

L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine

Monsieur Pierre-Michel Menger

Citer ce document / Cite this document :

Menger Pierre-Michel. L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine. In: Revue française de sociologie, 1986, 27-3. Sociologie de l'art et de la littérature. pp. 445-479;

doi : 10.2307/3321318

https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2325

Fichier pdf généré le 23/04/2018

Résumé

La création musicale savante a été progressivement confortée dans son mouvement d'autonomisation par la formation d'un marché entièrement assisté de l'innovation. A partir d'une enquête auprès du public du principal établissement français d'offre de musique moderne et contemporaine, l'analyse montre comment cette évolution retentit sur le volume, la structure et les comportements de la demande. Si l'étroitesse de celle-ci est le produit de mécanismes particulièrement rigoureux de sélection, l'étude des trajectoires de consommation isole les facteurs de sur-sélection qui rendent raison des mouvements d'adhésion ou de désaffection. L'examen des apories de la communication esthétique et des décalages entre la compétence culturelle présumée et la compétence esthétique avérée force enfin à distinguer entre consommation et perception de la musique, et à rechercher dans quelles limites la première peut s'accommoder de la perplexité à laquelle l'évolution de la production voue la seconde.

Abstract

Pierre-Michel Menger : The speculative ear : consuming and perceiving contemporary music.

Learned musical creation has been progressively strengthened in its movement towards autonomy by the development of an entirely subsidized market of innovation. Based on a survey of the public of the main French contemporary music institution, the analysis shows how the repercussions of this evolution affect the volume, structure and behavior of demand. If the narrowness of the demand is the result of particularly rigorous selection mechanisms, the study of the consumer careers isolates factors of overselection which explain movements of adherence or of disaffection. Examination of the logical dead-ends of esthetic communication and the gaps between supposed cultural competence and estimated esthetic competence finally forces us to distinguish between consuming music and perceiving it, and to research to what extent the former can co-exist with the perplexity to which the evolution of production condemns the latter.

Zusammenfassung

Pierre-Michel Menger : Das spekulative Ohr. Verbrauch und Wahrnehmung der zeitgenössischen Musik.

Die Schöpfung von « gelehrter » Musik wurde nach und nach in ihrer Autonomisierungsbewegung durch die Bildung eines vollkommen unterstützten Marktes der Innovation gestärkt. Anhand einer Untersuchung beim Publikum der größten französischen Einrichtung für moderne und zeitgenössische Musik, zeigt die Analyse, wie diese Entwicklung auf das Volumen, die Struktur und die Verhaltensweise der Nachfrage wirkt. Während die Enge dieser Nachfrage aus besonders strengen Auswahlmechanismen entstanden ist, so isoliert die Untersuchung des Verbrauchsverlaufs die Faktoren der Überauswahl, die eine Erklärung für die Zustimmung oder Ablehnung bieten. Die Prüfung der Aporien der ästhetischen Kommunikation sowie der Verschiebungen zwischen der vermutlichen kulturellen Kompetenz und der nachgewiesenen ästhetischen Kompetenz zwingt schliesslich zu Unterscheidung zwischen Verbrauch und Wahrnehmung der Musik und zur Frage, in welchen Grenzen der Verbrauch sich mit der Ratlosigkeit abfinden kann, zu der die Produktionsentwicklung die Musikwahrnehmung unweigerlich führt.

Resumen

Pierre-Michel Menger : El oído especulativo. Consumación y percepción de la música contemporánea.

La creación musical culta a sido progresivamente consolidada en su movimiento de particularismo por la formación de un mercado completamente amparado de la innovación. A partir de una indagación ante el público del principal establecimiento francés de ofrecimiento de música moderna y contemporánea, el análisis muestra como esta evolución se repercute en el volumen, la estructura y los comportamientos de la demanda. Si la estrechez de aquella es el producto de mecanismos particularmente riguroso de selección, el estudio de las trayectorias de consumación aisla los factores

de sobreselección que dan razón a unos movimientos de adhesión o de desafición. El examen de las aporías de la comunicación estética y de las diferencias entre la competencia cultural presumida y la competencia estética probada, obliga por último a distinguir entre consumación y percepción de la música, y a buscar en que límites la primera puede acomodarse a la perplejidad en la cual la evolución de la producción consagra a la segunda.

Pierre-Michel MENGER

L'oreille spéculative Consommation et perception de la musique contemporaine*

RÉSUMÉ

La création musicale savante a été progressivement confortée dans son mouvement d'autonomisation par la formation d'un marché entièrement assisté de l'innovation. A partir d'une enquête auprès du public du principal établissement français d'offre de musique moderne et contemporaine, l'analyse montre comment cette évolution retentit sur le volume, la structure et les comportements de la demande. Si l'étroitesse de celle-ci est le produit de mécanismes particulièrement rigoureux de sélection, l'étude des trajectoires de consommation isole les facteurs de sur-sélection qui rendent raison des mouvements d'adhésion ou de désaffection. L'examen des apories de la communication esthétique et des décalages entre la compétence culturelle présumée et la compétence esthétique avérée force enfin à distinguer entre consommation et perception de la musique, et à rechercher dans quelles limites la première peut s'accommoder de la perplexité à laquelle l'évolution de la production voue la seconde.

Avant et plus que tous les autres marchés artistiques, celui de la musique savante s'est progressivement transformé en un service culturel public. L'évolution des rapports entre l'offre et la demande entrelaçait en effet tous les motifs qui légitiment l'intervention publique et son volontarisme. Le schisme culturel entre l'art savant et les diverses variétés de productions « populaires » y est plus profond que partout ailleurs et élargi par la diffusion médiatisée des biens musicaux. Les propriétés contrastées des divers modes d'accès à la musique amplifient les conséquences de cette divergence : la fréquentation des salles de concert et d'opéra est, socialement et géographiquement, la plus inégalement distribuée des principales consommations culturelles, mais la pratique musicale est aussi la plus répandue des activités artistiques d'amateur (1). Le schisme interne à l'art musical savant superpose ses effets propres : la divergence entre production et consommation n'a jamais été aussi grande et aussi parfaitement auto-entretenu. D'un côté, à la faveur de la multiplication des supports de

* Je remercie Pierre Favre, Nicolas Herpin et Raymonde Moulin de m'avoir, par leurs remarques et leurs conseils, aidé à donner à ce texte sa forme définitive.

(1) Cf. *Pratiques culturelles des Français*, 1982, pp. 312-317, 354-357 et 364-365. Les références bibliographiques se trouvent *in fine*.

diffusion, la consommation s'étend et s'intensifie, mais en se fixant comme jamais dans le passé sur le répertoire des classiques ; de l'autre côté, la création a rompu radicalement avec les conventions de langage et de forme de la tradition tonale multiséculaire. Il était alors logique que l'expansion du marché musical fondée sur l'exploitation du patrimoine renforçât continûment les créateurs dans leur volonté de dépassement et de transgression. Symétriquement, la découverte sans cesse élargie et facilitée du répertoire détournait de l'actualité ésotérique de la création les mélomanes sensibles aux séductions d'œuvres et d'un langage familiers, et attirés par ce compromis dans l'innovation qu'est le renouvellement de l'interprétation.

Ce sont là autant de déséquilibres et de tensions que l'Etat s'est employé à maîtriser et à corriger à mesure que, conformément aux lois économiques du marché des arts du spectacle vivant, l'érosion croissante des capacités d'auto-financement des institutions musicales rendait toujours plus pressant l'appel aux subventions publiques. Il est aisé de comprendre que, loin de nuire à l'extension de sa prise en charge par l'Etat, l'ésotérisme de la création contemporaine s'appuie sur les propriétés constitutives du domaine musical pour imposer sa légitimité : corporation de petite taille, forte de l'autorité que lui confèrent sa compétence technique et la sélectivité de son recrutement, bénéficiaire du prestige procuré à la qualité de créateur par la canonisation des maîtres du passé, la population des compositeurs obtient plus qu'aucune autre communauté d'artistes, et en France plus que partout ailleurs, d'être soutenue dans son entreprise d'innovation et d'expérimentation. Le secteur dit de la « musique contemporaine » (2) constitue ainsi le modèle le plus pur du marché artistique assisté : très largement administré par les professionnels de la création, il est alimenté par une production presque complètement financée par l'Etat et les institutions qu'il subventionne, organisé en un réseau de circuits de diffusion spécialisée dépendant des aides publiques pour plus de 90 % de leur budget, et rassuré sur son importance sociale par la multiplication des structures et des initiatives ainsi bâties.

(2) Les problèmes soulevés par ce qualificatif sont analogues à ceux qu'évoque Raymonde Moulin en introduction de son article dans le présent numéro. Le terme de « musique contemporaine » désigne systématiquement toutes les œuvres et les recherches formelles et acoustiques nées des ruptures plus ou moins complètes avec la tradition tonale, qu'elles aient été produites il y a 40 ans ou hier, par des créateurs déjà disparus ou vivants. Cette convention dit assez que la chronologie est ici un des axes de l'espace de la concurrence esthétique. Métaphore glorieusement paradoxale du décalage entre l'offre et la demande puisque ce qui est « contemporain » ou « le plus contemporain » qualifie la musique la plus « avancée », la plus « en

avance sur son temps », comme on dit, l'expression a toutes les propriétés d'un label esthétique et d'une variable stratégique pour la formation et les modalités de segmentation d'un marché assisté de la musique, comme nous avons cherché à le montrer ailleurs (cf. Menger, 1983, pp. 229-230 et 243-244).

Plutôt que de réduire cet entrelacs de significations à sa fausse évidence chronologique, nous avons, dans le questionnaire de l'enquête, conservé à l'expression son indétermination relative afin de laisser se déployer la diversité des valeurs et des représentations dont elle est investie par les auditeurs et de lui restituer sa vérité sociologique de principe de polarisation dans la concurrence triangulaire que nous décrivons.

C'est le retentissement de ces transformations sur la nature et le comportement de la demande sociale de musique moderne et contemporaine que nous analyserons ici : la faiblesse persistante de celle-ci peut passer à première vue pour une banale illustration des lois de la diffusion des goûts et modèles de consommation culturelle dans l'espace social. Or l'analyse statique de l'audience des concerts de musique contemporaine, à laquelle est consacrée la première partie de ce texte, tout comme l'examen qui suivra des facteurs et des mécanismes d'adhésion et de désaffection des consommateurs confèrent à la lenteur de la progression en volume de la demande et au profil très caractéristique de sa composition la même signification. Ils signalent d'abord les coûts (sociaux, psychologiques et organisationnels) très élevés de la transformation des conventions de consommation lorsque les producteurs artistiques ne se réfèrent plus à aucun langage commun, à aucun système général et tant soit peu stable de règles d'écriture et d'agencement des matériaux sonores. Plus qu'un symptôme du décalage structural caractéristique du fonctionnement ordinaire des marchés artistiques, le retard ample et persistant de la demande sur l'offre est d'autre part entretenu par la logique circulaire propre à l'organisation et à la consolidation du marché assisté et qui lie en une spirale l'autonomie esthétique et l'autarcie socio-économique de la création savante (3).

La preuve du développement inégal du système musical peut être trouvée dans le paradoxe, analysé dans la dernière partie de l'article, d'un intérêt pour la modernité privé du soutien du jugement critique : paradoxe d'autant plus étonnant qu'il gouverne le comportement d'un public socialement et culturellement sur-sélectionné et enclin à ne pas ménager sa bonne volonté. Le créateur et ses partenaires veulent y voir un compromis dicté par la systématisation de la conception avant-gardiste selon laquelle la composition est un processus exploratoire et les œuvres des incarnations, malaisément déchiffrables dans l'instant, du progrès continu de l'art. L'enquête sociologique permet de distinguer dans la fragilité de ce compromis les rapports entre déception et défection des auditeurs, nous éloignant ainsi du modèle théorique de l'homologie entre production et consommation des biens culturels.

La sur-sélection de la demande et ses facteurs

L'enquête monographique à laquelle nous avons procédé et dont nous décrivons en annexe le protocole et les instruments porte sur l'auditoire passé (s'il était abonné) et présent (public abonné ou occasionnel) des

(3) L'un des ressorts de cette spirale de l'autonomisation est l'influence qu'obtient la demande intermédiaire à la faveur de l'identification progressive du marché musical avec un service public. C'est ce mécanisme socio-

économique qui confère au retard de la demande finale sur l'offre d'autres propriétés que celles du décalage structural tel que le décrivait P. Bourdieu, 1971, pp. 66 sq.

concerts de l'Ensemble inter-contemporain (désigné dans la suite de ce texte par son sigle EIC). Cet orchestre permanent d'une trentaine de musiciens est voué à la diffusion exclusive des œuvres nouvelles et du répertoire du XX^e siècle. Il a été fondé et est présidé depuis l'origine (1976) par Pierre Boulez, compositeur, chef d'orchestre, professeur au Collège de France et directeur de l'institution-sœur de l'EIC, l'IRCAM. Comme l'IRCAM dans le secteur dit de la « recherche musicale » tel qu'il a été développé et confusément délimité par l'administration culturelle publique, l'EIC occupe une position hégémonique dans la diffusion de la modernité musicale en France, et sa fréquentation dépasse de beaucoup celles des ensembles spécialisés dans les concerts de musique nouvelle. L'enquête nous apprend que parmi les 1 429 auditeurs qui nous ont répondu, 25 à 30 % ont déclaré avoir assisté au moins une fois dans les douze mois précédant la recherche à l'un de ces concerts d'ensembles ou de festivals spécialisés (4). Nous ne prenons guère de risques en faisant l'hypothèse que ces auditeurs sont représentatifs du public profane fréquentant les circuits parisiens de diffusion de la musique nouvelle, où ils côtoient le public très majoritaire des professionnels de la musique, des arts et des spectacles et des intermédiaires culturels. En sens inverse, les quelque 70 % d'auditeurs qui s'adressent essentiellement ou exclusivement à l'EIC pour entendre des œuvres du XX^e siècle sont ceux qui assurent à cette institution sa position clé dans la sécularisation de la consommation musicale la plus rare.

Trois propriétés essentielles distinguent le public étudié : un haut degré de familiarité avec la culture musicale savante, la détention d'un fort capital scolaire et l'appartenance de la grande majorité des auditeurs aux classes supérieures.

Que le public de la modernité musicale se recrute dans les rangs des amateurs de musique classique ne peut pas surprendre. Mais la « progressivité » de la consommation (entendue comme la propension à fréquenter des œuvres de plus en plus modernes et/ou difficiles) n'a rien d'une pente logiquement gravie par tout mélomane, comme le révèlent les seuils d'acculturation et d'intensité de la consommation au-delà desquels sont situés la plupart des ces auditeurs : près de 80 % d'entre eux déclarent être allés plus de trois fois au concert dans l'année de référence, 85 % écoutent France-Musique occasionnellement ou régulièrement dans la semaine, 70 % sont des lecteurs plus ou moins assidus de revues musicales, près de 70 % possèdent plus de 100 disques et cassettes, et la discothèque de plus de la moitié des auditeurs comprend plus de 10 % d'enregistrements d'œuvres modernes et contemporaines alors que ce répertoire est très marginal dans

(4) Sur le public des festivals de musique contemporaine tels qu'ils étaient conçus dans les années 1970, cf. Henrard, Martin, Mathelin, 1975. La faiblesse même de la demande nous prive de fait de bases de comparaison très homogènes : une analyse secondaire de l'enquête sur les *Pratiques culturelles des Français* de 1981 réduirait à quelques individus le

segment déjà très restreint représentant les 7,5 % de personnes ayant déclaré avoir fréquenté au moins un concert dans l'année de référence, si l'on y prélevait ceux dont les préférences explicites suggèrent des dispositions comparables à celles du public que nous avons interrogé.

la production phonographique. Exceptionnel si on le rapporte aux données disponibles sur les *Pratiques culturelles des Français*, ce profil est plus accentué encore lorsqu'on prend en compte ces modalités remarquables de l'acculturation que sont l'apprentissage musical spécifique et la pratique d'un instrument. Alors qu'on compte quelque 10 % de professionnels de la musique dans le public répondant à l'enquête, ce sont les deux tiers des auditeurs qui déclarent avoir fréquenté un conservatoire ou un professeur de musique et avoir pratiqué ou pratiquer actuellement un instrument de musique : on compte ainsi plus de 40 % de pianistes. Tout aussi significative est la durée de cet apprentissage : près de la moitié des auditeurs déclarent avoir suivi des cours de musique pendant plus de trois ans et plus d'un tiers dépassent cinq ans de formation.

Les propriétés sociales de ce mode d'acculturation expriment doublement le poids déterminant de la médiation familiale. Près de 60 % des auditeurs sont fils de cadres supérieurs et d'industriels et gros commerçants, et le père ou la mère de 35 % des auditeurs ont pratiqué ou pratiquent encore la musique. L'acculturation bourgeoise par l'éducation et la pratique musicales est en outre plus typiquement féminine, comme l'atteste l'enquête : 44,8 % des femmes de l'auditoire ont appris la musique pendant plus de cinq ans et 46,8 % ont joué ou jouent du piano, ces valeurs s'abaissant respectivement à 31 % et 30,5 % pour les hommes. C'est ce qui contribue directement à expliquer le poids élevé des catégories socioprofessionnelles fortement féminisées dans la structure de l'auditoire (cf. *tableau II*).

La sur-sélection de la demande ne serait pas aussi rigoureuse si les deux principaux modes d'acquisition et d'accumulation de capital culturel ne conjuguait pas aussi étroitement leur action. Les dispositions culturelles que la majorité du public tient de la transmission par la famille sont prolongées et renforcées par la fréquentation de l'école et de l'université : le taux de possession de diplômes supérieurs est tel que, plus que le baccalauréat, c'est la licence qui est ici le premier seuil fortement discriminant en-deçà duquel un tiers seulement du public est situé. La structure socioprofessionnelle de l'auditoire atteste ce que laissent entrevoir les probabilités de distribution des positions sociales associées à la composition des divers facteurs déjà examinés. L'analyse des trajectoires révèle un profond décalage d'ensemble entre la répartition des professions des auditeurs et celle des positions de leurs pères puisqu'on trouve chez les premiers près de dix fois moins d'artisans, commerçants et industriels et près de neuf fois moins d'ouvriers et employés que chez leurs ascendants. Il faut donc imputer tout à la fois à l'action de la mobilité sociale des sujets enquêtés et des transformations morphologiques de la structure du marché des emplois — avec les effets qu'elles induisent sur la relation entre le niveau d'instruction exigé et les comportements culturels — et aux propriétés de l'offre musicale la convergence des trajectoires vers les professions du secteur tertiaire des services.

Comme le détaille le *tableau I*, le public de l'EIC se recrute massivement dans les classes supérieures. 73,5 % des actifs appartiennent au groupe des

TABLEAU I. — *Structure socioprofessionnelle de l'auditoire de l'EIC*

Catégorie socio-professionnelle des enquêtés	Public des abonnés anciens ou actuels		Public non abonné interrogé en salle		Ensemble du public enquêté	
	N =	%	N =	%	N =	%
Agriculteurs exploitants	0	0 %	0	0 %	0	0 %
Artisans, commerçants et assimilés	11	1,1 %	4	1,1 %	15	1,1 %
Chefs d'entreprise	9	0,9 %	2	0,5 %	11	0,8 %
Cadres et professions intellectuelles supérieures	647 *	62,4 %	195	53,3 %	842	60 %
Professions intermédiaires	175 **	16,8 %	73	19,8 %	248	17,7 %
Employés	13	1,3 %	14	3,8 %	27	1,9 %
Ouvriers	1	0,1 %	1	0,3 %	2	0,1 %
Retraités	66	6,4 %	8	2,2 %	74	5,3 %
Elèves, étudiants	70 ***	6,8 %	52	14,2 %	122	8,7 %
Inactifs de moins de 60 ans	27	2,6 %	13	3,5 %	40	2,8 %
Inactifs de plus de 60 ans	13	1,2 %	2	0,5 %	15	1,1 %
Autres inactifs	3	0,3 %	3	0,8 %	6	0,4 %
Ensemble	1 035	100 %	367	100 %	1 402	100 %

* Dont 81 musiciens (interprètes, compositeurs, enseignants de conservatoires, etc.), 26 professeurs de musique de l'enseignement secondaire et 5 musicologues de l'enseignement supérieur.

** Dont 5 instituteurs ou maîtres-auxiliaires enseignant la musique et 6 musiciens-animateurs.

*** Dont 25 étudiants en musique.

cadres supérieurs et professions intellectuelles supérieures, 1 % à la fraction des industriels et gros commerçants. Les conjoints de 85 % des auditrices sans activité professionnelle sont classés de même, tout comme les retraités, à trois exceptions près, et les pères de près de 80 % des étudiants. 21,6 % des auditeurs exercent une profession intermédiaire. Qu'on examine les résultats du sondage de 1981 du Ministère de la culture ou qu'on se fie aux données de l'enquête postale du Centre d'études d'opinion auprès des abonnés des concerts de Radio-France de 1981-1982 (5), les rapports de

(5) *Le public des concerts de Radio-France*, 1983. La comparaison de la structure des publics étudiés dans le sondage national du Ministère de la culture, dans l'enquête postale

du CEO auprès des abonnés des concerts de Radio-France et dans nos enquêtes sur l'EIC peut être suggérée par le tableau suivant :

CSP des répondants	Ensemble des personnes ayant déclaré avoir fréquenté au moins une fois un concert classique	Public des abonnés des concerts de Radio-France à Paris	Public de l'EIC
Classes supérieures	14,8 %	39,1 %	60,8 %
Classes moyennes	32,2 %	49,5 %	20,7 %
Classes populaires	15,8 %	0,2 %	0,1 %
Inactifs	37,1 %	11,1 %	18,3 %

TABLEAU II. — *Les caractéristiques socio-démographiques des actifs du public-cible de l'EIC*

Catégorie socio-professionnelle des enquêtés des deux segments dominants *	Part de chaque catégorie dans l'ensemble des actifs (en %)		Proportion (en %) de						
			Femmes		Jeunes de moins de 35 ans		Fils de cadres supérieurs		Fils d'industriels et gros commerçants
	Public EIC	Pop. franç.**	Public EIC	Pop. franç.	Public EIC	Pop. franç.	Public EIC	Pop. franç.	Public EIC
Professions artistiques	11,7	0,3	44	38	64,2	43	59,8	32	10,6
Professions de l'information, cadres de la presse, de l'édition, de l'audiovisuel...	4,3	0,2	49	45	38,8	34	62,5		10,4
Professeurs certifiés et agrégés du secondaire et assimilés	14,7	0,8	55,9	54	26,8	35	45,1	33	4,3
Enseignants du supérieur et chercheurs	12,6	0,8	42	29	26,8	26	62,5		1
Professions libérales	4,3	1	46,1	27	29,7	29	54,5	40	12,5
Cadres supérieurs administratifs et commerciaux des entreprises	9	2,5	30,7	20	33	25	54,6	25	4,1
Cadres supérieurs de la fonction publique	6,6	1	17,3	24	43,8	33	54,3	24	4,3
Ingénieurs et cadres techniques d'entreprises	9,2	1,6	13,3	6	42,1	27	53,1	24	7,1
<i>Ensemble des cadres et professions intellectuelles supérieures</i>	73,5	8,1	38,1	25	38	30	54,7	28	6,4
Instituteurs et assimilés	7	3,3	71	63	53,2	47	39	12	0
Professions intermédiaires de la santé et du travail social	2,3	2,6	69,8	74	44,2	59	42,5	13	5
Clergé	0,2	0,3	ns***	44	ns***	8	ns***	9	ns***
Professions administratives de la fonction publique	1,7	1,2	47,4	47	52,6	36	37,5	8	6,2
Professions administratives et commerciales des entreprises	7,2	4,2	50	39	48,6	41	42,2	12	5,6
Techniciens	2,7	2,9	31	9	51,7	50	40	8	4
Contremaîtres, agents de maîtrise	0,5	2,4	ns***	6	ns***	23	ns***	3	ns***
<i>Ensemble des professions intermédiaires</i>	21,6	16,3	56,4	40	49,8	43	40,6	10	4,6
Ensemble des actifs ****	100	100	41,4	39	40,7	44	51	6	6,2
Ensemble du public interrogé			44,7		43,5		52,2		7,7

* Le contenu des catégories est défini d'après la nouvelle nomenclature de l'INSEE. L'ordre de classement adopté ici pour les catégories supérieures est celui dans lequel la première partie de notre texte les présente.

** Les caractéristiques socio-démographiques de la population française des actifs sont citées d'après le recensement de 1982 pour la structure d'ensemble, le sexe et l'âge, et d'après l'enquête Emploi de 1982 de l'INSEE pour la proportion de fils de cadres supérieurs. Cf. B. Seys et M. Gollac, *article cité*.

*** Pourcentages non significatifs.

**** Les taux calculés incluent les employés et les ouvriers (catégories non mentionnées dans le corps du tableau).

TABLEAU III. — *Les attributs de la mélomanie dans les classes supérieures fréquentant l'EIC*

Catégorie socio-professionnelle des actifs des classes supérieures	Initiés à la musique dans leur famille	Ne pratiquent aucun instrument	Ont pratiqué ou pratiquent le piano	Ont pratiqué ou pratiquent la guitare	N'ont reçu aucune formation musicale spécifique	Ont suivi des cours de musique pendant plus de 5 ans	Jugent difficile ou très difficile de distinguer les divers styles de musique contemporaine		Motifs d'abonnement**				
							Difficile	Très difficile	Motif 1	Motif 2	Motif 3	Motif 4	Motif 5
Professions artistiques	56,6 %*	16,1 %	53,1 %	18,5 %	21,4 %	58 %	42,1 %	6,3 %	32,9	25,3	51,9	46,8	54,4
Professions de l'information, cadres de la presse, de l'édition, de l'audiovisuel, des spectacles	48,6 %	36,4 %	41,8 %	3,6 %	38,2 %	30,9 %	48,1 %	11,5 %	55,5	13,9	36,1	41,7	47,2
Professeurs certifiés et agrégés du secondaire et assimilés	62,8 %	26,8 %	51,2 %	7,1 %	27,1 %	50,6 %	59 %	16,1 %	45,2	17,5	35,8	59,8	44,5
Enseignants du supérieur et chercheurs	56,2 %	29,5 %	44,6 %	6,2 %	30,3 %	42 %	52,4 %	9,5 %	48,9	18,9	36,7	48,9	46,7
Professions libérales	54,4 %	28,1 %	48,3 %	5,6 %	28,1 %	33,7 %	61,4 %	14,5 %	50,7	14,5	33,3	52,2	42
Cadres supérieurs administratifs et commerciaux des entreprises	58,9 %	44 %	39 %	8 %	45 %	29 %	62,9 %	15,4 %	59,2	14,5	44,7	52,6	26,3
Cadres supérieurs de la fonction publique	44,1 %	41,3 %	25,3 %	8 %	44 %	24 %	64,3 %	18,5 %	44,8	19	46,5	46,5	43,1
Ingénieurs et cadres techniques d'entreprise	50,6 %	36,5 %	33,6 %	14,4 %	42,3 %	27,9 %	62,7 %	19,6 %	48,3 %	14,6	27	55	53,9
Ensemble du public	52,8 %	31,1 %	41,6 %	10,2 %	33,8 %	37,4 %	57,3 %	15,8 %	46,8	18,6	38,4	50,7	46,9

* Chaque pourcentage de ce tableau se lit ainsi : sur 100 personnes de chaque catégorie, x ont été initiées à la musique dans leur famille, etc.

** Les auditeurs avaient à choisir au maximum deux motifs d'abonnement et de choix des programmes souscrits parmi les cinq proposés :

1. Mieux connaître des œuvres classiques du xx^e siècle
2. Rechercher des interprétations de qualité du répertoire du xx^e siècle
3. Ecouter des œuvres de jeunes compositeurs actuels
4. Ecouter des œuvres nouvelles ou encore peu familières de compositeurs actuels réputés
5. Connaître les recherches musicales récentes et assister aux débats et aux ateliers où elles sont présentées

proportion entre classes supérieures et classes moyennes sont beaucoup plus déséquilibrés. L'intérêt pour la musique moderne et contemporaine burine à ce point les traits distinctifs de l'inégalité devant la fréquentation, en elle-même déjà très sélective, des concerts classiques que l'image d'une cible impose son évidence. Mais les contours de celle-ci ne seraient pas si nettement dessinés si la sur-sélection n'était pas déterminée par une aussi forte attraction de la fréquentation vers deux pôles dominants que nous examinerons de plus près, les métiers artistiques et les professions intellectuelles. En nous appuyant sur les *tableaux II* et *III*, où sont détaillées les principales caractéristiques socio-démographiques des diverses fractions et les propriétés de la mélomanie dans les classes supérieures, nous caractériserons ensuite les comportements de consommation de l'auditoire profane.

L'auto-consommation : marché assisté et demande intermédiaire

Catégorie la plus sur-représentée dans les classes supérieures, eu égard à son poids démographique dans la population, les producteurs artistiques et les professionnels des marchés culturels sont les destinataires les plus immédiats, complices et critiques, de la création contemporaine. C'est l'une des conséquences les plus décisives de la protection publique du marché de l'innovation musicale que de substituer très largement à la pression sur l'offre de la demande finale (celle des consommateurs profanes) le rôle de cette demande intermédiaire essentiellement attachée à soutenir et valoriser cette modalité particulière du renouvellement continu de l'offre qu'est l'exploration systématique des possibles, quelque ésotériques que puissent être les résultats.

Que l'importance de la demande intermédiaire soit fortement associée à la jeunesse de ce public de professionnels, c'est d'abord la conséquence de la représentation majoritaire des musiciens dans celui-ci (6). L'identité des professionnels de la musique qui nous répondaient révèle combien l'intérêt pour les formes actuelles de la production savante sépare deux générations de musiciens et combien les transformations les plus visibles dans leurs trajectoires et dans leurs modes de professionnalisation sont homologues des conditions de renouvellement et d'extension du public profane lui-même.

Les musiciens classés par l'INSEE parmi les professions intellectuelles et cadres supérieurs sont de loin la fraction la plus jeune, tout comme le petit nombre des instituteurs et animateurs musiciens dans les professions inter-

(6) Tout laisse supposer que les professionnels de la musique, et spécialement les compositeurs, sont sous-représentés dans les réponses à l'enquête, pour deux motifs évidents. Beaucoup plus encore que celles de démographie artistique, les enquêtes de consommation culturelle rencontrent la réticence ou l'hostilité des artistes à l'égard du comptage anonyme qui les réduit au rang

d'individus statistiques et rabote leur certitude d'être atypiques et inclassables. Les propriétés les plus aisément perceptibles de la fréquentation des concerts de musique contemporaine (faible volume de l'auditoire, densité de l'interconnaissance) devaient d'autre part renforcer chez les habitués le réflexe de destiner spontanément l'enquête au public des seuls profanes.

médiatiques. Le profil des études suivies par ces musiciens friands de modernité nous écarte largement du schéma de la conversion plus ou moins spontanée d'une élite de professionnels soucieux de dépasser les limites traditionnelles des apprentissages musicaux. Si l'on excepte les enseignants des lycées, normalement recrutés par les concours de l'enseignement (CAPES, agrégation) dans les filières universitaires de formation, la moitié des musiciens et apprentis musiciens et d'abord les plus jeunes d'entre eux sont diplômés de l'université au terme d'études de lettres, de philosophie, de sociologie ou d'informatique.

Ces trajectoires renseignent sur la multiplication des filières de professionnalisation dans les métiers musicaux et, en amont, sur les transformations du marché des emplois culturels et artistiques : deviennent ainsi des pôles d'attraction les zones floues du tertiaire culturel où, à la faveur de l'expansion de l'Etat-Providence culturel et de la relance du marché musical, sont facilitées les reconversions vécues dans la droite ligne d'une vocation, où est réinventée la vie d'artiste en régime de marché assisté, à travers les cumuls d'emplois partiels d'instrumentiste parisien, d'enseignant banlieusard et de « chercheur-musicien » en orbite autour des centres dits de recherche musicale nés ou consolidés dans les temps récents d'abondance des crédits culturels publics, et où évolue le bas clergé des rénovateurs, des militants de l'expérimentation pédagogique, qui se recrutent plus souvent sur les bancs des facultés des lettres et sciences humaines que parmi les produits conformes et dûment diplômés de l'enseignement musical hiérarchisé et sélectif (7). Ces transformations concernent au premier chef les hommes, beaucoup plus nombreux dans les classes d'âge les plus jeunes, ici comme dans l'ensemble du public. A ce segment prépondérant de la demande professionnelle, on opposera la minorité plus âgée et plus féminine des instrumentistes et professeurs issus des filières traditionnelles de formation, plus attachés aux classiques du XX^e siècle et plus critiques à l'égard des expérimentations musicales actuelles.

L'analyse peut être étendue à l'ensemble de la catégorie des professionnels des arts, des spectacles et de la communication : elle dessine la

(7) Nous nous référons ici aux données d'une enquête en cours sur la recherche et la création musicale expérimentale, où sont notamment étudiés les liens entre les transformations morphologiques de la population des créateurs et les diverses variétés d'interdisciplinarité auxquelles s'alimente l'innovation esthétique. Cf. Menger, 1986.

Il faudrait analyser en détail les correspondances et les échanges entre les deux segments du marché musical — musique contemporaine et musique ancienne — qui évoluent selon des stratégies identiques d'innovation dans leur ordre respectif, la production et l'interprétation. La spécialisation est soutenue par l'intellectualisation des rô-

les, dont le rendement est d'autant plus élevé dans la lutte de concurrence entre professionnels que le marché musical est plus largement administré par la bureaucratie culturelle d'Etat. Il faudrait décrire aussi ce que le rapprochement de ces deux secteurs doit à la transformation des conditions d'apprentissage de la musique et notamment à la moindre sélectivité des filières d'accès aux domaines émergents ou renouvelés, au moins pendant la période plus ou moins longue de suspension des conventions ordinaires d'évaluation des produits et prestations et d'extension du marché assisté du travail artistique.

penne de la sécularisation de cette consommation musicale. Dans les années cinquante et soixante, la solidarité des avant-gardes artistiques dans les batailles contre la tradition était symbolisée par la présence de professionnels prestigieux de l'art contemporain parmi les abonnés du *Domaine musical*, l'ancêtre de l'EIC, fondé et dirigé par le même Boulez (8). La rareté extrême de l'offre et de sa consommation assurait alors des profits exceptionnels de visibilité sociale à la création musicale, par la grâce d'une fréquentation où le poids social des abonnés était en raison inverse de leur nombre. Aujourd'hui, c'est par toutes leurs différentes couches que sont représentés les milieux les plus directement intéressés à l'expansion du marché de l'innovation artistique et à son assimilation socio-économique à un service public de la culture contemporaine. On trouve ainsi nombre d'enseignants des conservatoires, des écoles d'art et des classes artistiques des lycées et collèges et, du côté de ce qu'on peut appeler la face externe de la demande intermédiaire, les professionnels de la diffusion et de la gestion des biens, besoins et modèles de consommation culturelle (conservateurs, journalistes, bibliothécaires, discothécaires, animateurs...) d'une part, les personnels de production des arts du spectacle et des métiers d'art d'autre part.

Cette logique d'extension de la demande intermédiaire — par recrutement dans la population grandissante des médiateurs culturels et dans les professions artistiques et intellectuelles de collaboration — est tout aussi saillante dans la représentation des classes moyennes : ainsi, plus de la moitié des auditeurs classés dans la catégorie des « professions intermédiaires administratives et commerciales des entreprises » sont cadres moyens du spectacle et de l'audiovisuel, graphistes, dessinateurs publicitaires, interprètes, traducteurs, cadres moyens de l'édition. Ce groupe s'élargirait significativement si l'on y incluait tous ceux, généralement très jeunes, qui ont une formation artistique ou musicale et occupent des emplois moyens sans rapport avec leur vocation, conformément à la logique du second métier, et ceux dont le conjoint exerce une profession artistique. On comprendra de même pourquoi huit des onze artisans qui nous répondaient sont des artisans d'art (9).

Le gonflement de la demande intermédiaire explique tout à la fois comment peut augmenter le volume de la fréquentation et pourquoi la sur-sélection demeure rigoureuse. Comme nous le montrerons plus loin, l'intensité beaucoup plus élevée de la consommation de musique contemporaine chez ces professionnels de l'art et de la communication contribue largement à entretenir la confusion entre la croissance en volume de la fréquentation et celle, beaucoup plus faible, du nombre réel d'auditeurs distincts ; c'est par cette fausse objectivité des comptages de flux que les institutions culturelles peuvent entretenir de bonne foi le pari de la démocratisation.

(8) Le *Domaine musical* et son public sont décrits dans Menger, 1983, pp. 219-233 et 374-377.

(9) Sur les artisans d'art et ce qui les rapproche des artistes plasticiens, cf. Seys et Gollac, 1984, pp. 87-88.

Les intellectuels au centre de gravité de la consommation profane

Les principales enquêtes de consommation culturelle des vingt dernières années ont toutes établi que le public profane de l'art moderne et contemporain se recrutait majoritairement dans le monde des professions intellectuelles et dans la clientèle la plus nombreuse de celles-ci, les étudiants (10). L'enquête monographique précise l'ampleur de cette hégémonie et son assise. 31,5 % des actifs de l'auditoire interrogé et près de 42 % des retraités appartiennent aux milieux de l'enseignement et de la recherche scientifique publique. La représentation des diverses fractions de ceux-ci varie en raison inverse de leur poids démographique (cf. tableau II). Dans cette image que la composition de son auditoire profane modal renvoie à la création savante d'elle-même, il faut voir le retentissement effectif de l'autonomisation sans équivalent d'un art par essence ésotérique, du fait de ses propriétés sémiologiques, et le cheminement typique de sa divulgation sur les gradins taillés dans la pente de la démocratisation.

Les caractéristiques partagées par les enseignants du secondaire et du supérieur et par les chercheurs font de leur groupe le segment central de l'auditoire non seulement par la taille, mais par les facteurs de stabilité qui gouvernent son recrutement. Plus familiers de la pratique musicale que la moyenne des auditeurs, par héritage familial et par apprentissage (cf. tableau III), ils sont aussi plus âgés. Si, comme on le montrera plus loin, la jeunesse est un facteur de recrutement des consommateurs aux effets toujours plus ambigus à mesure qu'on s'éloigne du pôle intellectuel et artistique de la fréquentation, l'âge moyen plus élevé des intellectuels illustre tout à la fois l'ancienneté de leur prépondérance dans la consommation profane et leur propension élevée à dépenser durablement les ressources de bonne volonté et d'ascétisme (11) requises pour soutenir, à travers l'accumulation des expériences, les défis lancés à l'auditoire par l'évolution de la musique savante. Qu'à la plupart des questions posées sur les modalités et les motivations de la fréquentation de ces concerts, et sur les choix et les appréciations esthétiques, les réponses des enseignants se confondent avec le profil statistique moyen de celles de l'ensemble du public interrogé symbolise bien leur position centrale dans cet espace restreint de la pratique culturelle.

Mélomanie bourgeoise et modernisme éclectique

Hors des segments artistiques et intellectuels de la demande, la composition de l'auditoire des classes supérieures exprime les divers modes de

(10) Les plus connus sont les travaux de Pierre Bourdieu, de Jean-Claude Passeron et du Centre de sociologie européenne ; cf. aussi Moulin, 1971 ; Schnapper, 1974 ;

Francès, Roubertoux, Denis, 1976.

(11) Cf. sur ce point P. Bourdieu, 1979, pp. 304 *sq.*

génération des mélomanes et les diverses logiques du goût moderniste non point tant par les oppositions internes à chacune des fractions que par les différences qui les séparent nettement en deux groupes. Ces différences sont le produit de variations systématiques dans les corrélations entre le sexe, l'âge et les attributs de la culture musicale détenue (ampleur de la formation, intensité de la consommation), et peuvent être figurées sur un axe où s'opposent, d'un côté, les professions libérales et les cadres supérieurs des entreprises et, de l'autre, ceux de la fonction publique et les ingénieurs.

Telle qu'elle est représentée ici, la fraction des professions libérales illustre les propriétés traditionnelles de la mélomanie dans la bourgeoisie aisée et instruite : entretenue et souvent transmise par les femmes, cette culture allie un modernisme mesuré aux consommations typiquement ostentatoires, comme l'abonnement à l'Opéra de Paris (12), et à la discipline de l'éducation artistique précoce, fondée sur la pratique du piano, instrument par excellence de l'inculcation musicale domestique (13). Les relations que la logique de la sur-sélection tisse entre les profils socioprofessionnels et les dispositions à l'égard de la culture musicale expliquent aussi que dans le segment le plus représenté des professions libérales, celui des médecins et métiers paramédicaux, les psychologues et psychanalystes dominent (27 auditeurs sur 45 dans ce segment). Ce sont des emplois dont les titulaires, ici comme dans la population tout entière de ces professions, sont en majorité des femmes (14) et qui rapprochent ce public de la fraction intellectuelle de l'auditoire par sa formation et sa culture professionnelle.

A mesure qu'on se déplace vers l'autre pôle de l'axe, le public devient plus jeune, très majoritairement masculin, mais moins musicien et moins compétent (cf. tableaux II et III). La signification des choix de consommation varie corrélativement. Chez les professions libérales et les cadres supérieurs des entreprises, la gestion de ce portefeuille d'investissements culturels que constituent les abonnements auprès des institutions musicales de prestige n'inclurait pas la musique contemporaine si l'EIC ne réalisait pas le compromis le plus acceptable entre l'audace et les valeurs sûres et ne pouvait pas miser à ce point sur la réputation de qualité de ses prestations. Chez les cadres de la fonction publique et les ingénieurs, et notamment chez les plus jeunes d'entre eux, l'intérêt pour la modernité se guide plutôt sur les valeurs symboliques dont peut être chargée l'innovation artistique. Ce sont ainsi les affinités entre l'intérêt pour l'art de mouvement et les valeurs d'anti-conservatisme et/ou de progrès social qu'expriment les opinions de la majorité des cadres fonctionnaires. Parmi les indices qui en témoignent,

(12) Sur l'ancienneté et la perpétuation de la valeur sociale de l'abonnement à l'Opéra de Paris, cf. Patureau, 1981 et 1985.

(13) Cf. Ehrlich, 1976, pp. 93 *sq.*, et Weber, 1975, pp. 30-32.

(14) Les données du recensement de 1982 montrent que les métiers de la psychologie

sont parmi les plus féminisées des professions libérales : on y compte 70,5 % de femmes, plus souvent salariées qu'indépendantes, comme dans le public de notre enquête. On trouve de même 62 % de femmes parmi les psychologues spécialistes de l'orientation scolaire et professionnelle.

on mentionnera l'identité des journaux lus régulièrement : après *Le Monde*, très lu dans l'ensemble du public (60 % d'auditeurs le mentionnent) comme *Le Nouvel Observateur* (15), ces cadres citent *Libération* aussi souvent que les artistes et, plus qu'eux, *Le Matin*.

La sur-représentation des ingénieurs illustre l'autre principe de rencontre entre l'art contemporain et des segments de consommateurs plus jeunes et plus dépourvus d'une culture musicale approfondie. La hiérarchie des motifs d'abonnement où ils situent au sommet « la connaissance des recherches musicales récentes » montre combien les ingénieurs sont sensibles aux affinités symboliques et aux échanges réels entre innovation musicale et progrès scientifiques et techniques. Le caractère hybride de cette demande et de la perception des objets musicaux qu'elle engage fait écho à l'évolution même de la création, dominée aujourd'hui par le recours aux formes les plus sophistiquées d'analyse et de synthèse sonores et aux pouvoirs de l'informatique (16). Que la consommation des ingénieurs s'oriente fortement selon des catégories dérivées de leur compétence professionnelle et de la perception pratique de leur environnement immédiat (17) est encore prouvé par la distribution des spécialités et fonctions d'emploi représentées. 72 des 102 ingénieurs et cadres techniques recensés exercent des fonctions d'étude et de recherche ; parmi eux, la moitié sont informaticiens et un troisième quart travaille dans les autres secteurs de technologie avancée. Le constat est le même pour les 35 techniciens du public des classes moyennes. Dans les deux cas, les spécialités professionnelles sont celles-là mêmes pour lesquelles les taux de diplômés de l'enseignement supérieur et de jeunes de moins de 35 ans sont, selon les données du recensement de 1982, les plus élevés dans les deux catégories (18). Le principe de sélection est ainsi conforme à la logique qui veut que, au pôle symétrique de l'axe parcouru, les professions libérales soient représentées par un public assez largement féminin et plutôt âgé.

La géométrie triangulaire de l'offre et de la demande

L'analyse descriptive de la composition du public demeurerait trop extérieure si l'on ne faisait apparaître, dans l'intersection des trois aires du recrutement dont cette composition est le produit, les diverses affinités de la demande avec les propriétés de l'offre. Comme les autres produits artistiques d'avant-garde, la musique contemporaine a pour destinataires les plus immédiats les milieux intellectuels et artistiques ; son public profane se découpe d'autre part essentiellement dans l'ensemble que forment les

(15) Le public des lecteurs du *Nouvel Observateur* et le rôle de cet hebdomadaire dans la diffusion d'une culture moderniste sont décrits dans Pinto, 1984, chap. 1.

(16) Pour une présentation d'ensemble des activités dites de recherche musicale, cf. Risset, 1985.

(17) Ces relations qu'entretiennent culture professionnelle et perception esthétique font songer aux analyses de M. Baxandall (1985, pp. 48-65) sur la création picturale et sa réception au xv^e siècle en Italie.

(18) Cf. Seys et Gollac, 1984, p. 93.

amateurs de musique classique. Enfin, et plus marginalement, lorsque sont entrelacées, d'un côté, les affinités symboliques de l'innovation avec les valeurs de progrès et, de l'autre, l'identification de la concurrence des esthétiques avec la lutte des générations, la fréquentation de la modernité est associée à des préférences plus typiquement éclectiques pour le jazz et les formes sophistiquées de musique populaire, et s'oppose ainsi au goût traditionnel pour la musique la plus classique. Ce triangle de la consommation répond à la différenciation de l'offre évoquée dans notre introduction, et qui sépare non seulement l'art savant des musiques populaires, mais aussi la production savante actuelle, babélienne, du langage commun à la composition jusqu'au début du xx^e siècle. Selon les créateurs et selon les intentions dans lesquelles sont célébrées et divulguées les audaces modernes, la musique contemporaine peut alors se présenter comme un continent isolé, ou invoquer plus dialectiquement les filiations évidentes avec un passé nié *et* conservé par les ruptures esthétiques. Par l'une de ses faces, elle est enfin au contact de certaines des innovations qui orientent l'évolution des musiques non savantes (usage de la lutherie électrique, importance accordée aux percussions, recours à l'improvisation, etc.).

Pour montrer que la dialectique de l'offre et de la demande peut être analysée comme la composition des forces inégales de liaison entre les pôles de cet espace triangulaire, nous examinerons la dynamique de la consommation, puis la variété des représentations de la musique contemporaine et des appréciations portées sur le déchiffrement perceptif de ses styles.

Les carrières dans la consommation musicale

Les enquêtes ordinaires de consommation culturelle s'arrêtent à peu près au point où nous venons de conduire l'analyse : l'identification repose sur cette forme radicale de démarcation qui amplifie magiquement les différences selon une logique du tout ou rien, puisqu'elle isole d'abord tous ceux qui déclarent avoir consommé tel bien ou service culturel au moins une fois dans la période de référence. Les statistiques produites semblent détenir un pouvoir séparateur et une signification d'autant plus indiscutables que la consommation qu'elles mesurent est plus rare : elles favorisent ainsi la routinisation des enquêtes sur les pratiques entourées par les barrières hautes des inégalités sociales.

Nous avons choisi de mettre en perspective cette géométrie plane de la consommation en recourant à deux outils d'analyse. La mesure traditionnelle de l'intensité de la consommation constitue un premier crible. Mais ce qui échappe surtout aux mesures quantitatives des pratiques culturelles, dans les enquêtes par sondage comme dans les monographies, c'est l'identification des trajectoires de consommation. L'intensité n'est en effet que l'ombre portée d'une « carrière » dans la consommation d'un bien ou d'un service, avec son épaisseur temporelle, ses fluctuations, ses périodes et ses bornes visibles (l'entrée dans un groupe identifiable de consomma-

teurs, comme les abonnés, et la durée d'appartenance à celui-ci), moins visibles (les modalités de la consommation) ou invisibles (les sinusoïdes de la fréquentation intermittente et l'abandon durable ou définitif).

Dans notre enquête, nous adressions un questionnaire à tous ceux qui avaient été abonnés une ou plusieurs saisons entre 1976 et 1983 et nous interrogeons le public non abonné de quatre concerts de la saison 1982-1983. Les réponses émanaient d'un public ancien et provisoirement ou durablement perdu par l'institution (au moins dans la modalité de fréquentation qu'est l'abonnement) et d'un public actuel d'abonnés plus ou moins récents et d'auditeurs occasionnels (cf. la présentation *en annexe* de la somme des réponses recueillies). En analysant les relations qu'entretiennent la durée de la fréquentation et son intensité avec les autres facteurs de la pratique et avec les variables d'opinion et d'appréciation, nous avons cherché à décrire les règles de formation et de transformation de ces agrégats en constant renouvellement que sont les publics d'un établissement culturel.

L'adhésion et la désaffection : l'abonnement comme investissement

L'analyse des mécanismes d'abonnement renseigne sur la signification sociale de cet investissement et sur sa valeur stratégique pour l'institution. En recrutant une proportion significative de son public par l'abonnement, une entreprise de spectacle vivant peut non seulement atténuer les pressions économiques exercées par la demande, mais encore consolider l'adhésion de ses clients grâce à divers services et prestations complémentaires, ou même transformer en agents recruteurs les consommateurs les plus fervents, en leur inculquant le goût du prosélytisme. La proportion des auditeurs de l'EIC qu'accompagnent un ou plusieurs membres de leur famille ou de leur entourage croît ainsi fortement avec la fidélité : si 20 % des abonnés récents entraînent un parent, ils sont 40,6 % parmi les plus anciens à faire de même et 8,7 % à convertir deux personnes ou plus.

De même, les plus assidus des auditeurs font souvent état de leurs dispositions volontaristes. Pour clore la liste des questions concernant les divers motifs possibles de fréquentation, il était proposé aux abonnés de mentionner librement toute autre raison appropriée à leur cas. Plus nombreuses chez ceux dont l'abonnement se prolonge, ces raisons rapprochent en général la consommation de l'adhésion à une cause, soit que c'exprime très directement le zèle ascétique de la bonne volonté culturelle, soit que le goût pour la création contemporaine soit proclamé (notamment par les artistes) comme une évidence inutile à disséquer. Cette psychanalyste de 50 ans, pianiste amateur, est abonnée depuis six ans pour « changer de galaxie ». La découverte de la musique actuelle a été une « illumination (qui), chez une personne de mon âge, ayant une culture très moyenne, me donne la certitude, à tort ou à raison, qu'un public extrêmement varié peut se passionner pour la musique contemporaine ». Son prosélytisme devient ainsi une lutte contre l'obscurantisme : Boulez, placé en tête de ses préférences musicales aux côtés de Bach, est réputé avoir « servi de tête foreuse dans la lourde pâte d'un public musical français à moitié sourd ».

A ce coup de foudre qui incline au bonheur de la communication immédiate et au dédain pour le didactisme, on pourrait opposer la familiarisation plus laborieuse avec le siècle exprimée dans nombre de réponses, telle celle de cette dessinatrice publicitaire de 40 ans, mariée à un ingénieur en aéronautique, sans formation musicale. Elle est assidue depuis l'origine de l'EIC, a entraîné parents et amis « pour obtenir une information sur l'œuvre et l'auteur, découvrir et mieux comprendre, ce qui n'est pas toujours le cas ».

Comment fait-on carrière dans la consommation des biens étudiés ? L'échantillon des réponses au questionnaire postal réunissait des auditeurs abonnés tout à la fois à des moments différents de la période 1976-1983 et pour des durées variables, interrompues, prolongées ou inaugurées dans l'année de l'enquête. C'est cette stratification complexe qui renseigne sur les effets de l'évolution de l'offre, sur les lois du recrutement et de la décantation du public et sur les divers motifs de désaffection.

Dans la comparaison entre les deux groupes formés des abonnés anciens et des auditeurs nouveaux venus ou réabonnés, les variables les plus discriminantes caractérisent la nature de la demande et le degré auquel elle a été satisfaite. Les « sortants », pour reprendre le vocabulaire de Hirschman (19), s'opposent aux entrants et aux fidèles sur trois des cinq motifs possibles de fréquentation : la familiarisation avec les classiques du *xx^e* siècle, plus citée par les premiers, et, préférées par les seconds, la découverte des jeunes compositeurs et la connaissance des recherches musicales actuelles. Les deux autres motifs inclus dans la liste proposée — la qualité de l'interprétation, raison la moins mobilisatrice tant la chose paraissait aller de soi, et l'écoute de la production des compositeurs vivants consacrés — rapprochent étroitement les deux groupes et désignent donc le foyer de la légitimité publique de l'institution, le plus grand dénominateur commun de la demande. Les points d'opposition constituent très exactement les variables stratégiques de la diversité de l'offre. Cette diversité ne retentit positivement sur la demande qu'aussi longtemps que les équilibres trouvés dans les programmes permettent d'additionner les clientèles. Or, l'évolution même de l'offre au fil des années modifie systématiquement ces équilibres : la prépondérance des classiques du *xx^e* siècle qui caractérisait l'ère inaugurale des activités de l'orchestre s'efface devant la diffusion des œuvres nouvelles et des produits de la « recherche » musicale, tout comme la demande profane la plus éloignée du pôle dominant de la fréquentation s'affaiblit face à la demande intermédiaire et à celle des divers segments des professions intellectuelles et scientifiques (20).

(19) Cf. Hirschman, 1970.

(20) A mesure que, comme le montre l'analyse de l'évolution de la fréquentation, le rapport de proportion entre public abonné et public occasionnel tend à se modifier au bénéfice du second groupe, la dialectique de l'offre et de la demande s'exprime dans un écartèlement entre une ligne artistique de programmation aisément perceptible, plus séduisante pour un public fidèle, et la logique

erratique des « coups » et des « événements » propres à attirer des clientèles inhabituelles et à mobiliser des relais d'opinion jusque-là indifférents. Dans ce dernier cas, les deux pôles de l'éclectisme entre lesquels balance l'offre sont l'ouverture aux produits sophistiqués du jazz et des musiques pop et rock et l'exploitation des succès de curiosité réservés à l'emploi des nouvelles technologies dans la création musicale.

Les clientèles ne se substitueraient pas, mais s'additionneraient l'une à l'autre sous l'influence de ces transformations si l'institution avait le pouvoir de convertir à la religion de la Nouveauté un nombre croissant de profanes attirés primitivement par les éléments les plus traditionnels de l'offre. L'examen des taux de réabonnement selon le degré de fidélité des auditeurs permet d'évaluer la réceptivité très sélective à l'égard de cette modalité particulière d'inculcation.

<i>Durée de l'abonnement</i>	<i>Effectifs d'abonnés ayant répondu</i>	<i>Taux de réabonnement pour 1982-1983</i>
1 an	351	16 %
2 ans	234	19 %
3 ans	131	41,2 %
4 ou 5 ans	99	67,7 %
6 ans	69	85,5 %

L'investissement subit le plus rigoureusement l'épreuve du temps dans la première ou les deux premières années, au terme desquelles les sorties sont massives. Au-delà, le nombre des adeptes s'amenuise, mais leur foi se fortifie. Le public le plus jeune fournit le plus d'abonnés nouveaux et les recrues les plus éphémères : s'ils constituent la moitié du nouveau contingent, les jeunes de moins de 30 ans ne sont plus que 17 % parmi ceux qui persévèrent après trois ans et 1 % seulement au-delà. A l'inverse, les abonnés fidèles se recrutent d'abord parmi les mélomanes de plus de 40 ans, à l'âge et dans les fractions où la familiarité avec la musique savante, la signification sociale de l'acte d'abonnement et les dépenses soutenues de bonne volonté culturelle peuvent agir comme des facteurs cumulatifs ou substitutifs.

Les limites de cette analyse tiennent à cette modalité particulière de consommation qu'est l'abonnement. Les auditeurs se distinguent non seulement par la nature de leur demande, mais aussi par la forme dans laquelle ils entendent la satisfaire. Les variables mises en balance dans le rapport avantages/coûts que réalise un abonnement (réduction de la dépense, facilité matérielle d'acquisition des places, certitude d'être servi... vs contraintes de dates, choix forcés dictés par les dosages des programmes de l'abonnement, qualité variable des places systématiquement attribuées...) et les significations et profits sociaux attachés à cet investissement (pratique familiale ou de sociabilité, titre d'appartenance à un groupe plus ou moins homogène de pairs, assorti de bénéfices d'interconnaissance et de distinction, gestion rationnelle d'un portefeuille de valeurs sûres, etc.) se combinent très diversement. C'est l'une des deux leçons de la comparaison entre le segment des abonnés de la saison 1982-1983 et le public interrogé dans les salles lors de cette même saison (d'où devaient s'exclure par principe les abonnés, interrogés auparavant par voie postale). Les seules différences remarquables tiennent à la composition interne de l'auditoire des classes supérieures — où les cadres et les enseignants et chercheurs s'abonnent plus

souvent et où les professionnels des arts élisent beaucoup plus volontiers la libre consommation sélective — et à l'âge, puisque le public non abonné est beaucoup plus jeune, proportionnellement deux fois plus nombreux à être âgé de moins de 30 ans (43 % contre 22,5 % chez les abonnés). Le second résultat de cette comparaison est la proximité même des deux sous-ensembles sous les autres rapports : il exprime la force des mécanismes de sur-sélection auxquels l'enquête doit d'obtenir, par voies différentes, des séries de données homogènes, ne serait-ce que parce qu'elles sont le produit des mêmes biais de représentativité — l'imposition de légitimité exercée par l'enquête tirant toute sa force des caractéristiques mêmes de la consommation décrite et du statut social de la création musicale savante.

Noviciat, jeunesse et virginité : les paralogismes de la démocratisation culturelle

L'indicateur simplifié d'intensité de la fréquentation par lequel nous avons échelonné les pratiques des auditeurs interrogés dans les salles nous permet d'entrer plus avant dans l'analyse des règles d'agrégation et de désagrégation des publics, puisqu'il substitue à la sélectivité de la souscription d'un abonnement la graduation séparant le noviciat absolu, la consommation occasionnelle et l'assiduité. Cette partition opère une coupe transversale dans un auditoire dont la structure nous est maintenant connue : elle fait apparaître un processus de décantation dont les facteurs les plus agissants sont l'acculturation par la pratique et l'apprentissage instrumental, l'intensité de la consommation ordinaire de musique classique et l'âge. On distingue ainsi les deux principes de consolidation du goût pour la modernité, la familiarité complice et la précocité, qui s'opposent ensemble aux pouvoirs bien fragiles de la virginité perceptive.

Le *tableau IV* dans lequel nous avons rassemblé les corrélations significatives montre que c'est la détention d'une compétence musicale spécifique qui sépare le plus nettement les trois groupes. Le noviciat s'identifie beaucoup plus largement à la consommation passive de la musique et ceux des nouveaux venus qui font mentir cette règle sont surtout familiers des instruments dont la pratique est la moins sélective, la plus répandue (*i.e.* la plus liée à la pratique collective des jeunes amateurs) et très vite gratifiante — guitare, instruments à vent, percussion, synthétiseur. A l'inverse, l'apprentissage et la pratique du piano et des instruments à cordes frottées supposent une inculcation plus longue et systématique dont la probabilité croît ici avec l'intensité de la consommation de musique contemporaine.

Si la familiarité précoce et active apparaît bien comme la condition modale de l'évolution du goût, comme le signalent dans le même tableau les taux calculés pour l'ensemble de l'auditoire, c'est l'aire du recrutement que délimite la corrélation avec le niveau de consommation de la musique classique. L'enquête du Ministère de la culture de 1981 faisait apparaître que les 27,3 % de Parisiens et les 12,8 % de banlieusards de l'échantillon représentatif qui avaient déclaré avoir été au moins une fois au concert

TABLEAU IV. — *Pratiques et dispositions des auditeurs selon l'intensité de la fréquentation des concerts de l'EIC*

Segments du public interrogé en salle	Part de chaque segment dans l'ensemble N et %		Proportion (en %) d'auditeurs de chaque segment							
			N'ayant pas appris la musique	Ayant plus de six ans de formation musicale	Ne pratiquant aucun instrument de musique	Pratiquant ou ayant pratiqué le piano	Ayant assisté à dix concerts classiques ou plus dans l'année	N'ayant assisté à aucun autre concert de musique contemporaine dans l'année	Jugeant la distinction des divers styles contemporains	
									diffic.	très diff.
Auditeurs assistant pour la 1 ^{re} fois à un concert de l'EIC	132	34,7	49,6	21,4	42,3	23,1	34,4	75,2	56	19,3
Auditeurs déjà venus une ou deux fois ou quelquefois	145	38,2	36,2	34,7	31	40,1	39,7	60,4	67,9	13
Auditeurs fréquentant souvent l'EIC	103	27,1	25,5	50	18,6	50	63	36,4	50	7,1
Ensemble du public interrogé en salle	380	100	38,1	34,1	31,7	36,8	44,4	59,1	58,7	13,3

classique dans les douze mois précédents étaient sortis en moyenne 5,5 fois et 3,2 fois. Appliqué aux 93 % d'auditeurs de l'EIC qui déclaraient avoir assisté à un concert classique au moins dans l'année écoulée, le même calcul situe le nombre moyen de leurs sorties à plus de 15.

Le recrutement des novices comme celui des nouveaux abonnés s'appuie enfin, mais très inégalement, sur les deux mécanismes ordinaires de la démocratisation culturelle : les classes moyennes y sont légèrement sur-représentées et surtout l'âge moyen des nouveaux venus est beaucoup plus bas, la forte proportion d'étudiants amplifiant ce rajeunissement qui vaut pour tous les segments du public. La confusion entretenue sur la hiérarchie et les relations entre ces facteurs d'élargissement de la consommation culturelle provoque et perpétue, comme autant de tentatives qui se légitiment jusque par leur inaccomplissement, les expériences de démocratisation en raccourci de la production culturelle savante. La segmentation par l'âge est en effet la variable de l'action culturelle publique qui permet d'associer directement à l'objectif de démocratisation celui de l'acclimatation de la création contemporaine. Les assimilations entre la meilleure réceptivité des jeunes à l'égard des entreprises de conversion, la virginité culturelle et les propriétés de rupture de l'innovation artistique sont aussi traditionnelles qu'équivoques. Quand elles forgent la solidarité pratique entre une interprétation culturaliste des déficits de l'engouement artistique et la recherche de débouchés élargis pour la production artistique assistée, on obtient ces combinaisons de critères volontaristes qui président par exemple aux « interventions artistiques innovantes dans des zones urbaines sensibles par des créateurs reconnus », selon la formule de l'administration culturelle.

Or l'observation montre qu'à mesure que croît l'intensité de la fréquentation des concerts de musique contemporaine, la composition de l'auditoire se modifie systématiquement, comme sous l'effet d'une sélection par centrifugation. Les catégories sociales statistiquement minoritaires se dégonflent et l'âge moyen de ceux de leurs membres qui sont encore représentés aux degrés supérieurs de l'assiduité s'élève. La représentation des classes moyennes s'amenuise ainsi dans les rangs des habitués : 60 % de leurs effectifs disparaissent quand on passe des deux premiers au troisième degré d'intensité de la consommation. De même, les cadres supérieurs du secteur privé et de la fonction publique et les professions libérales perdent le tiers de leurs membres. A l'inverse, et sans surprise, les effectifs des enseignants et chercheurs et plus encore ceux des artistes et des professionnels de l'information et des spectacles augmentent avec l'intensité déclarée de la fréquentation. Quand ils appartiennent à ces fractions majoritaires de la demande, les assidus sont, pour près des trois quarts d'entre eux, âgés de moins de 40 ans ; au contraire, dans les minorités dont les effectifs décroissent, seuls 40 % des fidèles ont un âge comparable.

La jeunesse peut donc être associée tout à la fois à la diversification relative du recrutement, dans les modalités les plus incertaines et les plus versatiles de la consommation, et à l'homogénéisation sociale de l'auditoire dès que la fréquentation est le produit d'une disposition durable et systé-

matique. C'est que l'âge n'est que l'indice le plus apparent d'une relation complexe entre les modes successifs de génération des consommateurs culturels et les transformations de l'offre musicale savante.

L'entendement et le discernement

Les différences dans les modalités, la durée et l'intensité de la fréquentation doivent faire l'objet d'une double lecture : elles révèlent comment les auditeurs font carrière dans la consommation de la musique, et elles illustrent les lois de la diffusion du goût musical. Ces deux lectures sont solidaires. Privilégier la première incline l'interprétation vers l'analyse culturaliste qui, dans ses paralogismes les plus ordinaires, oublie la force des mécanismes sociaux de sélection pour souligner les affinités électives entre les nouveaux modes de création artistique et les diverses variétés d'anti-conservatisme culturel, jusque dans cette inversion des signes qui veut faire de l'acculturation précoce et traditionnelle un handicap, un principe d'aliénation. La deuxième lecture trouve son expression la plus systématique dans la théorie légitimiste de la consommation culturelle : la relation entre production et consommation y est le produit d'une homologie réglant leurs mouvements et leurs rencontres dans un engendrement quasi spinoziste de la loi de l'offre et de la demande qui fait l'économie de l'économie pour s'en remettre au parallélisme des chaînes causales, et qui culmine dans le schéma leibnizien d'une « harmonie pré-établie » (21). Examinée de plus près, cette partition théorique dans laquelle les voix s'accordent sans s'être consultées ne manque pourtant pas de fausses notes.

Les apories de la communication musicale

Les raisons qui expliquent la structure et la faible audience de la création musicale sont celles-là mêmes qui forcent à distinguer, par la double lecture, entre consommation et perception de la musique (22). Le plus apparent des symptômes du dérèglement de la machine homologique est en effet la paralysie qui affecte le jugement esthétique et les capacités de discrimination stylistique : à l'extrême singularisation des modèles et des techniques de composition, des traitements et des combinaisons de matériaux répond la défaillance abondamment attestée des pouvoirs de catégorisation, de déchiffrement et d'évaluation des œuvres. Le premier indice que nous examinerons vaut tout à la fois comme une estimation du « niveau d'offre » de l'institution considérée et comme un classement des sujets sur l'échelle des degrés d'adéquation entre les propriétés de l'offre et les ressources de

(21) Cf. Bourdieu, 1979, pp. 255 *sq.*

(22) Cette exigence a quelque analogie avec le travail d'interprétation que, pour des raisons symétriques, C. Grignon et J.-C. Pas-

seron (1983) proposent pour dégager l'analyse sociologique des cultures populaires des apories du légitimisme et du populisme.

compétence mobilisées par les auditeurs. La grande majorité des enquêtés (73 %) estiment difficile (57,3 %) ou très difficile (15,8 %) de distinguer les divers courants actuels de la musique savante. On ne se hâtera pas de voir là simplement l'auto-portrait d'une sorte d'élite méritante ou distinguée dans lequel les sujets se qualifieraient eux-mêmes en qualifiant l'objet de leur consommation par son degré d'inaccessibilité et par les profits symboliques qui s'y attachent. La hauteur à laquelle est porté cet accord des opinions évaluatives apparaît d'abord comme l'objectivation la plus élémentaire des apories où se meut la production musicale contemporaine.

Les travaux de psychologie expérimentale, de psycho-acoustique, de sémantique psychologique et les divers modèles d'analyse psycho-linguistique de la musique s'accordent pour souligner l'exceptionnel écart entre les principes de composition contemporains et l'aptitude de l'auditeur même expérimenté à percevoir clairement la diversité des codes, à déchiffrer la structure des relations entre les différents paramètres et niveaux d'écriture (23). L'accord entre les travaux théoriques et les recherches empiriques sur la perception musicale est remarquable en ce qu'il interdit d'identifier ce décalage à un simple retard, à un phénomène d'hystéresis où des œuvres nouvelles seraient encore appréhendées par les auditeurs à l'aide d'un équipement cognitif et perceptif modelé sur un état ancien et dépassé de la production. L'absence de paradigmes dominants dans la composition, l'extrême fragmentation de la production sous l'action simultanée de l'individualisation des syntaxes et du développement anémique des recherches sur les matériaux sonores, le haut degré d'autonomie matérielle dont bénéficie aujourd'hui en France le marché assisté de la musique nouvelle, tels sont quelques-uns des principaux facteurs qui contraignent à suspendre le schéma téléologique d'une progression isorythmique (même corrigée des effets du nécessaire décalage structural entre l'offre et la demande) de la création et de la consommation.

Les fondements objectifs des limites assignées à la rencontre entre construction et perception des œuvres et, au-delà, au recrutement d'un auditoire tenté par de telles expériences psycho-acoustiques en réelle grandeur menacent ici d'enfermer l'interprétation dans une logique du « tout ou rien ». Si le constat est établi par une approximation relativement sommaire de la compétence esthétique, l'examen des corrélations avec les variables indépendantes permet de restituer toute l'amplitude des différences dans l'exercice du jugement esthétique, qui est partiellement solidaire de l'ampleur des variations dans la définition même de la musique contemporaine.

Comme la structure du public le laisse prévoir, la capacité de jugement s'élève à mesure qu'on se rapproche du pôle intellectuel et artistique de la fréquentation et que s'abaisse l'âge des auditeurs. Mais la corrélation est telle que le niveau moyen de compétence esthétique déclarée ne s'élève

(23) Citons notamment Francès, 1958 ; de Schloezer et Scriabine, 1959 ; Imbert, 1979 et 1981 ; Lerdahl et Jackendoff, 1983 ; *Quoi ?*

Quand ? Comment ? La recherche musicale, 1985.

fortement que dans la seule fraction de l'échantillon qui cumule au plus haut point les deux atouts, *i.e.* dans le groupe des professionnels de la musique et uniquement pour la génération fortement sur-représentée des moins de 35 ans. Hors de ce cercle de spécialistes militants, les artistes et les producteurs intellectuels constituent la couche intermédiaire des profanes moins massivement dépourvus (selon leurs déclarations) des instruments d'appréciation esthétique.

Plus loin de ce pôle, la connaissance et la familiarité deviennent plus incertaines, les représentations que les auditeurs se font du domaine sont plus hétérogènes, et les significations des appréciations portées sur l'intelligibilité de son évolution plus dispersées. Cette dispersion n'est jamais plus évidente que dans les comportements des auditeurs profanes enclins à se juger compétents. C'est ce que révèlent, par exemple, les réponses de ces auditeurs des classes moyennes, improbables amateurs éclairés qui peuplent de créatures inattendues la planète selon eux aisément accessible de la musique contemporaine. Cet agent de maîtrise de 31 ans cite ainsi Brahms parmi ses compositeurs de prédilection du *xx^e* siècle aux côtés de Ligeti, Xenakis et Mahler. Ce contrôleur de salles de cinéma de 27 ans, qui recherche le « fun » et fuit le « nombrilisme » et la « suffisance » dans la création contemporaine, associe Kagel, les Beatles, Eddie Cochran et Varèse dans son Panthéon personnel. Tel autre, cadre moyen dans une société d'informatique, cite Gerschwin, Ravel et des groupes pop anglo-saxons, en se félicitant d'être dépourvu de toute formation musicale : « Heureusement, ça laisse les sentiments intacts » (24). Cette PEGC de 34 ans avoue sa

(24) Dans leur enquête sur « La structure des intérêts de loisir chez les étudiants », réalisée en 1968 et 1969, R. Francès, P. Roubertoux et M. Denis faisaient apparaître ce type d'opinion comme l'un des résultats remarquables de leur recherche. Ils discernaient en effet un intérêt plus soutenu pour les « moyens d'expression nouveaux » et les « langages avancés » chez les sujets d'origine sociale modeste, enclins à « approcher l'art avec respect et curiosité » et « tentés de suivre ses cheminements les plus actuels » (1976, p. 184). Ils opposaient corrélativement le goût conservateur du mélomane formé à la pratique d'un instrument et l'appétit de nouveauté du consommateur passif. L'effet de conjoncture a sans doute sa part dans ces résultats que contredisent à peu près complètement nos propres données : comme le signale G. Friedmann en commentant cette enquête (1979, pp. 247-249), il inclinait les étudiants à associer encore beaucoup plus directement que d'ordinaire contestation socio-politique et choix culturels modernistes et/ou anticonformistes. Faisant écho aux courts-circuits des entreprises de démocratisation culturelle qui tiennent la bonne volonté et la virginité

culturelles pour les deux facteurs solidaires et décisifs de la disponibilité infinie et indéfinie à l'égard de l'innovation artistique, ces découvertes apparaissent comme un raccourci démonstratif, pour peu qu'on passe les opinions au crible des pratiques effectives de consommation et de la diversité des représentations que les sujets se font de la modernité musicale. La même tentation interprétative devient prosélytisme chez ceux qui associent très étroitement leur carrière d'analystes des phénomènes artistiques à l'apologie « oblique » des novateurs les plus influents. Ce musicologue et sémiologue paraît prêt à renoncer aux progrès de la connaissance lorsqu'il invoque les risques qu'une identification plus sûre des mécanismes de la perception ferait courir à l'artiste et à son droit (et son devoir) de transgresser toute limite contraignante : « On peut se demander si la connaissance des stratégies perceptives par rapport à un état donné du langage musical ne serait pas un facteur de conservatisme » (J.-J. Nattiez, « La relation oblique entre le musicologue et le compositeur » dans *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, 1985, p. 127).

préférence pour les musiques aux lignes mélodiques aisément identifiables, mais situe en tête de son palmarès étrangement éclectique de compositeurs du xx^e siècle Cage, devant Moussorgsky, Tchaïkovski, Pierre Henry et Jean-Michel Jarre. On multiplierait aisément ces exemples d'un éclectisme volontaire ou involontaire, dont les classes moyennes sont loin d'avoir le monopole, et qui, après avoir sacrifié aux représentations canoniques de la contemporanéité musicale, opère des associations plus ou moins hétérodoxes avec la musique pop, avec les musiques traditionnelles extra-européennes et surtout avec le jazz, pierre angulaire du reclassement des genres dans les stratégies de réhabilitation culturelle (25).

L'autre facteur de dispersion des jugements appréciatifs est l'âge. Le sentiment de familiarité compétente est d'abord le privilège (tout relatif) des jeunes consommateurs. Les deux groupes de mélomanes qui appartiennent aux générations les plus éloignées sont aussi ceux qui se situent aux deux extrémités de l'échelle de la compétence esthétique. Les auditeurs les plus âgés, qui appartiennent presque tous aux classes supérieures et ont, pour les trois quarts d'entre eux, appris à jouer d'un instrument, sont pourtant les plus désorientés et les plus attachés à toute la technologie de formation et de persuasion du consommateur (recours à l'abonnement, besoin d'explications préalables à l'écoute). Parmi les compositeurs du xx^e siècle, leur préférence va beaucoup plus que dans la moyenne des choix à Boulez, symbole de la modernité qui, par son prestige et par son âge, plus proche du leur, offre la seule garantie solide à l'opiniâtreté de leur investissement.

S'ils sont comparables à ce segment du public sous les deux rapports de l'appartenance de classe et de l'acculturation musicale, les étudiants s'attribuent par contre beaucoup plus souvent la compétence et le discernement. Le sentiment de familiarité avec la modernité exprime ici les effets de synchronisation entre les transformations du marché culturel (avec la part croissante qu'y prennent l'innovation et sa diffusion volontariste) et ce que, plus traditionnellement, le goût pour la nouveauté artistique doit à la lutte des générations. Dans les réponses du public le plus jeune, nombreux sont pourtant les exemples d'associations éclectiques de préférences nominales, ou de corrélations déroutantes, désaccordées, entre ces choix et l'appréciation qualitative des œuvres et des styles. En attestant le syncrétisme du jugement de goût, ils signalent aussi dans quelles limites l'effet de génération agit sur le sens de l'orientation esthétique et ses approximations.

La lucidité même que certains sujets en proie au désenchantement s'attribuent sur la signification de leurs goûts n'est jamais que partielle. Cet étudiant en philosophie de 22 ans, fils d'industriel, pianiste formé pendant dix ans à l'étude de l'instrument, ne résiste pas à l'envie de se substituer au sociologue et recompose le questionnaire en faisant de sa déception l'ins-

(25) On en trouvera une démonstration militante dans le livre-témoignage de l'un de ces musiciens qui font communiquer la pratique professionnelle de la musique contemporaine et du jazz et l'intérêt pour les traditions

non européennes dans leur carrière et dans la consolidation de leur position sur l'échiquier du marché musical assisté : cf. Levaillant, 1981.

trument de l'introspection critique : s'il écoutait de la musique contemporaine, c'était « quand (il) était plus jeune, par devoir culturel ». Elle ne lui a « rien ou presque rien apporté musicalement. A part ça, je peux placer mon mot dans les "salons" ». Et s'il va jusqu'à décrire, avec toute la précision syntaxique souhaitable, l'autocensure dans l'insatisfaction (« J'associe musique contemporaine à mauvaise musique, je me dis (tout bas) "ça m'fait chier" et j'éteins aussitôt ma radio »), il sacrifie pourtant inexorablement à la représentation légitime de la hiérarchie des valeurs en citant par ordre de préférence Varèse, Schönberg, Messiaen, Jolivet et Ligeti, alors même que la qualité à laquelle il tient d'abord, et qui est sans doute la forme la plus élémentaire, mais non la condition la moins puissante du plaisir (26), est à peu près introuvable dans les œuvres de ces compositeurs : « La musique doit pouvoir être mémorisable ; j'aime me rappeler l'œuvre que j'ai entendue et pouvoir la chanter après le concert ».

Consommation passive et perplexité perceptive

S'il était utile d'explorer d'abord les significations de la variable de la compétence esthétique à travers l'examen des cas statistiquement minoritaires où le discernement paraît aisé, il importe à présent d'observer comment et jusqu'où la majorité des auditeurs peut s'accommoder des apories de la communication esthétique.

Nous reconstituerons le mécanisme par lequel la frustration perceptive peut s'accorder avec la persistance de la fréquentation en partant des réponses de cette auditrice de 42 ans, enseignante dans un lycée parisien et abonnée depuis l'origine aux concerts de l'EIC. La qualité essentielle qu'elle attend d'une œuvre contemporaine est de contenir « une idée, encore faut-il la percevoir ». Le défaut majeur : La longueur, surtout quand nous ne possédons aucune clé pour y découvrir quelque chose (c'est le reproche que je fais à certains concerts) ». Satisfaite de son abonnement puisque la majorité des œuvres entendues lui a plu, elle cite, parmi les compositeurs du XX^e siècle qu'elle n'aime pas, « Stockhausen, peut-être par méconnaissance ? ». On pourrait multiplier les exemples semblables qui montrent que la pente difficilement gravie de la familiarisation est typiquement celle de l'acculturation par l'ascèse, où le devoir de consommation est évoqué par la reproduction presque littérale des mots d'ordre volontaristes de l'action culturelle publique et de ses cadres. Emblématique, le comportement de

(26) Il est symptomatique que l'organisation mélodique et le travail de mémorisation qu'elle détermine soient frappés des interdits majeurs dans la création contemporaine, tant ils symbolisent un état dépassé du langage musical, et qu'ils demeurent pourtant au centre des analyses psychologiques (cf. Francès, 1958 ; Deutsch *et alii*, 1982) et psychanalytiques (cf. par exemple Reik, 1972 ; Anzieu, 1985). Ce qui paraît régressif et élé-

mentaire aux compositeurs est aussi l'incarnation par excellence de la dialectique de la répétition et de la différence et peut entrer ainsi dans les herméneutiques réputées modernes qui réinterprètent, en les reliant, art, science et politique, comme dans les travaux de G. Deleuze et F. Guattari (1980), où la musique est convoquée dans cette forme primaire, à tous les sens du mot, qu'est la ritournelle.

notre auditrice est celui du consommateur déçu, tel que l'analyse Albert Hirschman, et qui peut soit s'en prendre aux fournisseurs des biens ou services décevants, pour les sanctionner en se détournant d'eux (*exit*), ou pour exiger des améliorations, soit retourner contre lui-même la déception ressentie, en s'attribuant l'incapacité de consommer adéquatement le bien ou le service achetés. Hirschman illustre le deuxième cas par l'exemple de la psychothérapie où « le patient doit compléter les services du psychothérapeute par un certain apport personnel, de sorte que les piètres résultats de ses séances peuvent aussi bien être imputables à l'insuffisance de sa propre contribution ». Le retournement contre soi-même de la déception prévaut, précise-t-il, pour « toute acquisition exigeant du discernement chez l'acquéreur » (27).

Avant de vérifier la portée de l'argumentation, arrêtons-nous à cette référence à la psychothérapie qui a pour notre démonstration plus que la valeur d'une comparaison exemplifiante. Il faut voir dans la transformation contemporaine des rapports entre créateurs et consommateurs de musique savante un processus qui fait de l'adhésion passive des auditeurs la propre condition du renforcement du pouvoir des professionnels tant sur l'évolution de la production musicale que sur les modalités de sa réception. Ces transformations s'expriment notamment dans l'assimilation progressive de l'auditeur à un analysant dont l'écoute serait praticienne, créative, et simulerait à l'intérieur ce que le musicien amateur ne peut plus accomplir sur son instrument, tant les œuvres actuelles sont hors de portée des non-professionnels et même des non-spécialistes parmi les professionnels. Il faut revenir ici sur le paradoxe qui permet d'apprécier la distance entre consommation et capacité de jugement : à l'exception du cas des mélomanes déclarant plus de dix ans d'apprentissage et de pratique d'un instrument, cette capacité de jugement ne varie guère selon les degrés de familiarité des auditeurs avec la pratique musicale ni même pour ceux qui n'ont jamais appris ni pratiqué la musique, à l'inverse de ce que nous observions pour l'intensité de la fréquentation des concerts de musique contemporaine. Peut-on se défaire de ce paradoxe en retournant l'analyse contre la méthode même du questionnement, ou en invoquant simplement le bluff des non-pratiquants ? Nous voyons plutôt s'y exprimer l'évolution des rapports entre professionnels et profanes.

Dans son état antérieur, la relation entre création et réception des œuvres associait, selon les modalités les plus diverses, le geste à l'écoute dans la consommation profane. L'éducation musicale rapprochait les amateurs formés à la pratique d'un instrument non seulement du monde des professionnels, pour alimenter celui-ci en effectifs, mais aussi des producteurs et de leurs œuvres, normalement accessibles dans leur forme originale ou dans les multiples adaptations (transcriptions, réorchestrations, simplifications...) propres à satisfaire les divers segments du marché de la pratique d'amateur. Sans nier les décalages et les solutions de continuité entre la

(27) Cf. Hirschman, 1983, p. 78.

production et ses divers modes d'appropriation, on conviendra aisément qu'ils n'avaient aucune commune mesure avec le divorce à peu près complet prononcé depuis quarante ans entre le monde des amateurs et tous les compositeurs qui ont milité dans les rangs des avant-gardes, ou qui en acceptent aujourd'hui l'héritage, *i.e.* la somme des interdits majeurs dictés par la rupture avec la tradition tonale.

A peu près totalement exclues de la pratique non professionnelle au point que toute résurrection d'une collaboration entre un compositeur dit de « musique contemporaine » et des amateurs apparaît comme un événement généralement orchestré par le volontarisme public, les œuvres actuelles ne peuvent rencontrer qu'une consommation matériellement passive. Or, loin d'être la manifestation d'un retard normal et, au moins à court terme, l'instrument de l'affaiblissement des créateurs, la distance qui éloigne ceux-ci des consommateurs et des instrumentistes amateurs devient, comme dans toutes les stratégies de professionnalisation, ce sur quoi un groupe fonde l'autorité de son expertise et la qualification reconnue de ses prestations (28). Ce renversement n'est possible que dans un marché largement assisté où les créateurs sont confortés dans leur prétention à l'intellectualisation de leur rôle.

En se transformant, les propriétés de la production musicale savante appellent une réinvention conjointe des conventions et de la technologie de consommation (29).

Dans les manifestes et protocoles pédagogiques de réforme de l'entendement musical, nul registre descriptif n'est plus sollicité que celui du jeu. L'idéal proposé n'est plus cette restitution mimétique conforme au mode traditionnel d'appropriation des œuvres — l'interprétation d'une partition préexistante —, mais plutôt l'imitation supérieure qui se modèle sur le processus créateur lui-même et non sur le déchiffrement du résultat. Le jeu est l'état de disponibilité supposé délivrer l'auditeur du corset de ses habitudes et permettre le libre rapport des sens, de l'imagination et des processus cognitifs, quand la communication musicale n'est plus soutenue par un code ou un ensemble de codes communs. Modelée sur les caractères les plus apparents de la production actuelle (*i.e.* la différenciation apparente ou réelle des syntaxes, provoquée par l'état d'anomie esthétique), l'écoute devrait alors se laisser guider par la singularité de chaque œuvre. Le nouveau protocole de consommation esthétique aurait pour lui de transfigurer la relation de dépendance et de passivité où est plongé de fait l'auditeur. Il inventerait à l'activité proprement dite un substitut, la créativité, écho dans la consommation de l'exigence de liberté du compositeur autant que promesse d'un hypothétique passage à l'acte faite à l'auditeur par le créateur

(28) Ce point est abondamment traité dans la sociologie anglo-saxonne des professions ; cf. par exemple Freidson, 1970, chap. 15.

(29) H.S. Becker (1982, chap. 2) analyse les conventions de la consommation artistique, leur diffusion et leur évolution ; sur la notion de technologie de consommation, cf. ici même Moulin, 1986.

devenu prestataire de services (30). Les modèles psychologiques et psychanalytiques auxquels empruntent ces thérapeutiques d'accommodement et de « libération » (31) poussent en somme jusqu'à son terme le schéma de l'intériorisation de l'activité musicale.

Plus qu'un savant corps d'hypothèses dûment mises à l'épreuve d'une vérification expérimentale, le modèle de l'écoute active, « praticienne », fait plutôt du jeu une sorte de passerelle métaphorique réputée conduire d'un état ancien de la division des rôles et de la structure des comportements perceptifs à un nouveau mode de production du mélomane, à une morale de consommation qui trouve dans la thérapie psychologique un nouveau fondement pour l'entreprise d'inculcation des devoirs culturels (32).

Les catégories élémentaires du jugement

L'analyse des catégories selon lesquelles l'auditoire qualifie la production contemporaine montre que l'activité de jugement en appelle à des équilibres moins flottants que l'attention de même caractère prise pour modèle approximatif, et plus militant qu'opératoire, de l'écoute appropriée. La qualité et le défaut le plus souvent cités par le public de l'EIC pour louer ou critiquer les œuvres forment couple. Par la banalité presque incongrue de son contenu, l'exigence la plus répandue donne la mesure de l'aporie du rapport de communication : pour plaire, l'œuvre doit « avoir une structure », une « forme », une « charpente », une « construction », une « cohérence », une « unité », une « nécessité interne ». Symétriquement, ce public dominé par les artistes et les intellectuels critique d'abord l'« intellectualisme », la « cérébralité », le « fétichisme de la technique », cette forme de systématisation impuissante qu'est l'innovation autotélique (« la recherche pour la recherche », « le nouveau pour le nouveau ») et la perversion logique de l'art pour l'art que représente la « gratuité » de l'« originalité à tout prix ».

C'est autour de ces appréciations-pivots que se construisent les équilibres des qualifications esthétiques. Les mieux armés et/ou les mieux disposés des auditeurs associent fortement aux qualités architecturales citées, mais décrites alors sur le mode intensif (« complexité formelle », « richesse

(30) La relation entre les impératifs propres à la politique culturelle contemporaine — socialisation de l'innovation, extension du marché du travail artistique, démocratisation de l'accès aux œuvres — et la production du consommateur, pour parler comme Marx, est décrite par R. Moulin dans « Marché de l'art et bureaucratie culturelle » dans *Français, qui êtes-vous ?*, 1981.

(31) Sur le motif de l'« écoute praticienne » et les protocoles pédagogiques qu'il inspire, cf. Delalande, 1984, *passim*, mais plus

particulièrement pp. 95-110. A. Ehrenzweig (1974, chap. V) propose une interprétation psychanalytique des décalages entre production et perception de l'art moderne dans laquelle apparaissent les thèmes évoqués ici.

(32) Sur la thérapie psychologique comme support de la nouvelle morale de consommation et d'éducation, cf. Bourdieu, 1979, pp. 422-431, et sur le triomphe de la morale hédoniste de la libération individuelle comme principe du modernisme culturel, cf. Bell, 1979, pp. 45-95.

formelle », « maîtrise », « perfection », « rigueur »), les propriétés symboliques de la dynamique de l'innovation (« modernité », nouveauté « surprenante » et « déroutante »), de l'invention esthétique (« imagination », « fantaisie », « ingéniosité », « liberté d'inspiration ») et de l'expressivité, décrite dans son apparence la plus plastique de « force », d'« énergie » intérieure à la forme (« vitalité », « souffle », « tension », « progression », « puissance »). A mesure que croît le sentiment d'impuissance dans l'exercice du jugement, les équilibres souhaités mettent les propriétés architecturales exigées en balance, non plus avec la liberté du créateur et les garanties de modernité, mais avec les capacités perceptives de l'auditeur et leurs contraintes (« lisibilité », « clarté », « complexité perceptible », « le jeu des équilibres autour d'une ligne que l'on ne voit pas immédiatement »), et avec la substance expressive des œuvres (« exprimer quelque chose », « sensibilité », « chaleur », « émotion »...). Il est logique aussi que ces exigences soient plus souvent énoncées par la négative, dans les protestations contre l'arbitraire des provocations ostentatoires, contre les complaisances et les excès du formalisme indéchiffrable, contre la destruction systématique des matériaux sonores hérités.

L'équilibre est rompu, et la désorientation à son comble, lorsque les œuvres ne peuvent plus même être présumées intelligibles. Le rapport de communication s'exténue alors dans la quête des qualités les plus improbables aujourd'hui dans la production savante, celles de l'agrément sensuel des matériaux sonores, de l'évidence des lignes mélodiques et des agencements thématiques. Et l'égarément n'est jamais aussi manifeste que lorsque, faute de pouvoir déchiffrer un ordre et une nécessité dans le discours musical, l'auditeur perplexe apparaît condamné à une perception élémentaire, à tous les sens du mot, où le message devient bruit, l'intensité sonore douloureux excès et la multiplication des informations impure cacophonie. Les ressources de bonne volonté s'épuisent dans une insatisfaction qui retourne contre les musiques et l'institution les pulsions déclenchées par le sentiment d'agression auditive. Le seul recours est de soulager l'ascèse de la consommation impuissante par le relativisme. A la proposition « Les œuvres contemporaines sont trop différentes de la musique classique pour qu'on puisse éprouver à leur égard les mêmes réactions », 55,7 % des auditeurs les plus perplexes acquiescent ; ils sont respectivement 14,3 %, 21 % et 30 % parmi ceux qui estiment très facile, facile ou difficile de distinguer les différents courants de la musique contemporaine.

Sans pouvoir en donner ici la démonstration complète, nous discernons les affinités de cette polarisation des catégories de jugement avec la polarisation triangulaire de la consommation évoquée à la fin de la première partie. Chacun des équilibres décrits à l'instant peut être associé tendanciellement à un principe de recrutement. Les mélomanes profanes qui ont avec la musique classique une familiarité tout à la fois ancienne et précoce se soucient plus souvent de la perceptibilité des œuvres. Ceux qui rapprochent dans leurs préférences la musique contemporaine, le jazz, la pop et les autres éléments d'une culture moyenne candidate à la reconnaissance légitimante

insistent plutôt sur les qualités de « créativité », de « spontanéité », d'« humour », de « fun », d'« anticonformisme ». Les auditeurs les plus familiers de la création contemporaine et de ses défis voient dans l'accomplissement architectural des œuvres le vrai ressort de l'innovation authentique.

Les ressorts de l'accommodement

Dans ce triangle aisément prévisible, c'est d'abord le centre qui nous intéresse, c'est-à-dire cette exigence première d'une structure, d'une cohérence de l'œuvre et son envers, la critique des dérives intellectualisantes ou des manifestations les plus arbitraires de l'impératif d'originalité. C'est tout à la fois le principe le plus fondamental et le plus traditionnel de l'écoute, de l'évaluation et de la satisfaction perceptive, et celui sur lequel peut être édifiée la foi profane en une évolution esthétique dont l'intelligibilité est largement inapparente ou la cohérence proprement introuvable.

La structure de l'auditoire ne serait en effet pas telle, et l'action d'inculcation aussi assurée d'obtenir du mélomane perplexe de s'en prendre d'abord, sinon durablement, à lui-même, si l'évolution musicale n'était pas présentée comme une nécessité logique s'accomplissant dans le temps historique et si cet enchantement téléologique ne créditait pas les créateurs d'une compétence exclusive, inaccessible aux profanes, et rapprochant l'exercice de leur profession du souci de l'intérêt général. Le motif si souvent invoqué pour valoriser l'offre culturelle et légitimer son soutien public — la valeur éducative de l'art et de sa consommation — est ici déployé aux dimensions d'un code doctrinal de l'invention artistique. Les stratégies d'innovation et les modes d'évaluation qu'elles requièrent sont dominés par l'identification intellectualisante de la production artistique avec une quête expérimentale de solutions aux problèmes réputés complexes (33) de traitement des matériaux et des grammaires formelles : les œuvres y sont assimilées à un ensemble de résultats provisoires, diversement séduisants. C'est sur ce code que se fondent les créateurs et les médiateurs culturels pour persuader leur public que le paradoxe de la consommation profane — un intérêt pour la modernité largement privé du soutien du jugement critique — n'est en somme qu'un compromis nécessaire dicté par le caractère exploratoire de

(33) Les profits d'intellectualisation légitime qui s'attachent à l'assimilation de l'histoire de la musique avec un progrès irrésistible vers une complexité croissante des formes, des matériaux et de la syntaxe musicale sont aussi abusifs que les idéologies esthétiques qui reconstruisent concurremment le passé pour y lire le principe téléologique dont elles prétendent représenter la plus actuelle incarnation. Comme B. de Schloezer et M. Scriabine (1959, pp. 90-91), F. Lerdahl trouve la musique contemporaine plus com-

pliquée que complexe : critiquant « l'opacité perceptive » des musiques dont « les surfaces comportent peu de schémas discernables », il plaide, comme les plus compétents des auditeurs de l'EIC, pour une « musique dont la représentation mentale soit complexe (*i.e.* hiérarchiquement multidimensionnelle) et pourtant transparente, apparemment » (cf. « Théorie générative de la musique et composition musicale » dans *Quoi ? Quand ? Comment ?*, 1985, pp. 112 sq.).

l'expérimentation esthétique et un partage des risques : à celui par lequel le créateur définit son acte d'invention devra répondre la prise de risque du consommateur face à une offre dont le « potentiel de déception », pour parler là encore comme Hirschman, est statistiquement élevé.

Il n'est guère besoin d'insister sur les affinités entre ce code et les dispositions qui soutiennent la foi des auditeurs. Convaincus, au moins un temps, d'avoir à se défendre contre le désenchantement, ceux-ci sont largement enclins à entretenir avec les œuvres contemporaines un rapport explicitement didactique. La médiation d'explications préalables à l'écoute paraît préférable à près de 60 % d'entre eux : ce taux ne varie que modérément avec la compétence esthétique déclarée, les artistes et musiciens étant seuls à répugner plus souvent aux discours d'accompagnement. Lorsqu'elle est augmentée des prestiges de l'alliance avec les techniques électroniques et informatiques sophistiquées, l'apparence de rationalité dont s'enveloppe l'innovation musicale peut même donner aux expressions les plus ferventes d'adhésion une allure singulière où la bonne volonté trébuche sur les identités doubles ou hybrides : cette ancienne sage-femme, pratiquant la peinture et le tissage et mariée à un cadre supérieur d'entreprise, est « une véritable "inconditionnelle" de toutes les formes d'art contemporain, même si son approche en est ardue, surtout en musique pour des non-scientifiques ». Le propos est symétrique de ces manifestations d'intérêt pour l'innovation observées plus haut chez les jeunes ingénieurs et fondées sur la familiarité avec les vecteurs technologiques de l'expérimentation musicale. Il faudrait citer toutes les médiations qui suppléent à la défaillance du jugement esthétique et par lesquelles peut être éprouvé et proclamé un goût conforme à l'institution officielle des valeurs artistiques. La première d'entre elles est l'autorité même de celui qui, en ayant accumulé toutes les espèces de crédits de notoriété et de réputation capitalisables (ceux de chef d'orchestre, de théoricien, de stratège de l'organisation publique des affaires musicales, d'enfant chéri des mécènes de la bourgeoisie parisienne cultivée et/ou fortunée d'après-guerre...), étend la garantie de son nom — Boulez — à toute cette entreprise de concerts. La délégation de jugement par laquelle nombre d'auditeurs s'en remettent à l'institution ne serait pas aussi explicite et aussi efficace si le maître des lieux ne pouvait pas prétendre incarner aussi complètement le pouvoir légitime du « professionnel », et si son rôle n'était pas de réactiver en permanence le processus quasi analytique du transfert, comme le fait valoir cet auditeur qui note que « Boulez assiste en personne à tous les concerts ou presque, au milieu des auditeurs, quand il ne les dirige pas ».

Suppléments qui inclinent à devenir des suppléants, selon l'analyse que propose Derrida de la logique de ce concept (34), les médiations de la communication esthétique forgent une sémiologie perceptive. Les contours et les fonctions de celle-ci ne sont jamais aussi visibles que dans les écarts, les discordances ou même les contradictions radicales qui, dans les réponses au questionnaire, séparent la qualification des œuvres et des styles et la

(34) J. Derrida, 1967, pp. 203-234.

logique des préférences musicales, bâtie sur la valeur signalétique des noms célèbres des compositeurs fortement bénéficiaires de la synchronisation de tous les mécanismes de consécration propres au marché musical assisté. Faut-il voir dans ces décalages des bluffs ratés, ces accidents du snobisme ridiculisés par Proust quand il imaginait d'en faire le sujet d'« expériences de sociologie amusante » ?

L'examen des investissements et des compromis plus ou moins involontaires que la majorité des auditeurs sont conduits à faire pour réduire l'écart entre leur désorientation et les forces qui les déterminent à élire, au moins un temps, des objets artistiques faiblement fréquentés et imparfaitement « consommables » oblige à réviser les analyses qui réservent essentiellement aux classes et aux sujets les moins cultivés l'expérience de la perception impure, désaccordée ou assimilatrice face aux œuvres les plus modernes (35). L'imputation probabiliste de la compétence esthétique selon la position et la trajectoire sociales du consommateur apparaît doublement problématique. Elle prête d'autant plus aisément aux « riches » qu'elle peut différencier fortement les groupes sociaux sous le rapport de la consommation culturelle. Elle sépare et hiérarchise d'autre part les modes d'appréhension et de perception des œuvres selon un modèle théorique nécessairement moins accueillant à l'égard des propriétés spécifiques de chaque domaine artistique et de son évolution qu'envers les corrélations transversales où peut se vérifier l'hypothèse de l'homologie.

Pierre-Michel MENGER

Centre de sociologie des arts

EHESS-CNRS, 54, bd Raspail, 75006 Paris

ANNEXE

Caractéristiques et méthode de l'enquête

Pour connaître le public de l'EIC, nous avons procédé à deux enquêtes distinctes. Dans une première phase, nous avons adressé par la poste à tous ceux qui avaient été abonnés au moins une fois aux concerts de l'EIC entre 1976 et 1982 et à tous les abonnés de la saison 1982-1983 un questionnaire de 31 questions, et procédé à une relance un mois plus tard. Sur les quelque 1 800 envois parvenus à leurs destinataires, 1 048 réponses exploitables ont été reçues : 62,5 % d'entre elles émanaient d'auditeurs qui ne s'étaient pas réabonnés en 1982. Pour contrôler la représentativité de notre échantillon de réponses, nous disposions d'une enquête plus sommaire réalisée par l'institution elle-même en 1979 et des indications d'âge et de profession

(35) Sur la place qu'occupe la perception assimilatrice dans la hiérarchie des modes de perception selon Bourdieu, cf. Bourdieu, 1971 b.

figurant sur les bulletins d'abonnement : la forte proximité de ces données et de la structure de notre échantillon nous apparaît comme une illustration remarquable de la rigueur de la logique du recrutement analysée.

Dans une seconde phase, nous avons procédé à quatre enquêtes dans les salles : les concerts choisis étaient assez divers pour que fût atteinte la plus grande variété possible d'auditeurs. Tous les non-abonnés étaient invités à répondre avant la fin du concert à une version écourtée du questionnaire. 381 réponses exploitables ont été recueillies : le taux des non-réponses, difficile à estimer en raison des fréquentations multiples d'une partie non négligeable d'auditeurs assidus, avoisinait sans doute les 30 %. Les deux échantillons sont proches par leur structure d'ensemble (cf. tableau III). Les différences expriment notamment les propriétés sociales des deux modes de consommation analysés dans la deuxième partie de l'article.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anzieu D., 1985. — *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.
- Baxandall M., 1985. — *L'œil du Quattrocento*, trad. fr., Paris, Gallimard.
- Becker H.S., 1982. — *Art worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Bell D., 1979. — *Les contradictions culturelles du capitalisme*, trad. fr., Paris, Presses Universitaires de France.
- Bourdieu P., 1971 a. — « Le marché des biens symboliques », *Année sociologique*, n° 22.
- 1971 b. — « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps modernes*, n° 295, pp. 1367-1378.
- 1979. — *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit.
- Delalande F., 1984. — *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, INA et Buchet-Chastel.
- Deleuze G., Guattari, 1980. — *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit.
- Derrida J., 1967. — *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit.
- Deutsch D. et alii, 1982. — *The psychology of music*, New York, Academic Press.
- Ehrenzweig A., 1974. — *L'ordre caché de l'art*, trad. fr., Paris, Gallimard.
- Ehrlich C., 1976. — *The piano. A history*, London, J.M. Dent and Sons.
- Français, qui êtes-vous ? Des essais et des chiffres* (sous la direction de Y. Grafmeyer et J.D. Reynaud), Paris, La Documentation Française, 1981.
- Francès R., 1958. — *La perception de la musique*, Paris, Vrin.
- Francès R., Roubertoux P., Denis M., 1976. — *Culture artistique et enseignement supérieur*, Paris-La Haye, Mouton.
- Freidson E., 1970. — *The profession of medicine*, New York, Dodd, Mead and Company.
- Friedmann G., 1979. — *Ces merveilleux instruments*, Paris, Denoël-Gonthier.
- Grignon G., Passeron J.-C., 1983. — *Sociologie de la culture et sociologie des cultures populaires*, Paris, Cahiers du GIDES.

- Henrard J., Martin C., Mathelin J., 1975.** — *Etude de trois festivals de musique*, Paris, CETEM-Ministère de la Culture.
- Hirschman A., 1970.** — *Exit, voice and loyalty*, Cambridge, Harvard University Press.
— 1983. — *Bonheur privé, action publique*, trad. fr., Paris, Fayard.
- Imberty M., 1979.** — *Entendre la musique*, Paris, Dunod.
— 1981. — *Les écritures du temps*, Paris, Dunod.
- Lerdahl F., Jackendoff R., 1983.** — *A generative theory of tonal music*, Cambridge, The MIT Press.
- Levaillant D., 1981.** — *L'improvisation musicale*, Paris, Lattès.
- Menger P.M., 1983.** — *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion.
— 1986. — « L'art, objet de science », dans *Actes du Colloque international de sociologie de l'art de la Société française de sociologie* (Marseille, 1985), Paris, La Documentation Française.
- Moulin R., 1971.** — *Les attitudes du public à l'égard de l'art contemporain*, Paris, Ministère de la Culture.
— 1986. — « Le marché et le musée », *Revue française de sociologie*, 27 (3), pp. 369-395.
- Patureau F., 1981.** — *Le Palais Garnier dans la société parisienne de 1875 à 1914*, thèse de troisième cycle, Paris, EHESS.
— 1985. — « Ce que public veut », *Opéra*, n° 71 de la revue *Autrement*, juin, pp. 59-64.
- Pinto L., 1984.** — *L'intelligence en action*, *Le Nouvel Observateur*, Paris, A.-M. Métailié.
- Pratiques culturelles des Français*, Ministère de la Culture (Service des études et recherches), Paris, Dalloz, 1982.
- Public (Le) des concerts de Radio-France*, Paris, Centre d'Etudes d'Opinion, 1983.
- Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Paris, C. Bourgois, IRCAM, 1985.
- Reik T., 1972.** — *Variations psychanalytiques sur un thème de G. Mahler*, trad. fr., Paris, Denoël.
- Risset J.-C., 1985.** — « Le compositeur et ses machines », *Esprit*, mars, pp. 59-76.
- Schloezer B. de, Scriabine M., 1959.** — *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Editions de Minuit.
- Schnapper D., 1974.** — « Le musée et l'école », *Revue française de sociologie*, 15 (1), pp. 113-126.
- Seys B., Gollac M., 1984.** — « Les professions et catégories socioprofessionnelles : premiers croquis », *Economie et statistique*, n° 171-172, nov.-déc.
- Weber W., 1975.** — *Music and the middle class*, London, Croom Helm.