Découverte.
KIRCHBERG I., A. ROBERT, 2019, « La sociologie de Pierre Bourdieu à l’épreuve de la musique », *in* P. KAELBLEN, I. KIRCHBERG et A. ROBERT (dir.), *Bourdieu et la musique*, Sampzon, Éditions Delatour, p. 9-12.
LAHIRE B., 2004, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.
LEHMANN B., 2002, *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques***,** Paris, La Découverte.
LIZE W. et O. ROUEFF, 2010, « La fabrique des goûts », *ARSS*, n°181-182, p. 4-11.
PETERSON R. A., 1992, « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, n°21, 4, p. 243-258.
PICAUD M., 2015, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d’entendre les genres musicaux », *ARSS*, n°206-207, p. 68-89.
THORNTON S., 1995, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Wesleyan, Wesleyan University Press.