



Sur la transformation du système des goûts en France

Julien Duval

► To cite this version:

Julien Duval. Sur la transformation du système des goûts en France. Editora Unifesp. AS LÓGICAS SOCIAIS DO GOSTO, Editora Unifesp, pp.273-308, 2019, 9788555710445. <hal-04268900>

HAL Id: hal-04268900

<https://hal.science/hal-04268900v1>

Submitted on 2 Nov 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

Version publiée : « Sobre a Transformação do Sistema de Gostos na França », trad. Carolina Pulici dans Carolina Pulici e Dmitri Fernandes (org.), *As Lógicas Sociais Do Gosto* », São Paulo, Editora Unifesp, 2019, pp. 273-308.

<https://www.editoraunifesp.com.br/produto/as+logicas+sociais+do+gosto.aspx>

Sur la transformation du système des goûts en France

Si, en France, l'analyse du goût proposée par Pierre Bourdieu dans *La Distinction* a fait date, beaucoup de sociologues de la culture considèrent qu'élaborée dans le contexte déjà ancien des années 1960 et 1970, elle serait aujourd'hui pour tout ou partie révolu¹. Ils ne s'accordent pas sur l'ampleur des changements intervenus, ni sur l'étendue de la « révision » que nécessiteraient les analyses de *La Distinction*, mais tendent tous à négliger que Bourdieu avait conscience de l'enracinement de son objet empirique dans une époque et un contexte national précis. Ce qu'il cherchait, c'était à le construire comme « un cas particulier du possible », avec la conviction que l'étude approfondie de sa particularité permettait de proposer des outils de portée beaucoup plus générale². Il se pourrait de ce fait que le modèle général développé dans *La Distinction*, loin d'être périmé, puisse aider à réfléchir à ce que les analyses empiriques du livre ont, elles, d'inévitablement datées. En effet, une idée majeure de l'ouvrage étant que le système de goût est une sorte de « stylisation » du champ des rapports de classes (et de fractions de classe) – ce que Bourdieu nomme « espace social » -, ne faudrait-il pas mettre en relation les changements observés en matière de goût avec les transformations qui sont susceptibles d'avoir affecté l'espace social ?

C'est cette voie que, dans le cadre et la dimension nécessairement modestes du présent texte, on voudrait explorer ici, en s'appuyant sur l'analyse de quelques questions posées, à vingt ans d'intervalle, à l'occasion d'une enquête nationale réalisée à plusieurs reprises depuis 1973 par le Ministère de la culture français. La démarche consiste dans un premier temps à essayer d'apprécier l'ampleur des permanences et des changements qui s'observeraient en France à une trentaine ou quarantaine d'années d'intervalles, au sujet de la distribution de la compétence culturelle et des goûts entre les grands groupes sociaux. Une telle opération est plus difficile qu'elle ne peut le sembler en apparence. Elle requiert en particulier une vigilance particulière à l'égard de notions ou de modes de pensée qui, d'usage courant (mais

¹ Pour ne renvoyer qu'à quelques travaux très souvent cités, on peut mentionner : Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994 ; Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelle et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004 ; Dominique Pasquier, *Cultures lycéennes : la tyrannie de la majorité*. Paris : Éd. Autrement, 2005 ; Philippe Coulangeon, *Les Métamorphoses de la Distinction. Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, « Mondes vécus », 2011 ; Hervé Glévarec et Michel Pinet, « La 'tablature' des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, vol. 50, n° 3, 2009, pp. 599-640.

² On peut renvoyer à la façon dont P. Bourdieu présente *La Distinction* à des lecteurs étrangers, dans sa préface à l'édition du livre en langue anglaise ("Preface to the English-Language Edition", in *Distinction*, transl. Richard Nice, Cambridge, Harvard University Press, 1984, pp. XI-XIV) ou dans une conférence donnée au Japon (« Espace social et espace symbolique », in *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil, « Points », 1994, pp. 15-33). Sur sa méthode en termes de « cas particulier du possible », voir aussi par exemple P. Bourdieu, L. Wacquant, *Invitation à la sociologie réflexive*, Paris, Le Seuil, « Liber », 2014, p. 118-119.

critiquable) en sciences sociales, sont régulièrement mobilisées dans la discussion des analyses de Bourdieu alors même que ces dernières ont été parfois explicitement construites contre elles (les notions de « culture de masse » ou de « culture populaire » en sont des exemples). Dans un second temps, plus rapide, on voudrait évoquer quelques aspects de transformations récentes de l'espace social qui paraissent susceptibles de mieux comprendre (mais aussi de mieux cerner) les évolutions qui ont pu se produire dans l'ordre du goût.

Une liste de personnalités culturelles

L'analyse s'appuie à titre principal sur une enquête relative aux pratiques culturelles des Français que le Ministère de la Culture français a réalisée, sur des échantillons de la population nationale, à cinq reprises : en 1973, 1981, 1988, 1998 et 2008³. Elle s'attache plus particulièrement à une série de questions qui, interrogeant les répondants sur une liste de personnalités culturelles, présente une certaine parenté avec les questions qui saisissent, dans les analyses statistiques de *La Distinction*, les compétences et les goûts artistiques. Cette série de questions figure dans la dernière édition qui date de 2008 mais avait déjà été utilisée, sous une forme en partie semblable, en 1988.

Si nous n'avons pas trouvé de texte dans lequel les concepteurs du questionnaire justifient de façon systématique le choix des personnalités incluses dans la liste, un certain nombre de remarques peuvent être avancées, qu'ils avaient, selon toute vraisemblance, de manière plus ou moins consciente, à l'esprit. La liste, d'abord, se ressent de la conception « académique » de la culture qui a présidé en France à la création d'un Ministère de la culture⁴. Elle se compose ainsi exclusivement d'écrivains et d'artistes et ne comporte par exemple aucun savant, sportif, animateur de télévision ou chef de cuisine, entre autres types de personnalités qui, au regard d'une conception plus large et moins normative de la culture, auraient pu y avoir leur place. Les noms relèvent de domaines artistiques relativement variés et les répondants sont d'ailleurs appelés, dans le cas où ils déclarent connaître la personnalité, à la rattacher au « domaine [où elle] exerce ou a exercé son talent ». Un petit tiers des noms sont, dans la nomenclature soumise aux répondants, des écrivains ou des hommes de théâtre. Un autre petit tiers se rattache à la musique (musique classique, variétés nationales ou internationales, jazz). Le cinéma (3 acteurs et 2 metteurs en scène) et l'ensemble formé par les peintres et plasticiens (5 noms) sont légèrement moins bien représentés. Les autres domaines ont une contribution encore plus faible : on compte 1 auteur de bande dessinée, 2 chorégraphes, 1 à 2 humoristes très présents dans les années 2000 à la télévision⁵. Se côtoient donc dans la liste des représentants de la littérature et des beaux-arts qui forment le cœur de la conception « académique » et traditionnelle de la « culture » et des artistes issus de domaines dont la légitimation artistique qui remonte pour l'essentiel à la deuxième moitié du XX^e moitié est récente ou/et des « industries culturelles » que le premier Ministre de la culture français, André Malraux, stigmatisait. La liste, par ailleurs, présente un caractère national marqué. Les

³ Il s'agit de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français du Ministère de la Culture qui porte sur un échantillon représentatif de la France métropolitaine âgée de 15 ans et plus. Les analyses statistiques ont été réalisées dans le cadre de la mise à la disposition des chercheurs de l'enquête par le Centre Maurice Halbwachs-Archives de Données Issues de la Statistique Publique (CMH-ADISP), partenaire du réseau Quetelet.

⁴ Sur la création du Ministère de la Culture en France, voir Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999 ; Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française/Comité d'histoire du ministère de la culture, 1996.

⁵ Quelques-unes des 35 personnalités peuvent relever de deux ou trois domaines différents. En affectant une pondération (inverse au nombre de domaines auxquels se rattache chaque artiste), on obtient la répartition suivante : peinture : 2 ; sculpture ou arts plastiques : 3 ; littérature ou poésie : 6 ; bande dessinée : 1 ; musique classique : 3 ; autre genre de musique : 6 ; spectacle comique : 0,83 ; théâtre : 4,83 ; cinéma : 5,33 ; danse : 2 ; cirque ou opéra équestre : 1.

écrivains sont tous de langue française. Les rares artistes étrangers sont des Européens liés à des domaines où la France revendique moins le monopole de l'excellence qu'en littérature (la liste comprend ainsi les noms de Mozart, Mahler, Kandinsky, Van Gogh) ; ou alors ce sont des artistes étatsuniens quasi-contemporains (Miles Davis, Andy Warhol, Madonna) probablement introduits dans la liste en référence à « l'américanisation » de la vie culturelle au XX^e siècle.

La liste s'en tient à des artistes dont les œuvres sont (fortement) prescrites et diffusées par les grandes instances qui, dans nos sociétés, participent activement à la vie culturelle : le système scolaire et les médias en tout premier lieu, le premier disposant d'une autorité que les seconds sont susceptibles de conforter ou de contester. Sans s'en déduire mécaniquement, la reconnaissance « académique » ou scolaire d'un artiste dépend pour partie de son domaine d'exercice. Ainsi, le cinéaste Éric Rohmer et l'acteur Louis De Funès qui figurent, l'un comme l'autre dans la liste, incarnaient des positions à peu près opposées dans le monde cinématographique des années 1970, le premier pratiquant un « cinéma d'auteur » d'inspiration littéraire très reconnu par la critique spécialisée (avant de l'être par l'Université) et de diffusion relativement restreinte quand les films à succès du second étaient associés par cette même critique à une forme de « vulgarité ». De la même manière, la légitimité de chaque artiste est, non pas commandée, mais conditionnée par la période où il a vécu. En juxtaposant des contemporains (le plus jeune est un humoriste et acteur de cinéma âgé en 2008 de 33 ans, Jamel Debbouze) et des personnes décédées, parfois il y a plusieurs siècles (à l'exemple d'une poétesse de la Renaissance, Louise Labé), la liste mêle, non pas véritablement (ou pas seulement) des représentants du passé et du présent de l'histoire culturelle française, mais des artistes qui sont, comme on dit, « passés à la postérité », « entrés dans l'histoire », ou encore devenus « classiques » (les vieux dictionnaires français rappellent que ce mot « ne se dit [jamais] que des Auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles ou qui y ont grande autorité »⁶), et d'autres qui, du seul fait qu'ils sont contemporains, ne peuvent bénéficier des formes les plus accomplies de la reconnaissance culturelle, lesquelles, comme la canonisation dans l'Église catholique, ne s'accordent que sur la base du rayonnement durable que l'intéressé est susceptible de conserver après sa mort. Les contemporains n'y ont pas accès. Ils peuvent être, dans le meilleur des cas, candidats potentiels au statut de futurs « classiques », la reconnaissance obtenue de leur vivant auprès de la critique spécialisée passant sans doute pour le signe annonciateur le moins incertain de la consécration délivrée par les instances académiques « *post-mortem* ». Si le responsable de l'enquête mentionne la coexistence dans la liste de « consacrés » et de « consacrables »⁷, il est évident que les contemporains ne font pas tous pareillement l'objet de la reconnaissance par la critique spécialisée (l'opposition, évoquée plus haut, entre Louis de Funès et Éric Rohmer le rappelle). Chaque champ de production culturelle tend à être traversé par l'opposition entre « l'art » et « l'argent » et à s'organiser selon une structure chiasmatique⁸ : ceux qui, dans leur domaine d'activité, se situent du côté du « grand public » ne peuvent que rarement obtenir la reconnaissance de la critique spécialisée et *a fortiori* espérer une consécration ultérieure par les instances académiques.

Quelques indicateurs simples permettent d'objectiver un peu plus précisément la composition de la liste : il est possible, par exemple, de relever pour chaque personnalité le nombre d'établissements scolaires qui, en France, portent son nom, le nombre de livres différents qui lui sont consacrés dans un catalogue des bibliothèques universitaires françaises (Sudoc), la longueur de la notice dont il fait, le cas échéant, l'objet dans l'une des principales

⁶ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690.

⁷ Olivier Donnat, *Les Français face à la culture : De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 2013.

⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

encyclopédies françaises contemporaines (*L'Encyclopaedia Universalis*), le nombre d'émissions où il a été question de lui durant les années qui ont précédé l'enquête (1995-2008), la part des émissions diffusées sur les chaînes (privées) de plus forte audience (TF1 et M6) pouvant être en outre calculée, comme la part des émissions programmées sur les chaînes culturelles et éducatives à l'audience nettement plus restreinte (France 5, La Cinquième, Arte). En examinant la valeur prise par ces différents indicateurs pour chaque personnalité de la liste, deux différences majeures se dessinent.

La liste ne comporte aucun artiste qui soit à la fois ignoré des médias et des instances académiques, les personnalités se partagent d'abord, entre celles qui obtiennent, pour certains indicateurs, des scores très élevés, voire exceptionnels. Ainsi, Johnny Hallyday, Madonna ou l'humoriste Jean-Marie Bigard, d'une part, et Molière, Mozart ou Van Gogh, d'autre part, se distinguent par une présence particulièrement forte dans l'espace médiatique pour les premiers et dans l'espace scolaire et académique pour les seconds. Les autres personnalités paraissent relativement moins visibles. Dans l'état actuel des rapports de forces entre les grandes instances de diffusion et de consécration culturelle, les reconnaissances académique et médiatique ne s'excluent pas totalement l'une et l'autre : *L'Encyclopaedia Universalis* peut consacrer à certaines de ces vedettes une notice qui, certes nettement plus courte que la notice dédiée à un « classique », n'est pas nécessairement d'une longueur négligeable ; inversement, les grands « classiques », comme Mozart ou Molière, ne sont pas absents des chaînes de télévision à l'audience la plus étendue, les obligations « culturelles » imposées en France par l'État à ces dernières expliquant sans doute en partie cela⁹. Mais, globalement, la visibilité médiatique, toujours plus tournée vers les contemporains, tend à varier en raison inverse de la consécration académique qui culmine pour les artistes les plus anciens de la liste. Considérée de ce point de vue, la liste s'apparente à un *continuum* qui mène des artistes du passé les plus reconnus par la tradition scolaire et académique aux vedettes contemporaines de la chanson ou de l'humour qui sont les plus présentes sur les chaînes de grande diffusion. En allant d'un pôle à l'autre, on rencontre successivement des auteurs « classiques » de la littérature, de la peinture ou de la musique (Flaubert, Sartre, Nerval) un peu moins célébrés que Molière, Mozart ou Van Gogh, des contemporains très reconnus par la critique (Boulez, Bausch), des figures reconnues de domaines qui n'ont que tardivement ou partiellement accédé à une forme de légitimité culturelle (Davis, Hugo Pratt, Rohmer), puis des représentants « majeurs » de l'art souvent qualifié de « mineur » de la chanson (Brassens, Gainsbourg) et, enfin, des acteurs de cinéma qui ont eu un statut de vedettes dans les années 1950, 1960 ou 1970 (Gabin, Funès, Girardot).

Compétence, goûts et appartenance de classe

Si l'examen des résultats de l'enquête réalisée auprès d'un échantillon représentatif de la population nationale permet de préciser les éléments qui viennent d'être donnés, ils ramènent aux mêmes hiérarchies entre les différentes personnalités¹⁰. Il confirme tout d'abord le statut très particulier des quelques artistes de la liste emblématiques de la « culture

⁹ Molière ou Mozart totalisent par exemple sur TF1 respectivement 11 % et 21 % des programmes télévisés qui leur sont pour tout ou partie consacrés, ce qui est très en-deçà des proportions observées pour Johnny Hallyday ou Madonna (respectivement, 39 % et 30 %) mais bien supérieur à nombre de contemporains de la liste qui, à l'image de Pina Bausch ou Pierre Boulez, voient leur présence médiatique (beaucoup moins intense au total) quasiment limitée aux chaînes éducatives et culturelles.

¹⁰ Ce fait mérite d'être noté, dans la mesure où il témoigne de ce que les grandes instances académiques et médiatiques n'agissent pas dans le vide ; les connaissances et les goûts que l'on peut enregistrer dans la population sont loin d'être déconnectées de leurs verdicts. Relever la reconnaissance dont des artistes font l'objet dans l'univers scolaire et médiatique et analyser les résultats du sondage, ne revient pas à étudier deux séries de phénomènes différents, mais conduit plutôt à examiner de deux points de vue une même série de phénomènes.

classique » et de la « culture médiatique » contemporaine. Molière, Mozart, Johnny Hallyday, Madonna ou des humoristes se manifestant très régulièrement dans les médias de grande diffusion dans les années 2000 (Jamel Debbouze, Jean-Marie Bigard) sont connus de la quasi-totalité de la population. La proportion de répondants qui disent ne pas les connaître, pas même de nom, est très faible : 8 %, par exemple, pour Jamel Debbouze, 5 % pour Molière ou Jean-Marie Bigard. Ces artistes font même l'objet d'une connaissance assez précise : la plupart des répondants savent les rattacher à leur domaine d'exercice. Ainsi, Molière est-il identifié comme écrivain ou homme de théâtre par 81 % de la population interrogée et Jamel Debbouze est rattaché aux domaines du spectacle comique, du théâtre ou du cinéma par 87 % de la population.

Devant de tels constats, il pourrait être tentant d'invoquer une « culture partagée ». Les sciences sociales utilisent plutôt cette notion en référence à des sociétés sans classe où la compétence culturelle serait assez également répartie¹¹, mais Lawrence Levine la mobilise aussi pour caractériser le statut aux États-Unis d'un auteur comme Shakespeare au XIX^e siècle, avant que ne se produise une « bifurcation culturelle »¹². Ce qui est couramment appelé « culture de masse » (par opposition aux « cultures de classe ») est une culture partagée¹³. Simultanément, le fait que Molière ou Mozart ne soient pas moins connus que Madonna ou Johnny Hallyday suggère que, dans nos sociétés, la « culture partagée » ne se réduit pas à la « culture de masse ». Elle inclut également des références savantes et scolaires, ce qui ramène à l'une des objections que Bourdieu et Passeron formulaient à l'égard des théoriciens de la « culture de masse » dans les années 1960 : le système scolaire n'a pas moins une audience « de masse » que les médias de grande diffusion. Ces derniers ont sans doute conquis un certain pouvoir de prescription en matière de consommations culturelles, mais le rôle de l'école reste grand (et ne paraît pas nécessairement aller en diminuant)¹⁴.

Mais ce qui peut apparaître comme une « culture partagée » n'est « commune » ou « partagée » qu'en apparence. Si Molière et Jean-Marie Bigard semblent connus de presque toute la population et, si par conséquent, leur notoriété ne peut connaître de variations notables d'un groupe social à l'autre, des différences apparaissent dès que sont mobilisées des informations statistiques plus riches. Ainsi, l'aptitude à associer ces personnalités au domaine où ils « exercent leur talent » n'est déjà pas absolument uniforme : alors que pratiquement tous les cadres identifient Molière comme homme de théâtre ou comme écrivain, ce n'est le cas que de 69 % des ouvriers, ces derniers étant 9 % à déclarer ne pas le connaître et 22 % à le connaître mais sans le rattacher au théâtre ou à la littérature. Les ouvriers ont aussi plus de peine que les cadres à identifier Jean-Marie Bigard ou Jamel Debbouze même si l'écart (de l'ordre de quelques points) est plus faible que pour un auteur scolaire comme Molière. La

¹¹ Sur ce point, voir notamment John Blacking, *Le sens musical*, trad. Éric et Marika Blondel, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1980 ; voir aussi P. Bourdieu, *La Distinction*, op. cit., p. 252-253.

¹² Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* [1988], traduit par Marianne Woollven et Olivier Vanhée, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui/Laboratoire des sciences sociales », 2010.

¹³ Edgar Morin qui importait la notion en France dans les années 1950 de la sociologie états-unienne la définissait ainsi comme une culture qui, « produite selon les normes massives de la fabrication industrielle ; répandue par des techniques de diffusion massive, [...] s'adress[e] à une *masse* sociale, c'est-à-dire un gigantesque agglomérat d'individus saisi en deçà et au-delà des structures internes de la société (classe, famille, etc.) » (Edgar Morin, *L'Esprit du temps* [1962], Paris, Grasset, 1975, pp. 14-15).

¹⁴ Les statistiques sur les ventes de livres le rappellent d'ailleurs : certains « classiques » atteignent des niveaux de vente qui dépassent sans aucun doute celui des plus forts *best-sellers* du fait qu'ils s'inscrivent dans la durée : en 2010, *Les Fleurs du mal* se seraient ainsi vendues à 116 700 exemplaires en France - la meilleure vente de l'année, *Je ne sais pas maigrir* du Docteur Dukan, se serait écoulée à 506 000 exemplaires (Jean-Marc Proust, « Non, Marc Lévy n'est pas le premier écrivain français. Quel est cet auteur qui domine le panthéon des ventes de livres ? », slate.fr, 7 avril 2011).

dernière question qui consiste à demander aux répondants s'ils aiment ou non l'artiste (ils ont la possibilité de ne pas se prononcer) fait encore davantage douter de l'homogénéité de la « culture partagée ». Alors que, dans les catégories salariées (qui représentent aujourd'hui en France 92 % de la population active), le taux d'amateurs de Molière décroît continûment à mesure que le niveau de diplôme et de revenu diminue (il passe de 88 % chez les cadres à 76 % chez les professions intermédiaires, puis 53 % chez les employés et 37 % chez les ouvriers, les taux étant, à peu près de choses près, les mêmes pour Mozart ou Van Gogh), les variations du taux de répondants qui disent aimer Madonna sont très faibles d'un groupe à l'autre (le taux est juste un peu inférieur chez les cadres). Il en va de même pour Jamel Debbouze. Pour Johnny Hallyday ou Jean-Marie Bigard, il s'élève en revanche quand le niveau de diplôme et de revenu décroît. Les variations s'opèrent alors dans l'autre sens que pour les « classiques » (elles sont cependant de moindre amplitude : 18 points d'écart entre les cadres et les ouvriers).

Ainsi, même la « culture partagée » conduit à évoquer la plus grande familiarité des catégories supérieures avec les références consacrées par la tradition scolaire (ou, pour les contemporains, par la critique spécialisée). Dès qu'on s'attache à des écrivains classiques qui, contrairement à Molière, ne figurent pas au programme des premières années du collège en France, mais à des niveaux plus avancés¹⁵, les différences entre les groupes sociaux se manifestent dès la première question sur la notoriété. Très enseigné (mais plutôt dans les années de lycée) et connu au moins de nom par 70 % des répondants, Flaubert voit sa notoriété chuter de 91 % chez les cadres à 55 % chez les ouvriers, tandis que la proportion des répondants qui l'identifient comme écrivain passe de 77 % à 23 %. La même remarque vaut pour Mahler (moins connu que Mozart) ou Kandinsky (moins connu que Van Gogh). À un niveau de notoriété nettement plus faible, la poétesse Louise Labé tend à n'être connue (et *a fortiori* aimée) que de cadres et de professions intermédiaires. 80 % de ses amateurs se recrutent dans ces deux groupes socio-professionnels qui ne représentent que 40 % de la population active. Il en va de même pour les artistes contemporains très reconnus par la critique, et ce quel que soit le degré de reconnaissance scolaire de leur domaine d'activité : les cadres fournissent 67 % des amateurs de Pina Bausch, environ 50 % des amateurs de Pierre Boulez ou d'Éric Rohmer, 47 % des amateurs d'Hugo Pratt.

Compte tenu de la composition de la liste, la surreprésentation, parmi les amateurs des artistes, des cadres (qui ne constituent 15,6 % de la population active) est presque systématique (ils ne sont légèrement sous-représentés que parmi les amateurs de Madonna). Elle est d'autant plus prononcée que les artistes ont une légitimité académique ou critique plus forte et une notoriété plus restreinte dans l'ensemble de la population. Il en va de même pour les autres relations qui viennent d'être relevées : la probabilité de connaître ces artistes, comme celle d'identifier leur domaine d'activité, ou de déclarer les « aimer » chute continûment et fortement le long de la hiérarchie sociale, avec un saut parfois déjà très marqué entre les cadres et les professions intermédiaires. Ces personnalités ne sont pas totalement inconnues des classes populaires mais leur notoriété y est extrêmement faible, sans rapport avec celle qui est observée parmi les cadres. Par ailleurs, les rares employés et ouvriers qui déclarent connaître, au moins de nom, ces artistes très distinctifs, s'abstiennent fréquemment de dire s'ils les aiment ou non, peut-être parce qu'ils n'en ont qu'une trop vague connaissance ou qu'ils ne se sentent pas autorisés à émettre un jugement. Si 37 % des cadres qui disent connaître Pina Bausch s'abstiennent de répondre à la dernière question, cette proportion est de 92 % chez les ouvriers. Connaissant l'artiste, les ouvriers sont huit fois plus

¹⁵ Dans les programmes du collège (que presque toute la population fréquente en France depuis l'institution du « collège unique » dans les années 1970), Molière est l'un des rares écrivains à apparaître dès les deux premières années, quand Flaubert (de même que Louise Labé ou Nerval) ne figurent que dans les programmes de la troisième année (parmi beaucoup d'autres auteurs que les enseignants peuvent aborder).

nombreux que les cadres à ne pas dire s'ils l'aiment ou non dans le cas de Pina Bausch ou de Samuel Beckett. S'il s'agit là d'une valeur extrême, le *ratio* est très élevé pour la plupart des personnalités de la liste. La chute du taux d'amateurs est, de ce fait, toujours plus marquée que celle de la notoriété. Si les cadres sont plus de deux fois plus nombreux que les ouvriers à se dire amateurs de Molière, de Mozart ou de Van Gogh, ce ratio monte à 5 pour Jean-Paul Sartre, Auguste Rodin ou Marguerite Duras, 6 pour Flaubert et Zingaro, 18 pour René Char, près de 30 pour des artistes comme Beckett, Rohmer, Kandinsky. Mesuré, non pas au sein de l'ensemble de la population interrogée, mais au sein des seuls répondants qui déclarent connaître l'artiste, le taux d'amateurs continue généralement à croître avec le niveau de revenu et de diplôme chez les salariés, pour quelques artistes très vulgarisés (Flaubert, Miles Davis, Rodin, Sartre, Dali, Béjart, Duras), il recule légèrement (jamais de plus de 6 points cependant) au niveau des cadres après avoir monté sensiblement des ouvriers aux employés, puis des employés aux professions intermédiaires.

Dans la liste, seuls les quelques chanteurs et acteurs de cinéma (quasi-)contemporains représentent des cas de figure (partiellement) différents. Leurs amateurs se caractérisent par une surreprésentation légère des ouvriers, de l'ordre de 30 % (quand le groupe ouvrier correspond en 2008 à 22,8 % des actifs). Autre caractéristique de ces artistes : les ouvriers répondent presque aussi souvent que les cadres à leur sujet à la question de savoir s'ils les aiment ou non. Ce groupe d'artistes n'est toutefois pas homogène. Seuls Jean-Marie Bigard et Johnny Hallyday voient véritablement le taux de leurs amateurs croître des cadres aux ouvriers¹⁶. André Rieu, un vulgarisateur de la musique classique, est très proche de ce cas de figure¹⁷. Les autres chanteurs et acteurs bénéficiant d'un très large public forment une sorte de *continuum* menant de cas (Jamel Debusse, Madonna ou même Louis de Funès) où le taux d'amateurs est à peu près stable dans les différentes catégories à des cas où il progresse faiblement des ouvriers aux cadres (de 79 % à 87 % pour Jean Gabin), puis plus fortement (l'écart est de 20 points pour Brassens ou Lelouch et de 25 points pour Serge Gainsbourg). Au total, la liste comporte donc une dizaine d'artistes s'écartant, dans des proportions variables, du cas modal que représentent les artistes rares et consacrés par la critique ou la tradition scolaire, et il n'y en a guère que trois, parmi eux, à susciter un goût un peu plus fortement implanté dans les milieux populaires que dans les groupes au niveau de diplôme et de revenu plus élevé : Jean-Marie Bigard, Johnny Hallyday et André Rieu.

Si l'on rappelle que Bigard figure au nombre des comiques régulièrement confrontés au reproche d'être « vulgaires » (et, dans son cas, tentés de revendiquer le stigmate¹⁸), il paraît fondé de penser qu'aujourd'hui en France, comme dans les années 1960 et 1970, « en matière de consommations culturelles, l'opposition principale selon le volume global du capital s'établit [...] entre les consommations, désignées comme distinguées par leur rareté même, des fractions les mieux pourvues à la fois en capital économique et en capital culturel et les consommations socialement considérées comme vulgaires, parce que à la fois faciles et communes, des plus démunis sous ces deux rapports »¹⁹. Plus généralement, nombre des

¹⁶ Pour Jean-Marie Bigard, le taux passe de 42 % chez les cadres à 48 % chez les professions intermédiaires, 52 % chez les employés et 62 % chez les ouvriers. Pour Johnny Hallyday, il passe de 49 %, 56 %, 62 %, puis 65 %.

¹⁷ Dans son cas, le taux d'amateurs augmente des cadres (20 %) aux professions intermédiaires (29 %) puis culmine au niveau des employés (21 %) – groupe composé à 77,2 % de femmes – avant de décliner un peu au niveau chez les ouvriers (34 %).

¹⁸ Parmi beaucoup d'exemples, on peut citer un journaliste du quotidien *Le Figaro* (au lectorat socialement sélectionné) qui commence ainsi une interview qu'il réalise avec le comique : « Vous êtes en pleine tournée pour ce spectacle. Vous vous décrivez d'ailleurs, pour répondre aux critiques : 'moi, je suis un humoriste vulgaire' » (<https://www.youtube.com/watch?v=MRGSVSS7NKc> consulté le 21 décembre 2015).

¹⁹ P. Bourdieu, *La Distinction*, op. cit., p. 196.

analyses que développait Bourdieu au sujet de l'inégale distribution de la compétence culturelle, ou de l'affinité des cadres (qui sont, parmi les salariés – et en fait aujourd'hui parmi l'ensemble des groupes socio-professionnels distingués dans les statistiques des organismes nationaux - les mieux pourvus en capital économique et en capital culturel) avec les produits les plus rares et les plus légitimes, semblent toujours se vérifier aujourd'hui.

Les goûts des différentes fractions de la classe dominante

L'espace des biens culturels (ou, ici, des personnalités) conserve une relation d'homologie avec l'ensemble de l'espace social, mais aussi avec le sous-espace appelé dans *La Distinction* « la classe dominante ». Au sein de cette dernière, les différences entre les groupes tiennent moins au « volume global de capital » qu'à « la structure du capital » : les fractions dominantes, d'abord dotées de l'espèce dominante de capital que reste le capital économique, s'opposent aux fractions dominées, surtout pourvues en capital culturel. Sans se confondre avec la « classe dominante » telle que la construisait Bourdieu, la catégorie statistique des « cadres et professions intellectuelles supérieures » s'en rapproche²⁰. Les sous-catégories qui la composent se distinguent assez clairement au regard de la structure de leur capital. Le salaire mensuel moyen en 2012²¹ s'élève ainsi progressivement des « professions de l'information, des arts et des spectacles » (2 134 €) aux « professions libérales » (2 490 €), puis aux « professeurs et professions scientifiques » (2 661 €), aux « cadres de la fonction publique » (3 193 €), aux « ingénieurs et cadres techniques » (3 339 €) et aux « cadres administratifs et commerciaux » (3 525 €) ; cet indicateur nécessairement imparfait de capital économique ne brouille sans doute que la position des professions libérales dont une partie seulement des revenus prend la forme de salaires. Inversement, des « cadres administratifs et commerciaux » aux « professions de l'information, des arts et des spectacles », la part du capital culturel, mesuré à l'âge de fin d'études²² tend à s'élever, passant d'une moyenne de 22,1 ans pour les cadres du secteur privé à 23,2 ans pour les professeurs (lesquels, comme les « professions de l'information... », ont pour caractéristique d'être impliqués dans des activités de production ou de diffusion culturelle)²³.

Les différences de goût que permettent de saisir les questions sur les personnalités posées en 2008 sont globalement très cohérentes avec les analyses que Bourdieu consacrait aux « variantes du goût dominant » dans les années 1970²⁴ : l'opposition entre les fractions culturelles (particulièrement, les « professionnels de l'information... » et les « professeurs »)

²⁰ Si la catégorie des « cadres et professions intellectuelles supérieures », introduite par l'INSEE en 1982 à l'occasion de la révision de sa nomenclature des « catégories socio-professionnelles » (cette révision avait d'ailleurs mobilisé les acquis de *La Distinction* : voir Alain Desrosières et Laurent Thévenot, *Les catégories socio-professionnelles*, Paris, La Découverte, « Repères », 1988), se compose majoritairement des salariés, elle comprend les professions libérales mais exclut les « patrons » qui, dans *La Distinction*, incarnent mieux que tout autre groupe la fraction dominante de la classe dominante. Dans *La Distinction*, Bourdieu (qui utilisait une version antérieure de la nomenclature de l'INSEE) qui distinguait des « patrons de l'industrie et du commerce ». La version aujourd'hui en vigueur isole simplement, au sein des « artisans, commerçants et chefs d'entreprise », des « salariés chefs d'entreprise » (on n'a pas utilisé cette catégorie car elle ne correspond, dans l'enquête de 2008 sur les pratiques culturelles qu'à un effectif de 5 répondants, trop faible pour être exploité).

²¹ Source : Enquête Emploi, INSEE, 2012.

²² Là encore, il s'agit d'un indicateur imparfait. Il culmine pour les « professions libérales » (sans doute en raison de la longueur des études de médecine) et est bas pour les « professions de l'information » (22,1 ans) qui sont moins que les autres dotées d'un droit à l'entrée sous forme de diplôme.

²³ Si ces sous-catégories peuvent être utiles ici, il faut garder à l'esprit que, dans l'échantillon interrogé pour l'enquête sur les pratiques culturelles (5004 personnes), elles correspondent nécessairement à des effectifs réduits ; les résultats obtenus à leur sujet sont nécessairement plus fragiles que ceux qui portent sur les groupes professionnels considérés au premier niveau de la nomenclature de l'INSEE.

²⁴ Voir le chapitre « le sens de la distinction », in *La Distinction*, op. cit., pp. 293-364.

et les fractions économiques (particulièrement, les cadres du secteur privé et les ingénieurs) tend à reproduire l'opposition entre les classes dominante et dominée. C'est que, sous le rapport du capital culturel qui constitue sans doute le déterminant le plus puissant des goûts en matière « culturelle », les fractions dominantes se caractérisent au sein de la classe dominante par une dépossession relative en capital culturel comparable, *mutatis mutandis*, au rapport que les classes dominées entretiennent avec la classe dominante à l'échelle de l'ensemble de l'espace social. La proportion de répondants qui disent connaître, tout comme la part de ceux qui disent aimer les écrivains consacrés par la tradition scolaire (Louise Labé, René Char, Duras, Beckett, Molière, Beckett), culmine chez les cadres parmi les « professeurs et professions scientifiques ». Il en va de même s'agissant du cinéaste Éric Rohmer qui passa l'agrégation de lettres. Ce sont inversement les cadres du secteur privé qui déclarent, dans la plus forte proportion, ne pas aimer ces auteurs quand ils les connaissent. À ce goût professoral tourné vers des valeurs sûres, s'oppose un goût plus « artiste », moins centré sur la littérature au cœur de la tradition scolaire et ouvert à des domaines en voie de légitimation, ou du moins à leurs représentants reconnus par la critique spécialisés. De toutes les catégories de cadres, ce sont les « professions de l'information, de l'art et du spectacle » qui fournissent la plus forte proportion d'amateurs à Bausch, Béjart, Vilar, Pratt, Mahler, Boulez, Van Gogh, Kandinsky, Dali, Davis, Pratt, Gainsbourg, Gabin. Les catégories les mieux dotées en capital économique (les ingénieurs et les cadres du privé) s'avèrent, en revanche, les plus nombreuses à déclarer aimer les contemporains les plus « populaires » de la liste des personnalités : Bigard, Hallyday, Madonna. Les taux atteignent rarement leur valeur maximale chez les cadres du secteur public qui se trouvent en position en quelque sorte intermédiaire au regard de la structure de leur capital (ils ont généralement en France un niveau de diplôme supérieur à leurs homologues du secteur privé). Ne culminent dans cette sous-catégorie que les proportions d'amateurs de Rodin (lequel est en revanche plus connu chez les professeurs) et de Zingaro (lequel est plus connu, lui, chez les professions de l'information et du spectacle). Également en position intermédiaire, les professions libérales paraissent mêler un attrait pour des valeurs classiques (elles sont ainsi les plus nombreuses à déclarer aimer Mozart ou Sartre) et un goût pour des contemporains très « populaires » mais assez peu consacrés (Lelouch, De Funès) ; cette alliance explique peut-être qu'André Rieu, vulgarisateur de la musique « classique », ne compte jamais autant d'amateurs chez les cadres qu'en leur sein.

Les différentes fractions de la classe dominante ne sont pas attirées avec la même intensité par les biens culturels relativement rares ou, inversement, très divulgués. L'investissement bourgeois dans la culture peut s'arrêter là où il tourne à des formes d'ascétisme. Les fractions économiques semblent les moins réticentes à se tourner vers les biens de grande diffusion. Les ingénieurs et les cadres du privé disent par exemple aimer Bigard dans une proportion nettement plus élevée que les professions de l'information, les professeurs et les professions libérales, trois groupes qui sont particulièrement nombreux à déclarer ne pas l'aimer. Leur rapport à la culture ne peut pour autant être réduit à leur attrait relatif pour l'une des très rares personnalités de la liste à compter, dans l'ensemble de la population, une proportion croissante d'amateurs quand le niveau de diplôme et de revenu baisse. Les ingénieurs, par exemple, constituent aussi, parmi les cadres, la sous-catégorie qui se dit le plus fréquemment en 2008 amateurs de Brassens et Warhol, deux artistes de périodes passées dont la notoriété et la « cote » sont certes assez étendues dans la population française mais restent limitées dans les catégories populaires et suivent une courbe nettement ascendante le long de la hiérarchie sociale. Il ne faudrait pas leur prêter un « goût populaire » : les ingénieurs se distinguent des catégories qui travaillent dans les secteurs de production et de diffusion culturelle, mais pas au point de partager le système de goût des employés et des ouvriers. C'est plutôt vers le goût « moyen » des « professions intermédiaires » qui se trouvent juste en-dessous des « cadres », qu'ils pencheraient.

Le rapport à la culture rassemble sans doute plus qu'il ne la divise la classe dominante. Si, par exemple, les cadres administratifs du privé (20,2) et les ingénieurs (19) connaissent en moyenne un nombre plus faible de personnalités de la liste²⁵ que les fractions culturelles des classes supérieures (respectivement 20,2 et 19 noms, contre une moyenne située entre 21 et 21,5 chez les professions libérales, les professions de l'information et les professeurs), ils en connaissent toujours nettement plus que les employés (15,4) ou les ouvriers (13,7). Leur « score » se situe au-dessus de celui des professions intermédiaires considérées dans leur ensemble (18,1), même si les instituteurs (19,3) et les professions intermédiaires administratives de la fonction publique (19,3) connaissent en moyenne un peu plus de personnalités²⁶ que les ingénieurs. À un niveau d'observation un peu plus fin, il apparaît que la connaissance et le goût pour les personnalités les plus distinctives reste plus prononcé dans les fractions économiques des classes supérieures que dans les catégories moyennes ou populaires. Louise Labé, par exemple, connue de près d'un professeur ou professionnel de l'information sur deux, est connue d'environ 30 % des ingénieurs et cadre du privé, un taux que ne dépasse, dans les autres groupes socio-professionnels, que les instituteurs (34 %). Au-delà du cas particulier de Louise Labé, il n'y a guère, en dehors des « cadres et professions intellectuelles supérieures », que les instituteurs, c'est-à-dire les membres des classes moyennes les mieux pourvus en capital culturel, à connaître des artistes distinctifs dans une plus forte proportion que les cadres du privé ; encore le phénomène n'est-il pas général et l'écart entre la notoriété chez les cadres du privé et les instituteurs atteint rarement le niveau observé pour Kandinsky ou Rohmer (celui-ci qui est connu de 57 %, l'est de seulement 42 % des ingénieurs). Plus distantes à l'égard de la culture la plus distinctive que les fractions culturelles, les fractions économiques en restent donc toujours plus proches que toutes les catégories sociales non-cadres. Il s'ensuit que les pics statistiques enregistrés, pour nombre de personnalités, chez les « cadres et professions intellectuelles supérieures » ne peuvent pas être considérées comme étant le seul fait des fractions culturelles ; ces dernières creusent, mais ne créent pas à elles seules, l'écart qui, en matière de compétence culturelle et de goûts, sépare les cadres des professions intermédiaires.

À propos de l'éclectisme

Un argument majeur avancé à l'encontre des analyses de *La Distinction* tient au fait que les classes supérieures aujourd'hui consommeraient et apprécieraient des produits culturels « populaires ». Il est vrai que les classes supérieures ne sont pas étrangères à la culture « populaire » au même titre que les classes populaires le sont à la culture légitime : là où les références les plus sélectives sont rarement connues, et encore moins souvent appréciées, des employés et des ouvriers, les références les plus communes sont familières aux catégories diplômées. Nous ne sommes manifestement pas en 2008 dans une situation où des classes populaires ne connaîtraient que les noms les plus « populaires » que les classes supérieures ignoreraient massivement par une forme de « snobisme ». Selon une observation faite à plusieurs reprises²⁷, les réponses à la première question tendent à dessiner une structure pyramidale : ceux qui connaissent les noms les plus rares connaissent très souvent les artistes les plus communs. Il serait possible en théorie que la petite fraction des répondants (8 %) qui

²⁵ La liste des 35 noms étant divisée en trois parties (la première partie était soumise à l'ensemble de l'échantillon et les deux autres parties, chacune à une moitié de l'échantillon), ce nombre est de 26 pour un répondant qui connaîtrait toutes les personnalités sur lesquelles il a été interrogé.

²⁶ On ne tient pas compte ici, ni dans les lignes qui suivent, de la sous-catégorie du clergé (PCS44) du fait qu'elle n'est représentée dans l'échantillon que par un unique individu.

²⁷ Sur une telle structure pyramidale, voir par exemple Jean-Michel Guy, *La culture cinématographique des Français*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS « Questions de culture », 2000 ou Olivier Donnat, *op. cit.*, 2013.

déclarent connaître Pina Bausch recouvre la minorité (5 %) qui disent ignorer Jean-Marie Bigard, mais tel n'est pas le cas : seulement 12 répondants connaissent la chorégraphe, mais pas le comique, ce qui correspond à une proportion dérisoire de l'échantillon interrogé (et à seulement 2 % des personnes qui connaissent Bausch). La notoriété tend à obéir à une logique pyramidale, même si ce n'est qu'une tendance : les répondants connaissant une personnalité d'un faible niveau de notoriété ne connaissent pas systématiquement les personnalités de plus fort niveau de notoriété, mais la probabilité que ce soit le cas est presque toujours supérieure à ce qu'elle dans l'ensemble de la population. Par exemple, Kandinsky, Nerval, Hossein et Bigard qui sont respectivement connus de 20 %, 40 %, 84 % et 95 % de l'ensemble de l'échantillon, sont connus par respectivement 64 %, 41 %, 94 % et 98 % de ceux qui connaissent Pina Bausch. Il suffit cependant d'avoir à l'esprit les larges campagnes d'affichage publicitaire en milieu urbain pour les concerts des plus grandes vedettes, les films à succès, voire les sorties de futurs *best sellers* ou les expositions les plus courues pour ne pas juger ce fait très étonnant.

Le goût, lui, obéit nettement moins à une distribution pyramidale. Si 65 % des amateurs de Bausch déclarent également aimer Kandinsky (alors que celui-ci n'est apprécié que de 8 % de l'ensemble des répondants), seulement 2 % disent aimer Bigard (contre 48 % de l'échantillon). De même, parmi les amateurs de Louise Labé, on ne compte que 3 % d'amateurs de Bigard²⁸ et si l'on en recense de 30 % à 35 % parmi ceux qui apprécient de Kandinsky ou Nerval, cela reste très en-deçà de la « cote » de l'artiste dans l'ensemble de l'échantillon. Cela ramène à une observation signalée plus haut : au-delà d'un certain stade de notoriété, la distribution des amateurs n'est plus « homothétique » de la distribution des connaisseurs, du fait qu'il est possible de connaître sans aimer. La tendance pyramidale enregistrée pour le fait de connaître pourrait tenir à ce que celui-ci peut-être un acte quasi passif qui peut presque échapper à la volonté. Il est intéressant à ce sujet de se reporter à la partie de l'enquête de 2008 consacrée à la connaissance d'écrivains contemporains : une question fait apparaître que les lecteurs des romanciers les plus « confidentiels » n'ont pas nécessairement lu les auteurs de *best sellers*. Cette question qui porte sur la lecture, c'est-à-dire sur un acte qui demande un investissement de temps important, donne à voir des différences entre les groupes sociaux beaucoup plus prononcées que des questions sur la simple connaissance, la distance des cadres à des auteurs « moyens » (qui ne sont jamais autant lus que dans les professions intermédiaires), voire « populaires » (Danièle Steel, qui culmine chez les employé(e)s paraissant assez grande.

Il reste, certes, que des cadres disent aimer Bigard, Hallyday ou Madonna, mais faut-il y voir la nouveauté qu'y diagnostiqueraient nombre des chercheurs parlant, à la suite de Richard Peterson, de « l'éclectisme des classes supérieures » ? Bien qu'elles soient aujourd'hui régulièrement interprétées de cette manière, les analyses développées dans *La Distinction* ne conduisent pas à dire que les classes dominantes se porteraient uniformément et exclusivement vers des consommations rares et savantes. Elles soulignent même explicitement le danger que courent les fractions dominantes de la classe dominante d'être renvoyées par les artistes et les intellectuels, en raison de leurs goûts un peu trop « faciles », du côté du « peuple ». Le fait que la classe dominante parvienne à imposer comme légitime une culture avec laquelle elle a partie liée n'implique pas que ses pratiques et ses goûts soient systématiquement légitimes et l'on peut rappeler à ce propos qu'introduisant la notion de légitimité en sociologie de la culture, Bourdieu se réfère régulièrement à l'exemple du voleur que développait Max Weber, et le voleur bien entendu transgresse la loi (même si, se cachant pour voler, il en reconnaît l'existence). Les classes dominantes n'ont sans doute, à aucune époque, restreint leurs pratiques aux plus légitimes ; Christophe Charle rappelle dans cet

²⁸ On s'est limité ici aux noms posés à la totalité des répondants.

esprit qu'au Grand siècle, comme dans l'Antiquité, « la bonne société supposée soutenir ces derniers genres 'nobles', s'y ennuyait suffisamment pour s'échapper des salles convenables et partager les saillies des genres supposément destinés au 'peuple' »²⁹. Une lecture attentive des travaux de Bourdieu conduirait d'ailleurs à recenser un grand nombre d'allusions à des cas où des membres de la classe dominante s'adonnent à des pratiques culturelles communes et *a priori* peu distinguées. L'attrait pour des pratiques peu légitimes est peut-être même à ses yeux une caractéristique fondamentale des groupes les mieux dotés et les plus assurés sur le terrain culturel : certains sont à l'abri de toute mise en question, ils peuvent se permettre toutes sortes de transgressions interdites à un autodidacte et peuvent même trouver l'occasion d'affirmer leur pouvoir propre dans la fréquentation de ces objets culturellement indignes que les artistes constituent esthétiquement³⁰.

La « disposition cultivée » ne se réalise pas dans une consommation exclusive de produits hautement légitimes, mais dans un rapport spécifique à la culture, une manière spécifique de « consommer » qui est susceptible de s'exercer sur les objets les plus divers. La connaissance de la « culture populaire » dont les classes supérieures³¹ témoignent dans les enquêtes pourrait être, autant qu'un signe d'éclectisme, un indice de la force de cette disposition qui ne s'applique pas qu'à la culture scolaire, mais aussi à celles que l'on dit « libre » ou « populaire ». Les questions sur la liste de personnalités artistiques ressemblent à bien des égards à un exercice scolaire ou à un « test de culture générale » et il est bien possible que ce qu'enregistre avant tout l'enquête, c'est l'aptitude, inégale selon les groupes sociaux, à mémoriser non pas seulement ce qui relève seulement de la culture scolaire, mais de tout ce qui, de près ou de loin, s'y apparente.

Le thème de « l'éclectisme » des classes supérieures s'appuie sur des faits peu contestables mais en propose une interprétation un peu trop unilatérale, étroite ou superficielle. Il fait revenir en sociologie des notions (et même souvent des diagnostics³²) que

²⁹ Christophe Charle, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 497.

³⁰ Voir notamment *La Distinction*, op. cit., p. 10. On pourrait encore rappeler l'insistance de Bourdieu sur les formes de distinction culturelle qui se fondent non pas sur la rareté du bien consommé mais sur la manière spécifique de le consommer (il pouvait citer par exemple les intellectuels des années 1950 et 1960 qui se piquaient de westerns) ou rappeler ce qu'il dit dans *La Distinction* des domaines encore peu légitimes, comme la chanson (il affirme simplement que les classes supérieures s'y tournent plus que les autres vers les représentants les plus légitimes de ces domaines - les chanteurs « à texte » par exemple dans le contexte des décennies d'après-guerre en France). On pourrait encore renvoyer à sa recherche sur la photographie : les classes supérieures dans les années 1960 ne s'interdisent pas la pratique de cet « art moyen », simplement elles le délèguent régulièrement à leurs membres « les plus frivoles » (les enfants, les femmes, ...) et considèrent que « l'impératif d'y exercer le sens esthétique » n'y est pas aussi intense que dans des domaines plus légitimes (Voir P. Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*³², Paris, Minuit, 1965, notamment p. 95).

³¹ On peut rappeler que même la connaissance d'artistes comme Bigard ou Rieu augmente (légèrement) des ouvriers aux cadres (respectivement de 94 % à 98 % et de 82 % à 93 %).

³² La thèse de l'« éclectisme », en invoquant des moindres stratégies de distinction culturelle (ou un moindre « snobisme », selon un mot qu'employait Peterson dans l'article considéré comme fondateur) peut en effet évoquer les thèses sur l'hégémonie de la « culture de masse » et « l'homogénéisation culturelle » que Bourdieu contestait dans les années 1960. Si les présupposés normatifs en sont souvent différents, elle met ainsi l'accent sur les pratiques « populaires » des classes supérieures, comme le faisait par exemple au début des années 1960 Joffre Dumazedier, sociologue des loisirs et théoricien de l'éducation populaire (qui pouvait écrire par exemple : « On estime que le roman policier a fait grand tort à la grande littérature. Aujourd'hui on lit beaucoup moins de livres, à causes de nombreuses activités de loisirs. La marée des journaux et des illustrés menace le goût que l'on pouvait avoir pour les œuvres difficiles. » ; Joffre Dumazedier et Aline Ripert, *Le Loisir et la ville. Tome 1 : Loisir et Culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 166). Parce que le thème de « l'éclectisme » implique de moindres stratégies de distinction culturelle de la part des catégories cultivées, et parfois également une moindre emprise du système scolaire sur les consommations et les

Bourdieu avait écartées. La notion d'« éclectisme » s'accompagne par exemple souvent d'un usage peu précautionneux de la notion de « culture populaire » que Bourdieu imputait à une confusion entre les acceptions académique et anthropologique du terme de « culture ». Il y voyait l'« alliance magique entre deux termes qui, logiquement, s'excluent »³³, une invention verbale qui, semblable au « bouc-cerf » des sophistes grecs, peut inspirer des affirmations apparemment crédibles alors qu'elle ne correspond à aucune réalité définie³⁴.

L'adjectif « populaire » est particulièrement problématique dans la langue française où il signifie « répandu » tout en renvoyant au « peuple », et donc aux classes les plus nombreuses et les plus démunies. Dans la liste utilisée pour l'enquête, il est évident que presque aucun artiste ne peut être qualifié de « populaire » autrement que dans le premier sens du terme. Même les trois personnalités dont le taux d'amateurs culmine chez les employés et les ouvriers (Jean-Marie Bigard, Johnny Hallyday ou André Rieu) ne peuvent être considérées comme « populaires » au deuxième sens du mot : les ouvriers ne représentent qu'une proportion de leurs amateurs à peine supérieure à leur poids dans la population. L'affinité de ces artistes avec un public « populaire » n'est pas comparable, en intensité, avec celle qui s'observe entre les artistes les plus rares et les classes cultivées. On ne saurait décrire la liste comme une juxtaposition entre des représentants d'une « culture populaire » et d'une « culture savante » sans immédiatement préciser que la première ne peut être conçue comme une sorte de symétrique (et d'inversion) de la seconde³⁵. Aucun artiste de la liste n'est « populaire » au sens où Louise Labé est « savante ». Il vaudrait mieux qualifier les artistes les plus connus de la liste d'artistes « omnibus » (dans le cas de Madonna, la répartition des connaisseurs et des amateurs tend de fait à s'aligner sur la répartition de la population) ou de « moyens » (le goût pour ces artistes très connus culmine souvent dans la catégorie moyenne des « professions intermédiaires ») que de « populaires ». L'usage persistant de cet adjectif dans des travaux centrés sur les consommations des classes supérieures a d'ailleurs quelque chose de paradoxal : le statut des objets culturels n'étant pas dissociable du statut de leurs consommateurs, l'affirmation selon laquelle les catégories diplômées consomment des produits populaires est presque une contradiction dans les termes ; des biens « populaires » cessent d'être « populaires » dès lors que des catégories se les approprient et en développent des usages savants.

La thèse de l'éclectisme devrait donc être au minimum reformulée : c'est l'attrait pour des biens relevant d'une culture « omnibus » ou « moyenne » qui pourrait avoir progressé au cours des dernières décennies. Les grandes évolutions qu'Olivier Donnat pense pouvoir dégager de la comparaison des réponses enregistrées en 2008 aux réponses collectées, vingt ans plus tôt, dans l'enquête de 1988 qui comportait également une liste de personnalités (dont 30 communes avec l'enquête de 2008)³⁶, vont dans ce sens. Les possibilités de comparaison

pratiques culturelles au profit des médias, il peut aussi rejoindre les analyses qui étaient faites de la « culture de masse » dans les années 1950 et 1960.

³³ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, « Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues », *Les Temps modernes*, n° 211, 1963, p. 998-1021.

³⁴ Voir aussi P. Bourdieu, *Sociologie générale. Volume 1*, Paris, Raisons d'agir/Le Seuil, p. 352 et 358.

³⁵ Les sociologues semblent souvent reprendre les usages élastiques et peu rigoureux que les milieux de la culture font eux-mêmes de l'adjectif « populaire » : le mot, le plus souvent, n'a de sens que très relatif et presque purement négatif, désignant des objets qui n'appartiennent pas tout à fait (ou plus) à la tradition savante. L'exemple du jazz est ici particulièrement parlant : il continue régulièrement (y compris dans des travaux sur l'éclectisme) à être qualifié de « populaire » alors qu'il a fait en France, dès son introduction, l'objet d'appropriations savantes par des catégories diplômées qui se caractérisaient au plus par l'espèce de capital culturel spécifique qu'elles détenaient (voir Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute, 2013).

³⁶ Olivier Donnat, « Les connaissances artistiques des Français. Éléments de comparaison, 1988-2008 », *Culture études*, n°5, 2013, pp. 1-16.

sont toutefois limitées : dès qu'on s'intéresse à des sous-groupes de la population totale ou à des artistes à la notoriété réduite, les écarts deviennent périlleux à interpréter. Le résultat le plus solide dans ces conditions est certainement la progression de notoriété enregistrée pour quelques artistes connus d'une grande partie de la population : un gain de 10 à 17 points est observé pour la proportion de répondants connaissant, au moins de nom, Madonna, Mozart, Molière, Van Gogh, ainsi que Miles Davis, Jean Vilar. À l'exception de Vilar, ces artistes voient également augmenter notablement la part des répondants identifiant correctement leur domaine d'activité. S'agissant du goût, il semble que la proportion des amateurs de Madonna a progressé, quand la part de ceux qui apprécient Mozart, Molière et Van Gogh aurait régressé. Pour les artistes d'audience limitée, les évolutions sont plus faibles par la force des choses, mais aussi plus incertaines (d'autant qu'elles sont parfois de sens contraire selon qu'on s'attache à la seule connaissance ou à la connaissance du domaine). Sans doute peut-on prendre le risque de considérer que la notoriété de Pierre Boulez, d'Eric Rohmer ou de Pina Bausch a plutôt reculé (en tout cas, elle n'aurait pas progressé) alors que celle de Claude Lelouch, Jean-Paul Sartre, Auguste Rodin, Hugo Pratt aurait, elle, plutôt progressé.

On peut, très prudemment, essayer de compléter un peu ces indications³⁷. Molière, Mozart, Van Gogh semblent plus connus en 2008 chez les ouvriers³⁸ ; leur notoriété ne pouvait de toute manière progresser chez les cadres où elle était déjà quasiment à son niveau maximum en 1988. Ils auraient donc fait l'objet d'une forme de « démocratisation », quand d'autres artistes paraissent avoir vu la population de leurs amateurs se concentrer plus fortement entre 1988 et 2008 chez les cadres : Boulez, Bausch, Char, Nerval, Rohmer, Malher. À leur échelle, Hallyday, Gabin, De Funès seraient eux aussi devenus un peu plus « élitistes » : ceux qui les apprécient se concentrent sensiblement plus chez les cadres et moins chez les ouvriers en 2008, les évolutions observées excédant assez nettement le mouvement qui a vu croître la part des cadres, et décroître celle des ouvriers, dans la population active. Il s'agit peut-être pour les acteurs Gabin et De Funès, morts respectivement en 1976 et en 1982, d'un double effet de vieillissement et de (légère) reconnaissance *post-mortem* : leurs films de fait ont été progressivement un peu moins diffusés sur les chaînes généralistes alors qu'ils ont pu accéder aux chaînes culturelles. Pour De Funès, comme pour quelques autres artistes dotés d'un certain niveau de notoriété (Gainsbourg, Madonna, Davis, Madonna, Hugo Pratt), on peut penser que l'accroissement observé de la proportion des cadres qui disent les apprécier n'est pas simplement imputable aux spécificités des échantillons observés.

On serait au total tenté de conclure que ce qui avait été identifié, à partir des seuls résultats de l'enquête de 2008, comme une « culture partagée » pourrait avoir été fortifié au cours des dernières décennies, ses représentants issus de la tradition scolaire se démocratisant quelque peu, tandis que ses représentants contemporains progressaient au sein des catégories supérieures. Inversement, un certain nombre d'artistes consacrés mais distinctifs auraient vu leur public se rétrécir et se concentrer un peu plus dans les catégories cultivées. Olivier Donnat tend pour sa part à conclure à un « renforcement entre 1988 et 2008 du rejet de la culture classique ou scolaire » et à un « déclin de la foi en la valeur de la culture légitime ». Il s'attache peu aux différences entre groupes sociaux mais il propose une analyse par classes d'âge qui le conduit à avancer que les variations observées pour les représentants de la culture savante pourraient être en un sens sous-estimées, en raison d'une sorte d'effet de ciseaux : ces artistes semblent être plus connus dans les tranches d'âge relativement âgées aujourd'hui qu'autrefois, mais moins dans les tranches d'âge les plus jeunes. Leur public serait, en

³⁷ Les éléments présentés dans ce paragraphe proviennent d'analyses complémentaires réalisées par nos soins.

³⁸ Ce pourrait être un effet de la plus forte scolarisation des générations les plus jeunes. Voir Christian Baudelot, Marie Cartier, Christine Detrez, *Et pourtant ils lisent...*, Paris, Éditions du Seuil, « L'épreuve des faits », 1999.

d'autres termes, assez fortement lié à des générations qui, en 2008, appartiennent à des tranches d'âge assez âgées.

Le déclin de la disposition cultivée (ou sa concentration dans des franges plus étroites des classes supérieures) est une évolution que beaucoup de chercheurs tiennent pour acquise mais elle reste toujours un peu sujet au doute. Les enquêtes mobilisables sont d'abord relativement rares et portent sur des échantillons de quelques milliers d'individus, au sein desquels les populations concernées par les pratiques « cultivées » ne peuvent qu'être étroites, ce qui invite à la prudence quant aux évolutions observées dans le temps. Il n'y a par ailleurs guère d'autre solution que de s'en remettre à une démarche positiviste dont les limites sont évidentes : reconstituer l'évolution d'un indicateur, c'est supposer la signification de celui-ci stable dans le temps (et négliger d'emblée que la disposition que l'on cherche à mesurer puisse prendre des formes différentes selon les époques). La difficulté habituelle des enquêtes sur les pratiques culturelles qui recueillent des déclarations, peut-être assez éloignées des pratiques effectives, est redoublée du fait que les biais de déclaration ne sont pas forcément uniformes à différentes périodes. Même à faire abstraction de ces problèmes, les résultats ne sont pas toujours très lisibles. Ainsi, la proportion de Français citant la musique classique au nombre de leurs genres musicaux préférés se situe à peu près au même niveau dans les enquêtes de 1973 et de 2008, et elle a connu des oscillations assez importantes aux dates intermédiaires (1981, 1988 et 1998)³⁹. Les indicateurs qui peuvent, à la rigueur, être tenus pour des indicateurs de l'intensité de la disposition cultivée ont, par ailleurs, des évolutions divergentes : la fréquentation des musées et des spectacles des arts vivants a plutôt progressé. Il n'y a guère qu'un très petit nombre d'évolutions qui semblent vraiment établies. Dans le domaine musical, la proportion de répondants citant les « variétés » (et, dans une moindre mesure, le rock) parmi leurs genres préférés a nettement et continûment progressé, y compris dans les catégories supérieures, entre 1973 et 2008⁴⁰. La consommation de télévision s'est de même nettement développée, au moins jusqu'à l'enquête de 1998, et même au sein des catégories les plus diplômées. En matière de lecture, la proportion des répondants déclarant lire 20 livres ou plus a moins fortement, mais tout aussi régulièrement, diminué, passant de 28 % en 1973 à 16 % en 2008, et elle s'observe y compris dans les populations les plus diplômées. La féminisation du lectorat est également une tendance assez assurée. La baisse de la lecture est peut-être surestimée par les « effets de légitimité » qui pouvaient conduire les répondants aux premières enquêtes, à une époque où le livre était fortement valorisé, à sur-déclarer le nombre de lecture⁴¹ ; la seule perte de prestige du livre resterait cependant en ce cas un fait à commenter.

Éléments sur quelques transformations des structures sociales en France

En fait, s'il n'est peut-être pas totalement injustifié de déduire des indices ambigus que le livre l'enquête sur les pratiques culturelles, l'idée d'un recul, sinon de la disposition cultivée, de l'appétence pour les biens culturels rares qui appellent le plus directement la disposition cultivée, c'est que d'autres éléments, extérieurs à l'enquête, paraissent plaider en ce sens. En particulier, se sont produites (ou se sont accélérées) certaines évolutions assez lourdes, dans les espaces de production culturelle, dans le système scolaire et plus généralement la société française, qui ont pu contribuer à produire une transformation partielle des goûts, en même temps qu'elles ont pu être favorisées par elle, ou qu'elles en ont participé. S'il n'est pas

³⁹ Voir les tableaux publiés dans Philippe, Coulanges, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 2010, n°181-182, pp. 88-105.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Sur cet argument, voir notamment Gérard Mauger, « La lecture en baisse, quatre hypothèses », *Sociétés Contemporaines*, n°11-12, septembre-octobre 1992, pp.221-226.

envisageable ici d'analyser dans le détail ces évolutions, on voudrait au moins fournir quelques éléments très rapides.

Ce ne sont peut-être pas seulement les réponses collectées par l'enquête, mais aussi, en quelque sorte, le questionnaire lui-même qui fournissent un écho aux changements advenus. Aux 30 noms repris de l'enquête de 1988, la liste utilisée en 2008 n'ajoute que cinq artistes qui, pour trois d'entre eux, Bigard, Debbouze, Rieu, ont pour caractéristique de produire leurs œuvres à destination d'un large public. Warhol, également ajouté, sans doute au nom du *pop art*, correspond à une forme d'art dotée d'une audience assez large⁴² et Zingaro représente un domaine artistique, le spectacle équestre, jusqu'alors absent, doté d'un passé aristocratique mais aussi proche du cirque. Aucun des nouveaux noms n'est comparable aux artistes qui, comme Pina Bausch, Pierre Boulez, Marguerite Duras, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Le Clezio, Gérard Manset, Antoine Vitez⁴³, voire Samuel Beckett ou Jean-Paul Sartre, cumulaient une très forte reconnaissance critique et une audience qui n'était pas strictement confidentielle. C'est que ces personnalités n'ont pas véritablement d'équivalent dans les générations plus récentes. Les secteurs où certaines d'entre elles s'étaient épanouies, le cinéma d'auteur ou la musique contemporaine, ont connu en France un déclin en termes d'audience⁴⁴. Plus généralement, beaucoup d'espaces culturels ayant été confrontés à des phénomènes de concentration économique et à une accélération de la rotation des produits défavorable à l'affirmation d'artistes ou d'intellectuels de ce type. La diffusion en France, au cours des trois dernières décennies, du mot de « blockbuster »⁴⁵ renvoie à une transformation objective marquée par la concentration croissante de l'attention collective sur un petit nombre de produits touchant une audience très large⁴⁶. Le thème de la « fin des intellectuels » est devenu en France un lieu commun journalistique depuis la mort de Sartre en 1980. Il exprime, fût-ce de manière approximative, un déclin de la figure de « l'intellectuel à l'ancienne » sous l'effet d'une concurrence avec un autre type de producteur intellectuel, davantage soumis aux contraintes du marché, l'intellectuel-journaliste ou le journaliste intellectuel⁴⁷. Ce déclin des « intellectuels » pourrait être très directement lié à un recul du « goût intellectuel » qui, dans les décennies d'après-guerre, avait incontestablement contribué à conférer à un certain nombre des grands noms qui figuraient dans la liste utilisée par l'enquête dès 1988 un statut de vedette relative.

Les transformations des médias doivent certainement être mentionnées, par le rôle qu'elles ont nécessairement pris dans ces évolutions. Une partie de la presse écrite, mais aussi des médias audiovisuels, et notamment les radios et télévisions publiques qui étaient portées dans les années 1960 et 1970, à une forme de « bonne volonté culturelle », avaient activement

⁴² Voir Yannick Bréhin, *Minimal et Pop Art. Socio-esthétique des avant-gardes artistiques*, Bellecombe en Bauges, Editions du Croquant, Collection « Champ social », 2013.

⁴³ Dans ces trois derniers cas, il s'agit de noms présents dans le questionnaire de 1988, mais plus dans le questionnaire de 2008.

⁴⁴ Sur la musique contemporaine, voir Stéphane Dorin, « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble intercontemporain », in Philippe Coulanges et Julien Duval (dir.), *Trente ans après la Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 99-112.

⁴⁵ Dans le quotidien *Le Monde*, le mot « blockbuster », jamais employé jusque dans les années 1980, l'est 2 fois durant cette décennie, 41 fois dans les années 1990, 156 fois dans les années 2000 et 223 fois entre 2011 et 2015.

⁴⁶ Voir le phénomène des « blockbusters » dans le cas du cinéma ou les *big books* dans le monde de l'édition (John B. Thompson, *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press, 2010).

⁴⁷ P. Bourdieu : « Le hit-parade des intellectuels français, ou qui sera juge de la légitimité des juges ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52, 1984, pp. 95-100 (repris dans P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, pp. 275-286) ; P. Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 1996.

contribué à la notoriété de certains artistes très « intellectuels » de l'époque. Le journalisme s'est progressivement transformé⁴⁸, les années 1980 marquant sans doute une étape importante avec l'apparition des premières chaînes de télévision privées qui, tirant l'essentiel de leurs ressources de la publicité, cherchaient avant tout à maximiser leur audience et centraient leurs programmes sur des biens culturels promis à une diffusion large et rapide. La presse écrite a été prise, elle-même, dans cette logique. Même les journaux qui s'adressaient à un lectorat diplômé ont été confrontés à la concurrence des télévisions « commerciales », ou du moins à ses effets. Confrontés à une érosion régulière de leur lectorat, ils ont eu tendance, sinon à réduire la place accordée à leurs « critiques » les plus portés à se faire le relai d'un goût « intellectuel », à compenser leur influence par une couverture accrue de biens culturels de plus large diffusion. À l'hiver 2015, les nombreux articles que le quotidien *Le Monde* a consacrés à la sortie d'un *blockbuster* comme *La guerre des étoiles* furent un indice, parmi d'autres, d'une évolution : ils contrastent fortement avec le traitement très sélectif que le quotidien réservait d'autant plus au cinéma dans les années 1960 et 1970 que sa légitimité artistique et culturelle restait encore incertaine et récente.

Ce journal a une place très particulière en France : le statut de « quotidien de référence » qu'il revendique depuis sa création en 1945 ne lui a guère été contesté dans les décennies d'après-guerre. Souvent considéré comme un titre de centre gauche, il a recherché, à toutes les époques, à réaliser une sorte d'équilibre entre les différentes fractions des classes dominantes, n'étant associé à aucune d'entre elles en particulier et aspirant à les exprimer toutes. Aussi, la place plus grande qu'il a tendu à accorder, au cours des trois dernières décennies, au sport (qu'à de rares exceptions près il dédaignait jusqu'alors largement parce que trop « populaire »), à des domaines (ou des produits) culturels d'assez large diffusion ou à des arts « hédonistes » comme la gastronomie⁴⁹ exprime-t-elle sans doute, entre autres choses, les changements qui ont pu affecter le périmètre dans lequel les milieux économiquement et culturellement dominants tendent à concevoir « la culture ». Il ne s'est pas produit de révolution radicale mais des évolutions insensibles qui vont dans le sens d'une « ouverture » à des domaines et des produits jusqu'alors regardés comme trop « vulgaires » et d'une attention du même coup plus réduite aux objets de prédilection du « bon goût » et du « goût intellectuel ». Cette redéfinition partielle de la « culture légitime » s'observe également dans la politique culturelle qui, à partir des années 1980, rompt avec la promotion exclusive des « beaux-arts » qu'elle échoue à « démocratiser » et avec la condamnation uniforme des « industries culturelles » de la musique et du cinéma. L'évolution est contemporaine d'une attention plus grande de la part du Ministère de la culture aux « enjeux économiques » des activités culturelles⁵⁰. La notoriété plus grande que semblent avoir enregistrée, entre 1988 et 2008, des artistes comme Miles Davis ou Hugo Pratt doit sans doute être référée à ces changements progressifs, dans lesquels il est évidemment difficile de distinguer ce qui relèverait d'un recul de la culture la plus légitime ou d'une redéfinition du périmètre de la « culture légitime ». Cette redéfinition a trouvé des échos y compris dans le système scolaire. Le nom des collèges et des lycées est à la fois anecdotique et très symbolique : des noms de chanteurs, certes soigneusement sélectionnés parmi les plus reconnus par la critique et les plus

⁴⁸ Sur ces points, voir notamment Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, op. cit. ; P. Champagne, « Le journalisme à l'économie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°131-132, 2000, pp. 3-7 ; Dominique Marchetti, *Quand la santé devient médiatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

⁴⁹ Exemple parmi d'autres, un grand chef fait valoir qu'alors que la peinture peut être triste, « la cuisine, elle est toujours gaie » : s'il dit pouvoir s'inspirer pour ses créations de Monet ou des Rolling Stones, il entend « emmener les gens ailleurs, éventuellement les déstabiliser » ; « Nous ne sommes pas des prix Nobel, nous donnons du plaisir ». (Propos de Guy Martin, Émission « Hors Champs », France culture, 18 octobre 2013).

⁵⁰ Sur ce changement de la politique culturelle, voir Vincent Dubois, *La politique culturelle...*, op. cit. ; Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, op. cit.

portés à faire l'éloge de l'école, ont pu être progressivement donnés à des établissements scolaires. La définition de la « culture légitime » paraît, au total, s'être lentement et sélectivement ouverte à des formes et des produits culturels assez éloignés des beaux-arts traditionnels comme du goût le plus spécifiquement « intellectuel », par la diffusion assez large dont ils faisaient l'objet et leur relative accessibilité, la « culture » se trouvant moins étroitement associée à des œuvres « difficiles » dont l'appropriation supposait presque nécessairement des formes d'ascétisme et s'ouvrant relativement à des produits de culture moyenne (plus que « populaire »), ainsi peut-être en certains cas qu'à des composantes du « goût bourgeois ». Ces remarques suggèrent au passage que ce qui est souvent désigné comme une progression de « l'éclectisme culturel des classes supérieures » ne peut être réduite à un « changement de comportements » : la consommation de certains objets culturels à la dignité jusqu'alors problématique a aussi été en quelque sorte reconnue, officialisée par des instances dotées d'une autorité culturelle.

Pas plus que la notion de « culture légitime », la notion de « capital culturel » ne doit être comprise de façon atemporelle. Si la distinction par Bourdieu de différents « états » du capital culturel⁵¹ est célèbre, il distinguait aussi des espèces différant par leur rendement dans les différents espaces sociaux. Il est intéressant de ce point de vue d'exploiter l'une des questions que comporte l'enquête sur les pratiques en 2008 : les répondants, après avoir indiqué leur diplôme le plus élevé, sont invités à préciser « la matière dominante de ce diplôme » parmi une liste de 6 items⁵². Bien qu'elle recueille un taux de non-réponse assez élevé, cette question paraît éclairer la logique de la compétence et des goûts culturels aujourd'hui. Ainsi, si l'on use d'une ACM pour entreprendre de reconstruire – dans la limite bien entendu de ce que les données permettent – les « variantes du goût dominant », on obtient assez facilement un *continuum* qui, comme dans *La Distinction*, mène des goûts les plus rares et de la compétence culturelle la plus élevée aux goûts les moins distinctifs. Comme dans *La Distinction*, les fractions de la classe dominante se répartissent le long de ce *continuum* depuis les catégories socio-professionnelles les mieux dotées en capital culturel (« professions de l'information », « professeurs », etc.) jusqu'aux mieux pourvues en capital économique. La discipline universitaire dont relève le plus haut diplôme obtenu par les répondants se répartit de la même manière (depuis les « lettres » et les « arts » jusqu'aux formations économiques et scientifiques), mais ses modalités sont encore plus dispersées le long du *continuum*, comme s'il s'agissait d'un prédicteur des goûts culturels plus précis que l'appartenance à telle ou telle fraction. Une observation analogue peut être faite au sujet des 16 noms soumis à la totalité de l'échantillon : si la proportion d'amateurs pour les noms les plus distinctifs culmine dans les « professions de l'information » et chez les « professeurs », elle culmine, mais à un niveau presque toujours plus élevé, chez les titulaires d'un diplôme à dominante littéraire ou artistique.

Un déterminant important des pratiques les plus distinctives pourrait donc se trouver, non pas dans le capital culturel en tant que tel, mais dans une forme particulière de capital culturel. Comment ne pas relever alors que cette forme paraît avoir connu une forme de dépréciation en France, particulièrement au cours des dernières décennies ? Durkheim faisait remonter à la Renaissance la place centrale que le système scolaire français a historiquement accordée à une culture littéraire et, à travers elle, à des savoirs esthétiques et désintéressés d'origine aristocratique⁵³. Sans avoir totalement disparu, ce trait de l'enseignement français

⁵¹ P. Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°30, 1979, pp. 3-6.

⁵² Ces items sont : « Lettres, langues, sciences humaines/sociales », « Économie, gestion, droit, commerce, marketing, vente », « Sciences et techniques » ; « Médecine, pharmacie, métier de la santé » ; « Artistique » ; « Autres ».

⁵³ Émile Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France* [1937], Paris, PUF, « Quadrige », 2014.

s'est atténué ces dernières décennies. En 2014, la série littéraire du baccalauréat est numériquement minoritaire (elle ne regroupe que 16 % des effectifs des baccalauréats considérés comme généraux) et peut difficilement être conçue comme la filière d'excellence, ce statut étant de plus en plus explicitement revenu au cours des dernières décennies à la série scientifique. L'examen des effectifs dans les classes préparatoires aux grandes écoles qui tendent à représenter la voie la plus prestigieuse en France conduit à une conclusion assez convergente : entre 1970 et 2012, les classes préparatoires littéraires n'ont pas connu un déclin irrésistible, mais elles ont enregistré un recul, un peu plus accentué que les classes préparatoires scientifiques, dans un contexte où les classes préparatoires économiques qui forment aux écoles de commerce se sont, elles, notablement développées⁵⁴. À l'Université aussi, la part des filières littéraires s'est proportionnellement réduite, au profit notamment dans un premier temps de filières de sciences humaines qui n'en sont pas éloignées sous tous les rapports, mais dans un deuxième temps de filières techniques, scientifiques ou professionnelles qui sont, elles, beaucoup plus tournées vers le monde économique et des formes de formations professionnelles⁵⁵. Le savoir littéraire qui a joué historiquement un rôle central dans le système d'enseignement français n'a pu que pâtir des discours émanant notamment des fractions économiques des classes dominantes et relatifs à la critique d'un enseignement coupé des « réalités économiques » et du « monde de l'entreprise ». Si ces discours se sont manifestés dès les décennies d'après-guerre, lorsqu'un public socialement moins sélectionné commençait à entrer massivement dans l'enseignement supérieur, il est devenu particulièrement puissant au cours des vingt dernières années et a alors inspiré nombre de réformes visant, à l'échelle nationale ou à l'échelle européenne, à « professionnaliser » les formations.

La valeur des différentes espèces de capital est l'enjeu d'une lutte et cette lutte, au moins au cours des dernières décennies, n'a pas été favorable aux espèces les plus traditionnelles et les plus aristocratiques qui sont impliquées dans la consommation des produits culturels les plus distinctifs. Parallèlement, il faut souligner que ce n'est que par un raccourci que l'on peut opposer aujourd'hui, au sein de la classe dominante, des fractions surtout pourvues en capital culturel et d'autres surtout riches en capital économiques. Bourdieu avait attiré l'attention sur l'intensification, notamment dans les années 1960 et 1970, de la concurrence scolaire à laquelle prenaient part des groupes sociaux toujours plus larges, à commencer par les fractions de la classe dominante dont la reproduction, jusqu'alors, pouvait se passer du recours aux titres scolaires. Ce phénomène n'a pas faibli. Depuis 1982, l'augmentation de la proportion de diplômés de l'enseignement supérieur a touché l'ensemble des « cadres et professions intellectuelles supérieures », mais elle a été particulièrement forte dans leurs fractions les plus riches en capital économique : chez les cadres commerciaux et administratifs des entreprises, elle était passée de 36 % à 60 % entre 1982 et 1997 et elle se situe en 2014 à 71 %⁵⁶. Les fractions de la classe dominante s'opposent sans doute de moins en moins, au sens strict, par la place que leur capital fait au capital scolaire que par les espèces de capital culturel qu'elles tendent à concentrer et qui, entre autres différences, ne sont pas toutes dotées du même rendement dans le champ économique. Cette évolution ne transforme pas fondamentalement les écarts entre les différentes fractions mais contribue à les redéfinir et

⁵⁴ Entre 1970 et 2012, la part des classes préparatoires littéraires est passée de 22,6 % à 15,1 % des effectifs (qui paraissent avoir doublé ou triplé) et la part des classes préparatoires économiques est passée de 9,4 % à 23,5 %.

⁵⁵ Sur ces points, voir Brice Le Gall, Charles Soulié, « Massification, professionnalisation, réforme du gouvernement des universités et actualisation du conflit des facultés en France », in ARESER, *Les ravages de la modernisation universitaire en Europe*, Paris, Syllepse, 2008, en particulier p. 186.

⁵⁶ Pour la comparaison entre 1982 et 1997, voir Paul Bouffartigue, Charles Gadea, *Sociologie des cadres*, Paris, La Découverte, Repères, 2000.

à modifier les rapports de forces qu'elles entretiennent les unes avec les autres sur le terrain culturel. Ce qui constituait en quelque sorte, dans les périodes antérieures, l'« avantage comparatif » des fractions culturelles perd en rareté et en valeur, en même temps qu'il prend la forme d'un capital plus déprécié.

Les indications fournies ici sont bien entendu très grossières. Ce texte visait simplement à suggérer l'intérêt qu'il pourrait à y avoir à engager simultanément une analyse des transformations en matière de goût et des transformations de l'espace social. Nombre des éléments évoqués ici suggèrent que s'il n'a pas connu la « mutation », voire la « révolution » évoquée par certains sociologues de la culture contemporains et que les structures sociales sont dotées d'une assez forte inertie qui les condamne souvent à un changement long, le système du goût en France n'est peut-être plus tout à fait le même que du temps de *La Distinction*. Les analyses développées par Bourdieu auraient vieilli en ce sens. Il n'est pas sûr en revanche que la relation générale que le livre entendait porter au jour entre le goût et les rapports de classes soit moins pertinente aujourd'hui en France qu'il y a quarante ans.

Ce pourrait être l'objet d'un véritable programme de recherche mais l'on serait tenté ici de formuler l'hypothèse que si le système de goût a un peu changé, c'est que les rapports entre les champs et les groupes sociaux se sont aussi un peu transformés. Les dernières décennies ont été marquées par des politiques néo-libérales qui consistent très souvent à accroître l'emprise du champ économique sur les autres espaces sociaux. Les rapports de forces entre les groupes sociaux se sont quant à eux vraisemblablement souvent modifiés en faveur des fractions économiquement dominantes. Bourdieu a développé ses analyses dans un contexte historique où la question des classes sociales paraissait indissociable du poids politique important que détenait encore « la classe ouvrière ». À l'échelle nationale, comme à l'échelle internationale avec l'effondrement du bloc communiste, le mouvement ouvrier et les institutions politiques et sociales qui en étaient issues se sont considérablement affaiblies⁵⁷. Michel et Monique Pinçon ont pu développer l'idée que, renforcées par nombre d'évolutions économiques et politiques, les fractions économiquement dominantes seraient aujourd'hui l'un des groupes réalisant le mieux, de façon paradoxale, le groupe organisé, la « classe » que le mouvement ouvrier tentait de faire advenir⁵⁸. Au sein de la classe dominante, la position des fractions économiques paraît également s'être renforcée. Aux éléments déjà indiqués, on pourrait indiquer que du seul point de vue numérique, si l'ensemble des « cadres et des professions intellectuelles supérieures » a cru, la croissance a culminé, entre 1988 et 2007, chez les « ingénieurs et cadres techniques d'entreprise » (+140 %) et chez les « cadres administratifs et commerciaux d'entreprise » (+93 %). Elle a été moins marquée pour les « professeurs et professions scientifiques » (+76 %) et les « professions de l'information, des arts et des spectacles » (+67 %)⁵⁹. La conjoncture permet par ailleurs beaucoup moins que, dans les années 1970, l'alliance des « fractions dominées de la classe dominante » avec les classes dominées. L'hypothèse serait bien entendu à approfondir mais il ne paraît pas tout à fait déraisonnable de mettre en relation cet affaiblissement des fractions culturelles, plus éloignées des classes dominées et moins en position d'imposer leurs goûts à des fractions économiques nettement moins dominées qu'auparavant sur le terrain scolaire et culturel par rapport à elles, avec le recul du « goût intellectuel » qui se produirait, en leur sein, mais aussi

⁵⁷ Voir Stéphane Beaud, Michel Pialoux, *Retour sur la condition ouvrière. Enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2012.

⁵⁸ Voir notamment Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, « Repères », 2007.

⁵⁹ Source : séries reconstituées par Ceren Inan, « Dynamique démographique de la population active occupée en France », Ceren Inan, Thèse de doctorat de démographie, Université Bordeaux IV, 2009, p. 55.

dans les autres fractions de la classe dominante, comme dans les classes moyennes et populaires⁶⁰.

⁶⁰ Pour des éléments sur le recul des pratiques culturelles les plus savantes dans les classes moyennes et populaires, voir Jean-Louis Fabiani, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan, « Sociologie des Arts », 2007 et Cédric Lomba et Julian Mishi, « Ouvriers et intellectuels face à l'ordre usinier », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°196-197, mars 2013, p. 10.