

aurélien djakouane

De l'espace incertain des pratiques culturelles à l'espace négocié des carrières de spectateur : une épreuve pour la notion de milieu social¹.

Longtemps considérée comme l'axe paradigmatique des théories de la domination sociale, la notion de milieu social véhicule des présupposés empiriques qui ne sont pas sans conséquences sur la manière de penser les objets culturels. En offrant une admirable synthèse des conditions d'existence et de devenir des groupes sociaux, le milieu social matérialise l'écrin où convergent toutes les expériences séculaires et à partir duquel se tracent les lignes d'un devenir probable. Dans cette optique, la légitimité accrue de certains groupes pour les objets de culture savante s'appuie en réalité sur la maîtrise de codes linguistiques acquis le plus souvent au cœur de la famille. Ainsi, et accommodé à l'idée de champ, le milieu social devient la pierre d'angle où se rejoignent et s'expriment capital scolaire et capital social (Bourdieu et Darbel, 1969). Bien que remarquablement féconde, cette approche a progressivement restreint la possibilité d'envisager les transmissions culturelles - et l'accès aux pratiques - en dehors de la sphère familiale, origine intime du milieu social et berceau de la reproduction (Bourdieu et Passeron, 1970; Bourdieu, 1979).

Héritières de cette vision compartimentée du corps social, les enquêtes sociologiques consacrées aux pratiques culturelles ont, aujourd'hui, bien du mal à s'émanciper de cette aura tutélaire. Ayant notablement contribué à décrire et à qualifier les publics de la culture, ces enquêtes se sont aussi progressivement limitées à un commentaire du talon sociologique - P.C.S., niveau de formation, revenus, etc. - confortant ainsi les attendus sociologiques des premiers travaux sur la culture (Bourdieu et Passeron, 1965). Loin des expériences singulières, ces enquêtes ont fini par occulter l'étude des processus de transmissions extrafamiliaux pour asseoir une théorie de l'héritage culturel. La conclusion est sans appel. Les pratiques culturelles demeurent l'apanage des fractions les plus élevées du corps social, et les efforts répétés des pouvoirs publics ne semblent guère parvenir à ébranler cette fine mais redoutable mécanique.

Cependant, et même si cette dimension élitiste s'avère difficile à mettre en doute, l'effet légitimiste peut être nuancé. En effet, dès que l'on neutralise la dimension comparative de l'efficacité des niveaux de formation scolaire pour décrire les milieux sociaux

qui entretiennent un rapport régulier avec ces offres, les tendances se dissipent. Vu sous cet angle, il devient de plus en plus délicat d'affirmer que la culture savante forme la culture dominante des groupes dominants (Pedler et Ethis, 1999), même si ces derniers sont proportionnellement plus nombreux à fréquenter ces offres. D'une certaine manière, le critère de l'appétence culturelle transcende les divisions de classe (Passeron et Pedler, 1991, 1999) et le fait d'appartenir à un milieu social ne suffit plus à justifier la présence ou l'absence de pratiques culturelles. De fait, il nous semble intéressant de mettre en questions l'approche qui élude l'apprentissage du goût au profit de l'expression de prédispositions sociales inscrites dans l'habitus de classe.

C'est ainsi que nous avons cherché à saisir les raisons et les procédures qui rendent possible le développement d'une pratique culturelle par une minorité des membres de chaque groupe social. Un fragment de réponse voit le jour si l'on s'attache à observer le cheminement qui conduit une personne à développer une pratique culturelle. Le matériau biographique devient, sur ce point, d'un recours précieux. En effet, en privilégiant l'étude de monographies, il devient possible de restituer les étapes de la construction d'une pratique culturelle et de saisir le poids des nombreuses influences qui exercent une force décisive. Les choix, les contraintes et les trajectoires prennent une lisibilité nouvelle et participent à une compréhension élargie des éléments qui contribuent à l'accomplissement d'une pratique continuée.

Cette démarche - dont nous ne traiterons ici qu'un aspect - nous amène à considérer les pratiques culturelles dans la continuité narrative de ce que nous appelons une «carrière de spectateur» (Djakouane, 2001). Abordées d'un point de vue événementiel, la carrière spectatorielle donne corps aux expériences esthétiques individuelles qui s'expriment à travers un jeu d'incitations ponctuelles où émerge l'intervention d'initiateurs, passeurs ou prescripteurs. Ce prescripteur revêt de multiples visages qui changent au gré des circonstances, tantôt parent, ami ou professeur, institution, etc. Mais son action est loin d'être unilatérale, définitive ou garantie. L'étude contextuelle de ces modes d'incitations distingue des *formes opérationnelles* - qui occasionnent un rapport durable aux objets culturels - de *formes*

¹ Cet article s'inscrit dans une recherche qui reçoit le soutien financier de la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur.

incantatoires dont l'effet de suite reste incertain². Sans pour autant renoncer aux vues plus générales des traitements statistiques, nous souhaitons proposer une analyse qui confronte des observations très localisées à des vues d'ensemble plus générales. Cette double perspective - biographique et statistique - prend la mesure des influences qui imprègnent le vécu spectral. Cette approche hybride constitue, nous semble-t-il, un point de départ à partir duquel l'action et l'effet du milieu social peuvent être constructivement discutés.

Le texte qui suit n'a évidemment pas la prétention de faire le tour de la question. Plus modestement, nous souhaitons pointer certaines difficultés engendrées par le raisonnement en terme de milieu social. Cette discussion nous donnera l'occasion de proposer un certain nombre des pistes de réflexion susceptibles d'apporter un regard frais sur la question de la formation d'une appétence culturelle. Pour cela, nous commencerons par débattre de certains présupposés véhiculés par l'utilisation de classifications qui mettent en scène l'action - subsumée plus qu'avérée - du milieu social. Ensuite, et après avoir présenté l'enquête - quantitative et qualitative - que nous avons menée auprès de spectateurs d'une scène nationale, nous proposerons d'étudier les modes d'accès à la pratique à travers l'étude des expériences prescriptives. Ceci qui nous amènera, enfin à identifier certaines étapes significatives au regard des parcours spectraux.

1. Identités de surface et pratiques culturelles : l'effet «trompe l'œil» du découpage stratifié

L'exigence de la description sociologique

L'exigence d'une description sociologique des faits sociaux - posée par Durkheim dès 1894 - a conduit peu à peu les chercheurs à imaginer différentes procédures de découpage du corps social. Dès son fondement, l'option statistique a donc requis la création de groupes homogènes - ou catégories - clairement définis et à l'intérieur desquels les individus se rassemblent autour de critères rationnellement objectifs. Naturellement, cette opération présuppose que les individus d'un groupe donné sont unis, les uns aux autres, par des caractéristiques objectives communes et que chaque groupe possède des compétences, des savoirs et des pratiques qui lui sont propres. Dans un texte de 1905, Maurice Halbwachs explique les raisons qui ont conduit les sciences sociales à élaborer un outil de découpage du corps social à partir de la répartition des richesses

(Halbwachs, 1905). Non seulement la répartition des richesses provoque des inégalités, mais elle confère des statuts et des usages caractéristiques d'un comportement de classe. Pour faire court et pour reprendre Halbwachs : «*la richesse crée la classe*». Mais Halbwachs est déjà conscient de la difficulté d'apposer un tel raisonnement aux objets sociologiques : «*Classer, c'est répartir en groupes, en tenant compte des ressemblances. Mais ces ressemblances étant de différentes sortes, lesquelles passent au premier plan ?*» (Idem : 896). Le sociologue attire notre attention sur la précaution nécessaire à toute description sociologique de nuancer systématiquement la mécanique heuristique du découpage en classes sociales car le pré-requis de l'analyse structuraliste reste l'environnement économique, et même si celui-ci étend ses ramifications au-delà de son champ d'action primaire, la lunette qu'il fournit n'est pas nécessairement adéquate dans l'appréhension de toutes les pratiques sociales.

En retraçant, le chemin qui a conduit à définir les groupes professionnels comme instrument d'identification des individus, Alain Desrosières et Laurent Thévenot ont discuté du mode d'élaboration des catégories socioprofessionnelles et du travail d'essentialisation dont elles ont fait l'objet (Desrosières, Thévenot, 1983). Ils ont particulièrement souligné à quel point cette forme de lecture était le résultat d'un compromis. Compromis entre, d'une part, la volonté de concilier une prétendue continuité de l'organisation corporative de l'Ancien Régime et, d'autre part, la notion, plus moderne mais plus vague, de «milieu social» supposée renvoyer en même temps à un statut et à un mode de vie. Si les métiers deviennent les composantes d'un corpus que la taxinomie rend cohérent, cette cohérence signifie-t-elle aussi que les individus ainsi rassemblés partagent les mêmes intérêts ou les mêmes idéaux ? A titre d'exemple, la sociologie politique qui s'interroge sur le vote de classe a récemment montré l'ambiguïté du raisonnement par classe. Le comportement de vote n'est pas toujours en correspondance avec les intérêts présumés des classes sociales (voir Houtman, 2002). Pourtant, c'est en sous-entendant la notion «d'intérêt commun» aux membres de la même catégorie que la classification permet de glisser de l'individu vers le groupe et qu'elle se pose comme un mode de représentation plausible de la société en réduisant l'importante disparité des comportements individuels.

² Pour plus de détails à ce sujet, voir également Pedler E., Djakouane A., 2003.

L'espace incertain des pratiques culturelles

Si l'on se place du point de vue des pratiques culturelles, l'idée d'un «intérêt commun» n'a rien d'évident. Comme le constate Emmanuel Pedler à propos de l'opéra, lorsque l'on observe les proportions relatives des groupes sociaux qui constituent le public régulier des théâtres lyriques, la représentation majoritaire des hautes classes révèle, en réalité, une forte appétence culturelle qui ne se transforme pas avec la proximité de ce groupe à la matière musicale. En d'autres termes, les pratiques culturelles sont le fait de minorités, y compris à l'intérieur même des groupes les plus formés. (Pedler, 2003). Dès lors, l'appropriation sociale relative qui découle de cette appétence ne traduit plus la domination culturelle des siècles passés et le raisonnement qui suit les prédictions du découpage professionnel perd en partie de sa force.

Sans aucun doute, l'appartenance sociale joue un rôle certain dans la familiarité ou la proximité avec certains objets - notamment artistiques -, dans la valorisation de certains comportements ou, tout simplement, dans la possibilité économique de consacrer un budget aux sorties culturelles. Cependant, le fait d'appartenir à telle ou telle classe n'induit en rien l'accession aux pratiques culturelles, il ne suffit pas d'être membre d'un groupe socioprofessionnel pour en adopter les comportements y compris les plus distinctifs et les plus valorisants. Cette incertitude problématique entre variables descriptives et pouvoir prédictif au sujet des pratiques culturelles, nous conduit à plaider pour une réintroduction de la subjectivité de l'acteur dans l'analyse sociologique. Cette subjectivité, comme le rappelle Bernard Lahire, constitue la principale limite des approches structuralistes et particulièrement de la théorie des champs : «réduire l'acteur à son *«être-comme-membre-du-champ»*, c'est s'interdire d'appréhender des contextes disparates et non équivalents» (Lahire, 1999 : 37).

En effet, le découpage «socioprofessionnel» a pour vocation première de pointer les grandes lignes et les traits persistants des structures qui caractérisent tel ou tel comportement, sans mettre à jour - et là n'est pas sa vocation - les mécanismes opératoires au sein des pratiques individuelles. Paradoxalement, l'analyse structurale s'arrête là où les pratiques s'élaborent, à l'intérieur d'une série de négociations entre un héritage culturel - plus ou moins fort, plus ou moins conséquent - et les hasards des parcours individuels, des rencontres et des expériences. Les identités de surface produites par la classification

ont du mal à rendre compte des pratiques minoritaires qui gravitent à la frontière des groupes sociaux sans jamais n'être pleinement portées par aucun. C'est aussi, selon nous, le point aveugle d'un raisonnement qui pointe le milieu social comme argument central.

Il est vrai que les débats méthodologiques consacrés à l'utilisation des catégories socioprofessionnelles n'ont pas toujours contribué à nourrir un débat constructif visant à améliorer l'usage que l'on peut en faire. Ils ont porté principalement sur une critique radicale des outils statistiques (Quéré, 1999) et plus rarement sur les effets en trompe l'œil d'une statistique «tendancielle» - qui conduisent à faire croire que si un groupe social a plus tendance qu'un autre à développer telle ou telle pratique, cette dernière peut faire partie des caractéristiques culturelles de son identité (Passeron, 1999). Ces critiques ont surtout participé à renforcer le clivage entre approche quantitative et approche qualitative, présentant bien souvent le discours sociologie que comme le résultat de l'adoption toujours «plus pertinente» que l'autre. Comme de plus en plus de chercheurs, il nous semble primordial de dépasser ces clivages et de proposer des méthodologies hybrides basées sur une complémentarité des données et des méthodes. Pour autant, cette volonté de rassemblement ne doit pas faire l'économie du travail critique sur les limites des outils dont parlait Halbwachs.

2. Les carrières de spectateur : un espace empirique hybride

La carrière : un regard rétrospectif

Lorsqu'il traite de la *«carrière du fumeur de marijuana»*, H. Becker élabore un modèle séquentiel de la construction des comportements à partir d'une classification des modèles de déviance. Cette classification l'aide à comprendre ce qu'il appelle «la genèse du comportement déviant». Grâce à l'élaboration d'un modèle séquentiel, il parvient à saisir les changements qui opèrent dans le temps et qui participent à l'élaboration d'une carrière. Cette démarche étio- logique suppose que toutes les causes n'agissent pas au même moment : *«il nous faut donc un modèle qui prenne en compte que les modes de comportement se développent selon une séquence ordonnée [...], une succession de phases, de changements du comportement et de perspective de l'individu»* (Becker, 1985 : p 46). Ainsi, l'explication de chaque phase de la carrière devient un élément d'explication du comportement final. Dans les études de professions, où ce concept a d'abord été développé,

il renvoie à la suite des passages d'une position à une autre accomplis par un travailleur dans un système professionnel. Il englobe également l'idée d'événements et de circonstances affectant la carrière. «*Cette notion [la carrière] désigne les facteurs dont dépend la mobilité d'une position à une autre, c'est-à-dire aussi bien les faits objectifs relevant de la structure sociale que les changements dans les perspectives, les motivations et les désirs des individus*» (Hughes, 1937 : 408-410).

Appliquée aux pratiques culturelles, l'idée d'une carrière de spectateur nous invite à explorer l'élaboration d'une appétence, d'une connaissance, d'un goût en essayant de mettre à jour les différentes étapes qui participent à cette construction. Dans cette optique, les biographies permettent d'approcher le continuum temporel à l'intérieur duquel s'inscrivent les étapes qui structurent et balisent une carrière de spectateur. Pour autant, le recours au matériau biographique doit faire l'objet de nombreuses précautions. Comme nous le rappelle avec vigueur Jean-Claude Passeron, «*l'évidence existentielle du vécu et l'efficacité dramatique du scénario*» confère à la narration biographique un pouvoir d'intelligibilité plus immédiat que l'explication statistique (Passeron, 1991 : 185). D'un point de vue méthodologique et interprétatif, le risque majeur du récit biographique réside dans «*l'évanouissement théorique des traits pertinents de la description*» (idem : 187) qui tend à rendre équivalent chacun des «*traits*». Dans cet esprit, et à condition de s'inscrire dans une lecture complémentaire de données quantifiées, la notion de carrière - contrairement à la simple narration biographique - donne l'accès par une description à la fois interprétative et explicative, «*au sens que prend, après coup, une succession d'actions, réactives, défensives, tactiques, etc. que l'individu a choisies en son nom personnel*» (idem : 204). Dans notre cas précis, la «*carrière*» d'un spectateur de théâtre devient heuristiquement viable si on la considère comme le produit croisé d'une décision et de contraintes structurelles, résultat d'un itinéraire jalonné d'étapes symboliques et d'expériences qui prennent sens rétrospectivement au regard des parcours individuels.

Présentation des données

Les données empiriques que nous allons commenter sont issues d'une étude de fréquentation consacrée aux publics d'un théâtre du sud de la France : la scène nationale de Cavallon. Etalé sur l'ensemble de la saison 2003-2004, ce travail comporte deux volets distincts.

Un premier volet statistique a été obtenu à partir d'un recensement des publics par questionnaire dont l'objectif était d'obtenir une mesure sociodémographique ainsi qu'une série d'indicateurs dédiés aux modalités de la sortie au théâtre. Chaque questionnaire était divisé en trois parties. La première partie s'attachait à rendre compte des modalités de fréquentation et des éléments de notoriété de la salle (ancienneté, fréquence des sorties, connaissance de l'offre, réseaux d'informations, etc.). La seconde partie privilégiait un rapport plus large au théâtre, la première sortie, l'accompagnement, les autres sorties culturelles, etc. Enfin, la dernière partie reprenait le traditionnel «*talon sociologique*» des variables sociodémographiques usuelles (sexe, âge, profession, etc.). Etalée sur l'ensemble des 36 représentations de la saison 2003-2004, la distribution des questionnaires nous a permis de constituer un échantillon de 854 personnes. Les résultats obtenus montrent que l'échantillon cavallonnais reproduit en les soulignant les grandes caractéristiques des publics de théâtre : un public à dominante féminine, majoritairement compris entre 35 et 55 ans, rattaché à des professions libérales ou intellectuelles supérieures et dont le niveau de diplôme d'origine s'assimile aux deuxième et troisième cycles universitaires.

Le second volet de cette enquête était consacré aux parcours biographiques des spectateurs. A partir d'une trentaine d'entretiens longs menés à la manière des récits de vie, nous avons tenté d'explorer plus en détails les histoires individuelles en essayant de retracer les grandes étapes des carrières spectaculaires : les premières fois, le rôle des parents, les expériences initiatiques fortes, etc. Il s'agissait de rendre visible les moments clés ou de choix, les carrefours, les trajectoires alternatives que le sujet aurait pu suivre et qu'il a été tenté de suivre. L'objectif était ici de faire émerger de ces grandes orientations une description circonstanciée des différents processus opératoires. Les formes de prescription afin d'identifier les «*passeurs*» et leur action, mais aussi l'organisation des sorties, l'environnement familial et la place de la culture, les autres loisirs (culturels ou non), les amis, l'appréciation de la salle, les goûts et le plaisir du spectateur, etc. Ces entretiens ont été aussi l'occasion d'approfondir des questions relatives à la perception de l'offre, à la construction d'un goût, aux conditions matérielles de la sortie au théâtre et au sens que les individus donnent à leur pratique, ce qu'ils y cherchent, ce qu'ils y trouvent.

3. Quelques formes de prescriptions à l'œuvre

Des premières fois aux pratiques continuées

Pour saisir à la fois l'enchaînement des expériences esthétiques, l'importance qui les caractérise et le contexte dans lequel elles prennent forme, suivons quelques exemples. Pierre-Marie, 58 ans, professeur de lettres modernes dans un lycée d'Avignon, revient sur son parcours de spectateur dont l'origine s'explique à l'occasion d'une sortie scolaire :

«La première fois que j'ai vu une pièce de théâtre, j'étais en quatrième, je crois... Oui, c'est cela, à l'époque j'étais au pensionnat chez les Frères. Et, pour la fête de fin d'année, ils nous avaient emmenés voir une représentation d'Andromaque. Je n'oublierai jamais cette soirée, c'était merveilleux. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à m'intéresser de près au théâtre et à la littérature. [...] Après le lycée, à mon entrée à la fac de lettres je me suis même inscrit au conservatoire mais cela n'a duré qu'une année. Je n'étais pas fait pour jouer la comédie. Pourtant, c'est à l'université que ma passion pour la littérature et le théâtre a véritablement évoluée, ma culture générale aussi [...] Plus tard, dans les années soixante-dix, je suis parti enseigner le français en Algérie. Là-bas avec quelques amis, nous organisons bénévolement des tournées pour des spectacles amateurs. Une fois, il nous est même arrivé de nous occuper d'une compagnie qui n'avait pas les moyens de se payer un tourneur [...]. Aujourd'hui, c'est avec mes élèves que j'organise des sorties. Pour moi, le théâtre ne doit pas seulement être dans les livres, il faut le voir en vrai, et puis c'est une façon plutôt agréable de préparer le bac de français non ?»

Cet exemple retrace brièvement certaines des étapes constitutives de la carrière culturelle de Pierre-Marie : l'école, le conservatoire, l'université, les tournées d'amateurs, etc. L'expérience initiatrice, dans le cadre de l'école, semble être un événement majeur. Elle pose la pierre d'achoppement d'un rapport aux objets culturels - et d'une manière plus générale à l'art - dont l'effet durable se manifeste par l'accession à d'autres expériences. Ceci montre à la fois la richesse et la diversité des dimensions qui coexistent autour des objets culturels en pointant les lieux de passage et de transformation. Tous ces moments biographiques rendent compte d'une construction de l'appétence dont les formes et les implications ne cessent de changer tout au long l'existence. Ce court extrait articule, d'une manière volontairement explicite, les événements qui,

semble-t-il, ont joué un rôle essentiel dans le démarrage et l'orientation de la carrière de ce spectateur. D'autres parcours font ressortir des cassures plus fortes, des arrêts ou des variations d'intensité de la pratique. Le parcours d'Anne-Sylvie, 51 ans, institutrice à Avignon illustre assez bien ces retournements de situation.

«La première fois, j'étais très jeune, je devais avoir 6 ou 7 ans, c'était pendant le festival. Avec mes parents, nous étions allés voir L'Avare avec Jean Vilar. Mes parents étaient des gens très curieux de théâtre et de cinéma, je me souviens qu'on sortait beaucoup à cette époque, plus que maintenant, au moins une fois par semaine. [...] Mais c'est bien plus tard que j'ai commencé à vraiment m'intéresser personnellement au théâtre. Aussi étonnant que cela puisse paraître, à Paris, j'allais très peu au théâtre, j'avais beaucoup de préjugés. Trois ans plus tard, lorsque j'ai quitté Paris pour passer mon Capes à Lyon, j'ai fais la rencontre de mon premier mari. A cette époque, il était projectionniste dans un cinéma d'art et d'essai. Avec lui, j'ai commencé à sortir plus souvent, et à voir beaucoup de pièces, de films aussi (évidemment !). Je me souviens que nous allions régulièrement au TNP de Villeurbanne. C'est grâce à lui, en quelque sorte, que je me suis ouverte à la culture et que j'ai appris à me forger un regard au théâtre».

Ici, bien que la famille joue un rôle initiateur fort, l'étape décisive à partir de laquelle s'enclenche une pratique continuée tient essentiellement à la rencontre de son premier mari. A ce moment, la carrière d'Anne-Sylvie change d'orientation, d'une pratique occasionnelle dilettante, elle passe à une pratique régulière et davantage rationalisée. Avec plus ou moins de force, les prescripteurs s'enchaînent et orientent ou réorientent une même carrière mais leur «effet» n'est jamais garanti, jamais définitif, il se soumet à l'épreuve du temps et des événements qui ponctuent l'existence. De cette manière, comprendre le poids relatif de chaque prescription, nous contraint à les replacer dans la trame événementielle de la carrière. Cette approche montre la fragilité des pratiques culturelles et leur dépendance vis à vis d'éléments très variés tels que l'offre ou l'environnement relationnel. L'acte prescriptif constitue donc un élément central du repérage de moments biographiques fondateurs. Le tableau (T.1) distingue assez nettement quatre formes les plus courantes de prescription : les amis, l'école, les parents et le conjoint.

En prenant soin de distinguer l'évolution des prescriptions au cours du temps, on remarque aisément

dossier

que l'école et les parents se voient remplacés par le réseau affectif proche que forment les amis et le conjoint. Ceci conforte les observations relevées dans l'analyse biographique. La famille et l'école, qui sont les principaux lieux d'acquisition des savoirs, interviennent davantage au niveau des premières fois, c'est-à-dire dans une mise en présence avec les objets artistiques. Pour autant, cette mise en présence ne garantit pas systématiquement l'enclenchement d'une pratique continuée. Du fait de l'influence nécessairement limitée dans le temps de ces premiers prescripteurs - notamment pour l'école -, ce sont, comme l'indique le tableau (T.1), les amis et le conjoint qui viendront progressivement s'y substituer. Ces variations mettent l'accent sur le fait qu'une carrière ne représente pas une trajectoire rectiligne et homogène, elle est faite d'oscillations et de changements. L'idée de prescription offre le double avantage d'identifier ces moments fondateurs tout en montrant le poids relatif que ces moments ont rétrospectivement dans la carrière d'un spectateur. En ce sens, observer les différentes formes de prescription et leur effet, c'est aussi mettre à jour les étapes de la formation d'une appétence.

Famille et dispositions durables

Si la sphère familiale est un lieu privilégié de construction de l'identité, l'élaboration de l'appétence culturelle met à rude épreuve l'idée d'une assimilation automatique et durable des comportements et des goûts. Pour tenter de mieux saisir la manière dont les prescriptions se négocient à l'intérieur de l'espace familial, reprenons nos exemples. Dans le

premier cas, Pierre-Marie qui, aujourd'hui, a une pratique très savante avoue que le théâtre n'a jamais été une affaire de famille :

«A la maison, on n'allait pas au théâtre; pour tout vous dire, on n'y pensait même pas. Mes parents étaient des ouvriers, et personne dans la famille n'avait jamais mis les pieds dans un théâtre. La première fois que j'ai vu du théâtre, c'était à l'école».

On l'a vu plus haut, dans ce cas précis, l'expérience scolaire a créé une rupture fondamentale avec l'univers familial. L'école, puis l'université, ont exercé une influence prépondérante sur la pratique du théâtre de Pierre-Marie, mais aussi sur sa carrière professionnelle. Pourtant, ce professeur de Lettres modernes qui organise avec succès des sorties scolaires au théâtre n'a pas connu la même réussite avec ses enfants :

«J'ai deux filles qui sont, aujourd'hui, adultes et aucune d'elles ne va au théâtre. Pourtant, j'ai bien tenté de les initier, par la lecture d'abord, en leur lisant des histoires, quand elles étaient petites; puis par des spectacles progressifs, pendant le festival d'Avignon, mais, il faut l'avouer, ce fut sans grand succès»

En pointant clairement les limites de l'influence parentale, même éclairée, sur le comportement des enfants, cet exemple montre qu'un comportement culturel ne se reproduit pas toujours à l'identique. Sa maturation dépend d'une somme d'expériences esthétiques non substituables qui mènent à une pratique singulière. Comme le rappelle François de Singly, «si l'on compare la «transmission matérielle»

(T.1) Evolution des formes de prescription pour la sortie au théâtre

	Pour la première sortie	Pour les sorties actuelles au théâtre	Ecart
Prescripteurs			
Ami	11,0%	35,4%	+24,5
Professeur/Ecole	31,0%	2,0%	-28,9
Conjoint	1,9%	19,3%	+17,3
Parents	29,4%	6,1%	-23,4
Autre membre de la famille	4,6%	11,0%	+6,3
Divers	8,3%	12,7%	+3,5
Sans réponse	13,8%	13,5%	-0,3
Ensemble	100,0%	100,0%	0,0

Source : Enquête sur les publics de la Scène Nationale de Cavailon 2003/2004. Taille de l'échantillon, n=854.

et la «transmission culturelle», on s'aperçoit que la culture ne se transmet jamais à l'identique, elle se déforme en fonction des conditions de sa transmission» (De Singly, 1996 : 153-165). Par ailleurs, la prescription familiale reste, pour beaucoup, soumise à l'épreuve des divers événements qui ponctuent le cours d'une existence ainsi qu'aux modes de communication entre générations.

A ce titre l'exemple d'Anne-Sylvie est tout à fait significatif. En effet, si comme nous l'avons vu plus haut, le parcours de cette dame témoigne d'un certain attachement à l'environnement familial dans sa pratique du théâtre, à 22 ans son propre fils ne manifeste pas les mêmes attirances à l'égard des objets culturels :

«Grâce à mes parents, j'ai baigné très tôt dans le monde de la culture [...], avec mon fils, c'est différent. Lorsque j'insiste, il vient avec moi, je l'ai emmené pendant le festival pour voir La tribu lota, ça lui a plu, je crois [...] il refuse assez souvent, il préfère le foot et les sorties avec les copains.»

Par ces quelques exemples, nous espérons avoir souligné la complexité des transmissions culturelles au sein de la famille, les injonctions familiales ne suffisant pas toujours à susciter un intérêt durable. Cette complexité s'explique en partie par un phénomène d'ancrage temporel des attentes esthétiques que décrit habilement H. R. Jauss (Jauss, 1978).

Selon lui, chaque époque possède des «normes» esthétiques, de sorte qu'il est possible de dire que les œuvres façonnent, à un moment donné, le regard des membres d'une classe d'âge. Cette idée «d'attentes générationnelles», rend compte des différences qui se creusent d'une génération à l'autre et des difficultés auxquelles se heurte la prescription familiale. L'objectif ici n'est pas de récuser l'influence familiale dans la naissance d'une appétence culturelle, il s'agit plutôt de mettre l'accent sur la diversité des expériences esthétiques et des formes de prescriptions corollaires. Ces prescriptions tantôt opératoires, tantôt incantatoires (Pedler, Djakouane, 2003), prennent un sens dans la narration des histoires singulières et varient d'un cas à l'autre. Au regard des carrières de spectateur, le problème de la transmission familiale d'un héritage culturel prend une dimension bien plus complexe qu'un simple rapprochement entre identité de surface, classe d'appartenance et pratiques continuées.

Le poids de l'institution

Les exemples que l'on vient de voir soulèvent des problèmes à la fois théoriques et méthodologiques

sur la manière de penser sociologiquement les pratiques culturelles. L'étude des trajectoires montre que la naissance d'une pratique est un phénomène complexe qui laisse une part égale à l'influence de l'éducation familiale et à la construction individuelle mais cette approche oublie volontairement d'introduire un élément central dans le dispositif culturel : l'offre. En effet, en dehors de toute construction théorique du rapport légitime ou illégitime à la culture, les carrières dont nous parlions plus haut évoluent au sien d'un environnement culturel global qui dessine localement une offre.

Le dispositif qu'offre une institution théâtrale nous convie à mesurer la capacité de cette institution à attirer et à fidéliser des spectateurs. Quel est l'impact de la notoriété ou du prestige d'une salle sur les démarches spectatoriennes ? De quelle manière, l'institution culturelle parvient à façonner une appétence pour sa programmation. Comme le montre l'étude sur festival d'Avignon, au-delà de sa communication et par une série d'injonctions cachées à l'intérieur de l'offre, une institution culturelle parvient à susciter l'engouement pour certains spectacles (Pedler, Bourbonnaud, 2002). N'en concluons pas trop vite que l'institution peut délibérément orienter à coup sûr le jugement des spectateurs. Rendre compte de la manière dont on identifie une institution culturelle, nous conduit inévitablement à évoquer les réseaux d'influences et d'informations culturelles en direction des spectateurs. Ces réseaux canalisent différentes formes de prescription (institutionnelle, médiatique, intersubjective...) portées par des différents circuits (amicaux, familiaux, professionnels, scolaires...) qui participent inégalement à la notoriété d'une scène (T.2).

A la lecture du tableau (T.2), on remarque tout de suite que l'information du théâtre joue un rôle décisif dans la connaissance du théâtre de Cavailon auprès des spectateurs. Ce résultat, qui domine globalement les trois catégories de spectateurs, nous indique la place qu'occupe ce théâtre dans l'espace médiatique culturel local. En revanche, si l'information joue un rôle important dans la notoriété d'une salle, cela ne signifie pas que son influence ait une répercussion directe sur le fait d'aller au théâtre et sur l'orientation des goûts des spectateurs. Pour agréementer ces résultats, notons que le poids de l'information s'estompe lorsque l'on observe des éléments qui ont une prise directe avec la matière théâtrale. Par exemple, dans la question relative aux

éléments de choix d'un spectacle, l'information, n'obtient que 16,9%, très loin derrière le metteur en scène (41,6%) ou encore l'auteur (31,6%). Ces éléments nous permettent de relativiser et de préciser l'influence que peut exercer l'institution à l'encontre de ses publics. Paradoxalement, si les réseaux d'informations culturelles contribuent à la notoriété d'une salle, leur influence s'arrête là où les opérations de choix commencent, là où peut s'exprimer toute la subjectivité des questions de goût. Par ailleurs, il convient de noter que le rôle de l'information décroît si l'on passe de l'ensemble du public aux spectateurs débutants. Ceci laisse à penser que les réseaux d'informations culturelles ont une faible capacité à créer une inertie initiatrice.

4. Incertitudes et variations : l'espace négocié d'une carrière de spectateur

Comme on vient de le voir, les différentes formes de prescriptions qui sont au cœur de la perspective relationnelle des carrières, restituent une partie de la complexité autour de laquelle s'articule une pratique culturelle. Pourtant, et au-delà des portraits que nous pourrions dresser et qui n'aboutiraient qu'à éclaircir un trajet individuel dans toutes ses dimensions, il est possible de mettre à jour certaines variations individuelles qui reviennent sous différentes formes dans plusieurs parcours. Ces différentes phases, ces changements de rapport à l'environnement qui se manifestent après le démarrage d'une carrière, nous en avons identifié trois : la vie

en couple, les enfants et la vie professionnelle. En effet, ces différentes phases de la vie quotidienne forment aussi des filtres intéressants dans l'observation des orientations qu'une trajectoire de spectateur peut prendre.

Le couple

Si, comme l'a bien illustré Jean-Claude Kaufmann, la formation d'un couple amène une série de réajustements aux valeurs du partenaire, à son mode de vie, ses habitudes, etc. (Kaufmann, 2002), les pratiques culturelles forment aussi un moment important de cette négociation et engagent directement les espaces individuels de liberté. Dans le cas du couple, nous sommes parvenus à identifier quatre cas de figure.

(1) Les pratiques individuelles concordent et sont partagées dans la vie de couple. L'exemple d'Anne-Marie est sur ce point tout à fait significatif :

«Je connais mon mari depuis l'enfance, on se connaît depuis toujours pour ainsi dire. Bien que d'origine modeste (mon père était ébéniste), mes parents allaient beaucoup au théâtre et ils m'emmenaient souvent avec eux. C'était pareil pour mon mari mais nos parents ne se connaissaient pas. Alors nous quand on se voyait, on se racontait nos sorties. Plus tard, dès que nous sommes allés au lycée, nous avons commencé à y aller par nous-mêmes et depuis nous ne sommes plus arrêtés. Nous nous sommes toujours entendus à ce sujet, le théâtre a toujours été notre jardin secret, un peu comme pour

(T.2) Éléments de notoriété du théâtre de Cavallon

	Ensemble du Public	Viennent pour la première fois à Cavallon	Spectateurs 'débutants'
Connaissance du Théâtre de Cavallon			
<i>Par des amis</i>	20,9%	23,5%	24,4%
<i>Par l'école</i>	7,1%	8,0%	11,9%
<i>Par la famille</i>	8,9%	11,1%	7,1%
<i>Par des relations professionnelles</i>	9,6%	8,6%	4,8%
<i>Par l'information du théâtre</i>	36,7%	29,7%	26,2%
<i>Après de lieux culturels</i>	8,3%	5,6%	11,9%
<i>Par des moyens divers</i>	5,5%	11,6%	12,3%
<i>Sans réponse</i>	3,0%	1,9%	2,4%
Ensemble	100,0%	100,0%	100,0%

Source : Enquête sur les publics de la Scène Nationale de Cavallon 2003/2004. Taille de l'échantillon, n=854.

prendre soin de nous, se faire du bien...» (Anne-Marie, 60 ans, professeur d'arts plastiques retraitée).

Ce cas rare de parfaite complicité, ne doit pas masquer le fait que même lorsque les pratiques sont partagées, il y a toujours une discussion sur le choix des spectacles, aimer le théâtre ne signifie pas non plus aimer le même genre de théâtre. Mais l'entente semble de rigueur puisque, dans notre enquête, 40% des personnes interrogées viennent en couple. Lorsque les pratiques culturelles ne coïncident pas, plusieurs possibilités se présentent : soit l'un des deux partenaires n'avait pas d'habitudes culturelles particulières, soit ses habitudes étaient différentes. De ce double choix apparaissent trois autres cas de figure.

(2) La négociation tourne à l'avantage d'un des deux partenaires et l'autre change de comportement, soit il s'initie aux pratiques de son conjoint, soit il abandonne ses habitudes au profit de l'autre. C'est le cas de Marie qui raconte son histoire :

«Les sorties, ça a toujours été pour voir des spectacles. Mes parents ne sortaient jamais. [...] J'ai toujours été initiée par des copains qui m'emmenaient et comme ça, ça m'a plu. Quand je me suis mariée, fini le théâtre, mon mari était (nous sommes divorcés) musicien alors nous sortions surtout pour voir des concerts, et à la maison il y avait toujours des musiciens. [...] Ces treize années de vie commune ont vraiment été une ouverture pour moi, je me suis vraiment formée une oreille.» (Marie, 42 ans, responsable de formation).

(3) Aucune possibilité n'est trouvée et les pratiques sont abandonnées dans les deux cas. Cette situation d'abandon est souvent motivée par des raisons circonstanciées, absence d'offres à proximité, déménagement, mutation, etc. comme c'est le cas pour Josée qui, en suivant son mari à la campagne, a renoncé aux divertissements de la ville :

«Quand je vivais sur Paris, je sortais beaucoup, j'adorais ça, il y a tellement de choses à voir et à faire, on manque presque de temps... Après mon mariage, j'ai obtenu ma mutation dans le sud de la France pour rejoindre mon mari. Lorsque je suis arrivée à Lamalou-les-bains, c'est une petite ville thermale dans le nord de l'Hérault, ça m'a fait drôle plus question d'aller au théâtre. Il aurait fallu aller sur Montpellier ou Béziers, ça faisait plus d'une heure de route... Toutes façons, mon mari ça ne lui disait rien, alors... je me suis fait une raison !» (Josée, 61 ans, infirmière scolaire retraitée).

(4) Les partenaires ne partagent pas les activités de leur conjoint ou restent très attachés aux leurs. Chacun continue de son côté à entretenir des loisirs différents comme c'est le cas pour Annie :

«Avec plus ou moins de régularité, j'ai toujours été au théâtre. Depuis toute petite, mes parents m'emmenaient avec eux voir des spectacles. [...] Quand j'ai rencontré mon mari, j'ai bien compris que le théâtre, c'était pas son truc, à la télé éventuellement mais pas plus. Alors, je m'organise et puis je sors avec mes copines, lui ça ne l'intéresse pas. Dès fois, j'arrive à le traîner pour un concert, il vient pour me faire plaisir, mais je vois bien que c'est pas son truc.» (Annie, 53 ans, médecin)

Selon la carrière que l'on adopte, la vie de couple manifeste soit le partage ou l'accès à une pratique culturelle nouvelle, soit au contraire, elle sonne le glas d'habitudes que l'on abandonne parfois temporairement, parfois définitivement, parfois au profit d'autres activités, ou parfois encore pour satisfaire les exigences de la vie commune. Mais les cas rares où chacun garde individuellement ses pratiques montre aussi combien la vie de couple ne signifie pas toujours une obligation de soumission ou de partage des loisirs. Le couple se pose donc comme un lieu privilégié d'observation des négociations des habitudes culturelles, une étape souvent significative d'une carrière de spectateur.

L'arrivée des enfants

A leur manière, les enfants marquent aussi une étape décisive pour les pratiques culturelles. Une étape qui témoigne de la manière dont le couple se réorganise en fonction de l'arrivée d'une personne supplémentaire dans le ménage. Il s'agit souvent d'une période de rupture ou de transition. Lorsque les enfants sont petits, les sorties sont le plus souvent stoppées, comme nous l'explique Hughes :

«Quand mon fils est né, ma femme et moi, nous n'avions plus le temps d'aller au théâtre et puis de toutes façons ça n'avait plus d'importance, on maternait ! Ca remplissait nos vies et puis ça nous allait bien comme ça. Ca a été pareil pour ma fille. Bref pendant si ou sept ans, plus de théâtre !» (Hughes, 37 ans, contractuel de la fonction publique).

Puis, au moment où les enfants sont en âge de sortir, ou lorsqu'il est possible de les faire garder par quelqu'un, les pratiques redémarrent. Mais ce redémarrage s'avère parfois révélateur d'un réajustement de la pratique à destination des enfants et

dossier

d'une volonté de transmettre comme l'exprime tout à fait Jonathan :

«Aujourd'hui, mon épouse moi, nous accordons une place importante aux sorties culturelles de nos enfants. La plupart du temps, nous ne sortons que pour et avec nos enfants, j'irai même jusqu'à dire que c'est en fonction de la programmation pour enfants que nous choisissons les salles. Nous voulons que nos enfants, s'initient à un maximum de choses, la musique, la peinture. Les arts représentent pour nous une véritable ouverture d'esprit». (Jonathan, 37 ans, écrivain, traducteur).

Le départ des enfants

Prolongement de l'étape précédente, le départ des enfants marque généralement une période de remise en question pour le couple comme l'on notablement démontré les sociologues de la famille (Cf. notamment De Singly, Segalen). Une fois de plus, les pratiques culturelles arrivent à ce moment à une période charnière où la possibilité d'un retour s'envisage comme nous l'explique Simone :

«Quand j'étais au lycée, j'avais une bande de copain avec qui on sortait beaucoup, cinéma, théâtre... Quand je me suis mariée (mon mari était médecin et il travaillait beaucoup !), nous n'avions plus de temps pour les sorties mais à l'époque c'était un peu la vie de tout le monde [...], j'avais un emploi de secrétaire à l'hôpital Saint Jérôme et je m'occupais de mes deux fils [...]. Quand les enfants sont partis de la maison, nous nous sommes retrouvés seuls avec mon mari, ça nous a fait drôle, c'est un peu normal je crois ! D'autant plus que la retraite est arrivée bien vite. Alors, pour s'occuper et se distraire, on s'est remis à aller au théâtre. (Simone, 78 ans, secrétaire).

La vie professionnelle

Comme la vie de couple, la vie professionnelle amène une série de contraintes qui ne sont pas sans répercussions sur l'organisation de la vie quotidienne et les activités de loisirs. Dans de nombreux cas, les mutations, les déplacements, les expatriations aussi marquent des étapes décisives dans lesquelles se joue la vie ou la survie d'une pratique. Dans la continuité pour Pierre-Marie :

«Le théâtre a toujours été ma passion depuis que je l'ai découvert au lycée. J'ai même fais en sorte de toujours pouvoir aller au théâtre. [...] Lorsque j'ai obtenu ma mutation en Afrique du nord, ce n'était pas facile d'aller au théâtre. Alors j'ai commencé à chercher, puis de fil en aiguille, j'ai rencontré des troupes amateurs et

puis je les ai aidées à monter des spectacles, trouver des fonds, etc. Du coup, je suis toujours resté proche de cet art qui me passionne». (Pierre-Marie, 58 ans, professeur de lettres).

Avec une interruption pour Roland :

«Avec ma femme nous sortions beaucoup et puis, lorsque l'on m'a proposé ce poste d'ingénieur au Sénégal, il a fallu partir, et là bas, le théâtre, c'était pas facile. Bref, on n'a pas insisté, la vie est vraiment différente, c'est autre chose, un autre mode de vie. Quand on est revenu en France, au début des années quatre-vingt, nous sommes venus nous installer dans la région, on a entendu parlé de ce théâtre, on est venu, ça nous a plu et ça fait vingt ans qu'on le fréquente !» (Roland, 83 ans, ingénieur retraité).

Dans certains cas, la vie professionnelle permet une totale adéquation avec les sorties culturelles, c'est le cas des professionnels de la culture ou des professeurs passionnés comme nous l'avons vu avec Pierre-Marie. Dans d'autres, une vie trop pressante nécessite un abandon de certains loisirs pour dégager un espace plus grand à la vie professionnelle en attendant parfois l'âge de la retraite. Mais la période de la retraite reste aussi une occasion d'initier de nouveaux comportements comme nous le raconte Yves :

«En fait le théâtre, c'est venu assez tard pour moi. [...] J'ai beaucoup travaillé, toute ma vie, j'étais médecin de campagne et je n'avais pas de temps pour les sorties culturelles. Alors, quand j'ai commencé à moins travailler, la retraite approchant, ma femme et moi avons commencé à nous intéresser à la culture, aux musées, aux expos et au théâtre. A l'époque ce théâtre était un centre culturel, des amis nous en ont parlé, on est allé voir. Cela nous a tout de suite plu et depuis, nous venons quasiment à tous les spectacles !» (Yves, 70 ans, médecin retraité).

Si la période de la retraite s'avère aujourd'hui une période féconde pour les pratiques culturelles, ce phénomène est en partie lié à un effet de génération. En effet, la génération des personnes nées entre 1915 et 1935 a connu une longue vie de travail et peu de chômage. Peu diplômée, c'est une génération qui n'a pas bénéficié de l'expansion de l'enseignement au moment du développement du salariat et de l'industrialisation intensive. Cette génération profite de la généralisation du système des retraites qui a nettement contribué à améliorer leurs conditions de vie, et découvre ou redécouvre les joies des sorties. Ce phénomène explique en partie, l'importante population de retraités parmi les publics de théâtre (13% dans notre enquête).

A l'heure de conclure, nous espérons avoir montré qu'il est envisageable d'étudier la formation d'une «appétence culturelle» à travers l'étude des carrières de spectateurs dans la double dimension des parcours esthétiques et des parcours de vie. Cette approche événementielle réintroduit la dimension de l'acteur en bousculant les catégories fixes de la statistique qui enferment l'interprétation dans un découpage sociodémographique axé sur la profession. Définies comme un espace empirique où s'organisent une série d'expériences esthétiques singulières, nous pensons que les carrières de spectateurs sont en mesure d'apporter de nouvelles données dans la compréhension de l'effet prescriptif de certains groupes ou de certaines institutions, redessinant ainsi de nouvelles catégories d'acteurs. En effet, en retraçant le parcours culturel des individus et en essayant de reconstituer leurs choix, on s'interroge sur leurs expériences et donc sur le mode de formation de leur identité sociale. On s'efforce ainsi de dessiner leur horizon d'attente et, pour ce faire, on définit leurs «intérêts» bien au-delà de leur identité de surface. Cette perspective relationnelle est susceptible de reformuler un rapport entre les normes et les comportements, en enrichissant l'idée que nous avons des seconds. Les comportements ne sont pas déterminés une fois pour toutes par la place qu'occupe l'individu dans l'échelle sociale et professionnelle - place dont les conditions de vie moderne ne garantissent plus la stabilité - mais ils sont aussi produits et négociés dans un espace fluctuant de d'interactions sociales.

Aurélien Djakouane
aurelien.djakouane@voila.fr

Références

- Becker H. S. (1985), *Outsiders*, Paris, A.-M. Métailié, [1963].
- Bourdieu P., Passeron J.-C., De Saint Martin M. (1965), *Rapport pédagogique et communication*, Paris, Mouton.
- Bourdieu P., Darbel A. (1969), *L'amour de l'art*, Paris, Minuit.
- Bourdieu P., Passeron J.-C. (1970), *La reproduction*, Paris, Minuit.
- Bourdieu P. (1979), *La Distinction. Critique social du jugement*, Paris, Minuit.
- De Singly F. (1996), «L'appropriation de l'héritage culturel», *Lien social et politiques-RIAC*, 35, printemps, 153-165.
- Desrosières A., Thévenot L. (1983), *Les Catégories socio-professionnelles*, Paris, La Découverte.
- Dewey J., (1935), *Art as experience*, New-York, Peridgee Book.
- Djakouane A., (2001), *Genèse et carrières de spectateur au théâtre. L'appétence culturelle en matière de théâtre : questions sociologiques*, Mémoire de D.E.A., EHESS-Marseille.
- Djakouane A., Pedler E., (2003), «Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires», in Donnat O., Tolila P. (sous la dir. de), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po, vol. 2, 203-214.
- Djakouane A., (à paraître en 2005), «Theatre and family : some question about cultural transmissions», Actes du Workshop, *Collapsing Cultural Canons, Elite Culture, Popular Culture, and Politics in Late Modernity*, Marseille, EHESS, Octobre 2004.
- Donnat O. (1998), *Les Pratiques culturelles des français. Enquête 1997*, Paris, La Documentation française.
- Halbwachs M. (1905), «Remarques sur la position du problème sociologique des classes», *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, 890-905.
- Hughes E. C. (1937), «Institutional Office and the Person», *American Journal of Sociology*, XLIII November, 408-410.
- Jauss H.R., (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Kaufmann J. (2002), *Premier matin*, Paris, Armand Colin.
- Lahire B. (1999), «Champ, hors-champ, contrechamp», in Lahire B. (sous la dir. de), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 23-57.
- Passeron J.-C. (1991), *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan.
- Passeron J.-C., Pedler E. (1991), *Le Temps donné aux tableaux*, CERCOM/I.Me.Re.C., Documents.
- Passeron J.-C., Pedler E. (1999), «Le Temps donné au regard», in *Théories de la réception*, n°27/3, Juin, Protée, Chicoutimi, Québec, 12-66.
- Pedler E., Ethis E. (1999), «La légitimité culturelle en questions», in B. Lahire (sous la dir. de), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 179-203.
- Pedler E., Bourbonnaud D. (2002) «La programmation du festival», in Ethis E. (sous la dir. de), *Avignon : le public réinventé*, Paris, La Documentation Française, 131-159.
- Pedler E. (2003), *Entendre l'opéra*, Paris, l'Harmattan.
- Pedler E. (2004), «Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation», *Sociologie et société*, Numéro thématique Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus, vol. XXXVI, n°1, printemps 2004, 127-144.
- Quéré, L. (1999), *La sociologie à l'épreuve de l'herméneutique*, Paris, l'Harmattan.
- Houtman, D. (2002), *Class and Politics in Contemporary Social Science: Marxism Lite and Its Blind Spot for Culture*, New-York, Aldine de Gruyter Publishers.