

Université de Montréal

***Les contraintes sociales agissant sur la critique
musicale journalistique à Montréal en contexte de
compétition marchande***

par Charles Étienne Camirand

Faculté de Musique

Mémoire présenté à la Faculté de Musique en vue de
l'obtention du grade de maître ès arts en musique, option
musicologie

Janvier 2016

Copyright, Charles Étienne Camirand, 2016

Résumé et mots clés français

Exploration empirique et théorique des diverses contraintes sociales agissant sur la pratique de la critique musicale dans les médias montréalais en contexte de compétition marchande. Pour ce faire, une enquête sociologique qualitative fut menée auprès d'un échantillon de dix animateurs et journalistes musicaux de Montréal.

L'auteur développe une théorie selon laquelle critiquer esthétiquement consiste à trier et à choisir en fonction du goût au moyen d'un concept appelé « dynamique EGC », soit le processus par lequel les expériences esthétiques sont filtrées par le goût, qui commande une réponse actée sous forme de critique d'art.

Sa recherche s'intéresse d'abord aux impératifs (obstacles) du métier d'animateur et de journaliste musical et montre que c'est la compétition marchande qui prédomine dans un tel travail parce qu'elle surplombe tout le reste. Le mémoire s'attarde ensuite à étudier les déterminismes sociaux poussant certains individus à vouloir pratiquer ce métier.

Il est montré que les déterminismes particuliers incitant à la pratique du métier d'animateur musical ne sont pas les mêmes que ceux incitant à la pratique du journalisme musical. Les animateurs sont des « conservateurs esthétiques » qui aiment constamment partager implicitement leur passion, tandis que les journalistes sont des « progressistes esthétiques » préférant donner leur avis explicitement lorsque nécessaire, mais pas nécessairement tout le temps. Dans tous les cas, animateurs et journalistes musicaux sont à comprendre comme des « militants esthétiques », des gens qui tentent de convaincre en même temps qu'ils tentent d'acquérir de la notoriété critique.

Animation musicale
Critique musicale
Enquête qualitative
Journalisme musical
Sociologie des médias
Sociomusicologie

Résumé et mots clés anglais

Empirical and theoretical exploration of the constraints acting on the professional practice of music criticism in the Montreal's media industry and in the context of market competition. To do so, the author conducted a qualitative sociological fieldwork with a sample of ten musical hosts and journalists from Montreal.

The author develops a theory that to criticize is to sort and to select according to taste using a concept called the "ETC dynamic". In this process, aesthetic experiences are filtered by taste, which produces answers that become art critiques.

The study begins by exploring the way the market economy shapes the media culture and influences the journalistic critical work. Then the author studies the social factors that drive some people to speak about music in the media as music hosts and journalists.

It is shown that the factors inciting the practice of musical hosting are not the same as the factors inciting the practice of musical journalism. Musical hosts are "aesthetic conservatives" who constantly like to share their passion, while musical journalists are « aesthetic progressive » who prefer to give their opinion explicitly when necessary but not all the time. In all cases, musical hosts and journalists are to be understood as « aesthetic militants »: people who try to convince as well as acquire critical prestige and authority.

Music criticism
Musical hosting
Musical journalism
Qualitative fieldwork
Sociology of the media
Sociology of music

Table des matières

Dédicace	xii
Remerciements	xiii
Avant-propos	xv
Introduction	1
La critique en question	2
Mon approche de recherche	10
Chapitre 1 : Une nouvelle théorie de la critique musicale	15
Qu'est-ce que l'« esthétique » ?	18
Le goût comme médiation nécessaire entre esthétique et critique.....	21
Deux bases théoriques	24
Modèle théorique synthétique.....	38
Questions de recherche.....	47
Chapitre 2 : L'enquête sociologique	48
Analyse des impératifs du métier : les obstacles	55
Analyse des catégories critiques	57
Analyse du cadre d'interprétation des impératifs du métier	60
Analyse du goût du métier : les déterminismes	62
Analyse de la répartition socioculturelle des dynamiques EGC	63
Analyse du mobile des dynamiques EGC.....	64
Analyse de la conscientisation des dynamiques EGC	67
Analyse de la mise en relation des dimensions du second objet de recherche	71

Chapitre 3 : La pratique du métier : les obstacles	75
Les impératifs du métier.....	79
Chapitre 4 : Le goût du métier : les déterminismes.....	101
Profil socioéconomique.....	101
Profil esthétique.....	106
Mobile et conscientisation	107
Mise en relation des dimensions du second objet de recherche	113
Chapitre 5 : Les contraintes sociales agissant sur le métier	127
Conclusion	141
Bibliographie.....	144
Livres et essais.....	144
Articles, ouvrages collectifs, thèses et périodiques	147
Ouvrages de références	148
Documents électroniques et audiovisuels.....	149
Annexe I : Liste des médias pertinents	i
Annexe II : Guide d’entrevue	iii
Annexe III : Questionnaire	v
Annexe IV : Lettre d’invitation	vi
Annexe V : Indicateurs.....	vii
Indicateurs du mobile	vii
Indicateurs de la conscientisation	xi

Annexe VI : Analyse des critiques-productions (phase I).....	xiii
Annexe VII : Analyse des critiques-productions (phase II).....	xlvi
Annexe VIII : Analyse des critiques-productions (phase III).....	lxxxvi
Annexe IX : Réponses au questionnaire	xcix
Annexe X : Analyse du profil socioéconomique (phase I)	civ
Annexe XI : Analyse du profil socioéconomique (phase II)	cxv
Annexe XII : Analyse du profil esthétique (phase I)	cxx
Annexe XIII : Analyse du profil esthétique (phase II)	cxxx
Annexe XIV : Analyse du verbatim des entrevues et de la question n°5 du questionnaire	cxxxv
Annexe XV : Analyse du mobile et de la conscientisation	cxxxviii

Liste des tableaux

<u>Tableau 1 : organisation aristotélicienne de la critique</u>	16
<u>Tableau 2 : réseau de concepts : le processus de stimulation de la critique esthétique</u>	22
<u>Tableau 3 : dynamique EGC</u>	39
<u>Tableau 4 : typologie de la critique esthétique</u>	40
<u>Tableau 5 : fiche signalétique de l'échantillon de critiques-productions analysées</u>	77
<u>Tableau 6 : profil socioéconomique de l'échantillon</u>	102
<u>Tableau 7 : profil esthétique de l'échantillon</u>	106
<u>Tableau 8 : nombre de mots par réponse à l'entrevue pour chaque participant</u>	108
<u>Tableau 9 : profil du mobile et de la conscientisation de l'échantillon</u>	109
<u>Tableau 10 : conscientisation et engagement en fonction de l'intérêt dans l'échantillon</u>	111
<u>Tableau 11 : profil du mobile et de la conscientisation de l'échantillon</u>	113
<u>Tableau 12 : variables de l'enquête</u>	114
<u>Tableau 13 : codage des données</u>	116
<u>Tableau 14 : correspondances entre les variables de l'enquête</u>	116
<u>Tableau 15 : répartition des individus</u>	118
<u>Tableau 16 : rôle de chaque variable selon sa disposition graphique</u>	119

<u>Tableau 17 : analyse détaillée des nuages de points en présence</u>	121
<u>Tableau 18 : champ de la critique musicale de type 2.1</u>	128
<u>Tableau 19 : champ de l'industrie médiatique</u>	133
<u>Tableau A1 : répartition des types de propos dans les critiques-productions (portrait d'ensemble)</u>	lxxxvi
<u>Tableau A2 : répartition des types de propos dans les critiques-productions (portrait détaillé)</u>	lxxxviii
<u>Tableau A3 : évolution des propos dans les critiques-productions</u>	xcii
<u>Tableau A4 : répartition des types d'organisation des propos dans les critiques-productions</u>	xciii
<u>Tableau A5 : valeurs en présence dans les critiques-productions</u>	xcv
<u>Tableau A6 : occurrences des valeurs en présence dans les critiques-productions</u>	xcvi
<u>Tableau A7 : répartition des catégories de diplômes</u>	cxv
<u>Tableau A8 : postes différents cumulés en carrière</u>	cxvii
<u>Tableau A9 : durée des métiers pratiqués</u>	cxvii
<u>Tableau A10 : durée des métiers relatifs à la critique musicale de type 2.1 pratiqués</u>	cxviii
<u>Tableau A11 : répartition des employeurs significatifs pour chaque participant</u>	cxix
<u>Tableau A12 : apport des parents sur les habitudes d'écoute musicale des participants durant l'enfance et l'adolescence</u>	cxxx
<u>Tableau A13 : évolution des goûts musicaux des participants entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte</u>	cxxxii

<u>Tableau A14 : valeur à attribuer aux genres musicaux évoqués par les participants</u>	cxxxii
<u>Tableau A15 : évolution de la diversité des goûts musicaux des participants entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte</u>	cxxxiii
<u>Tableau A16 : comptage des mots par indicateur dans chaque réponse de l'entrevue (indicateurs prépondérants en orange)</u>	cxxxv
<u>Tableau A17 : indicateurs prépondérants dans les réponses obtenues à l'entrevue</u>	cxxxviii
<u>Tableau A18 : composantes identifiées pour chaque participant</u>	cxxxix

Liste des fiches

<u>Documents du participant n°1</u>	xiii
<u>Documents du participant n°2</u>	xvi
<u>Document de la participante n°3</u>	xx
<u>Documents de la participante n°5</u>	xxi
<u>Documents de la participante n°6</u>	xxv
<u>Document de la participante n°7</u>	xxx
<u>Documents de la participante n°9</u>	xxxiii
<u>Documents du participant n°10</u>	xxxvi
<u>Document de Brigitte Dusseau</u>	xl
<u>Document de Ian Bussières</u>	xlii
<u>Document de Sylvain Ménard</u>	xliv
<u>Fiche 1 : critiques-productions du participant n°1</u>	xlvi
<u>Fiche 2 : critiques-productions du participant n°2</u>	l
<u>Fiche 3 : critiques-productions de la participante n°3</u>	lii
<u>Fiche 4 : critiques-productions de la participante n°5</u>	lv
<u>Fiche 5 : critiques-productions de la participante n°6</u>	lxv
<u>Fiche 6 : critiques-productions de la participante n°7</u>	lxx
<u>Fiche 7 : critiques-productions de la participante n°9</u>	lxxii

<u>Fiche 8 : critiques-productions du participant n°10</u>	lxxv
<u>Fiche 9 : critique-production de Ian Bussières</u>	lxxx
<u>Fiche 10 : critique-production de Brigitte Dusseau</u>	lxxxii
<u>Fiche 11 : critique-production de Sylvain Ménard</u>	lxxxiv
<u>Fiche 12 : profil socioéconomique du participant n°1</u>	cv
<u>Fiche 13 : profil socioéconomique du participant n°2</u>	cvi
<u>Fiche 14 : profil socioéconomique de la participante n°3</u>	cvii
<u>Fiche 15 : profil socioéconomique du participant n°4</u>	cviii
<u>Fiche 16 : profil socioéconomique de la participante n°5</u>	cix
<u>Fiche 17 : profil socioéconomique de la participante n°6</u>	cx
<u>Fiche 18 : profil socioéconomique de la participante n°7</u>	cxii
<u>Fiche 19 : profil socioéconomique du participant n°8</u>	cxiii
<u>Fiche 20 : profil socioéconomique de la participante n°9</u>	cxiiii
<u>Fiche 21 : profil socioéconomique du participant n°10</u>	cxv
<u>Fiche 22 : profil esthétique du participant n°1</u>	cxx
<u>Fiche 23 : profil esthétique du participant n°2</u>	cxxi
<u>Fiche 24 : profil esthétique de la participante n°3</u>	cxxii
<u>Fiche 25 : profil esthétique du participant n°4</u>	cxxiii
<u>Fiche 26 : profil esthétique de la participante n°5</u>	cxxiv
<u>Fiche 27 : profil esthétique de la participante n°6</u>	cxxv
<u>Fiche 28 : profil esthétique de la participante n°7</u>	cxxvi

Fiche 29 : profil esthétique du participant n°8 cxxvii

Fiche 30 : profil esthétique de la participante n°9 cxxviii

Fiche 31 : profil esthétique du participant n°10..... cxxix

Dédicace

Ce mémoire est dédié à Michelle Lejeune, en souvenir de nos nombreuses et passionnantes *conversations*. Il est également dédié à tous ceux et celles curieux d'en connaître plus sur la façon dont, au quotidien, nous vivons notre rapport à la musique, mais surtout, sur la façon dont ce rapport conditionne nos relations, nos répulsions et nos attachements interpersonnels.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mes parents, qui m'ont aidé financièrement à la poursuite de mes études postsecondaires. J'ai une pensée particulière pour Michel Duchesneau, mon directeur de recherche, qui m'a apporté de précieux conseils dans la formulation de certaines questions et dans la direction qu'a prise le travail d'enquête, de même qu'aux différents professeurs m'ayant guidé tout au long du parcours, à savoir plus particulièrement Jacques Hamel, sans qui ma méthodologie n'aurait jamais eu une telle rigueur, et Claire Durand, qui m'a enseigné l'analyse des correspondances. Je pense aussi entre autres à Jean-Jacques Nattiez et Danick Trottier, deux professeurs qui ont vite perçu en moi un bon candidat pour une maîtrise en musicologie, moi qui étais au départ formé en interprétation de la musique et n'étais pas au fait des questions et débats musicologiques contemporains.

Un merci spécial va à Suzanne Globensky, Hélène Lejeune et Diego Saavedra pour leur aide durant la transcription des entrevues. Un autre merci à Juliette Robin pour son aide dans l'analyse des curriculum vitae ainsi que dans la traduction du résumé. Une pensée finale va à mes amis pour leur soutien, et parfois aussi leurs commentaires et *critiques*, ainsi que les débats, parfois vifs, que nous avons eus, mais qui toujours m'auront permis de mieux articuler ma pensée et de pousser plus loin mes recherches. La vie intellectuelle est un combat qu'il faut mener une bataille à la fois.

Le critique sait tout, voit tout, dit tout, entend tout, touche à tout, remue tout, mange de tout, confond tout, et n'en pense pas moins. Quel homme!! Qu'on se le dise!!!
Érik Satie, *Mémoires d'un amnésique*, p. 81

On ne nous aime guère, mais on nous réclame. Si nous nous taisons, on veut avoir notre avis. Si nous le donnons, on le juge incongru [...] Le public veut retrouver en nous lisant ses impressions de la veille [...] À quoi servirait donc une critique objective? [...] À rien. Mais je vois bien en quoi mon sentiment personnel vous agace : c'est qu'il ne coïncide pas avec le vôtre.
Bernard Gavoty, *Anicroches*, p. 95

Les critiques sont, avant tout, des gens qui aiment les belles choses et craignent que ces belles choses ne soient brisées.
Daniel Mendelsohn, *Si beau, si fragile*, p. 13

Roland Barthes estimait que l'intellectualisme était « mythiquement » associé à la stérilité, c'est-à-dire l'ordre de ceux qui ne produisent rien. C'est ça, un raté : celui qui, ne pouvant produire, se contente de « parasiter » les autres [...] pour se valoriser.
Catherine Voyer-Léger, *Métier critique : pour une vitalité de la critique culturelle*, p. 13

Ne faites pas aux autres ce que vous voudriez qu'ils vous fissent. Il se peut que leurs goûts ne soient pas les mêmes.
George Bernard Shaw, *Man And Superman*, p. 251

Avant-propos

Je puis affirmer sans trop me tromper que mon intérêt pour la critique musicale, mais aussi pour la critique d'art en général, ne date pas d'hier. Mélomane et musicien depuis l'enfance, j'ai souvent été confronté à la critique d'art sous divers aspects. On a commenté la musique que je jouais, on m'a fait des « demandes spéciales » lorsque je me produisais en concert, on m'a supplié de jouer tel morceau plutôt qu'un autre, on s'est indigné de mes choix musicaux, on a quitté la salle... En tant que « fan » de musique populaire, je ressens fréquemment l'irrésistible tentation d'aller lire les évaluations qu'on écrit à propos de certains de mes groupes favoris. Je les trouve toujours décevantes... Comme cela a dû se produire pour bon nombre de gens, il m'est souvent arrivé que l'on commente mes choix musicaux, que ce soit lors de fêtes entre amis ou à diverses occasions plus « intimes » : en auto, à la maison, chez des amis, en famille, etc. « Pourquoi fais-tu jouer cela? »; « Change de disque! »; « Ah! J'adore ce morceau! »... Tant de commentaires entendus maintes fois. J'ai moi-même souvent commenté les goûts de bon nombre de personnes dans ma vie, et cela ne s'est pas toujours fait sans heurts...

Très vite, j'ai commencé à me poser toutes sortes de questions : « pourquoi la musique que j'aime ne joue pratiquement jamais à la radio ?; qui décide des sujets qui seront abordés par les journalistes musicaux ; pourquoi les critiques que je lis me déçoivent souvent ?; est-ce à cause d'un certain manque de rigueur dans leurs méthodes ; si je fais jouer ce morceau ou cet album de musique à des amis, vont-ils l'apprécier autant que moi ?; va-t-on pouvoir jouir du même plaisir, ou n'y aura-t-il pas une sorte de "dissonance", de fossé entre eux et moi, qui à jamais nous maintiendra à distances?; n'ai-je pas perdu des amis par manque de correspondances entre leurs goûts et les miens? »... En tant qu'étudiant en sciences humaines, de tels épisodes, parfois troublants, m'ont peu à peu porté à m'intéresser à la question des goûts et de l'esthétique musicale. Il y avait-là certainement un travail d'investigation qui se profilait et m'appelait au fil des années, lentement mais sûrement. En janvier 2011, je me suis inscrit à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal afin de pousser plus loin mes recherches. Le présent mémoire en est le fruit.

Introduction

À bien y penser, il semble que l'être humain paraît critiquer tout et n'importe quoi, tout le temps ou presque, et ce, dans toutes les sociétés depuis la nuit des temps. Autant la critique apparaît-elle sous forme de commentaires, de gestes, de postures que de par les effets qu'elle produit : discussions, débats (parfois violents), conflits, émotions, réflexions, appartenances, distinctions sociales, etc. Il semblerait effectivement que l'acte de critiquer fasse réellement partie, au sens anthropologique, de ce que l'on pourrait appeler « la nature humaine » (ou « la condition humaine »), ou du moins, de l'une de ses dimensions fondamentales. On pourrait même émettre l'hypothèse que *la critique serait un besoin typiquement humain de manifester une certaine appréciation et/ou de prodiguer certains conseils ou directives*. Elle remplirait ainsi un rôle important, voire primordial, dans la vie en communauté, dans les mouvances sociales et le façonnement des groupes, et s'inscrirait dans le vaste champ du comportement humain en général.

Évidemment, parmi les choses que l'humain critique, il y a *l'art*. En effet, le jugement de goût est l'affaire de tous. Nul n'a, à un moment ou un autre, pu manquer d'avoir à donner son opinion sur un produit artistique quelconque. J'irais plus loin : nul ne peut *s'empêcher* de juger, et ce, sans nécessairement le faire *en parlant*, cet art présenté à la sensibilité humaine et ne demandant souvent qu'à être compris, apprécié, partagé, senti, vécu. En cela, la musique n'est pas en reste, comme l'a rappelé avec perspicacité le musicologue Jean-Jacques Nattiez : « Lorsque nous ouvrons la radio, lorsque nous écoutons un disque nouveau, notre réaction immédiate n'est-elle pas de dire "C'est beau! Ce n'est pas beau..." ? »¹.

À l'hiver 2013 s'est d'ailleurs tenu à l'Université de Montréal un colloque intitulé *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXI^e siècle?*, colloque où furent données plusieurs conférences d'ethnomusicologues nous rapportant de nombreuses querelles et débats esthétiques ayant lieu dans les sociétés « primitives » ou traditionnelles². Comme quoi la

¹ Nattiez, Jean-Jacques et al., *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (c2002-2007), vol I, Actes Sud, Arles, p. 61.

² Les ethnomusicologues Frédéric Léotar, Dana Rappoport, Damien Verron et Jean Duval ont tous rapporté que même dans des cultures très éloignées de la nôtre, les gens se disputaient fréquemment à propos de « la bonne manière » de jouer tel ou tel instrument, d'interpréter tel ou tel genre/style/morceau musical,

critique d'art fait probablement partie de la condition humaine depuis le tout début. Mais reconnaître ceci n'est pas suffisant, loin s'en faut... Car qu'est-ce, au juste, que l'on peut entendre précisément par « critique »?

La critique en question

La plupart des dictionnaires utilisent principalement une « méthode définitionnelle » bien particulière quant aux significations qu'il convient d'attribuer aux termes qu'ils renferment. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler « la *définition par les usages conventionnels* », soit l'énumération des significations attribuées à chaque terme par certains groupes de locuteurs de la langue d'usage du dictionnaire (par exemple, les locuteurs contemporains du monde francophone, ou encore, certains locuteurs spécialisés du monde des sciences, des arts et des lettres). En consultant les dictionnaires *Larousse* et *Robert* quant au mot « critique » sous toutes ses formes de noms, d'adjectifs et de mots dérivés (verbes, autres noms et autres adjectifs), on retrouve respectivement vingt-et-un et vingt-cinq usages différents³ ! On a donc ici affaire à une polysémie remarquable.

Tantôt le terme et ses dérivés renvoient-ils à : a) des *gestes* (commentaires/évaluations/jugements, le plus souvent sous une forme langagière écrite ou parlée) ; b) des *états* (de la matière, de systèmes de pensée philosophique et/ou de situations diverses) ; c) des *choses* (comme des « articles de presse ») ; ou d) des *personnes* (qui commentent et/ou jugent des œuvres d'art ou de l'esprit). De plus, il semble que le mot « critique », compris comme geste, ait une connotation parfois *péjorative*, renvoyant dans ce cas à des notions telles que le « blâme », la « méchanceté » et/ou la « malveillance », à des considérations « sévères » et/ou « défavorables », ou encore à une tendance à ne s'attarder qu'aux « défauts » d'une personne, d'une chose et/ou d'une situation donnée(s).

d'écouter de la musique, etc., le tout sur la base de certains *principes esthétiques* et *critères de jugements*. Voir à ce sujet : Site de l'OICRM, « Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXI^e siècle ? Colloque en esthétique musicale », OICRM, 28 février au 2 mars 2013, document disponible à l'adresse suivante : http://oicrm.org/wp-content/uploads/2012/06/Colloque-Esth%C3%A9tique-musicale_appel_v3.pdf. Le film du colloque peut être obtenu sur demande auprès de l'OICRM.

³ « Critique », in *Le Petit Larousse illustré 2016*, (2015), Paris, Larousse, p. 325 et « Critique », in *Le Petit Robert 2014*, (2014), Paris, Dictionnaires Le Robert, pp. 589-590.

Dans un tel contexte sémantique, il n'est pas étonnant que l'étude de ce que l'on appelle en français « critique » se soit souvent développée en plusieurs champs disciplinaires parfois complémentaires, mais souvent parallèles, voire contradictoires⁴. Comprise en tant que geste, la « critique » peut être traitée soit comme manière de parler et/ou d'écrire, soit comme manière de penser et/ou de réfléchir. Par exemple, dans son ouvrage de psychologie appliquée intitulé *L'Art de la critique constructive*, le psychologue Hendrie Weisinger définit le terme « critique » en tant que *manière évaluative de s'adresser à autrui*⁵. Ainsi comprise, la « critique » n'est pas un simple geste anodin, mais bien un *art de parler* qui s'apprend, se développe, et même, se *maîtrise*. Le critique, en tant qu'acteur social, devient ici un *artisan* commentant les gestes d'autrui.

Pour d'autres auteurs, le terme « critique », avant d'être un « art de parler », renvoie plutôt à un *art de penser*, soit une *activité de l'esprit*, un esprit souvent démarqué et positionné différemment par rapport à un certain sens commun dominant. C'est par exemple dans cet état d'opposition, de remise en question, que furent pensées des « critiques » telles que celles de philosophes comme Emmanuel Kant ou Karl Marx dans leurs *Critique de la raison pure*⁶ ou *Critique de l'économie politique*⁷.

Dans un autre ordre d'idée, c'est en tant qu'état d'esprit que l'on fait souvent positivement référence à la « critique » en parlant d'« esprit critique » : un esprit jugé plus indépendant des conceptions préalablement admises, « hors des sentiers battus », des lieux communs de la pensée. Certains ont même inventé les expressions d'anthropologie, d'histoire, de musicologie, de philosophie, de sociologie, etc. dites « critiques » à propos de disciplines renouvelées et censées remettre en question certains présupposés théoriques et/ou méthodologiques hérités de leurs fondateurs et/ou grandes figures respectifs⁸.

⁴ En anglais toutefois, le problème polysémique du terme « critique » est légèrement moins criant, cette langue permettant la distinction entre « criticism » (un geste) et « critic » (un état, une chose et/ou une personne). L'adjectif s'écrit aussi différemment : « critical », ce qui permet plus de précision dans les termes.

⁵ Weisinger, Hendrie, *L'Art de la critique constructive : 20 conseils pratiques; 14 situations délicates*, (2000), Montréal, Les Éditions Transcontinental, p. 9.

⁶ Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, (c. 1781), Paris, Flammarion, 2006, 749 pages.

⁷ Marx, Karl, *Le Capital : critique de l'économie politique*, (c. 1867), Paris, Gallimard, 1968, 3320 pages.

⁸ Une simple recherche Google permet d'en prendre conscience, en tapant le nom d'une discipline donnée suivi du mot « critique ». On se rend alors vite compte que toute une littérature abonde sur le sujet, littérature dont il ne serait pas pertinent ici de dresser un portrait.

Comprise en tant qu'état, la « critique » est un terme employé par la physique ou la médecine et qui renvoie à un moment de *crise*. Il s'agit d'un moment jugé crucial dans l'évolution d'une situation initiale appelée à se transformer brusquement, un état permettant d'établir une certaine frontière entre deux phases bien définies.

En musicologie, le mot « critique » a le plus souvent été compris en termes de chose et/ou de personne. En ce qui concerne la « critique » comme « production évaluative portant sur la musique », on notera des recueils de « critiques célèbres » parues originellement dans les médias, puis rassemblées par des musicologues (c'est le cas notamment du *Music Criticism : An Annotated Guide to the Litterature* de Harold J. Diamond⁹, ou du *Paul Scudo : Critique et littérature musicales* de François Lesure¹⁰), ou encore, par des sites d'archives en ligne (c'est le cas notamment de *Rock's Backpages*, qui recense la plupart des propos journalistiques tenus sur les vedettes du rock depuis ses débuts¹¹).

Par ailleurs, plusieurs ouvrages d'histoire de la musique ont traité de *la* critique et de ses auteurs, *les* critiques, dans une visée plus « analytique ». On notera par exemple les travaux réalisés sur des sujets bien spécifiques par plusieurs historiens et musicologues tels que Christian Goubault¹², Ghyslaine Guertin¹³, Kerry Murphy¹⁴, Katharine Ellis¹⁵, Roger Parker et Mary Ann Smart¹⁶, ou encore Emmanuel Reibel¹⁷. Certains ouvrages de nature plus « philosophique », voire « technique », ont aussi vu le jour; on pense notamment à *l'Essai de critique de la critique musicale* de l'historien Frédéric Hellouin, ou encore au *Principles of Music Criticism* du musicologue Michel Dimitri Calvocoressi, ouvrages dans lesquels les

⁹ Diamond, Harold J., *Music Criticism : An Annotated Guide to the Litterature*, (1979), Metuchen, The Scarecrow Press Inc., 316 pages.

¹⁰ Lesure, François, Paul Scudo, *Critique et littérature musicales*, (1986), Genève, Minkoff, 541 pages.

¹¹ Rock's Backpages, document disponible à l'adresse suivante : <http://www.rocksbackpages.com/>.

¹² Goubault, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, (1984), Genève, Slatkine, 535 pages.

¹³ Guertin, Ghyslaine, *La Critique et ses malentendus : le cas Glenn Gould*, (2013), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 169 pages.

¹⁴ Murphy, Kerry, *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

¹⁵ Ellis, Katharine, *Music Criticism in Nineteenth-Century France : La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1995.

¹⁶ Parker, Roger et Mary Ann Smart, *Reading Critics' Reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

¹⁷ Reibel, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris : H. Champion, 2005.

auteurs tentent d'établir à partir de considérations sociohistoriques ce que serait une pratique de la critique musicale qui soit « idéale »¹⁸.

Du côté des encyclopédies musicales, la « critique » est la plupart du temps entendue comme un *genre littéraire* s'étant développé en Europe avec l'apparition des premiers journaux écrits¹⁹. À l'inverse, cependant, il peut parfois arriver à certains auteurs d'élargir la signification de la critique à *toute forme de « commentaire » à propos de l'art*, et donc, à un ensemble de *gestes* non-nécessairement verbaux. C'est ainsi que l'intellectuel et librettiste Paul Griffiths, dans un article paru dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, va jusqu'à affirmer que²⁰ :

La critique [...] sous-tend la façon dont nous nous expliquons la musique à nous-mêmes. Le contenu d'une disquette constitue en soi un jugement critique. Tout acte d'écoute est susceptible d'engendrer des idées – des mots, des images, des souvenirs – qui prennent toutes un sens critique [...] Toute réaction sous-tend un verdict. Ainsi, l'importance qu'un critique accorde à un événement ou à un enregistrement témoigne d'emblée d'un certain intérêt de sa part. Le lecteur sera donc capable de percevoir un verdict même si celui-ci n'est pas spécifiquement exprimé [...] L'acte critique prend plusieurs formes. Il peut s'agir d'informations écrites fournies par la partition [...] Tous ces mots prennent un sens critique [...] d'ordre privé que chuchote le compositeur à l'interprète [...] Les livrets constituent une critique de nature publique que prononce – souvent haut et fort – l'œuvre elle-même.

Ici, la conception de la critique en tant que geste s'élargit considérablement : le contenu des disquettes, le choix, de la part d'un journaliste musical, de traiter un sujet plutôt qu'un autre, ou encore, les indications données par les partitions, voire même les livrets d'opéra, puis la musique elle-même, seraient *en eux-mêmes* des gestes critiques. Si l'on pousse le raisonnement un peu plus loin que ne le fait l'auteur, *la critique* ne doit plus alors être simplement considérée comme un jugement, mais plutôt comme le *résultat d'un*

¹⁸ Hellouin, Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale*, (1906), Paris, A. Joanin et Cie, 265 pages et Calvocoressi, Michel Dimitri, *Principles of Music Criticism*, (1931), London, Oxford University Press, 183 pages.

¹⁹ Voir *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. I, (1998), Oxford, Oxford University Press, pp. 462-473. Il est plutôt curieux que les auteurs n'aient réservé aucun article spécifique aux critiques d'autres arts: cinéma, humour, littérature, etc. Voir également *Reader's Guide to Music: History, Theory, Criticism*, (1999), Chicago, Fitzroy Dearborn, pp. 181-183. En anglais dans le texte (traduction libre) : « Une telle critique pourrait refléter, remettre en cause, réinterpréter, ou promouvoir des goûts musicaux ainsi que des changements stylistiques au sein de divers contextes sociaux et historiques » (p. 181).

²⁰ Griffiths, Paul, « Objectifs et impacts de la critique musicale », in *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, Paris, Cité de la musique, pp. 1057, 1060 et 1062.

jugement. Le critique, lui, n'est plus alors seulement, comme c'est la plupart du temps le cas dans les ouvrages historiques ou de références, un «évaluateur» mélomane rendant ses impressions et ses jugements de manière verbale (écrite ou orale), mais bien *le commun des mortels*, dans des gestes de la vie quotidienne aussi anodins que le fait de se constituer sa propre discothèque personnelle²¹.

Dans le même sens, les auteurs du très volumineux article intitulé « Criticism » paru dans l'encyclopédie de la musique *New Grove* écrivent²² :

La critique musicale peut être définie de manière large ou restreinte. De manière restreinte, il s'agit d'un genre d'écriture professionnel [...]. Plus largement, il s'agit d'une manière de penser qui caractérise non seulement l'écriture critique professionnelle, mais aussi plusieurs autres activités. Dans ce sens large, la critique musicale est un type de pensée qui évalue la musique et formule des descriptions pertinentes à l'évaluation; de telles figures de pensée sont présentes dans l'enseignement de la musique, dans les conversations portant sur la musique, dans la réflexion privée et dans différents genres d'écriture incluant l'histoire de la musique, la théorie musicale et les biographies.

On voit ici se dessiner deux types de critique musicale. Le premier prend l'aspect d'une chose, que l'on définit de manière « restreinte », puis le second est défini « largement », à savoir un ou plusieurs gestes renvoyant à un mode de pensée qui « évalue la musique » et peut comprendre l'enseignement, les conversations à propos de la musique, la réflexion d'ordre privé et même, dans un certain sens, la musicologie. Étonnamment, ici encore, les auteurs ne s'intéressent qu'à décrire l'histoire d'une critique « restreinte », d'un genre littéraire évaluatif produit par des professionnels des médias et/ou des lettrés et dont l'opinion est diffusée publiquement.

Que peut-on donc apprendre à propos du concept de « critique » en consultant la littérature portant sur le sujet? Le moins que l'on puisse dire est que l'on en retient une certaine *confusion sémantique* bien caractéristique de toute méthodologie définitionnelle ne s'intéressant qu'à recenser les usages d'un terme donné, usages nécessairement historiques et contingents. Au terme d'une telle revue de littérature, certes non-exhaustive, mais tout de même exemplaire, l'impression qui se dégage est effectivement une *incertitude conceptuelle*

²¹ Voir à ce sujet Hennion, Antoine, et. al., *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, (2001), Paris, La Documentation française, 281 pages.

²² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VI, p. 670. En anglais dans le texte; traduction libre.

autour de ce que cela implique de traiter de « critique ». Confusion également entretenue par certains auteurs d'articles encyclopédiques, qui, bien que traitant de *la critique et des critiques* dans la perspective restreinte et sélective que nous avons vue, admettent tout de même au passage un *sens bien plus large que pourrait revêtir le terme*.

C'est pourtant cette optique large qui me paraît la plus féconde. Comme l'a indiqué Nattiez²³, l'intuition même nous pousse à attribuer un certain caractère critique au fait de donner nos impressions à l'écoute d'un morceau à la radio ou d'un disque. On pourrait sans problème étendre cette constatation au fait de sélectionner la musique pour un événement, de changer de poste de radio ou de télévision parce que la musique nous déplaît, de « monter le volume » lorsque l'effet est le contraire, de parler de nos artistes préférés à un ami, etc. Ne sont-ce pas là en effet des indices nous invitant à considérer qu'il faille voir bien plus qu'un simple genre littéraire dans ce que l'on nomme « critique musicale »? Qui plus est, le fait que le mot « critique » ait tant de significations souvent contradictoires n'est-il pas un appel à mieux le cerner au moyen d'une autre méthode que celle qu'emploient le plus couramment les dictionnaires?

Une piste de réflexion s'ouvre alors. En s'intéressant à la critique musicale, mais également à la critique tout court, on l'a vu, le risque est grand d'en arriver au point où la confusion règne et où même le mot de « critique » n'est plus suffisamment clairement défini pour que l'on comprenne vraiment de quoi il s'agit. Une réelle compréhension de la critique musicale, et par extension, de la critique d'art, ou même de la critique en général, ne pourra être entreprise que de par une définition large du terme, qui permette d'en saisir non pas ses usages précis au cours de l'Histoire, mais bien *ses modes d'existences*, autrement dit, ses *modalités objectives et invariantes*. De cette manière, nous pourrions en arriver à une vue surplombante du phénomène, et permettre l'esquisse d'une véritable *théorie* du phénomène de critique musicale.

Tandis que beaucoup de recherches se sont intéressées à décrire les cultures musicales du monde et que d'autres se sont attardées à décrire la « critique musicale » au sens restreint du terme, c'est à la critique au sens large qu'il importera donc de se consacrer dans le présent mémoire. Mais il ne suffira pas de décrire cette critique. Selon moi, les

²³ Nattiez, p. 61.

sciences humaines n'acquièrent leurs lettres de noblesse que lorsqu'elles se lancent dans l'*explication* des phénomènes sociaux. Mais quelle différence entre « décrire » et « expliquer » ?

Le verbe « décrire » vient du latin « *describere* » signifiant « tracer, dessiner, exposer »²⁴. Quant à lui, le verbe « expliquer » vient du latin « *explicare* », soit « déployer » qui, lui, est dérivé de « *plicare* », soit « plier »²⁵. Ainsi, expliquer quelque chose, c'est la *déployer*, la *déplier*, tandis que la décrire, c'est la *dépeindre*, la *représenter*. On voit dès lors poindre une distinction conceptuelle et une hiérarchie sémantique entre ces deux mots : toute explication est une description, mais le contraire n'est pas vrai. En effet, déployer, déplier un objet de pensée requiert nécessairement de le représenter d'une quelconque manière. En revanche, dépeindre, représenter, n'implique pas nécessairement de déployer la chose. Car le fait de déplier quelque chose renvoie à une considération *diachronique*, c'est-à-dire en rapport avec le temps. Quand on dépie un objet, on le montre tel qu'il était (plié), on agit sur lui, puis on le montre tel qu'il est devenu (déplié). Il y a donc un rapport au temps qui est présent dans le concept d'« explication » et que ne recouvre pas exclusivement celui de « description ».

Cela veut dire deux choses. Premièrement, que l'on peut considérer toute compréhension d'une réalité quelconque par l'esprit humain comme une *description*, à savoir une représentation de cette réalité. Mais deuxièmement, qu'il y a deux sortes de description. D'une part, il y a *description synchronique*, qui est pure sémiologie, c'est-à-dire interprétation de la réalité par attribution de *qualités atemporelles*. D'autre part, il y a *description diachronique*, soit *explication* de la chose, qui relate ses *qualités temporelles*, c'est-à-dire sa provenance et son devenir. Décrire synchroniquement revient donc à donner un *sens au présent* en répondant à la question du « quoi ? », ou du « qu'est-ce que ? », tandis que décrire diachroniquement, expliquer, a au contraire pour objet de répondre à la question du « pourquoi ? », ou encore du « à cause de quoi ? ».

Or, découvrir le pourquoi d'une chose, c'est nécessairement découvrir à la fois *ce qui a poussé cette chose à être devenue ce qu'elle est et ce qui la pousse à rester ce qu'elle est ou à changer*. C'est à la fois découvrir ce qui lui a donné son impulsion première, ce qui l'a façonnée

²⁴ « Décrire », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, (2005), Paris, Larousse, p. 272.

²⁵ « Expliquer », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 365.

dans sa gestation, son existence même, et dévoiler ce qui modifie ou altère cette impulsion en cours d'existence, faisant obstacle à sa liberté de mouvement et de développement, mais la poussant du même coup à se transformer. D'une part, étudier ce qui fixe la chose dès son début est étudier *ce qui la détermine, soit ses déterminismes*, le verbe « déterminer » signifiant étymologiquement « fixer, marquer des limites, arrêter »²⁶. Les déterminismes d'une chose sont en quelque sorte ses limites absolues, ce qui fait que la chose est, au départ d'un moment considéré, *ce qu'elle est*. D'autre part, étudier ce qui altère le cours de son existence revient à identifier les obstacles que la chose rencontre en cours de route et qui agissent comme autant d'impératifs limitant sa liberté absolue. En effet, le mot « obstacle » vient du verbe latin « obstare », soit « se tenir devant, debout, dressé »²⁷.

Précisons que déterminismes et obstacles renvoient tous deux à un concept que je crois englobant, à savoir celui de *contraintes*. Contraindre, c'est, étymologiquement, « lier ensemble, enchaîner, contenir, réprimer »²⁸. C'est donc lier la chose au reste du monde et de l'Univers, sans quoi cette chose serait un donné purement libre et aléatoire, totalement indépendant de l'environnement. Conséquemment, ce qui détermine une chose et ce qui lui fait obstacle lors de sa rencontre avec les autres choses du monde est ce qui la *contraint*, ce qui lui permet d'exister en interdépendance avec le reste du monde. Les contraintes agissant sur une chose sont donc les forces agissant sur son passé, son présent et son futur. Et par définition, en les identifiant, nous *expliquons* la chose ; nous faisons donc bien plus que seulement la décrire.

Compte tenu du climat de confusion dans lequel se sont selon moi embourbées les réflexions sur la critique musicale parues jusqu'ici, et puisque cela n'avait pas encore été fait de manière *explicative* à mon avis, il m'est donc apparu autant nécessaire que pertinent de jeter les bases d'une nouvelle *théorie de la critique en matière d'art*, critique que je qualifierai d'« esthétique ». C'est à cette tâche que j'ai voulu me consacrer, en explorant de manière *qualitative* les *contraintes sociales* jouant sur la pratique de la critique musicale *se pratiquant dans les médias de masse contemporains*. Mais pourquoi m'en tenir aux *contraintes sociales*, quand on se doute bien qu'il y a aussi des contraintes génétiques/biologiques et

²⁶ « Déterminer », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 282.

²⁷ « Obstacle », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 673.

²⁸ « Contraindre », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 235.

psychologiques/cognitives qui entrent en ligne de compte ? Et pourquoi réaliser une recherche *qualitative* plutôt que quantitative ? Aussi, pour quelles raisons se limiter à la seule critique *médiatique* ? En outre, quelles théories déjà existantes en sciences humaines pourraient me servir de *bases épistémologiques* ? C'est à ces quatre interrogations qu'il s'agira maintenant de répondre.

Mon approche de recherche

Pourquoi m'être restreint aux contraintes *sociales* pesant sur la critique musicale ? La première réponse que je puisse donner ici est évidemment que je ne suis pas expert en sciences du cerveau et que par simple spécialisation disciplinaire, je ne m'intéresserai pas à un domaine qui n'est pas le mien. Une seconde réponse possible a à voir avec une lacune apparente de connaissances proprement sociologiques sur le sujet, lacunes qu'il m'a semblé scientifiquement légitime de tenter de combler. Mais la principale raison pour laquelle ce sont les contraintes sociales qui m'intéresseront spécifiquement ici est que les neurosciences avouent elles-mêmes que la question de la critique musicale est une affaire *avant tout* sociale et culturelle plutôt que génétique et psychologique. En effet, les sciences du cerveau ont permis de confirmer que la critique artistique dérive d'un amalgame de processus génétiques, cognitifs, émotionnels, psychoacoustiques, *mais également, et surtout, culturels, et ce, pendant et après l'enfance*. D'où la nécessité pour les sciences sociales de s'intéresser à ce genre de problématique afin d'y apporter des réponses que les sciences du cerveau ne sont pas en mesure, du moins pour le moment, de fournir. Expliquons brièvement de quoi il en retourne.

En 2006, le neuropsychologue Daniel Levitin a publié un ouvrage synthétique consacré aux plus récentes découvertes des neurosciences en ce qui concerne la musique, et dont un chapitre entier pose la question de « ce qui nous fait aimer la musique que nous aimons »²⁹. La plupart de ces recherches ont été consacrées au goût chez les bébés et les jeunes enfants, pour qui les préférences sembleraient déterminées par plusieurs facteurs

²⁹ Levitin, Daniel, *This is Your Brain on Music : the science of a human obsession*, (2006), Penguin, New York, 322 pages. Le chapitre en question est le huitième, et s'intitule : *My Favorite Things : Why do we Like the Music we Like?*

psychocognitifs et biologiques entrant en ligne de compte parfois même depuis le stade foetal³⁰.

Toutefois, la plupart des chercheurs en neurosciences s'étant penchés sur la question de la provenance des goûts chez les adultes l'admettent sans ambages : les contraintes agissant sur le goût musical sont avant tout *sociales et culturelles*. C'est ainsi que Levitin lui-même écrit³¹ :

Dans la culture occidentale en particulier, nos choix musicaux ont des conséquences sociales importantes. Nous écoutons la musique que nos amis écoutent. Tout particulièrement quand nous sommes jeunes, et en quête de notre identité, nous formons des liens ou des groupes sociaux avec les gens auxquels nous voulons ressembler, ou encore avec lesquels nous croyons avoir quelque chose en commun. Et comme manière d'extérioriser ce lien, nous nous habillons de la même façon, nous partageons des activités et nous écoutons la même musique. Notre groupe écoute ce genre de musique ; ces autres gens écoutent ces autres genres de musique. Ceci renvoie à l'idée évolutive qui fait de la musique un moteur de liaison et de cohésion sociales. La musique et les goûts musicaux sont donc une marque d'identité et de distinction à la fois personnelle et sociale.

Levitin est bien conscient que les facteurs purement psychologiques ou génétiques sont loin d'être les seuls qui entrent en jeu dans la problématique qui nous concerne. *Plus importants encore sont les facteurs culturels et les rapports sociaux entre individus*. À ce sujet, l'auteur lance quelques pistes identifiées par les neurosciences³², mais elles ne font qu'effleurer la question. Car n'étudiant pas *a priori* ces processus, les sciences du cerveau nous laissent sur notre faim quand vient le temps d'identifier les contraintes sociales pesant sur le comportement humain. On se gardera cependant de leur en faire le reproche : les sciences cognitives et biologiques ont, comme chaque science « monodisciplinaire », leurs propres méthodes et leurs objets limités. Pour ce qui est des facteurs socioculturels, il reviendra aux *sciences sociales* de les étudier.

Faisant écho à de telles considérations, les remarques du sociologue Laurent Fleury sont particulièrement éclairantes³³ :

³⁰ Levitin, pp. 223-246.

³¹ *Idem*, p. 232. En anglais dans le texte (traduction libre).

³² *Idem*.

³³ Fleury, Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, (2011), Armand Colin, Paris, p. 117.

Il n'y a pas, pour un individu, de liens simples et univoques entre les attitudes de l'enfance et les comportements adultes en matière de culture. Une telle conclusion oblige à penser la socialisation culturelle en des termes complexes, faisant place tant aux transformations des instances de la socialisation primaire (famille, école, groupes de pairs) qu'aux variations des processus de la socialisation secondaire (processus d'individuation, phénomènes de contiguïté, institutions culturelles) [...]. La sociologie doit relever les défis d'une compréhension et d'une explication de l'expérience d'un acte de culture.

En ce qui a trait à ma préférence pour la recherche qualitative, je dirais que deux éléments ont pu jouer. Tout d'abord, je n'ai malheureusement pas de formation en statistiques qui soit suffisante pour développer un modèle d'analyse quantitative rigoureux. Mais surtout, je fais le pari épistémologique que l'on peut déceler les contraintes à l'œuvre dans le comportement individuel en passant par trois méthodes classiques de l'ethnographie qualitative, à savoir la *recherche documentaire*, l'*entrevue semi-directive* et le *questionnaire*. Autrement dit, j'é mets l'hypothèse qu'une enquête qualitative peut véritablement permettre d'*expliquer* la critique musicale contemporaine. Or, deux choix méthodologiques s'offrent à toute enquête en sciences sociales : 1) récolter des informations, les transformer en données, puis les interpréter en s'inspirant de théories préexistantes; ou 2) construire une théorie, émettre des hypothèses, puis les valider ou non à l'aide des informations recueillies³⁴. Ici, la deuxième option fut privilégiée.

D'une part, j'ai montré en quoi la polysémie du terme « critique » posait problème pour la sélection d'une théorie en particulier : trop de modèles renvoient à des notions différentes en référant à la « critique musicale » pour que l'on sache vraiment ce dont il est question. D'autre part, trop peu de modèles visent à expliquer la critique dans son rapport avec les goûts et l'esthétique, des termes qui me sont depuis longtemps apparus comme problématiques dans toutes les théories que j'ai consultées. Conséquemment, ce mémoire débutera au chapitre 1 par l'établissement des *bases théoriques et définitionnelles* sur lesquelles j'ai appuyé tout le reste de ma démarche. J'y développe une conception que je crois rigoureuse et sans équivoque du trio « Esthétique-Goût-Critique » et de leur rôle respectif dans ce que j'appelle la « dynamique EGC ». Ce n'est qu'après avoir défini les termes et posé

³⁴ On parle parfois de « méthode hypothético-inductive » et de « méthode hypothético-déductive » à ce propos. Voir Van Campenhout, Luc et Raymond Quivy, avec la collaboration de Jacques Marquet, *Manuel de recherche en sciences sociales*, (2011), Dunod, Paris, pp. 143-144.

les jalons d'une théorie et d'hypothèses que pourra s'établir une *enquête sociomusicologique servant de prétexte à tester la validité et la fécondité de ce modèle théorique*.

Idéalement, j'aurais eu à montrer le mode opératoire concret de ce dernier dans la société contemporaine, pour l'ensemble des agents sociaux, et ce, dans l'ensemble des champs culturels en présence. Mais on s'en doute, une telle quête aurait été longue et fastidieuse; malheureusement trop ardue pour faire l'objet d'un seul mémoire de maîtrise. Il aura donc fallu faire un choix, et ce choix s'explique en bonne partie par réalisme pragmatique et contribution aux lacunes de connaissances sur le sujet étudié, raisons pour le moins suffisantes selon plusieurs sociologues³⁵.

Ainsi, parce qu'il s'agit d'un sujet fascinant, et parce qu'il fallait bien commencer quelque part, il m'a semblé prioritaire de m'attarder à ces *personnes qui parlent de musique dans les médias*, soit ceux que je nommerai subséquemment les « critiques-agents musicaux experts verbaux » et qui pratiquent la critique musicale que je nomme « experte verbale » (ou « journalistique ») en tant qu'animateurs ou journalistes. Ce choix s'explique également par un manque de littérature scientifique sur le sujet, manque auquel il paraissait tout à fait pertinent de pallier.

Comme je tenterai de le montrer au chapitre 1, outre les deux modèles théoriques sur lesquels je me suis appuyés pour mener ma recherche, très peu de théories sociologiques ont accordé une attention particulière à ce qui m'intéresse dans ce mémoire, soit les *contraintes sociales* (obstacles et déterminismes) agissant sur la pratique de la critique musicale journalistique. Le premier de ces deux modèles est celui dit « propagandiste des médias » d'abord développé par le linguiste Noam Chomsky et l'économiste Edward S. Herman, puis repris par plusieurs chercheurs, dont l'écrivain et journaliste Serge Halimi. Ce modèle m'a servi de théorie d'analyse du fonctionnement de l'industrie médiatique parce qu'il est à ma connaissance le plus complet et le premier à s'être penché *empiriquement* sur les obstacles sociaux que rencontre tout animateur ou journaliste dans l'industrie médiatique contemporaine. Le second modèle est la théorie dite « de la distinction » proposée par le sociologue Pierre Bourdieu, qui présente la société comme un ensemble de « champs » dans lesquels des forces nommées « habitus » poussent les individus à faire ce qu'ils font. J'inclus

³⁵ *Idem*, p. 101.

partiellement dans ce modèle théorique les travaux d'un autre chercheur s'étant quant à lui intéressé à la critique *musicale* et à ses contraintes sociales ; il s'agit du sociologue Simon Frith. L'ensemble de ces chercheurs et leurs travaux seront présentés au premier chapitre.

Le chapitre 2 présentera pour sa part l'objet d'analyse de ce mémoire, c'est-à-dire la *méthodologie* m'ayant permis de transformer, de par une enquête sociomusicologique de type ethnographique, mon objet d'étude, soit le métier de la critique musicale journalistique, en un objet de recherche précis, soit ses contraintes sociales, objet de recherche lui-même subdivisé en deux dimensions : 1) les *impératifs du métier*, qui agissent sous forme d'obstacles et seront traités au chapitre 3; et 2) le *goût du métier*, qui agit sous forme de déterminismes et fera l'objet du chapitre 4.

Pour finir, un cinquième chapitre sera consacré à l'*interprétation* de l'ensemble des données produites durant l'enquête et à la modélisation de ce que j'ai appelé « le champ social de la critique musicale journalistique ». Une conclusion viendra résumer toute la démarche, en commenter les avantages et inconvénients et explorer brièvement les nouvelles perspectives qu'a ouvertes ce mémoire. Je tiens ici à préciser que même si ma recherche se veut avant tout *exploratoire* compte tenu d'un ensemble de limitations statistiques et techniques que j'expliquerai en temps et lieu, je crois être parvenu, au terme de toutes ces analyses, en mesure de dresser une modélisation relativement probante du champ de la critique musicale experte verbale et de ses deux sous-champs potentiels, à savoir celui de l'*animation musicale* et celui du *journalisme musical*.

Chapitre 1 : Une nouvelle théorie de la critique musicale

Étymologiquement, le mot « critique » provient du latin « criticus », terme issu du grec ancien « kritikos » signifiant « capable de discernement, de jugement ». « Kritikos » serait pour sa part apparenté à « crisis » (« crise »), lui-même dérivé du verbe « krinein » qui veut dire « séparer », « choisir », « décider », « passer au tamis »³⁶. Ainsi, d'après cette signification étymologique, critiquer, c'est surtout « choisir ou ne pas choisir d'après une évaluation, ou encore le crible d'un jugement », celui-ci étant l'incarnation du « tamis », métaphore à laquelle le verbe « krinein » renvoie.

Suivant cette acception, il nous faut poser les *modalités essentielles* de la critique. Cela revient à s'interroger sur tout ce sur quoi peut porter le « tamisage qu'opère le jugement », c'est-à-dire sur les attributs les plus englobants, généraux et transcendants de l'objet de toute critique. On peut alors sans trop de difficulté s'en remettre aux trois transcendants platoniciens du Bien, du Vrai et du Beau, catégories d'action suprêmes en fonction desquelles tout acte issu de jugement, autrement dit tout geste critique, serait porté. Selon une telle disposition, nous obtiendrions trois modalités de la critique : 1) la critique relative au Bien ; 2) celle relative à la Vérité ; et 3) celle relative à la Beauté. Pour le philosophe Aristote, qui a largement développé l'approfondissement théorique des transcendants, est vrai tout jugement s'accordant avec le *Réel*, extériorité objective, essence et nature des choses. Tel qu'il le postule dans *La Métaphysique* : « [...] la vérité ou la fausseté dépend, du côté des objets, de leur union ou de leur séparation, de sorte qu'être dans le vrai, c'est penser que ce qui est séparé est séparé et que ce qui est uni est uni, et être dans le faux, c'est penser contrairement à la nature des objets »³⁷.

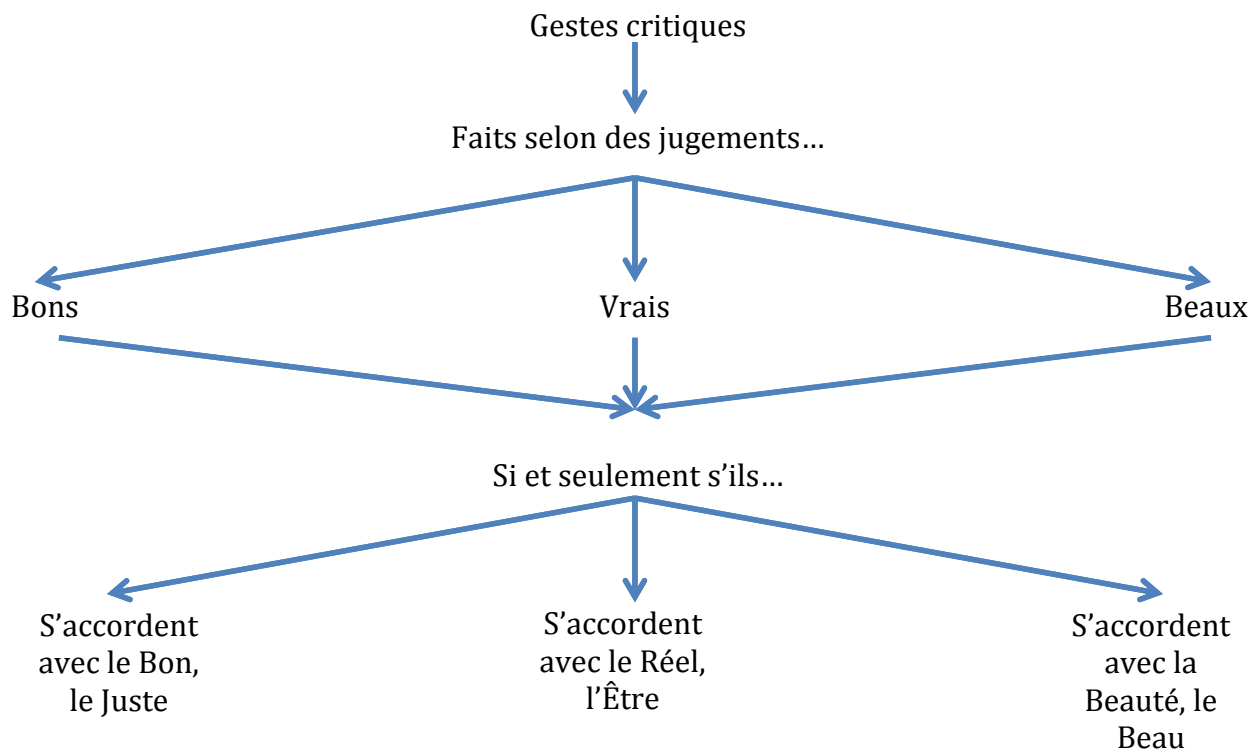
³⁶ « Critique », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 256. On retrouve donc une signification qui permet de comprendre pourquoi, en médecine et en physique, on parle d'« état critique » à propos d'une situation de crise dans laquelle les choses peuvent évoluer et se transformer très rapidement, une sorte de « moment décisif ».

³⁷ Aristote, *La Métaphysique*, tome 2, livres H-N, version traduite et rédigée par Jules Tricot, 1991, Vrin, Paris, p. 68.

Cette tripartition entraîne immédiatement une catégorisation de plus : puisque seuls les jugements portant sur l'*ontos*, l'*être* des choses (ce qui est, ce qui est réel, ce qui existe, etc.), sont relatifs au Vrai, alors les jugements qualifiés de « biens » ou « beaux » ne peuvent posséder la qualité d'être vrais, puisqu'« être vrai » est la qualité d'un jugement s'accordant avec le Réel. « Être bien » serait donc l'unique qualité d'un acte s'accordant avec le Bien suprême (on peut également penser au Bon, au Juste, etc.), alors qu'« être beau » serait l'unique qualité d'un acte s'accordant avec la Beauté des choses, et non leur Être, leur réalité, leur Bien, ou leur sens moral.

Cela fait en sorte que les jugements relatifs au Bien et à la Beauté sont de l'ordre non pas du descriptif ou de l'explicatif, mais plutôt du *normatif*, de l'affirmatif et de l'impératif. Il est question en conséquent non pas de « ce qui est », mais de « ce qui devrait être ». On obtient alors la schématisation du tableau suivant :

Tableau 1 : organisation aristotélicienne de la critique



Dans ce que l'on appellera subséquemment le « modèle aristotélicien », le Bien, le Vrai et le Beau ne sont donc que des propriétés, des qualités transcendantes pouvant s'appliquer à des jugements. Et si l'on reprend notre définition première de la critique comme geste accompli selon un jugement, ces qualités s'appliquent donc, via les jugements, aux actes critiques. Quant à eux, les jugements seraient les lieux où s'opère le « tamisage », soit la sélection, les choix effectués en vue de guider l'acte critique posé. Le concept de « critique » ainsi défini prend donc un sens extrêmement large, puisqu'il comprend non seulement la production d'un acte *rétroactif* (une réaction directe à quelque chose), mais également *proactif* (une action n'étant pas réaction directe à quelque chose). En musique, on peut dire que l'acte proactif correspond à la *production* musicale (composition, arrangement, orchestration, performance, etc.), tandis que l'acte rétroactif correspond en quelque sorte à la *réception* musicale (écoute, interprétation, analyse, etc.). Ainsi, tout geste dérivé d'un jugement, qu'il soit ou non proactif, devrait donc, selon ce modèle, toujours être considéré comme *critique*.

Une telle schématisation de la critique prend donc pour acquis que *seules des critiques sont posées selon les différents modes de jugements, de même que ceux-ci ne peuvent engendrer que des critiques*. Autrement dit, tous les autres gestes de la vie quotidienne, non posés en fonction du « tamis » du Bien, du Vrai et du Beau, seraient donc *non-critiques, dépourvus de marque d'appréciation* : on les dira *routiniers* ou *réflexes*.

Notons qu'ici, peu importe de savoir si l'acte issu du jugement soit ou non considéré « conscient ». La question de la conscience – nous aurons l'occasion d'y revenir – est d'un tout autre niveau. Car parfois, voire souvent, nos gestes critiques sont *inconscients*. Cela impose donc de compléter par le postulat crucial suivant : *que le geste soit ou non voulu ou perçu, au moment de sa réalisation, comme ayant été réalisé selon un jugement bien défini, il est toujours possible qu'il l'ait été de manière inconsciente*. Ce faisant, il demeure malgré tout *agissant en tant que critique* dans le Réel, et nous réaffirmons donc que toute critique peut être comprise comme l'unique résultat d'un jugement quelconque.

En somme, même si, dans le présent mémoire, nous ne nous intéresserons évidemment qu'à l'acte critique posé en regard d'un jugement relatif à la Beauté musicale, il était primordial de repositionner la critique dans son acception la plus large possible afin de

ne pas perdre de vue qu'elle est multiple dans ses *modes d'existence*³⁸. Ce faisant, nous sommes maintenant en mesure de saisir le fossé ontologique qui sépare une telle conception de la critique d'avec les *notions* qui semblent le plus souvent admises par tous ceux qui ont jusqu'à présent réfléchi à propos de cette entité que l'on appelle « critique ».

Qu'est-ce que l'« esthétique » ?

Le philosophe Alexander Gottlieb Baumgarten est l'inventeur moderne du concept d'« esthétique ». Dans ses *Méditations philosophiques* parues en 1735, il décrit l'esthétique (qu'il reprend du mot latin « *aesthetica* ») comme étant « la science du mode de connaissance et d'exposition sensible »³⁹. Cependant, si l'on remonte à la racine grecque du terme latin, « *aesthetica* » serait attribuable à « *aisthêsis* », soit tout simplement « sensation », et non « science des sensations »⁴⁰. Baumgarten aurait donc opéré, dans ce cas précis, un *détournement sémantique* servant à l'édification de sa pensée. Car l'esthétique comme *sensation* revêt une dimension non seulement plus profonde et plus large, mais *tout autre* que celle à laquelle il veut la réduire.

En effet, toute une tradition philosophique et scientifique tente depuis environ les années 1950 à rappeler que l'esthétique n'est, en définitive, qu'une *façon particulière d'appréhender le Réel*. Par exemple, pour l'historien de l'art Erwin Panofsky, l'esthétique est un « mode » spécifique du vécu sensoriel : « Il est possible de percevoir tout objet, naturel ou créé par l'homme, sur le mode esthétique »⁴¹. Le philosophe et historien de l'art Rainer Rochlitz est du même avis⁴² :

Tout [...] peut faire l'objet d'une expérience esthétique, gratifiante ou décevante. Tout ce qui peut être perçu ou compris par un être doué de sens et d'intelligence peut, dans certaines

³⁸ D'autant plus que ce choix de schématisation ne tient pas purement du « hasard » : toute l'histoire classique de la philosophie des sciences, des arts et du savoir, du moins en Occident, est traversée depuis le philosophe Platon jusqu'au philosophe Emmanuel Kant, au moins, par la référence aux transcendants.

³⁹ Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Esthétique ; précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème ; et de la Métaphysique: (501 à 623)*, traduit par Jean-Yves Pranchère, 1988, l'Herne, Paris, p. 121.

⁴⁰ « Esthétique », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 350.

⁴¹ Panofsky, Erwin, *L'Oeuvre d'art et ses significations*, (1955), Paris, Gallimard, 1969, p. 38.

⁴² Rochlitz, Rainer, *L'Art au banc d'essai : esthétique et critique*, (1998), Paris, Gallimard, p. 29.

conditions, entrer dans l'expérience esthétique. [...] Notre plaisir ou notre déplaisir, notre indifférence ou notre réaction passionnée dépendent alors exclusivement de nos dispositions subjectives, de notre sensibilité et de notre attention.

Mais quelles sont les conditions particulières faisant en sorte qu'une expérience sensorielle quelconque devienne *esthétique* ? La réponse à cette question devient maintenant de plus en plus claire grâce aux recherches réalisées par la neuro et la psychomusicologie, deux disciplines très récentes, mais concevant l'esthétique sous cet angle. Ces disciplines ont permis de fournir les composantes de ce que serait une *expérience sensorielle de type esthétique*. Sans les développer ici – ce qui n'est pas de l'ordre de notre propos – mentionnons simplement que pour des neurobiologistes comme Jean-Pierre Changeux, toute œuvre d'art est un objet spécifique achevé, un *monde en soi* possédant une unicité d'existence et mobilisant, tant au niveau de la production que de la réception, à la fois les émotions, la raison et des processus conscients et inconscients, une combinaison particulière de processus neuronaux faisant émerger l'expérience esthétique. Ainsi, tout se jouerait *au niveau chimique du cerveau*; on parle même aujourd'hui de « neuroesthétique »⁴³.

Dans cette optique, *l'art n'existerait que de par sa manifestation esthétique*. En effet, c'est parce qu'il provoque une expérience esthétique et est mémorisé comme tel dans le cerveau qu'un objet quelconque devient objet (ou « œuvre ») d'art⁴⁴. Cette interprétation, qui d'un seul coup, et comme l'avait pensé le théoricien littéraire Gérard Genette⁴⁵, parvient à définir ce qu'est l'art au moyen d'une conception de « ce qui reconnaît et sent l'art », confirme et enrichit donc le sens premier du terme « esthétique », à savoir non pas la pratique d'un discours, d'une philosophie ou d'une science, mais avant tout, la « pratique » d'un senti, d'un affect mobilisant des facultés et des zones spécifiques de notre cortex cérébral. L'esthétique d'un individu donné est donc l'ensemble des stimuli qu'il a perçus et qui constituent *le bagage des expériences sensorielles qu'il soumet à son jugement relatif à la Beauté*.

Une telle définition a nécessairement pour conséquence – et elle est majeure – que si l'on peut concevoir l'esthétique comme un ensemble de vécus et de sentis au niveau

⁴³ Changeux, Jean-Pierre, *La Beauté dans le cerveau : pour une neuroscience de l'art*, (2010), Adunanza solenne a celebrazione del Bicentenario dell'Istituto Reale di Scienze, Lettere ed Arti, 54 :47 min, Document disponible à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=Sjai6pPAy30>.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Genette, Gérard, *L'Oeuvre de l'art, tome 2, La Relation esthétique*, (1997), Paris, Seuil, p. 118.

individuel, un pas n'a qu'à être franchi pour l'étendre à un ensemble d'individus, bref, à des *communautés*, des collectivités humaines. Car l'esthétique se vit non seulement en une seule personne, mais s'érige également, par expériences similaires partagées, communiquées et répétées au sein d'un groupe et au fil du temps, en *culture*. C'est qu'une communauté fréquemment soumise aux mêmes *stimuli*, de par une exposition prolongée et constante, développe progressivement une culture, soit, comme l'a définie le United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social » et qui englobe notamment les arts et les lettres⁴⁶.

Il devient donc possible de *traiter d'esthétique comme d'une culture*, soit non pas seulement comme une sensation ressentie puis mémorisée par le cerveau, mais comme un ensemble cumulé et partagé de sensations dans une communauté donnée. Conséquemment, j'utiliserai ci-après l'expression « culture esthétique » pour désigner l'ensemble des vécus esthétiques qu'ont en commun les membres d'une même collectivité. Mais bien entendu, et comme c'est le cas pour l'ensemble des individus en général, chacun appartiendra à plusieurs cultures se chevauchant, puisqu'entrant en contact avec plusieurs expériences n'appartenant pas nécessairement aux mêmes « réseaux esthétiques collectifs ».

Reprenons donc. La critique artistique consiste en un geste posé selon un jugement s'accordant avec la Beauté. Or, cette Beauté vécue, ressentie, et non pas théorisée ou idéalisée, n'est nulle autre que *l'esthétique*, soit un réseau neuronal précis faisant en sorte que nous nous sentons touchés ou pas, attirés ou révoltés par des stimuli particuliers, à savoir les objets constitués sous forme d'*œuvres d'art*. Tout comme nous expérimentons le Réel de par notre expérience sentie du monde, tout comme nous expérimentons le Bon de par notre expérience sentie des situations morales et politiques, nous expérimentons la Beauté de par notre expérience sentie de l'art. Et n'est art pour nous que ce qui puisse s'offrir à notre sensibilité artistique, à notre esthétique.

⁴⁶ « Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles », in *Conférence mondiale sur les politiques culturelles du 26 juillet au 6 août 1982*, (1982), Mexico City, UNESCO, document disponible à la page suivante : http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_213C51B6D967233963878D160385CC38EE790000/file_name/mexico_fr.pdf.

Ainsi, la Beauté, c'est l'esthétique, soit un type bien particulier de rapport au monde. D'où le fait qu'elle soit si diverse d'un individu à l'autre, d'une société à l'autre, d'une époque à l'autre. Étudier l'esthétique, c'est donc étudier ce qui, pour un individu ou un groupe d'individus donnés, « fait art », ou encore, *entre dans le registre du Beau, du sensible*. L'intuition qu'avait eue le philosophe David Hume à propos de la Beauté nous apparaît alors dans toute son exactitude : « La Beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes; elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple »⁴⁷.

Reste alors à poser le dernier jalon de notre théorie. Puisque la critique est comprise comme le produit gestuel d'un jugement façonné par un vécu, une esthétique, que pouvons-nous savoir à propos de ce « jugement »? Car si le cerveau reçoit une information artistique, puis la traite en vue d'en produire, éventuellement, une critique, par quel mécanisme procède-t-il dans le traitement opéré? Il s'agirait du fameux « tamisage » que laissait entrevoir la définition étymologique de la critique, « opération-siège » du jugement en fonction duquel s'établira toute critique. En matière de filtrage des expériences esthétiques cumulées, il sera en fin de compte posé que le siège neuronal de ce « tamisage », de ce jugement, n'est nul autre que le *goût*. Le goût est la pierre angulaire qui permettrait donc de lier la critique, geste d'appréciation, à l'esthétique, expérience affective non encore « tamisée » par le cerveau. Il faut donc, en définitive, définir et délimiter ce concept.

Le goût comme médiation nécessaire entre esthétique et critique

L'esthétique étant ni plus ni moins *l'expérience sentie de l'art* et la critique étant pour sa part *la réponse opérée en fonction de cette expérience*, le passage de l'expérience sentie au geste posé est nécessairement médié⁴⁸, au niveau neuronal, par les différentes zones du cerveau responsables du filtrage et de la sélection des informations en vue de construire un acte que le cerveau « maîtrise ». Cet ensemble de filtrage, par lequel le cerveau « tamise », « choisit » plus ou moins consciemment comment il manifestera sa réponse face à l'expérience esthétique dont il traite les informations, peut ainsi se conceptualiser comme

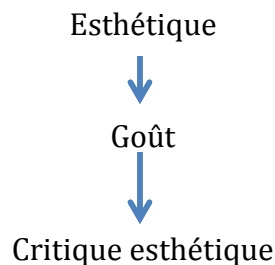
⁴⁷ Hume, David, « De la norme du goût », (c. 1755), in *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000, p. 140.

⁴⁸ Ce néologisme est parfois utilisé en sciences sociales pour signifier « étant agi par une médiation ».

étant le goût, soit l'ensemble des dispositions qui gouvernent à un jugement critique, ou encore, au niveau neuronal, la faculté de percevoir et discerner ce qui, dans le stimulus esthétique, est agréable ou ne l'est pas, et de planifier l'action rétroactive à entreprendre, s'il y a lieu.

Étymologiquement, le terme « goût » vient quant à lui du latin « gustus », soit « action de goûter, dégustation; saveur », qui lui, dériverait du grec, et ce dernier du sanscrit « gush » (« aimer, trouver bon ») ⁴⁹. Ainsi, à la base, goûter renvoie donc à un acte intérieur d'appréciation (« aimer ou pas »), mais sans manifestation extérieure, sans matérialisation posée sous forme de geste. Et selon ce que nous avons précédemment postulé, le geste, s'il se manifeste (mais pas nécessairement), est la critique. Nous avons donc pu cerner, dans un sens large mais tout de même concis, les concepts de « critique », d'« esthétique » et de « goût » qui, selon les précisions précédemment apportées, peuvent maintenant s'articuler sous forme de concepts en un réseau hiérarchique et relationnel, tel que le montre le tableau suivant :

Tableau 2 : réseau de concepts : le processus de stimulation de la critique esthétique



Les flèches représentent ici un *processus déterministe de stimulation*. Ainsi, en récapitulant le fonctionnement de ce système, on peut établir que : 1) le cerveau absorbe un certain nombre d'expériences spécifiques qu'il ressent plus ou moins consciemment comme étant de l'ordre de l'esthétique ; et 2) les redirige et les synthétise de par son goût ; 3) ce qui peut provoquer un ou plusieurs gestes en réponse, soit la ou les critiques esthétique(s).

⁴⁹ « Goût », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 451.

Si l'on reprend le modèle aristotélicien précédemment exposé, les gestes critiques ne seront finalement considérés « esthétiques » que lorsqu'opérés en fonction de jugements de goût, qui lui-même aura filtré dans l'expérience vécue ce qu'il considère ou non agréable. Pour paraphraser l'historien Jean-Baptiste Dubos, le goût est ce « sixième sens qui est en nous [...], la portion de nous-mêmes qui juge sur l'impression qu'elle ressent »⁵⁰. Et comme le précise Ghyslaine Guertin : « Le goût est [...] cette faculté qui, tout en étant intimement lié à la subjectivité et à l'*ego* de chacun, cherche à persuader les autres de sa validité »⁵¹. Nous en arrivons donc au point où tant le « modèle classique » que le modèle neurologique peuvent se compléter, dans une schématisation tripartite de la constitution des gestes critiques, du goût et de l'expérience sensorielle dite « esthétique ». Pour employer une analogie, on pourrait dire qu'alors que l'esthétique est le *procès*, le goût est le *verdict*, et la critique, la *sentence*.

Cependant, à procès et verdicts similaires, sentences souvent disparates. En effet, bien que deux jumeaux identiques aient été plus ou moins exposés aux mêmes stimuli esthétiques pendant leur enfance, il y a fort à parier qu'il subsistera entre eux des différences dans leur consommation culturelle respective, c'est-à-dire dans les manifestations de leurs préférences respectives en matière d'art. Ainsi, le jugement esthétique lui-même ne déterminerait que « le fond » de la critique, c'est-à-dire le fait que l'on considère une chose belle ou laide, attirante ou repoussante. La *forme* que prend la critique, soit : a) son *degré d'extériorisation* (s'observe-t-elle extérieurement, ou demeure-t-elle de l'ordre de l'intime ?) ; b) son *intensité* (est-elle active, voire violente ou agressive, ou plutôt passive ? ; et c) ses *modalités* (comment se présente-t-elle (en mots et/ou en gestes ?) et quels mots et/ou quels gestes sont posés ?) est nécessairement produite par d'autres facteurs, qui forment un ensemble de *déterminismes*, soit, pour reprendre notre analogie judiciaire, la personnalité, l'humeur et la connaissance des lois et de la jurisprudence du juge en question. Par conséquent, deux personnes ayant des jugements identiques produiront des critiques identiques à la condition que leur goût ait été lui-même déterminé par des *facteurs identiques*. On s'en doute, et même dans le cas de jumeaux, il est hautement improbable que les « aléas » de la vie modulent le

⁵⁰ Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, (c. 1719), Genève, Slatkine, 1993, p. 342.

⁵¹ Guertin, p. 23.

goût des uns et des autres de manière tout à fait identique, ce qui fait varier considérablement, en société, la manière dont chacun manifeste son ou ses jugements. Ce sont les ressemblances statistiques qui nous autorisent à parler de « cultures esthétiques », ou encore de « communautés de goûts ».

Mais suite à ces postulats, la question demeure entière en ce qui concerne, concrètement, les *facteurs sociaux qui contraignent le « tamisage » qu'opère le goût*. En vérité, peu de chercheurs en sciences sociales ont développé de manière rigoureuse et satisfaisante l'étude de ces facteurs. Néanmoins, il s'en trouve quelques-uns qui, comme je l'ai mentionné en introduction, nous seront tout à fait utiles pour l'élaboration de notre théorie explicative de la critique musicale journalistique en contexte de compétition marchande.

Deux bases théoriques

Au terme de mes nombreuses lectures et recherches sur le sujet, j'en suis venu à la conclusion qu'il n'y a selon moi que deux grandes théories *explicatives* en sciences sociales sur lesquelles on peut s'appuyer substantiellement quant aux contraintes sociales agissant sur la pratique de la critique musicale journalistique en contexte de compétition marchande.

La première d'entre elle est ce que l'on nomme le « modèle propagandiste des médias » développé par Noam Chomsky et Edward S. Herman dans un premier temps, puis repris par Serge Halimi et d'autres dans un second temps. D'inspiration matérialiste et structuraliste, ce modèle s'inscrit en droite ligne dans la tradition de l'étude des effets de la marchandisation de la société réalisée par les penseurs de l'école de philosophie sociale dite « de Francfort »⁵². Cependant, le modèle propagandiste se distingue de l'école de Francfort sur deux points essentiels, points qui le rendent selon moi plus pertinent dans le cadre de ce mémoire : 1) il s'appuie sur des bases empiriques et scientifiques plutôt que philosophiques et spéculatives ; et 2) il est entièrement consacré à l'étude des conséquences de la marchandisation *des médias sur la pratique du journalisme* plutôt qu'à l'étude des conséquences de la marchandisation *de l'art sur la pratique de l'art*⁵³.

⁵² Et qui comprend notamment Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Erich Fromm, Jürgen Habermas, Max Horkheimer et Herbert Marcuse.

⁵³ Voir Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer, *Kulturindustrie : raison et mystification des masses*, (1947), Paris, Allia, 2012, 104 pages et Benjamin, Walter, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*,

Pour les auteurs du modèle propagandiste, les médias contemporains fonctionnent à la manière d'une seule et même *industrie* servant à profiter au monde industriel marchand en diffusant sa conception du monde et en assurant sa prospérité économique et sa continuation. Cette théorie va à l'encontre des idées reçues généralement à propos des médias, car elle conçoit la majorité des entreprises médiatiques comme faisant partie d'une seule et même industrie, au lieu de procéder à un découpage des médias en catégories impliquant des jeux d'oppositions binaires. Par exemple, on oppose souvent a) les médias dits « privés » à ceux dits « publics » ; b) les « grands médias » (« de masse », « généralistes » ou encore « mainstreams ») aux « petits médias » (« undergrounds », ou encore « spécialisés ») ; c) les médias « traditionnels » aux « nouveaux médias » ; et d) les médias « systémiques » ou « conventionnels » aux médias « non-conventionnels » (« indépendants », ou encore « alternatifs »).

Loin de moi l'idée de vouloir minimiser l'importance ou la pertinence de telles distinctions. Cependant, il me semble que depuis deux ou trois décennies, ces oppositions binaires sont de plus en plus à prendre « avec un grain de sel », pour employer une expression populaire, car elles m'apparaissent insuffisantes pour permettre une analyse rigoureuse du phénomène médiatique en Occident. Pour ne prendre qu'un seul exemple, la différence entre « média privé » et « média public » s'est progressivement atténuée, à un point tel qu'il paraît difficile de nos jours de considérer Radio-Canada, pour ne citer que cette entreprise, comme un média *entièrement* public. Examinons-en brièvement les raisons.

Tout d'abord, en ce qui concerne le financement, la société d'État a recours depuis plusieurs années à de la publicité comme source notable de revenus. Ainsi, on peut relever qu'entre 1997 et 2006, elle a récolté de 20 à 30% de ses recettes à partir de revenus publicitaires. À cela, il faut ajouter qu'elle récolte également d'importants revenus d'abonnement via ses chaînes spécialisées depuis l'apparition de la télévision câblée dans les années 1980. Puis, en ce qui concerne la mission et la gestion de l'entreprise, d'aucuns estiment qu'elle s'est progressivement transformée depuis les années 1990, calquant de plus

(1935), document disponible à l'adresse suivante :

http://www.google.ca/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwiQ5KyHnLnJAhUKox4KHZNVCfwQFggiMAE&url=http%3A%2F%2Fmonoskop.org%2Fimages%2Farchive%2Fa%2Fa0%2F20130112193812!Benjamin_Walter_1936_Loeuvre_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf&usq=AFQjCNETPZjaMLjy4-gK28RNIWaQ10j5PA.

en plus le modèle privé et abdiquant sa fonction initiale d'« éclairage » des citoyens au profit toujours grandissant du divertissement. L'un des participants à l'enquête que j'ai menée, en poste depuis trente ans à Radio-Canada, s'est d'ailleurs dit témoin privilégié de cette transformation au sein des chaînes musicales de Radio-Canada⁵⁴ :

Aujourd'hui [...], j'ai le sentiment qu'on est bien davantage dans le divertissement, encore dans l'information, oui, mais dans cette idée d'éclairer, d'être des passeurs, pour ce qui est de la musique, ç'a pris le bord. [...] On est rendus une antenne qui est majoritairement une antenne de musique populaire. [...] On fait vraiment de la radio de niche, maintenant [...]. Pour moi, ça rend pas compte de la richesse, de la variété, c'est extrêmement restrictif, pis c'est biaisé en même temps.

Certes, quiconque a écouté la radio ou regardé la télévision de Radio-Canada pourra constater une différence notable de contenu et de présentation entre cette station et des entreprises médiatiques privées comme le 98,5 FM ou le groupe TVA. La mission même de Radio-Canada se distingue de par une volonté nettement affichée de refléter certaines valeurs propres au gouvernement fédéral ainsi qu'à l'« identité nationale canadienne », comme le précise d'ailleurs la *Loi sur la radiodiffusion de 1991*⁵⁵.

Mais malgré cela, il me semble indéniable que de nos jours et plus que jamais, les grands médias sont constitués comme une *industrie*. Toute une littérature abonde d'ailleurs au sujet du double phénomène que l'on dit de « concentration des médias » et de « convergence médiatique » dans les pays occidentaux⁵⁶. D'où une nécessaire réflexion pan-

54 Plusieurs écrits relatent la lente mais progressive transformation structurelle et financière de Radio-Canada. Voir à ce propos par exemple Marissal, Vincent, « Radio-Canada dans la marmite politique », in *Journal La Presse*, 28 mars 2009, document disponible à l'adresse suivante : <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/vincent-marissal/200903/28/01-841187-radio-canada-dans-la-marmite-politique.php> et Geloso, Vincent, « Radio-Canada : le temps d'une (sorte de) privatisation est venu », in *Journal de Montréal*, 11 mai 2014, document disponible à l'adresse suivante : <http://www.journaldemontreal.com/2014/05/11/radio-canada-le-temps-d-une-sort-de-privatisation-est-venu>.

55 Site de CBC/Radio-Canada, « Politique 1.1.1 : Mission de CBC/Radio-Canada », document disponible à l'adresse suivante : <http://www.cbc.radio-canada.ca/fr/rendre-des-comptes-aux-canadiens/lois-et-politiques/programmation/politique-des-programmes/1-1-1/>.

56 On pense entre autres à une étude réalisée par le Centre d'étude des médias de l'Université Laval sur les dimensions économiques des médias du Québec et ayant notamment montré : 1) que bien des entreprises médiatiques privées reçoivent annuellement plusieurs centaines de milliers de dollars de subventions provenant de fonds publics ; et 2) que les médias du Québec sont aujourd'hui concentrés dans les mains de quelques grosses entreprises seulement. Et la situation serait sensiblement la même non seulement en France et aux États-Unis, mais également dans la plupart des pays occidentaux dits « développés ». Voir à ce sujet Site du Centre d'études sur les médias, « Concentration des médias », document disponible à l'adresse

médiatique permettant une analyse globale du champ médiatique culturel, mais également du champ médiatique en général, réflexion qu'autorise et facilite le modèle propagandiste en transcendant les quatre oppositions précédemment évoquées.

Le modèle propagandiste des médias est simple, mais abondamment étoffé par la recherche statistique et historique que Chomsky et Herman ont menée sur la couverture médiatique de plusieurs événements géopolitiques d'importance aux États-Unis depuis les années 1960 (principalement la Guerre du Vietnam, les interventions militaires et diplomatiques en Amérique latine depuis 1970 ainsi que les trois Guerres du Golfe). Selon les propres mots de Chomsky et Herman, on peut le résumer ainsi⁵⁷ :

Les médias, entre autres fonctions, jouent un rôle de serviteurs et de propagandistes des puissants groupes qui les contrôlent et les financent. Les porteurs de ces intérêts ont des objectifs précis et des principes à faire valoir; ils sont aussi en position d'infléchir et d'encadrer l'orientation des médias. Cela ne s'opère généralement pas au moyen d'interventions directes et grossières mais plutôt grâce à la sélection d'un personnel politiquement aux normes et l'intériorisation par les rédacteurs et les journalistes des priorités et des critères définissant ce qu'est une information valable en conformité avec les politiques de l'establishment. [...] Pour nous, ce que font les journalistes, ce qu'ils considèrent comme de l'information digne d'intérêt et les présupposés sur lesquels se fonde leur travail s'expliquent généralement très bien par le seul jeu des incitations, pressions et autres contraintes que prend en compte une telle analyse structurelle.

Tout en précisant⁵⁸ :

Bien que prépondérants dans le fonctionnement des médias, ces facteurs structurels ne contrôlent pas tout, et les effets qu'ils produisent sont loin d'être constants, simples et homogènes. [...] Il est de notoriété publique [...] que les divers composantes des médias jouissent d'une relative autonomie, que certaines valeurs individuelles ou professionnelles ne sont pas sans influence, que l'on prend soin d'éviter d'imposer une ligne éditoriale stricte et que le système s'accommode parfaitement d'un certain degré de dissidence mettant en cause les versions des faits les plus consensuelles. [...] Toute la beauté du système réside cependant dans le fait que ces points de vue dissidents et ces informations dérangeantes restent encadrés et tenus à la marge [...].

suivante : http://www.cem.ulaval.ca/concentration_medias/, de même que Pinto, Évelyne, et. al., *Pour une analyse critique des médias : le débat public en danger*, (2007), Broissieux, Éditions du Croquant, 237 pages et Chomsky, Noam et Edward S. Herman, *La Fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, (2002), Marseille, Agone, 653 pages.

⁵⁷ Chomsky et Herman, p. 9.

⁵⁸ *Idem*, p. 10.

Si Chomsky et Herman font ici référence aux grands médias dominants, un pas n'a qu'à être franchi pour attribuer leurs considérations à *l'ensemble des médias*, qu'ils soient privés ou non, généralistes ou non, traditionnels ou non et dominants ou non. Car il est tout à fait envisageable de considérer tout média comme *une structure organisationnelle répondant à des directives, à une vision*. Que ces directives et cette vision viennent « d'en haut », comme c'est le cas pour les médias conventionnels, ou qu'elles soient décrétées démocratiquement, comme dans le cas de certains médias alternatifs, ne change finalement rien au fait fondamental que dans leur rôle de *diffuseurs de contenus*, les médias agissent en tant que *passeurs d'idées et de représentations*. Or, quelles sont ces idées et ces représentations ? Le modèle propagandiste des médias répond qu'il s'agit de celles qui passent le double « test » de la *rentabilité marchande* et de la *défense des intérêts marchands*.

Mais qu'est-ce qui est à la base de la prédominance de ces deux critères ? Pour les auteurs du modèle propagandiste des médias, il ne fait nul doute que c'est la *compétition marchande* elle-même. Celle-ci pousse les entreprises médiatiques à se faire concurrence pour s'accaparer les plus grandes parts de marché possible et/ou ne pas perdre celles qu'elles ont déjà acquises (on parle alors de « niches de marché » ou de « niches commerciales »⁵⁹), bref, à se démarquer auprès de consommateurs potentiels, faute de quoi elles risqueraient de produire un contenu que personne ne consomme, ce qui, compte tenu de la manière dont elles se financent, les conduirait à la faillite⁶⁰. C'est donc dire que pour une simple question de survie économique, les entreprises médiatiques sont incitées, dans un contexte de compétition marchande, à produire des *contenus qui vendent et défendent la vision marchande de la société*, critique musicale incluse.

Dans son livre *Les Nouveaux Chiens de garde*, une étude empirique sur les médias français fortement influencée par les travaux de Chomsky et Herman, Serge Halimi a identifié et analysé les trois principaux indicateurs permettant de déceler dans le travail des animateurs et journalistes la prépondérance de la rentabilité marchande et de la défense des

⁵⁹ « Niche », in *Le Petit Larousse illustré 2016*, p. 785.

⁶⁰ Notons au passage qu'en termes médiatiques, la rentabilité a trouvé durant le XX^e siècle ses indicateurs de prédilection, à savoir le *tirage* ou le *lectorat* (dans le cas des médias imprimés), l'*audimat* (dans le cas de la radio et de la télévision) ainsi que le *nombre de visiteurs* (dans le cas des médias web). Ces indicateurs permettent tous de mesurer l'*audience* (la quantité de personnes consommant les contenus) d'un média donné.

intérêts marchands comme critères déterminant la production médiatique tant en termes qualitatifs que quantitatifs : 1) une intériorisation de la logique compétitive de rentabilité ; 2) une révérence devant l'ordre établi ainsi que devant les puissances économiques ; et 3) une connivence et une convergence idéologiques des monde journalistique et culturel⁶¹. Dans cette optique, la fonction des travailleurs des médias est d'assurer à leurs employeurs une diffusion optimale de leurs contenus. De cette manière, l'industrie médiatique fonctionne comme une organisation qui *filtre* constamment les contenus jugés « bons » (« à diffuser ») de ceux jugés « mauvais » (« à ne pas diffuser »).

En matière de discours sur la musique, cette sélection, ce triage, qui revêt, selon la définition que nous avons donnée du terme, une dimension *critique*, peut se vérifier à tous les échelons des prises de décisions qui affecteront les contenus ; du traitement des informations au choix même de la ligne éditoriale, en passant par le choix des sujets traités et la sélection des employés, partenaires et collaborateurs. animateurs et journalistes sont, pour employer un terme de plus en plus utilisé par leurs employeurs, à considérer comme des « curateurs »⁶² procédant à un filtrage constant, un tri sélectif des informations et de leur traitement. Et ce filtrage critique entre toujours en ligne de compte dans le fonctionnement des médias, de la base jusqu'au sommet.

À l'échelon individuel, nous pouvons ainsi considérer qu'un curateur médiatique musical, un critique-agent musical expert verbal, est un travailleur des médias à qui il incombe la responsabilité non seulement de faire des choix critiques en fonction de ses goûts,

⁶¹ Halimi, Serge, *Les Nouveaux Chiens de garde*, (2005), Paris, Raisons d'agir, 155 pages. Rappelons au passage que Halimi n'est pas le seul chercheur avoir tiré de telles conclusions, qui sont très similaires à celles qu'obtinrent Chomsky et Herman, le Centre d'études des médias de l'Université Laval de même que plusieurs autres auteurs. Voir notamment Saint-Pierre, Jocelyn, « Une Situation vraiment « exceptionnelle » ? Peut-être pas au regard de l'Histoire, où les relations incestueuses pullulent », in *Journal Le Devoir*, (2 juin 2015), document disponible à l'adresse suivante : <http://www.ledevoir.com/societe/medias/441584/politique-media-commissaire-a-l-ethique-une-situation-vraiment-exceptionnelle>.

⁶² L'expression a été utilisée à plusieurs reprises par certains des participants interrogés durant l'entrevue. Le mot lui-même serait emprunté à l'anglais « curator », qui renvoie à « administrateur de musée, de galerie d'art, ou d'une institution similaire » (en anglais dans le texte ; traduction libre). Voir *Collins Dictionary*, (2011), Glasgow, HarperCollins, p. 415. Comme nous l'avons vu, un administrateur de musée, ce que nous appelons plus communément un « commissaire d'exposition muséal », est lui-même un agent critique, mais de type 2.2, c'est-à-dire le plus souvent non-verbal. Or, il n'est pas anecdotique que plusieurs emploient le concept de « curateur » pour l'étendre à l'ensemble des personnes dont le travail est de transmettre l'information au public dans les médias. Cette vision des choses renvoie directement à une conception critique, *propagandiste* des médias.

de ses exigences éthiques et professionnelles et des impondérables de son métier (les moyens à disposition (argent, énergie, espace, information, talent et temps) ainsi que le hasard), mais avant tout en fonction des impératifs marchands propres à l'industrie médiatique contemporaine.

La force du modèle propagandiste et de ses théoriciens est d'avoir démontré que contrairement à une croyance bien répandue dans la société, une croyance souvent véhiculée le plus souvent par les journalistes et les propriétaires d'entreprises médiatiques eux-mêmes, le filtrage médiatique ne s'effectue pas uniquement en fonction de critères esthétiques (goût), éthiques (professionnalisme) ou fonctionnels/pragmatiques (moyens et hasard), mais bien surtout en fonction de critères hautement *idéologiques*, ceux-là également éthiques, mais d'un autre ordre : le devoir de vendre et de respecter l'ordre marchand. D'où l'usage du terme « propagande » qui renvoie à cette dimension idéologique, chose que gomme totalement l'expression idéologiquement neutre de « diffusion médiatique ». En effet, selon le modèle propagandiste des médias, ceux-ci sont tout sauf *idéologiquement neutres*.

Il faut distinguer ici les concepts d'*objectivité* et de *neutralité*. Le mot « objectivité » dérive du mot « objet », qui provient du latin « objectum » signifiant « ce qui est placé devant »⁶³. Littéralement, *objectiver* quelque chose, c'est la *transformer en objet*; c'est la placer « devant » un observateur extérieur qui pourra juger de la chose par lui-même. Il est donc possible de faire une description et/ou une explication objectives si l'on procède de manière à ce qu'un tiers puisse contrevérifier ce qui est avancé. Par conséquent, l'objectivité ne s'oppose pas à la subjectivité (c'est toujours un sujet qui pense et parle), mais bien à l'intime, à l'opinion, à la proposition d'ordre personnel, invérifiable par nature.

De son côté, le mot « neutralité » provient de l'adjectif « neutre », lui-même dérivé du latin « neuter », qui veut dire « ni l'un, ni l'autre »⁶⁴. Lorsqu'on dit d'une substance qu'elle est neutre, on signifie par là qu'elle n'est ni acide, ni basique. Autre exemple : un pays neutre est un pays qui ne prend pas parti lors d'un conflit géopolitique, soit parce qu'il considère les positions des belligérants comme étant toutes justifiées, soit parce qu'il les considère comme étant toutes injustifiées. En ce sens, un média ou un contenu médiatique neutre

⁶³ « Objet », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, (2005), Paris, Larousse, p. 672.

⁶⁴ « Neutre », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, (2005), Paris, Larousse, pp. 657-658.

correspondrait donc à une entité parfaitement à mi-chemin entre tous les points de vue, soit parce qu'elle dit tout à propos de tout, soit parce qu'elle ne dit rien à propos de rien. La deuxième option s'avérant, dans le cas médiatique, une impossibilité logique, on en conclut donc que tout média peut être objectif en donnant des informations qui peuvent être validées, contrevérifiées par des tiers, mais que *nul ne saurait être neutre dans les conditions actuelles*, car nul n'a la capacité de dire tout sur tout. Par conséquent, tout média est, volontairement ou non, positionné idéologiquement (non-neutre et partial) en toutes choses, que ce soit en matière esthétique ou en matière éthique.

Comprendre et expliquer l'ensemble des contraintes pesant sur le travail de la critique musicale en contexte de compétition marchande ne peut donc se faire pleinement sans comprendre les *obstacles marchands* qui se posent en travers du chemin de tout animateur ou journaliste désireux de faire de la critique musicale professionnelle. Ceux-ci agissent en amont du travail de critique esthétique à proprement parler et font en sorte qu'avant même d'avoir un parti pris esthétique, toute entreprise médiatique adopte un parti pris *éthique* : elle départage le Bien du Mal, mais dans le cas marchand, le *Diffusable* du *Non-diffusable*. En somme, le modèle propagandiste des médias vise à saisir et à expliquer l'ensemble des partis pris médiatiques, qui sont autant de carcans souvent implicites et camouflés, d'obstacles à la pleine liberté d'action des travailleurs des médias, mais en mettant l'accent sur celui qu'il considère comme étant le plus décisifs d'entre eux : le parti pris *marchand*.

Mais si le modèle propagandiste m'apparaît le plus pertinent pour concevoir les obstacles affectant le métier d'animateur et de journaliste musical, il n'est guère pratique pour cerner les *déterminismes* qui peuvent pousser des individus à devenir, *au départ*, professionnels de la critique musicale verbale. Car il reste à expliquer d'où viennent le goût, les aptitudes et les exigences personnelles et éthiques des critiques-agents musicaux experts verbaux. Pour ce faire, je crois que la théorie dite « de la distinction » proposée par Pierre Bourdieu et paufinée en ce qui concerne les questions musicales par Simon Frith est tout à propos.

Pierre Bourdieu a développé sa théorie dans les années 1960 et 1970 afin d'apporter les réponses nécessaires au « pourquoi social » des comportements humains, plus particulièrement aux comportements en matière d'art et de culture. Sa sociologie s'est avant

tout démarquée dans l'histoire de la philosophie et des sciences humaines par un désir de dépasser les *a priori* conventionnels de l'acquisition des goûts et de la construction des jugements (et au-delà, des critiques) en société.

Il faut comprendre ici que pendant longtemps, les intellectuels ont délaissé l'étude des causes des goûts. Tout au plus, les philosophes se bornaient à discourir sur la « Beauté » ou le « goût » comme concepts ontologiques, voire comme principes moraux. Quant aux chercheurs en sciences humaines, ils étudiaient l'art, son contenu sémantique, sa performance, ses grandes figures, son histoire, et à la limite, ses dynamiques politiques et économiques. Mais lorsque venait le temps de s'attarder aux *raisons sociales* des goûts, le vieux proverbe latin faisait pratiquement office de loi : *de gustibus et coloribus non disputandum* (« des goûts et des couleurs on ne discute pas »). Un autre dicton, plus populaire celui-là, venait compléter le tout : « tous les goûts sont dans la nature ». Autrement dit, il y avait sur l'origine des goûts un voile de mystère, une mystique qu'il ne fallait pas questionner et qu'il fallait tenir pour acquise⁶⁵. Or, en voulant expliquer le « pourquoi social » des goûts de chacun, la théorie de la distinction s'est inscrite en faux contre toutes ces croyances.

Car d'après Bourdieu : « Il y a une économie des biens culturels [et] cette économie a une logique spécifique qu'il faut dégager »⁶⁶. Pour ce faire, le sociologue a proposé un travail en trois étapes : 1) comprendre les conditions dans lesquelles sont produits les consommateurs/producteurs de biens culturels et leur goût ; 2) décrire les différentes manières de s'approprier les biens culturels sous forme de *capital culturel* ; et 3) définir les conditions sociales de la constitution des manières tenues pour « légitimes » à un moment donné dans la société⁶⁷.

Bourdieu est l'inventeur du concept de « champ de forces sociales », terme emprunté à la physique nucléaire et se présentant comme un espace défini et structuré où les individus, les communautés et les institutions, tous compris comme « agents sociaux », « [...] ont sur cet espace [...] des points de vue qui dépendent de la position qu'ils y occupent et où s'expriment

⁶⁵ Mystique entretenue pendant longtemps par la pensée libérale, qui considère l'être humain comme choisissant totalement librement, c'est-à-dire sans aucune contrainte, ses goûts et ses préférences en matière de consommation. Voir Wolff, Richard D., et Stephen A. Resnick, *Contending Economic Theories : Neoclassical, Keynesian, and Marxian*, (2012), Cambridge, MIT Press, p. 59.

⁶⁶ Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, (1979), Les Éditions de Minuit, Paris, p. I.

⁶⁷ *Idem*.

souvent leur volonté de le transformer ou de le conserver »⁶⁸. Par définition, est champ social tout espace qu'entretiennent des individus ayant entre eux des relations de pouvoir. On fait par exemple partie du champ musical dès lors que la musique a une influence substantielle sur notre vie, ou dès lors que nos actions ont une influence substantielle sur l'activité musicale de la société. Par conséquent, un champ social est un espace qui contraint les individus à agir d'une certaine manière en les déterminant et en leur posant certains obstacles.

Pour Bourdieu, la fin de l'action au sein de tout champ de forces sociales est la *différenciation et l'appartenance* consistant à s'y démarquer de manière à se différencier, à se reproduire socialement et à s'identifier, bref, à s'y *positionner de manière jugée avantageuse*. En effet, avance le sociologue : « L'identité sociale se définit et s'affirme dans la différence »⁶⁹. Or, en ce qui concerne les questions esthétiques, le moyen par lequel les agents parviennent à se démarquer est *l'acquisition d'un avantage de positionnement*, soit un *capital* dit « culturel », dont l'inégale répartition à travers le champ est au principe des luttes définissant elles-mêmes ce dernier, engendrant des rapports d'autorité, voire de domination ainsi qu'une forme de violence appelée « symbolique »⁷⁰. Dans le cas qui nous concerne, soit celui du champ de la critique musicale journalistique, le capital culturel sera appelé « autorité critique ».

Le désir d'acquisition de capital culturel est pour les agents du champ esthétique ce qui constitue leur *habitus*, soit l'ensemble des *dispositions culturellement acquises* (donc non-génétiques) les faisant intégrer plus ou moins consciemment les règles plus ou moins implicites du champ⁷¹. Au final, les prises de position de chacun à l'intérieur de celui-ci seront

⁶⁸ *Idem*, p. 189.

⁶⁹ *Idem*, p. 191.

⁷⁰ Debaene, Vincent, « Atelier de théorie littéraire : Définition du champ », in *Fabula : la recherche en littérature*, 2010, page consultée le 17 avril 2013, Document disponible à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bfinition_du_champ. Notons que pour Bourdieu, les luttes ont pour objet l'appropriation d'un capital spécifique mais peuvent aussi avoir pour objet la redéfinition de ce capital ; en ce cas, elles peuvent modifier profondément la configuration du champ en redistribuant radicalement le capital selon les nouvelles normes imposées.

⁷¹ L'*habitus* est également défini comme « système de goûts ou de dispositions, acquis commun à un ensemble d'agents qui donnent une même signification à l'ensemble de leur pratique. Au delà, c'est aussi un système de définition du monde, reposant sur des catégories à peu près cohérentes et socialement construites. La combinaison de ces catégories rend le monde socialisé lisible et sensé pour l'agent, qui trouve dans cette cohérence la justification de ses pratiques, qui naturalisées, rentrent dans la logique de l'évidence ». Voir

contraintes à la fois par cet habitus (déterminismes) et par l'espace des possibles au sein du champ (obstacles). Et au fondement de l'habitus, « il y a la conviction [...] inconsciente que le jeu mérite d'être joué, que le capital spécifique est désirable »⁷². C'est ce que Bourdieu nomme l'« *illusio* »⁷³.

D'après la théorie de la distinction, le champ esthétique serait l'un des espaces où les luttes de positionnement sont les plus objectives et virulentes, car « le goût classe et classe celui qui classe : les sujets sociaux se distinguent par les distinctions qu'ils opèrent »⁷⁴, et parce que « [...] l'objet d'art est l'objectivation d'une relation de distinction et [...] il est de ce fait expressément prédisposé à porter, dans les contextes les plus différents, une telle relation »⁷⁵.

Cette approche théorique a profondément marqué les sciences sociales et la philosophie en ce sens qu'elle se donnait pour projet d'offrir la première preuve statistique rigoureuse montrant que quelque chose d'aussi intime que les goûts et les préférences de chacun ne tombent pas du ciel mais *se construisent différemment* selon des contextes socioéconomiques différents. Il devenait dès lors possible de connaître quelqu'un à travers ses goûts, car ses jugements, ses critiques, sont « auto-révélateurs ». Le lettré et journaliste Bernard Pivot eut un jour une formule quelque peu caricaturale mais tout de même éloquente pour le résumer : « Dis-moi ce que tu bois, ce que tu manges, ce que tu accroches comme tableaux chez toi, et je te dirai qui tu es »⁷⁶. Dans la foulée, de nombreuses recherches sur le goût furent entamées, recherches qui finiront par aboutir, en sciences du cerveau, aux travaux que nous avons brièvement mentionnés précédemment.

Si l'on exclut les penseurs et chercheurs d'obédience libérale qui n'ont vu dans le projet sociologique de Bourdieu qu'une autre « vaine tentative » de réduire le comportement humain à une froide et fatale mécanique niant la liberté inhérente à tout individu⁷⁷, les

Paris, Éric, « Le sens pratique », fiche de lecture, page consultée le 17 avril 2013, Document disponible à l'adresse suivante : http://socio.ens-lyon.fr/agregation/corps/corps_fiche_bourdieu.php.

⁷² Debaene, « Atelier de théorie littéraire.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Bourdieu, p. VI.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ « Présentation de la distinction », in *Apostrophes*, 21 décembre 1979, document disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=CuK2kHOZhV8>, à partir de 3 :55 min.

⁷⁷ On pense entre autres aux critiques acerbes du sociologue Raymond Boudon à l'endroit de Bourdieu : « [...] Bourdieu a fait de l'inégalité des chances l'effet d'un complot de la classe dominante sur la classe dominée.

principales réserves concernant la théorie de Bourdieu furent d'ordre épistémologique et méthodologique. À commencer par le matériau empirique lui ayant servi de base, matériau qui était la France des années 1960 et 1970.

À partir de ce seul matériau, Bourdieu avait conclu que le monde culturel occidental contemporain se divise en deux classes, soit une minorité d'initiés, les « intellectuels », qui impose son goût aux plus hautes instances culturelles (politiques gouvernementales en matière de culture, musées, écoles, médias, etc.) et une majorité qu'il appelait lui-même « le peuple » et était tenue à l'écart des musées et de la « haute culture »⁷⁸. Inspiration marxiste oblige, le capital culturel était, selon Bourdieu, condamné à être réparti inégalement uniquement entre ces deux classes dans le monde capitaliste en fonction de l'inégale répartition du capital économique. Or, quelques décennies plus tard, plusieurs recherches tendaient à montrer que cette inégalité s'était estompée⁷⁹. Cela rendait-il la théorie de Bourdieu désuète ? Certains l'ont pensé. Mais d'autres ont préféré conservé ce qu'il y avait de vraiment fondamental et d'innovateur dans cette théorie, à savoir les trois concepts de *champ social*, d'*habitus* et de *capital symbolique*, et ont en quelque sorte permis d'aller plus loin dans la réflexion⁸⁰. En matière musicale, l'un d'entre eux est le sociologue Simon Frith.

Celui-ci a entrepris d'élaborer une modélisation plus approfondie des dynamiques en jeu entre esthétique, goût et critique musicaux qui, sans les avoir conceptualisés comme je l'ai précédemment fait, considérait déjà une nuance entre ces trois concepts. Sans être un épigone de Bourdieu, Frith a en quelque sorte peaufiné le modèle de la distinction en y

[II] a inventé l'idée d'un complot sans comploteurs, un complot anonyme, dont les comploteurs ne savaient pas qu'ils complotaient. Et cela a été perçu par certains comme le summum de la profondeur [...]. Cela s'explique parce qu'il s'inscrit dans la ligne marxiste. Il donne l'impression de la renouveler [...]. D'autre part, il a utilisé toutes les ressources possibles et imaginables de la rhétorique, et puis, il écrit à une période où le structuralisme donne l'impression dans les sciences humaines d'effectuer une sorte de révolution copernicienne. [...] Il est le représentant de la synthèse entre le structuralisme et le marxisme ». Voir « Avis de Raymond Boudon sur Bourdieu » in *Interview avec le sociologue Raymond Boudon*, (2011), document disponible à l'adresse suivante : http://www.dailymotion.com/video/xhbw79_avis-de-raymond-boudon-sur-bourdieu_news, 9 : 40 min.

⁷⁸ Bourdieu, Pierre et Alain Darbel, *L'amour de l'art*, (1966), Les Éditions de Minuit, Paris, 256 pages.

⁷⁹ Coulangeon, Philippe, « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », in *Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus*, Vol. 36, no1, 2004, p. 59-85.

⁸⁰ Coulangeon, Philippe, Julien Duval et. al., *30 ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, (2013), Paris, La Découverte, 272 pages.

adjoignant une théorie issue du courant dit « interactionniste » en sciences sociales⁸¹, à savoir la théorie des mondes de l'art développée par Howard S. Becker⁸².

En regard du champ culturel, Frith admet, à la suite de Bourdieu, qu'il est traversé par de nombreuses luttes de distinction⁸³. Il admet également que les goûts sont non seulement subjectifs, mais ont une dimension *objective* : ils révèlent des informations sur ceux qui les affichent⁸⁴. Mais il constate qu'il arrive souvent que pour appartenir ou non à un groupe, pour se rapprocher ou non de quelqu'un, *nous adaptions nos goûts en fonction d'un objectif de socialisation*. Certes, nous voulons « acheter du capital culturel »⁸⁵, mais à la différence du capital financier (du moins, dans un système capitaliste), le capital culturel est *qualitativement variable* en fonction des contextes. Cela devient très évident par exemple chez les musiciens, qui doivent suffisamment bien s'entendre dans leurs goûts pour jouer ensemble, et assez bien ne pas s'entendre avec les goûts des « non musiciens » ou des autres groupes de musique pour s'en distinguer⁸⁶. Ainsi, les goûts revêtiraient une fonction d'« adaptabilité » sociale selon le positionnement recherché par chaque agent au sein de son champ d'appartenance.

Conséquemment, Frith pense que la critique esthétique, qu'il attribue, comme je l'ai fait, mais sans l'expliciter, à une manifestation observable et objective du goût, obéit à une double nécessité : 1) faire en sorte que les autres vivent les mêmes expériences esthétiques que nous ; et 2) si cela réussit, les convaincre d'en développer un goût similaire au nôtre. Et la plupart des disputes de goûts seraient, selon lui, axées sur la première nécessité, car si son objectif échoue, beaucoup d'agents « abandonneront la partie ». Les agents feraient donc implicitement la présupposition que sans expérience esthétique commune, des goûts communs sont impossibles⁸⁷. Pour Frith, donc, capital culturel équivaut à autorité *ciblée*.

⁸¹ L'interactionnisme est une théorie épistémologique et méthodologique des sciences sociales inventée en 1937 par le sociologue Herbert Blumer et stipulant que puisque le comportement humain n'est ni aléatoire, ni entièrement déterminé par des contraintes quelconques, les sciences sociales doivent rendre compte de la manière dont les individus construisent leurs relations interpersonnelles en fonction du contexte de leurs interactions. Voir Dortier, Jean-François et. al., « Interactionnisme », in *Le Dictionnaire des sciences humaines*, (2004), Auxerre, Sciences Humaines Éditions, p. 372.

⁸² Becker, Howard S., *Les Mondes de l'art*, (1988), Paris, Flammarion, 379 pages.

⁸³ Frith, Simon, *Performing Rites: On the value of popular music*, (1996), Harvard University Press, Boston, p. 4.

⁸⁴ *Idem*, p. 4.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ *Idem*, p. 8.

Dans tout champ culturel, ce qui pousse en définitive les agents à se comporter comme ils le font, c'est leur capacité de faire valoir leur autorité esthétique, de rendre leur consommation culturelle légitime et attrayante auprès d'une *certaine* population *elle-même jugée légitime*. Voilà comment s'élaboreraient, à la base, les luttes au sein du grand champ de l'esthétique⁸⁸.

Là où la théorie bourdieusienne originale commet une erreur ne serait donc pas en ce qui a trait à ses fondements épistémologiques et ontologiques, mais à ses *conclusions interprétatives*. Il n'y aurait pas un seul champ culturel divisé en deux classes, mais bien plusieurs « sous-champs » (mondes de l'art), puisque du fait de sa *variabilité qualitative*, le capital culturel est une autorité contextuelle et contingente et non pas un donné statique et invariant. Ainsi, la notion de « légitimité » serait vécue de manières différentes par différents agents, principalement parce qu'il y aurait en réalité des « sous-champs » dans le grand champ culturel, soit des espaces de légitimité alternatifs⁸⁹. Pour emprunter un langage bourdieusien, il y aurait des « goûts dominants dans la basse culture traditionnelle », comme il y aurait des « goûts dominés dans la haute culture traditionnelle », ou encore, « des dominants chez les dominés, et des dominés chez les dominants ». Frith ne conçoit donc pas les rapports de domination de manière aussi univoque que Bourdieu. Il y a bien des luttes entre classes culturelles, mais il n'y en aurait pas une qui, sur la longue durée et dans tout le champ culturel, ferait perdurer son hégémonie tel que l'avait suggéré Bourdieu⁹⁰.

Dans le cas de la musique par exemple, et qui intéresse plus particulièrement Frith, il y aurait trois principaux mondes de l'art *en compétition et coexistence* : 1) le monde bourgeois classique ; 2) le monde traditionnel ou folk ; et 3) le monde industriel ou commercial. Chacun aurait son capital culturel spécifique, son centre dominant et sa périphérie à la marge, et par conséquent, ses propres dynamiques, critiques, goûts, luttes et déchirements internes. Et ce qui intéresse Frith, ce ne sont pas les modalités de constitution et de maintenance de chaque

⁸⁸ *Idem*, pp. 4-9.

⁸⁹ *Idem*, p. 9. À noter qu'il existe un certain flou sémantique entre les concepts de « champ » et de « culture », que chaque auteur conçoit différemment. Alors que Bourdieu traite plutôt du premier, Frith, lui, fait référence presque exclusivement au second. Ainsi, y aurait-il plusieurs cultures au sein d'un même champ (Bourdieu), ou alors, comme le pense Frith, plusieurs champs coexistant sous forme de cultures concurrentes ? Ou alors plusieurs champs au sein d'une même culture ? Nous ne pourrions malheureusement pas trancher ici cette question complexe.

⁹⁰ *Idem*. Nous n'entrerons pas ici dans le débat quant aux preuves empiriques pouvant nous faire adopter une vision plutôt qu'une autre.

monde, mais plutôt le jeu des luttes et des concurrences qui, au fil de l'histoire, ont conféré à chacun des pouvoirs contraignant différents⁹¹.

Résumée en termes bourdieusiens, la théorie de Frith s'élabore donc selon deux prémisses. D'une part, elle pose que toute culture esthétique constitue un sous-champ du grand champ culturel, sous-champ ayant un capital culturel spécifique et se caractérisant par des luttes de distinctions sociales uniques qu'il faut analyser et dont il faut expliquer l'habitus⁹². D'autre part, elle stipule qu'il ne faut pas non plus croire *a priori* que l'habitus d'un sous-champ est nécessairement *qualitativement différent* de celui qui prévaut dans un autre sous-champ⁹³. Lorsqu'elles ont lieu, les différences émergent parce que l'habitus correspond à des circonstances historiques et matérielles différentes⁹⁴.

Modèle théorique synthétique

Au sens où je l'ai définie, la critique esthétique peut être pleinement comprise comme une action issue d'un choix esthétique préférentiel (attribuable au goût) réalisée en paroles/discours et/ou en gestes non-verbaux de tous genres, *conscients ou non*. Elle en devient alors ni plus ni moins littéralement synonyme de « consommation culturelle ». En effet, consommer, c'est faire des choix, et faire des choix, c'est critiquer. Que le choix soit ou non justifié (à soi-même ou aux autres) *a posteriori* par un discours verbal importe peu, en définitive.

Déterminée entièrement par le goût sur le fond et par l'habitus sur la forme (habitus qui détermine également le goût), la critique construit et modèle en retour le contexte global de sa constitution dans un processus que l'on peut dire « dialectique » (dont les effets agissent sur les causes). Ainsi, considérant tout ce qui vient d'être avancé, se profile enfin le modèle théorique sur lequel se fondera la présente recherche, nommé ci-après « dynamique EGC », soit la « dynamique de l'Esthétique, du Goût et de la Critique », et présenté dans le

Tableau 3 que voici :

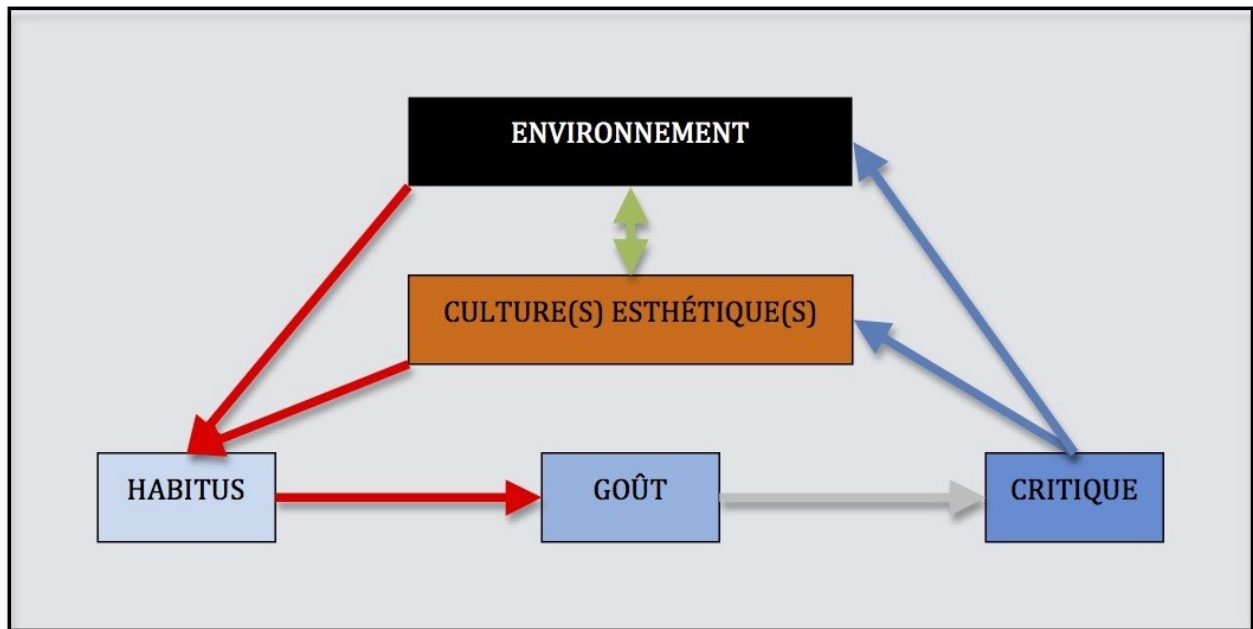
⁹¹ *Idem*, p. 42.

⁹² À noter que Frith n'utilise pas lui-même le terme d'« habitus ».

⁹³ *Idem*, p. 11.

⁹⁴ *Idem*, p. 19.

Tableau 3 : dynamique EGC



Ce tableau présente la dynamique EGC dans son entièreté : 1) le *fond* (orientation et intensité initiale) de toute critique esthétique est généré par le goût, tandis que la *forme* (degré d'extériorisation, intensité et modalités) est générée par l'habitus propre au sous-champ culturel dans lequel l'individu s'insère (flèche grise)⁹⁵ ; 2) le goût est lui aussi déterminé par l'habitus (flèche rouge horizontale) ; 3) l'habitus est déterminé non seulement par les expositions prolongées et répétées à une ou plusieurs culture(s) esthétique(s) en particulier, mais également par des facteurs biologiques (neurologiques et psychoacoustiques) et sociaux non-esthétiques (culturels, économiques, politiques et historiques)⁹⁶, facteurs qui constituent ce que l'on peut appeler l'« environnement » de l'individu (flèches rouges diagonales) ; 5) la ou les cultures esthétique(s) en présence dans la vie de l'individu sont en relation dialectique avec l'environnement (flèche verte) ; et 6) les

⁹⁵ Rappelons que le goût n'engendre pas nécessairement de geste critique : il peut rester de l'ordre du « vécu intérieur ».

⁹⁶ Nous verrons plus loin toute l'importance de ces facteurs sociaux non-esthétiques dans la constitution de l'habitus des critiques-agents musicaux experts verbaux.

gestes critiques posés refaçonnent, dans une certaine mesure, la ou les cultures esthétiques dans lesquelles ils se manifestent, de même que l'environnement lui-même (flèches bleues).

En somme, par ce diagramme circulaire et dynamique, on parvient à comprendre ce qui, pour chaque agent au sein d'un champ donné, constitue le « moteur d'acquisition de capital culturel », un moteur totalement effectif dès l'âge adulte, que seul le décès interrompra en fin de vie, et où le goût est constamment remodelé au fil des expériences, des luttes pour l'acquisition d'autorité, l'individu étant perpétuellement maintenu en quête d'un positionnement avantageux au sein du ou des champs dans le(s)quel(s) il s'insère.

Bien que ce schéma s'applique à tout type de critique esthétique, il en existe en réalité quatre, et un seul nous intéressera pour le présent mémoire :

Tableau 4 : typologie de la critique esthétique

Critique			
1. Non-professionnelle (« profane »)		2. Professionnelle (« experte »)	
1.1 Verbale	1.2 Non-verbale	2.1 Verbale	2.2 Non-verbale

Ici, la critique esthétique « non-professionnelle » (de type 1) correspondrait à l'ensemble des gestes critiques posés par des personnes dont *le métier n'est avant tout pas de les poser*, personnes que l'on pourrait qualifier de « critiques-agents ordinaires ». Il s'agit des gestes posés par tout un chacun au quotidien, que ce soit verbalement ou non, en fonction de son goût personnel. À l'opposé se dresse la critique produite par des « critiques-agents experts », critique dite « experte », « professionnelle » ou « journalistique » (de type 2), celle qui nous préoccupera ici. Elle renvoie à l'ensemble des gestes posés par des employés, des travailleurs autonomes et/ou des entrepreneurs dont le *métier* est de classer et/ou de juger la musique en fonction de leur goût. Bien entendu, elle nous amène à considérer un sous-champ de la critique musicale en général, à savoir celui de la critique musicale experte.

Ce sous-champ est partie prenante de l'industrie des *médias*, secteur des communications professionnelles par excellence. Même s'il ne sera pas question dans ce mémoire de lancer une réflexion ontologique sur les médias en général, il nous faut néanmoins nous arrêter un instant sur ce que nous entendons par le terme « média ». Si l'on reprend notre méthode étymologique, on se rend compte que le mot est directement dérivé

du latin : « media » est en fait le pluriel de « medium », qui signifie « milieu » ou « intermédiaire »⁹⁷. Un médium est donc ce qui assure l'intermédiaire entre un contenu sémantique, un message, et un récepteur (généralement, un humain). « Média » signifie donc, littéralement, tout moyen de diffusion de contenu sémantique dans un échange communicationnel. Il s'agit ici d'une définition large, puisque tout support permettant la diffusion d'un contenu sémantique peut ainsi se concevoir comme un média. Qu'il s'agisse du langage, de l'écriture, d'un livre, d'une image, de la télévision, d'un ordinateur, d'une entreprise radiophonique, de l'internet, toutes ces choses qui servent en quelque sorte de « courroies de transmission » à la diffusion de messages peuvent donc être considérés comme des médias.

Cependant, dans leur *Histoire politique et économique des médias en France*, les politologues Ivan Chupin, Nicolas Hubé et Nicolas Kaciaf ont établi des précisions qui me paraissent cruciales dans la compréhension du phénomène médiatique que privilégiera le présent mémoire⁹⁸. Tout d'abord, puisque le terme « média », on l'a vu, peut recouvrir tant des instruments de communication que des acteurs participant à cette communication, il importe ici de faire cette distinction, car ce n'est pas la même chose que de s'intéresser au livre en tant que média et de s'intéresser, par exemple, au « groupe TVA » ou à ce que l'on appelle généralement une « entreprise médiatique ». Dans ce mémoire, c'est sur les *acteurs* de la communication – que nous pourrions appeler « médias-acteurs » – et non aux « médias-objets », que nous porterons notre attention.

Ensuite, Chupin, Hubé et Kaciaf ont montré que si les médias-acteurs ont une longue histoire qui remonte probablement aux origines de la civilisation, les anciens médias-acteurs que le monde a connus avant l'ère industrielle (qui s'amorce dès le XVII^e siècle selon les auteurs) sont très différents de ceux, « modernes », que la société connaît depuis. Trois bases de différenciation ont été établies. Premièrement, avant l'ère industrielle, la fréquence de parution des contenus médiatiques était très variable ; elle devient beaucoup plus constante avec la presse écrite et la libéralisation de la consommation d'informations au milieu du XVII^e siècle, puis surtout au XVIII^e siècle. Deuxièmement, alors que les médias d'avant l'ère

⁹⁷ « Médium », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 605.

⁹⁸ Chupin, Ivan et. al., *Histoire politique et économique des médias en France*, (2009), Paris, La Découverte, 126 pages.

industrielle s'intéressaient à des sujets qui ne concernaient pas nécessairement l'actualité, les médias modernes se caractérisent par un attrait quasi exclusif pour les sujets actuels, qui concernent les « choses d'aujourd'hui », selon, bien entendu, la définition que l'on puisse donner à l'« actualité »⁹⁹. Finalement, tandis que les médias d'autrefois s'adressaient avant tout aux classes supérieures, à l'« élite sociale », soit l'aristocratie, le clergé et la grande bourgeoisie, les médias modernes s'adressent à des publics bien plus larges qui, dans le cas des grands médias modernes, peuvent comporter toutes les classes sociales¹⁰⁰. Cette différence entre médias anciens et modernes est cruciale, car les deux ne fonctionnent pas selon les mêmes contingences. Dans ce mémoire, ce sont les médias modernes qui nous intéresseront¹⁰¹.

Ces précisions apportées, nous sommes maintenant en mesure de traiter adéquatement de la critique musicale de l'univers des *médias*, à savoir la critique journalistique (de type 2). Celle-ci se répartit également entre une critique « verbale » (type 2.1) se manifestant *surtout* par le langage (écrit ou parlé) et une critique « non-verbale » (type 2.2) se manifestant par un ensemble d'actes non-langagiers. Les critiques-productions de type 2.1 sont en fait principalement l'apanage de deux métiers, soit les métiers qui font usage courant du verbe, du langage, pour *qualifier la musique*. On fait directement référence ici aux deux métiers suivants :

- Animateur (radio, télé ou web)
- Journaliste

Par définition, est animateur musical celui qui *anime*, c'est-à-dire, étymologiquement, qui « donne âme » à un programme médiatique musical audio ou audiovisuel en le structurant, en y présentant des extraits musicaux et en y donnant parfois des informations et/ou des opinions en lien avec les sujets abordés; on pensera, dans le cas présent, à tous les animateurs (bénévoles ou non) d'émissions radiophoniques ou télévisuelles.

⁹⁹ Et qui peut être très variable d'un média à l'autre...

¹⁰⁰ Chupin et. al., p. 12.

¹⁰¹ À noter qu'afin d'alléger le propos, nous utiliserons dorénavant simplement le terme « médias » pour désigner l'expression « médias-acteurs modernes ».

Le cas du « journaliste » est sensiblement différent. L'étymologie du mot « journaliste » renvoie au mot « journalisme », lui-même issu de la conjonction de « journal » et du suffixe « isme ». « Journal » proviendrait quant à lui du latin « diurnalis », qui signifie « relatif à chaque jour »¹⁰². Ainsi, le journalisme est une activité dont la définition première implique une quasi-quotidienneté. Le journaliste n'est pas l'artiste, l'écrivain ou le documentariste qui produisent au gré de l'inspiration, des opportunités ou de l'envie. Sa pratique se définit par une grande régularité, qu'elle soit *commandée* par autrui ou simplement *désirée*. Comme l'a montré le professeur de journalisme Pierre Sormany, au cours du XX^e siècle, le journalisme s'est érigé en véritable discipline, avec ses enjeux, ses méthodes, ses penseurs, ses questions et ses théories¹⁰³. Cependant, il faut rappeler que l'émergence de la profession journalistique a fort à voir avec la régularisation de la production médiatique qui survint entre les XVII^e et XVIII^e siècles en Europe, soit avec l'apparition des médias modernes dont nous avons précédemment brièvement précisé le processus historique.

Sans entrer dans la théorie journalistique – qui n'est pas de l'ordre de notre propos – il faut noter qu'est considérée dans le présent mémoire comme « journaliste » *toute personne embauchée (bénévolement ou non) pour donner une information et/ou une opinion dans un espace médiatique*¹⁰⁴. Ainsi, au contraire de l'animateur, le journaliste n'a pas avant tout pour fonction de structurer un programme ou une programmation; il est *producteur d'information*. En se fondant sur la classification des *genres journalistiques*, il est possible de diviser les types de journalistes selon leur *production journalistique*, et ce, en trois catégories établies non pas selon la longueur ou la durée absolue de leurs interventions médiatiques, mais bien selon le continuum *objectivité* versus *subjectivité*.

Il y a tout d'abord le *blogueur/chroniqueur*¹⁰⁵. Celui-ci produit principalement des *billets de blogue et/ou des chroniques*¹⁰⁶ dont le contenu peut grandement fluctuer en termes

¹⁰² « Journal », in *Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français*, p. 533.

¹⁰³ Voir à ce propos Sormany, Pierre, *Le Métier de journaliste*, (1990), Montréal, Boréal, 406 pages.

¹⁰⁴ Les collaborateurs ou invités *réguliers* sont donc inclus dans une telle définition. En sont exclus tous les intervenants médiatiques *non-réguliers*, de même que les animateurs, annonceurs et publicitaires, qui n'ont pas pour *fonction première* de « donner une information et/ou une opinion ».

¹⁰⁵ Nous considérerons les deux termes comme des synonymes, puisque le chroniqueur est souvent appelé « blogueur » lorsqu'il publie sur le web.

¹⁰⁶ Nous parlerons ultérieurement d'« interventions de chroniqueur ».

d'objectivité et de subjectivité, mais où les propos sont *rarement justifiés*, tentant de préserver un *point de vue personnel et facilement identifiable de par le style de discours et/ou les sujets abordés*.

Ensuite, il y a l'*évaluateur*, soit celui qui produit principalement des *évaluations* (qu'elles soient ou non de nature éditoriale). Il s'agit donc d'un journaliste dont la production vise à *donner une opinion qui soit le plus factuelle et objective possible*; c'est donc dire que contrairement au chroniqueur, l'évaluateur tente de *justifier et d'expliquer ses prises de positions*. De même, son point de vue se veut plus distancié et analytique, donc moins « personnel »¹⁰⁷. En musique, les évaluations se distinguent de par leur *objet*. Un journaliste peut évaluer une œuvre, un concert, un album/disque, une discographie ou un ensemble d'œuvres, une carrière ou un héritage, un courant, une époque, ou un genre/style musical.

Finalement vient le *reporter*. Il s'agit d'un journaliste produisant principalement des *enquêtes, des entrevues, des nouvelles et/ou des reportages*¹⁰⁸, soit un journaliste dont la production vise à *donner une information qui soit le plus factuelle et objective possible*. Une enquête est une démonstration : le reporter cherche à répondre à une ou plusieurs questions ou problématiques qu'il a lui-même conçue(s). Une entrevue consiste en une série de questions posées par le reporter et de réponses données par une ou plusieurs personnes interrogées. Une nouvelle est une production à caractère informatif qui révèle des faits sur un sujet donné : l'événement journalistique. Finalement, un reportage est une production à mi-chemin entre l'entrevue et la nouvelle.

Une telle typologie permet d'inclure tous les types de journalistes musicaux qui soient; types dont la présente enquête a nécessairement dû tenir compte dans l'élaboration de la population qu'elle ciblait. Nous diviserons donc dorénavant cette population en « quatre types de profils professionnels concernés », à savoir : 1) les animateurs ; 2) les chroniqueurs¹⁰⁹ ; 3) les évaluateurs ; et 4) les reporters.

¹⁰⁷ On peut s'en douter : ce groupe comprend bien entendu le « critique musical » ainsi qu'entendu au sens commun du terme tel que nous l'avons vu en introduction.

¹⁰⁸ Pour faire simple, nous nommerons ultérieurement l'ensemble de ces productions « interventions de reporter ».

¹⁰⁹ En ce qui concerne les médias imprimés, nous parlerons de « chroniqueurs », mais nous préciserons avec le terme « blogueurs » pour les médias électroniques.

La critique musicale de type 2.2 est quant à elle pratiquée par une vaste gamme de professionnels œuvrant plutôt « dans l'ombre ». Leurs critiques sont avant tout des *classements*, c'est-à-dire qu'ils font avant tout appel à leur goût pour catégoriser, filtrer et orienter la musique et/ou les musiciens qui « passent » et ceux qui « ne passent pas ». Dans « l'univers médiatique », il peut s'agir des métiers suivants :

- Directeur de la programmation (radio, télé ou web)
- Membre d'un comité d'écoute musical (radio, télé ou web)
- Membre du conseil d'administration ou de la direction d'une entreprise culturelle
- Pupitreux (papier ou web)
- Réalisateur (radio, télé ou web)
- Rédacteur en chef (médias papiers ou web)

Par ailleurs, dans « l'univers musical et/ou culturel », il peut s'agir des métiers suivants :

- Commissaire d'exposition muséale en lien avec la musique
- Conservateur de musée en lien avec la musique
- Disquaire
- Gérant d'artistes
- Membre du jury d'un concours de musique
- Musicien (arrangeur/orchestrateur, auteur, chef d'orchestre, compositeur ou interprète)
- Producteur (compagnies de disques)
- Professeur de musique
- Réalisateur (compagnies de disques)

Soit ici deux groupes de professionnels qui ont constamment, dans le cadre de leurs fonctions, à donner leur avis sur la musique, mais de manière souvent implicite, par les choix musicaux qu'ils opèrent et les sélections qu'ils font.

Finalement, un ensemble de professions liées de près ou de loin à la musique n'implique pas directement la critique-production de type 2. En revanche, il ne se rattache pas pleinement non plus à de la critique de type 1. On pourrait le qualifier de critique-production « mitoyenne », mais qui, ultimement, aurait plus à voir à de la critique de type 1 que 2. On pense entre autres aux métiers suivants :

- Assistant réalisateur (radio, télé ou web)
- Chargé de projets culturels
- Bibliothécaire
- Metteur en ondes (radio ou télé)

- Musicologue
- Recherche (médias imprimés ou électroniques)
- Relationniste de presse (médias imprimés ou électroniques)
- Technicien (radio, salle de spectacles, studio d'enregistrement ou télé)

Ces gens n'ont pas officiellement à opérer de sélections en fonction de leur goût, encore moins à donner leur avis sur de la musique. Cependant, il peut leur arriver d'avoir à choisir entre plusieurs répertoires, plusieurs artistes et/ou musiques à diffuser et/ou à discuter, ou bien encore d'avoir à mettre en valeur des artistes, et ce faisant, leur goût peut nécessairement intervenir.

La typologie de la critique esthétique que j'ai développée ici permet selon moi d'entrevoir efficacement et pleinement la critique *comme une production* plus ou moins consciente d'agents se réclamant ou non d'un statut particulier, celui de « professionnels de la critique », mais tous désireux de se positionner avantageusement dans leur champ respectif. Deux raisons justifient un tel choix paradigmatique. Tout d'abord, on peut aisément y inclure tous les groupes sociaux imaginables. Ensuite, le point d'entrée théorique n'est pas ici *les gens qui critiquent* mais bien *les gestes, soit la critique elle-même dans son contexte social*, ce qui permet d'en rendre compte en tant qu'*objet d'étude*. C'est pourquoi nous parlerons ci-après de « critiques-productions » lorsqu'il s'agira de qualifier les critiques esthétiques en termes de choses, de gestes, d'objets produits. Nous réserverons dès lors l'expression « critiques-agents » pour désigner ceux qui produisent ces choses et ces objets, qui posent ces gestes, et ce, afin d'éviter toute confusion sémantique.

J'ai précédemment montré en quoi les deux théories sociologiques complémentaires et très fécondes que sont le modèle propagandiste des médias ainsi que la théorie de la distinction me semblent incontournables pour aider à combler le vide explicatif laissé par les sciences du cerveau sur l'aspect social de la critique musicale. Je me suis servi de ces bases théoriques pour investiguer les contraintes sociales pesant sur la production de la critique de type 2.1, la critique dite « experte verbale ». Mon ambition théorique est donc d'appliquer ces deux théories dans une perspective exploratoire en tenant compte des distinctions que j'ai précédemment opérées entre les concepts de critique, d'esthétique et de goût.

Questions de recherche

Comme je l'ai indiqué en introduction, l'objet de recherche de ce mémoire est double. D'une part, il cherche à montrer les *obstacles* intervenant dans la pratique professionnelle de la critique musicale verbale, à savoir les impératifs du métier. D'autre part, il vise à comprendre les *déterminismes* de la critique musicale de type 2.1, soit décrire et expliquer comment se constitue la dynamique EGC des critiques-agents musicaux experts verbaux dans leur parcours de vie personnel. Ainsi, au-delà d'une compréhension descriptive des dynamiques EGC en présence, la présente recherche vise en à fournir une *explication sociologique* à partir d'un objet d'analyse découlant de *données* préalablement soigneusement identifiées.

Le champ précis que j'ai voulu étudier étant maintenant grossièrement esquissé, il m'est dès lors possible de formuler trois questions de recherche quant au double objet posé. Je rappelle que répondre à la première question fera l'objet du chapitre 3, tandis que la réponse aux deux autres questions sera consacrée au chapitre 4 :

- 1) Comment les critiques-agents experts verbaux parviennent-ils à négocier les différents obstacles limitant leur liberté d'action dans l'industrie médiatique ? Autrement dit, à quelles conditions peut-on accepter de travailler dans cette industrie, dans ce champ, pour ne pas s'y voir marginaliser ? Est-ce que les impératifs marchands priment sur les autres comme le pensent les auteurs du modèle propagandiste des médias?
- 2) Quelles sont les différences socioculturelles entre critiques-agents experts verbaux et quelle(s) variabilité(s) induisent-elles dans leur manière de pratiquer leur métier ? Autrement dit : la dynamique EGC opère-t-elle de manière homogène ou hétérogène parmi eux? Bref, existe-t-il différentes « classes » en présence, différents sous-champs de la critique musicale de type 2.1?
- 3) Quels sont les facteurs sociaux spécifiques qui peuvent pousser certains individus à se lancer dans la critique musicale de type 2.1 de manière professionnelle ?

Chapitre 2 : L'enquête sociologique

La population que constitue l'objet d'étude principal de ma recherche est évidemment celle des critiques-agents musicaux experts verbaux (animateurs et journalistes) en tout genre. Comme je me proposais d'étudier les variabilités socioéconomiques et culturelles au sein d'une telle population, l'échantillon de critiques-agents que j'aurais à sélectionner devait nécessairement la refléter dans la mesure du possible, soit *telle qu'on peut la rencontrer à notre époque, dans un contexte social et médiatique de compétition marchande*.

Pour des raisons pratiques, il aura fallu se restreindre à une population de proximité, soit des personnes à l'œuvre dans la grande région de Montréal. Cela ne pose pas tout à fait problème, puisque compte tenu du phénomène de concentration/convergence médiatiques et dans le contexte de la mondialisation libérale et capitaliste, on est en droit de penser que les dynamiques EGC des travailleurs des médias ne varient que superficiellement d'un pays « développé » à l'autre et d'une ville industrialisée à l'autre¹¹⁰. La mondialisation capitaliste a en effet eu tendance, tout au long du XX^e siècle, à uniformiser les pratiques médiatiques et culturelles autour du monde, pratiques aujourd'hui concentrées dans les grandes villes modernes. On parle maintenant d'« omnivorisme culturel » pour désigner le cosmopolitisme et l'éclectisme esthétique des populations urbaines aisées qui, sur un même rue, dans un même quartier ou en un seul clic sur le web, prennent plaisir à consommer plus ou moins sans discrimination les produits culturels du monde entier et de toutes les strates sociales¹¹¹.

J'ai donc construit mon échantillon en fonction de critères non pas statistiques de représentativité, mais bien en fonction de critères dits « théoriques ». Cette méthode vise à

¹¹⁰ Idéalement par contre, il faudrait éventuellement penser à noter les potentielles différences pour plus de rigueur empirique, permettant ainsi de raffiner le modèle théorique. Malheureusement, ce projet est trop large et ambitieux pour faire l'objet d'une investigation dans le présent mémoire.

¹¹¹ Voir notamment Bergé, Armelle et Fabien Granjon, « Réseaux relationnels et éclectisme culturel », in *Revue Lisa*, (2005), document disponible à l'adresse suivante : <https://lisa.revues.org/909>, Tardif, Jean, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », in *Questions de communication*, Vol. 13, (2008), document disponible à l'adresse suivante : <https://www.erudit.org/revue/socsoc/2004/v36/n1/009581ar.html> et Peterson, Richard A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », in *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, (2004), p. 145-164.

« étudier des composantes non strictement représentatives mais caractéristiques »¹¹² d'une population donnée et procède en reconnaissant les qualités intrinsèques qu'on lui reconnaît normalement. C'est de cette manière que j'ai procédé ici, en reconnaissant dans l'échantillon les *qualités représentatives du modèle préalablement défini*.

Cela exigeait de sélectionner : 1) des critiques musicaux *experts et verbaux*, donc des animateurs, chroniqueurs, évaluateurs et reporters *produisant avant tout des critiques musicales dans des médias reconnus*¹¹³ (et non pas, par exemple, des gens publiant exclusivement des critiques musicales via des réseaux sociaux, blogs, ou sites web personnels); et 2) un échantillon varié au niveau : a) médiatique (médias imprimés et électroniques); b) de la reconnaissance sociale des agents (il fallait penser à interroger tant des personnes très connues ou œuvrant dans des grands médias que des personnes moins connues et travaillant pour des médias plus « undergrounds »); c) linguistique (les médias et participants tant francophones qu'anglophones ont été considérés¹¹⁴); d) des genres musicaux discutés et critiqués (il fallait idéalement que l'échantillon comprenne, pour fins de comparaisons, des gens intéressées par les musiques tant populaires que classiques, jazz, électroniques ou folks); e) du niveau de spécialisation des agents (à savoir le fait de s'intéresser à plusieurs genres musicaux à la fois, ou de ne se restreindre qu'à un seul); f) de leur sexe; et g) de leur âge¹¹⁵. Afin de cerner le bon échantillon de participants, il a donc été nécessaire de dresser une liste plus ou moins exhaustive des « médias culturels reconnus »¹¹⁶ à prendre en compte pour la collecte des informations, soit des médias tant francophones qu'anglophones de la grande région de Montréal (voir Annexe I (p. x). C'est à partir de cette liste qu'ont été identifiés les participants potentiels à l'enquête.

¹¹² Van Campenhoudt et Quivy, p. 149.

¹¹³ Un bon « baromètre » pour identifier ceux-ci demeure certainement le *Répertoire des médias de la région de Montréal* fourni par le gouvernement du Québec (voir la bibliographie pour référence).

¹¹⁴ Bien qu'il aurait été souhaitable de s'intéresser à des critiques-agents de toutes les langues, il ne m'a pas été envisageable de considérer la participation à l'étude d'allophones, puisque je ne maîtrise que le français et l'anglais. Cette « barrière linguistique » n'aura cependant pas trop altéré les résultats, puisque la très grande majorité des médias culturels de la grande région de Montréal, et des critiques-experts qui y œuvrent, sont de langue française ou anglaise.

¹¹⁵ Suivant van Campenhoudt et Quivy, l'échantillon construit visait donc une *diversité* maximale, afin que la richesse et le contraste des informations recueillies soient optimaux (voir van Campenhoudt et Quivy, p. 149).

¹¹⁶ Par « médias culturels », nous entendons ici tout média diffusant de manière substantielle des interventions, programmes, articles, nouvelles, chroniques, opinions ou autres informations sur les arts en général, et la musique dans le cas qui nous concerne.

Comme l'on pouvait s'attendre à des refus de participation, il aura aussi fallu prévoir contacter suffisamment de gens dans chaque média de la liste, de sorte que pendant la collecte des données, il soit possible de souscrire au critère de diversité précédemment exposé. Ceci dit, je ne me suis pas empêché d'avoir recours à des méthodes d'échantillonnage permettant d'éviter un surplus inutile d'informations. À ce titre, la méthode dite de « saturation théorique » fut la bienvenue¹¹⁷.

Afin de répondre aux critères de crédibilité, transférabilité, fidélité et fiabilité préconisés par les tenants des méthodes qualitatives, j'ai procédé à une « triangulation »¹¹⁸ des sources et des méthodes ¹¹⁹. Ce faisant, quatre sources d'informations furent considérées : 1) les propos des participants ; 2) leur curriculum vitae ; 3) une ou plusieurs de leurs critiques-productions (orale(s) ou écrite(s), dépendant des métiers considérés) ; et 4) des sources documentaires diverses (commentaires de critiques-agents, analyses de l'économie de marché et de l'industrie médiatique, analyses et théories de la critique musicale, etc.). Trois méthodes de recueil d'informations en ont découlé : 1) une recherche documentaire pour les sources de type 3 et 4 ; 2) une entrevue semi-directive en quinze questions avec collecte du curriculum vitae (voir Annexe II, p. xii) pour les sources de type 1 et 2 ; et 3) un questionnaire en cinq questions (voir Annexe III, p. xiv) également pour les sources de type 1.

Une lettre d'invitation à la participation à l'enquête fut préalablement envoyée aux participants sélectionnés via courriel et un appel téléphonique de relance était prévu en cas de non-réponse. On peut trouver la version préliminaire de la lettre d'invitation à l'Annexe IV (p. xv). Par ailleurs, afin de satisfaire aux critères éthiques édictés par le Comité Plurifacultaire d'Éthique de la Recherche de l'Université de Montréal (CPÉR), un formulaire de consentement écrit a dû être rempli et signé par tous les participants à l'enquête avant même la tenue de l'entrevue¹²⁰.

¹¹⁷ Savoie-Zajc, Lorraine, « Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide? », in *Recherches qualitatives*, (2007), Hors-série no5, article disponible à l'adresse suivante : www.recherche-qualitative.qc.ca/revue.html, p. 104.

¹¹⁸ À entendre comme étant l'usage de sources et méthodes multiples et se complétant.

¹¹⁹ Voir Deslauriers, Jean-Pierre et Jean Poupard, *Recherche qualitative : enjeux épistémologiques*, (1997), Gaetan Morin, Montréal, 405 pages.

¹²⁰ Pour plus d'informations concernant le formulaire de consentement écrit, consulter l'adresse suivante : <http://www.recherche.umontreal.ca/ethique-de-la-recherche/les-comites/les-comites-sectoriels-dethique-de-la-recherche/cper/>.

Il est à noter que toutes les données furent « anonymisées » pour les fins de l'analyse et de l'interprétation des résultats, c'est-à-dire que les informations traitées ont été délestées de toute indication permettant d'identifier les participants à la recherche. Ceci se justifie du fait que de ne pas accorder aux participants la garantie de la confidentialité des informations données (informations souvent sensibles telles que des opinions et points de vue sur d'autres personnes/entreprises/groupes sociaux, ou encore des informations telles que le revenu annuel ou le curriculum vitae) aurait risqué de compromettre sérieusement la qualité des réponses données lors des entrevues. En outre, nommer les participants n'aurait rien apporté à cette recherche et n'est pas un *a priori* dans le cadre de sa problématique.

La collecte des informations de l'enquête s'est échelonnée sur huit mois (entre février et septembre 2014) et s'est élaborée en cinq étapes. La première consista à identifier, dans chaque média figurant sur la liste de l'Annexe I (p. x), tous les animateurs et journalistes musicaux qui y collaborent sur une certaine *base régulière*¹²¹, puis à obtenir leurs coordonnées électroniques. En tout, environ trois cent personnes potentiellement joignables pour participer à l'étude furent identifiées.

Vint ensuite la seconde étape, celle de l'envoi de la lettre d'invitation à la participation à la recherche. Des trois cent personnes contactées, environ 10%, soit une trentaine, répondirent à l'invitation. Cependant, seule une quinzaine de personnes se sont dites intéressées à participer et furent disponibles pour une rencontre dans les temps convenus. Un choix de dix participants fut finalement fixé par principe de « saturation théorique ». En effet, il est arrivé à quelques reprises que plusieurs des répondants intéressés travaillent pour le même média, ou semblent avoir un profil socioculturel très similaire. Il a donc fallu opérer un tri sélectif et choisir en fonction de critères logistiques de disponibilités et de facilité à mener l'entrevue afin de ne pas alourdir la recherche par des données inutilement redondantes. À ce moment de l'enquête, le profil général de l'échantillon sélectionné apparaissait ainsi :

- N°1 : Évaluateur musical autonome dans des blogues et directeur de la programmation d'une radio étudiante
- N°2 : Évaluateur et reporter musical dans un quotidien à grand tirage

¹²¹ Autrement dit, qui ne sont pas considérés par les entreprises médiatiques comme des « invités », ou des « lecteurs/auditeurs-collaborateurs ».

- N°3 : Animatrice dans une radio étudiante
- N°4 : animateur et blogueur dans une radio publique
- N°5 : Évaluatrice musicale pigiste dans des magazines et revues
- N°6 : Évaluatrice et reporter musicale dans quotidien à grand tirage
- N°7 : Animatrice dans une radio communautaire
- N°8 : animateur dans une radio privée
- N°9 : Animatrice et blogueuse dans une radio publique
- N°10 : Évaluateur et reporter dans un quotidien à grand tirage

À noter que les participants ont tous été numérotés de 1 à 10 afin de préserver leur anonymat, et leur numéro a été assigné en fonction de l'ordre chronologique dans lequel chacun fut contacté. À première vue, l'échantillon sélectionné se composait de cinq femmes et cinq hommes, soit un équilibre parfait des sexes, en plus de représenter une certaine variété dans les métiers pratiqués (cinq animateurs, deux blogueurs, cinq évaluateurs et trois reporters), tous représentés, ainsi que dans les médias en présence (médias imprimés et électroniques; publics et privés; travailleurs autonomes, pigistes et salariés). Cependant, comme nous le constaterons plus loin, les profils socioéconomiques des participants sont en réalité bien plus complexes et diversifiés que ne laissait entrevoir ce « premier aperçu ».

En vue de l'analyse des critiques-productions et des réponses à la question n°11 de l'entrevue, il fallait, à cette étape, sélectionner un corpus substantiel et varié de plusieurs critiques-productions en rapport avec le métier pratiqué par chaque participant. Malheureusement, certaines critiques-productions souhaitées n'étaient pas disponibles sur le web, ce qui ajoutait à la difficulté du choix. De plus, il fallait tenter de garder un maximum de variété dans les types de discours médiatiques qui seraient considérés. Une présélection de critiques-productions fut alors réalisée avant la tenue de chaque entrevue en prenant toutes ces contraintes en considération.

Vint alors la troisième étape de la collecte des informations, qui consistait à interviewer les dix participants à l'endroit de leur choix. Les entrevues se sont toutes déroulées en personne et ont duré en moyenne 1h45. Une caméra vidéo numérique y enregistrait les interventions aux fins de l'analyse. La réponse au questionnaire s'est effectuée après la tenue de chaque entrevue et durait environ vingt minutes. Tous les participants ont signé le formulaire de consentement à la participation. Par ailleurs, tous ont accepté de répondre à toutes les questions et de remettre un curriculum vitae en bonne et

due forme, hormis quelques exceptions et difficultés auxquelles j'ai, sur le moment ou par la suite, tenté de pallier :

- 1) Les participants n°3, 8, 9 et 10 n'ont pas pu fournir, dans leur curriculum vitae, d'indications concernant la nature exacte de toutes leurs formations académiques post-secondaires.
- 2) Les participants n°4 et 7 n'ont pas été en mesure, pour des raisons techniques, de répondre à la question n°11 de l'entrevue.
- 3) Les participants n°6 et 10 ont refusé de fournir un curriculum vitae officiel. En revanche, ils ont accepté de rédiger une courte description de leur parcours professionnel et académique, description qui fut enrichie par certains indices donnés lors de l'entrevue et par les réponses au questionnaire.
- 4) Le participant n°8 n'a pas réussi à fournir de critiques de musique qu'il avait rédigées (elles étaient également introuvables sur internet). Par conséquent, il aura fallu, pour la question n°11 de l'entrevue, analyser de manière plus souple son travail d'animateur.
- 5) La participante n°9 a refusé de révéler son revenu annuel brut lors de la complétion du questionnaire, ce qui n'a pas posé véritablement problème lors de l'analyse de son profil socioéconomique¹²². De plus, lors de la question n°11 de l'entrevue, la discussion a porté sur des critiques-productions qui n'étaient pas celles que j'avais prévu analyser avec elle au départ. J'ai donc dû analyser deux nouvelles critiques-productions relativement au profil socioculturel de cette participante.

Les exceptions ci-haut mentionnées ayant engendré une sous-représentation de chroniques, d'entrevues, d'évaluations de concerts et de nouvelles quant à l'échantillon de critiques-productions à analyser, j'ai cru bon y ajouter trois interventions médiatiques réalisées par des tiers : 1) une évaluation de concert réalisée par le journaliste Ian Bussières ; 2) une nouvelle rédigée par la journaliste Brigitte Dusseau ; et 3) une chronique du chroniqueur Sylvain Ménard. De plus, j'ai pris la peine d'inclure dans mon analyse des critiques-productions une animation réalisée par la participante n°7, une entrevue écrite faite par la participante n°6 ainsi qu'une évaluation de concert réalisée par le participant n°10. Le corpus final des critiques-productions se compose donc de vingt-quatre documents répartis comme suit :

¹²² Nous en expliquerons la raison sous peu.

- Trois animations
- Trois interventions de chroniqueurs (un billet de blogue et deux chroniques)
- Douze évaluations (deux de concerts et dix d'albums)
- Six interventions de reporters (une enquête, une entrevue, une nouvelle et trois reportages)

Comme on le constate, les évaluations sont largement surreprésentées. Mais cela n'aura pas posé problème de représentativité théorique, compte tenu du type d'analyse qui est faite des documents et du fait que la plupart des participants produisent régulièrement des évaluations, contrairement aux autres types d'interventions, plus ponctuels. De plus, en ce qui concerne les évaluations, il est très rare de nos jours de trouver des évaluations d'œuvres, de discographies ou de carrière. Ce genre d'interventions se retrouve moins fréquemment dans les médias de masse, mais plutôt dans les ouvrages spécialisés ou les encyclopédies musicales. Ainsi, les critiques-productions sélectionnées se veulent *grosso modo* représentatives de ce que produisent *en général* les participants de l'enquête.

Une fois les entrevues menées et enregistrées sous format numérique, la transcription de leur verbatim s'ensuivit, une quatrième étape qui s'échelonna sur près de trois mois, de septembre à novembre 2014. En dernier lieu, la cinquième et ultime étape de la collecte des informations consistait à : a) classer le verbatim d'entrevues en fonction des quinze questions constituant le guide d'entrevue présenté en Annexe II (p. xii)¹²³ ; b) compter le nombre de mots de chaque intervention à l'entrevue ; et c) compiler numériquement les informations issues du questionnaire et du curriculum vitae. Ceci fait, l'analyse des résultats pouvait alors débiter. À noter que tous les documents contenant les informations de l'enquête (formulaire de consentement, curriculum vitae, verbatim d'entrevues et

¹²³ Ce tri nécessaire était dû au fait que les entrevues étaient *semi-directives* : l'ordre de mes interventions et questions ne suivait pas nécessairement l'ordre initialement prévu par le guide d'entrevue, et pouvait varier en fonction des propos tenus par les participants. Si un participant traitait d'un sujet relatif à une question qui n'avait pas encore été posée, ou revenait plus tard sur une question déjà posée, je l'encourageais subtilement, par quelques commentaires et demandes d'élaboration, à développer au maximum son idée. Cela allait par contre imposer de tout replacer au bon endroit une fois les entrevues retranscrites.

questionnaires remplis) ont été entreposés à l'OICRM et pourront être consultés sur demande¹²⁴.

Cela étant dit, pour que ma problématique de recherche puisse être correctement cernée par les méthodes de recueil choisies, il est maintenant primordial de définir ici scrupuleusement mes *méthodes d'analyse*, soit la manière dont les informations de la recherche ont été transformées en *données pertinentes* (ou *indicateurs*), puis réduites en *faits signifiants sous forme de composantes intégrées à des dimensions conceptuelles* dans le cadre théorique posé, ainsi que l'ont rappelé Luc van Campenhoudt, Raymond Quivy et le sociologue Paul de Bruyne¹²⁵.

Analyse des impératifs du métier : les obstacles

On peut envisager quatre types d'impératifs quant au métier de critique musicale de type 2.1 :

- 1) Impératifs esthétiques : dire ce que l'on pense en fonction de son esthétique et de son goût (respecter ses propres préférences).
- 2) Impératifs professionnels (éthiques) : respecter une quelconque mission journalistique (par exemple, rester objectif et/ou neutre, produire des interventions qui innovent dans le genre journalistique, respecter un code de déontologie, etc.).
- 3) Impératifs fonctionnels/pragmatiques : faire avec les moyens dont on dispose (argent, énergie, espace, information, talent et temps) et les aléas du métier (le hasard).
- 4) Impératifs marchands : respecter les exigences de rentabilité, de révérence face au pouvoir capitaliste et commercial et de connivence avec les autres acteurs du monde médiatique et culturel propres à l'industrie médiatique marchande.

¹²⁴ Toute demande d'information susceptible de dévoiler l'identité d'un participant devra cependant nécessairement faire l'objet préalable d'une autorisation écrite de la part de la personne concernée.

¹²⁵ Van Campenhoudt et Quivy, pp. 122-127 et De Bruyne, Paul, Herman, Jacques et Marc De Schoutheete, *Dynamique de la recherche en sciences sociales : les pôles de la pratique méthodologique*, (1974), Presses universitaires de France, Paris, pp. 191-192.

Comment les critiques-agents experts verbaux parviennent-ils à négocier l'ensemble de ces impératifs limitant leur liberté d'action dans l'industrie médiatique ? Autrement dit, à quelles conditions peut-on accepter de travailler dans cette industrie, dans ce champ, pour ne pas s'y voir marginaliser ? Et y a-t-il une catégorie d'impératifs qui prime sur les autres, sachant que selon le modèle propagandiste des médias, il ne fait nul doute qu'il s'agit des impératifs marchands? Répondre à cette dimension de ma problématique exigeait de procéder en deux temps.

Premièrement, il aura fallu avoir une certaine idée du genre de *productions critiques* que les animateurs et les journalistes de mon échantillon réalisent dans leur travail afin de voir à quoi ressemble une critique-production d'animateur ou de journaliste musical dans les médias de masse contemporains et quelles en sont les valeurs sous-jacentes. Comme l'expliquait Bourdieu dans son cours intitulé *Sur la Télévision*, les animateurs et journalistes « ont des catégories à partir desquelles ils voient certaines choses et n'en voient pas d'autres; ils voient *d'une certaine manière* les choses qu'ils voient. [...] Ils opèrent donc une sélection et une construction de ce qui est sélectionné »¹²⁶. Mon travail d'analyse aura tout d'abord été de repérer, d'identifier et d'interpréter ces catégories.

Deuxièmement, il aura fallu montrer en quoi celles-ci reflètent ou non avant toute chose les impératifs de la compétition marchande. Ainsi, mon analyse des obstacles à la liberté des critiques-agents aurait été incomplète si je ne m'étais penché sur leur *cadre d'interprétation*, à savoir la façon dont chaque critique-agent *négocie* ses décisions critiques en fonction de son propre goût, de ses exigences professionnelles, des impondérables fonctionnels/pragmatiques et de la compétition marchande, qui sont autant d'impératifs agissant sur sa conduite et ses choix en tant que professionnel. Détaillons maintenant les deux niveaux d'analyse.

¹²⁶ Bourdieu, Pierre, « Sur la télévision », in *Recherches au Collège de France*, (1996), Paris, Le Collège de France et le CNRS audiovisuel Arts et Éducation, document disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=vcc6AEpjdY>, à partir de 8 :44 min.

Analyse des catégories critiques

Deux méthodes furent ici mises à profit. Premièrement, une analyse de contenu a tenté de dresser le « profil » du contenu des critiques-productions qui ont été soumises à chaque participant lors de l'entrevue ¹²⁷. L'analyse visait ici à repérer a) la *répartition* ; et b) l'*évolution* des types de propos contenus dans chaque critique-production. Six types ont été établis :

- 1) Citations
- 2) Comparaisons/références
- 3) Descriptions pures
- 4) Descriptions tendancieuses
- 5) Jugements de valeurs
- 6) Prescriptions normatives

En premier lieu, a été considérée comme « citation » *tout propos d'un tiers rapporté directement par un critique-agent dans son discours* (avec utilisation de guillemets ou en citant verbalement). En second lieu, les comparaisons/références consistent en passages renvoyant à un auteur, artiste, lieu, œuvre, etc., bref à *toute allusion devant servir de base de comparaison et/ou de référence pour la compréhension du propos, et dont l'auteur prend pour acquise la connaissance par ses destinataires*. Considérons par exemple le passage suivant, où l'on compare la musique d'un album évalué à certains artistes ou autres musiques du répertoire populaire : « On peut entendre un gros clin d'œil à Marvin Gaye dans l'intro de *Chanson x*, on peut sentir l'énergie rauque de Janis Joplin ailleurs, et aussi l'univers électrique de Bob Dylan » ¹²⁸. Ici, il est clair que l'auteur suppose, de la part de son lecteur, la connaissance de la musique de Marvin Gaye, de Janis Joplin et de Bob Dylan, qui elles-mêmes ne sont pas décrites, mises à part quelques références vagues telles que « l'énergie rauque » de Joplin ou « l'univers électrique » de Dylan ¹²⁹.

¹²⁷ Avec quelques exceptions, que nous expliquerons au chapitre suivant.

¹²⁸ Certaines des citations de la présente démonstration sont tirées des critiques-productions analysées dans cette étude. Comme il s'agit de simples exemples et que les sources se doivent de rester anonymes, j'ai cru bon ne pas indiquer de références exactes.

¹²⁹ Évidemment, les expressions « énergie rauque » et « univers électrique » peuvent, sémiotiquement parlant, renvoyer à des images concrètes pour un récepteur donné, mais elles sont loin d'être univoques.

Les descriptions dites « pures » sont quant à elles *tout passage où l'on traite d'un sujet par la description « objective », factuelle, ou par le questionnement non-rhétorique*. Par « description objective », nous entendons ici toute description dont le contenu est informatif, factuel et vérifiable : l'identification d'un genre, la date de sortie d'un album, les prix reçus, les explications entourant les citations, etc. Par « questionnement non-rhétorique », nous pensons à tout type de question plutôt « neutre » dans ses termes, qui ne suggère en rien la position de l'auteur. Considérons par exemple l'extrait suivant, où le critique-agent reformule des informations lui ayant été directement données par le musicien. : « Pour X, la belle saison, c'est la Ville X, qui devenait son terrain de jeu, sans limites, à part peut-être la montagne et la mer. Mais qu'en pense-t-il? ». Ici, rien ne laisse présager de l'opinion de l'auteur quant au sujet traité. Néanmoins, il ne faudrait pas pour autant entendre qu'une description « pure », objective, est « neutre », comme je l'ai expliqué au chapitre précédent¹³⁰.

Au contraire des descriptions pures, les descriptions dites « tendancieuses » comprennent plus ou moins explicitement, comme leur nom l'indique, une certaine marque de la sensibilité de leur auteur, que ce soit sous forme d'impressions, de partis pris, d'opinions « camouflées ». À prime abord, ce type de propos est bien moins « neutre » que sa contrepartie dite « pure ». En témoigne le passage suivant, où est décrit le parcours d'un musicien interviewé : « Arrivé de nulle part en 2010 avec sa voix qu'on aurait dit parvenue des années 1950, X avait fait tourner bien des têtes avec un premier disque qui avait tout pour faire vibrer les cœurs tendres ». Ici, des informations sont données, mais sous un angle éminemment subjectif. L'auteur avance tout d'abord que le musicien est « arrivé de nulle part », ce qui, sans doute, doit vouloir signifier qu'il n'était pas très connu du grand public auparavant¹³¹. Puis, il qualifie sa voix de « parvenue des années 1950 », description pour le moins floue et non factuelle, car elle impose au lecteur d'imaginer subjectivement ce que serait en réalité une « voix des années 1950 »¹³². Finalement, le propos se termine en

¹³⁰ Voir pp. 30-31.

¹³¹ « Sortir de nulle part » ou « arriver de nulle part » sont bien sûr des expressions couramment utilisées en français pour désigner un ou des individus qui étaient « peu connus » d'un certain « public » auparavant, et qui, « subitement », le deviennent. Cependant, les critères délimitant le « connu » du « peu connu » et définissant ce qu'est le « public » en question sont ici lourdement subjectifs puisque non explicités, démontrés ou questionnés : ils renvoient aux impressions personnelles de leur énonciateur.

¹³² Est-ce une voix enregistrée avec les systèmes de captation (microphones, magnétophones, etc.) de l'époque? Ou bien est-ce une voix qui rappelle les timbres de voix ou la prononciation que « les gens ou les

avançant que l'artiste en question « avait fait tourner bien des têtes » avec son premier album, qui « avait tout pour faire vibrer les cœurs tendres ». Une telle description est nettement tendancieuse; elle révèle la *tendance de l'opinion* de son auteur¹³³.

En cinquième lieu, les jugements de valeurs comprennent des propos qui expriment directement les impressions et/ou les opinions de leur auteur. Il ne s'agit donc pas ici de description d'un objet extérieur, mais bien de *description d'impressions esthétiques*. On peut penser à toute formule du genre : « Cet album est intéressant », « Cet artiste a du goût », « Ce genre est agréable », « J'ai détesté ce musicien », etc. Finalement, les prescriptions normatives comprennent pour leur part des propos de type *impératif* : il s'agit de tout ce qu'un auteur peut conseiller ou prescrire à un destinataire quelconque, qu'il s'agisse de ses lecteurs et/ou des artistes dont il traite dans ses propos. L'extrait suivant en donne un exemple clair : « On se demande pourquoi la pétillante *Chanson t* a été placée après le dernier morceau sur l'album... Elle aurait pourtant permis d'alléger l'ambiance plutôt chargée de la seconde moitié de l'album ! ». Ici, l'auteur administre, en rétrospective, un « conseil d'expert » à ceux qui ont réalisé l'album en question : leur choix d'insérer la *Chanson t* à cet endroit précis de l'album n'était pas des meilleurs ; *ils auraient dû l'y insérer plus tôt*¹³⁴. Il va de soi que les prescriptions normatives trahissent un jugement de valeur, car pour prescrire, il faut tout d'abord avoir jugé d'une situation.

Quant à elle, la seconde méthode consiste en une « analyse des valeurs » inspirée des techniques développées par le spécialiste littéraire Vincent Jouve pour repérer dans un texte les idéologies sous-jacentes¹³⁵, analyse qui fut utilisée de manière non-exhaustive pour

chanteurs avaient » dans les années 1950? Est-ce une voix rappelant les films des années 1950? Tout cela à la fois? Le lecteur doit ici faire montre d'imagination, et tenter d'interpréter la subjectivité de l'auteur.

¹³³ « Faire tourner les têtes » est une expression signifiant « attirer l'attention », ou encore, « susciter la curiosité ». Mais ici, l'auteur n'explique pas de qui l'artiste aurait attiré l'attention ; il ne fait que mentionner que « bien des têtes » se sont retournées (est-ce dix mille personnes, cent mille personnes, un million ?...). Il en va de même avec la description d'un album qui « a tout pour plaire aux cœurs tendres ». Que veut dire exactement une telle description ? Qui sont les gens aux « cœurs tendres » ? Ici encore, le lecteur doit imaginer subjectivement ce que cherche à exprimer l'auteur.

¹³⁴ Ce genre de commentaire ressemble à ceux que reçoit un musicien de la part de son jury lors d'un examen ou d'un concours : bien que donné en rétrospective, le commentaire vise à aider le musicien à « faire mieux la prochaine fois ». D'autres commentaires, nous le verrons, sont donnés au contraire en *prospective* par les critiques-agents. On peut penser aux propos du genre « Artiste à surveiller cette année ! ». Dans un tel cas, l'auteur prodigue un « conseil d'expert » quant à la future consommation culturelle de son lecteur.

¹³⁵ Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, (2001), Presses Universitaires de France, Paris, 172 pages. À noter que dans ce mémoire, je considérerai qu'une idéologie critique est une *grille de valeurs* et qu'une valeur est « ce qui importe » pour un interlocuteur quelconque, soit, dans le cas d'une critique musicale, tout critère

inférer la chaîne de raisonnement esthétique ayant conduit à l'émission d'un jugement et/ou à traiter d'un sujet avec un angle idéologique particulier. Par « chaîne de raisonnement esthétique », nous entendons ici une séquence logique permettant d'adopter un point de vue ou d'émettre un jugement. Si l'on considère le passage suivant : « X fait une très belle musique, remplie d'instruments d'orchestre et de piano, tout ce qu'il y a de plus classique ». On peut alors déconstruire le raisonnement esthétique sous-jacent de l'auteur :

1. L'artiste fait de la belle musique
2. Cette musique semble être appréciée *parce qu'on y entend des « instruments d'orchestre » et du « piano, tout ce qu'il y a de plus classique »*

Et du coup, induire le raisonnement qui aurait vraisemblablement amené l'auteur à se prononcer de la sorte :

1. Est belle toute musique classique
2. Or, cet artiste joue de la musique classique
3. Donc, cet artiste fait de la belle musique

Un principe esthétique, une valeur (« Est belle toute musique classique »), est donc induite à partir de traces apparentes dans le discours, traces qui sous-entendent les supposées qualités intrinsèques d'un objet d'art en particulier (dans le cas présent, un genre). Une telle analyse vise donc, à partir de propos *explicites* présents dans un discours, à retracer les valeurs *implicites* en présence, et donc, à vérifier si la production de la critique musicale procède ou non d'une *systématisation de certaines valeurs*. Ceci vise à configurer le contexte idéologique dans lequel évolue la critique musicale experte de nos jours.

Analyse du cadre d'interprétation des impératifs du métier

Le second niveau d'analyse de mon premier objet de recherche m'a conduit à m'intéresser à la manière dont chaque participant compose avec les exigences de son métier,

esthétique qui sous-tend son jugement de goût.

et plus particulièrement¹³⁶ avec les impératifs marchands pesant sur l'industrie médiatique dans un contexte de concentration/convergence des médias. De par une analyse souple des réponses données à plusieurs questions de l'entrevue, j'ai voulu comprendre ce qui rapprochait et distinguait les participants à mon enquête en ce qui concerne les indicateurs que sont : a) les impératifs de la rentabilité ; b) ceux de la révérence ; et c) ceux de la connivence. Pour y parvenir, sept des quinze questions de l'entrevue ont été synthétisées en trois « questions latentes » auxquelles cette analyse aura permis de répondre¹³⁷ :

- 1) Dans quelle mesure le critique-agent a-t-il intégré la logique marchande dans sa manière de travailler ? (questions n°8, 9, 10, 11 et 15 de l'entrevue)
- 2) Dans quelle mesure le critique-agent a-t-il intégré une forme de révérence face à l'ordre établi dans sa manière de travailler ? (questions n°4 et 10 de l'entrevue)
- 3) Dans quelle mesure le critique-agent est-il connivent avec ses confrères du milieu médiatique et/ou du « monde culturel » ? (question n°14 de l'entrevue)

L'analyse s'est ici intéressée à repérer le « degré d'intériorisation » des trois indicateurs en question afin d'en dresser une sorte de « topographie de l'attitude marchande » au sein des membres de l'échantillon. Je cherche en fait à savoir deux choses. Tout d'abord, s'il est vrai, comme le prétend le modèle propagandiste des médias, que tout travailleur des médias est un curateur critique reflétant avant tout les impératifs de la compétition marchande. Ensuite, s'il est avéré, selon la thèse d'après laquelle tout champ comporte un centre et une périphérie¹³⁸, qu'un tel centre et une telle périphérie se révèlent au sein de l'échantillon, à savoir s'il est vrai que plus un participant travaille pour une entreprise médiatique lucrative et populaire, plus il aura intégré les impératifs de la compétition marchande, et vice-versa.

En définitive, l'objectif du premier objet de recherche est de déceler comment les participants à l'enquête ont appris à « contourner habilement » les obstacles limitant leur liberté d'action au sein de l'industrie médiatique pour s'y frayer tout de même un chemin.

¹³⁶ Sachant l'importance que revêt ce facteur pour le modèle propagandiste des médias.

¹³⁷ Autrement dit, les questions auxquelles cherche à répondre l'analyse par l'examen des propos recueillis.

¹³⁸ Voir p. 37.

Ceci permettra d'apporter un peu plus d'éclairage sur l'habitus les poussant à faire le métier qu'ils font et à produire les critiques qu'ils produisent, soit le moteur de leur dynamique EGC, tout en amorçant l'esquisse du champ social de la critique musicale journalistique.

Analyse du goût du métier : les déterminismes

Le champ de la critique de type 2.1, celui de l'« expertise verbale » que représentent l'animation et le journalisme musicaux, apparaît à prime abord comme un monde sélect et relativement restreint, où la critique en actes est évidente et même souvent revendiquée : les agents, qu'ils soient animateurs ou journalistes, y font du jugement esthétique une de leurs activités de prédilection, si ce n'est carrément leur métier à temps plein. On peut donc s'attendre à ce qu'un rapport identitaire fort soit dégagé de toute analyse visant à comprendre les rouages socioculturels des deux métiers en cause. La dynamique EGC, véritable « moteur » derrière les positions critiques concrètes des individus, aura donc été par conséquent, en ce qui concerne les critiques-agents musicaux experts verbaux, appréhensible de manière plutôt aisée.

Dans ses études les plus célèbres portant sur la consommation culturelle et la construction sociale des goûts, soit *L'Amour de l'Art* (1966) et *La Distinction : critique sociale du jugement* (1979), Bourdieu (et son collègue Alain Darbel dans le cas de *L'Amour de l'Art*) a surtout procédé en inférant le capital (et au-delà, l'habitus) de par les pratiques de consommation culturelle d'une population vaste, au moyen d'une approche quantitative¹³⁹. Or, comme je l'ai expliqué en introduction, j'ai plutôt choisi de mener une enquête *qualitative*. Puisque l'habitus est dit « ensemble de dispositions poussant à l'acquisition de capital dans un champ donné », j'ai émis l'hypothèse que l'habitus puisse être induit « en amont », dans l'analyse même des propos d'un relativement petit échantillon d'agents étudiés.

Évidemment, il se serait avéré futile de demander frontalement aux participants à l'enquête d'« expliciter leur habitus ». C'est pourquoi, par un ensemble de questions variées, ouvertes et diverses les amenant à discourir sans contraintes sur la perception qu'ils ont de leur métier et de la pratique de la critique musicale en général, il aura été possible de déceler,

¹³⁹ Voir Bourdieu (1979) et Bourdieu et Darbel (1966).

à même la grande quantité d'informations recueillies, *des indices quant à la justification et à la conscientisation* de leur pratique culturelle, indices permettant de comprendre « ce goût-là et ces critiques-là dans ce contexte-là », bref de révéler la dynamique EGC (les cultures esthétiques, les goûts et l'habitus qui sont à l'origine de la critique) implicitement en jeu. Rappelons au passage que la méthode de l'entrevue qualitative semi-directive est propice à l'élaboration de réponses longues permettant à l'analyste d'y repérer de précieuses informations que ne pourraient mettre en évidence un simple questionnaire¹⁴⁰, dont les questions peineraient à cibler les dimensions les plus subtiles de l'habitus. Cependant, pour observer les potentielles variabilités de l'habitus à travers l'espace social, il m'aura fallu également tenir compte d'indicateurs concrets, d'« unités discrètes ». C'est à cette fonction qu'ont été dévolus le questionnaire et le curriculum vitae. Il est donc possible de poser les trois niveaux d'analyse de mon second objet de recherche : 1) sa *répartition socioculturelle* (son *degré d'homogénéité*, ou encore, ses *facteurs de variabilité*) ; 2) son *mobile* ; et 3) sa *conscientisation*.

Analyse de la répartition socioculturelle des dynamiques EGC

Ici, je me suis intéressé à compiler les indicateurs socioculturels caractérisant les participants. Car l'habitus peut être réparti en deux grandes *composantes* : 1) les dispositions proprement *sociales et économiques* des agents; et 2) les dispositions proprement *culturelles*, soit, comme je l'ai montré au chapitre précédent, *esthétiques*¹⁴¹. Plusieurs indicateurs entraient alors en jeu.

En ce qui concerne les facteurs socioéconomiques, le questionnaire a permis d'identifier : 1) l'âge des critiques-agent (question n°2) ; et 2) leur revenu annuel brut (question n°3). Quant à lui, le curriculum vitae a indiqué : 1) leur sexe ; 2) leur parcours académique ; et 3) leur parcours professionnel. Pour sa part, la question n°5 du questionnaire avait pour objectif de peaufiner la compréhension de la composante esthétique au moyen de

¹⁴⁰ Van Campenhoudt et Quivy, p. 170.

¹⁴¹ Comme je l'ai déjà expliqué, j'ai volontairement laissé de côté les acquis dits « physiques » (biologiques, neurologiques et psychoacoustiques), même si je suis conscient qu'ils ont leur rôle à jouer dans la consommation culturelle de tout individu.

quatre indicateurs : 1) la musique écoutée pendant l'enfance et l'adolescence ; 2) les habitudes de consommation musicales des parents ; 3) la fréquentation de concerts musicaux durant la jeunesse et 4) les genres musicaux appréciés et écoutés aujourd'hui.

Analyse du mobile des dynamiques EGC

Ici, il faut se demander, en regard du *mobile d'un acte* (ou d'un ensemble d'actions) comme composante fondamentale de sa détermination, « en vue de quoi l'acte est-il accompli »? Pour ce faire, je proposerais ici un schéma théorique riche en explication que j'appellerais le « continuum intérêt-engagement », où « intérêt » et « engagement » représentent les pôles opposés du mobile d'un acte. En effet, alors que l'intérêt revêt un caractère égocentré, immanent, tourné vers les avantages personnels, l'engagement revêt un caractère altruiste, transcendant, tourné vers autrui ou vers un ou des buts dépassant les seuls avantages personnels¹⁴². Si l'on en formule toutes les combinaisons possibles, il y aurait donc *quatre composantes* (ou types) du mobile d'une action de critique esthétique en tant qu'« acte de positionnement jugé avantageux » :

- 1) Intérêt total et engagement nul : positionnement avantageux en regard de ses seuls intérêts, purement immanent (*type a*)
- 2) Intérêt nul et engagement total : positionnement avantageux en regard de buts dépassant ses seuls intérêts, purement transcendant (*type b*)
- 3) Intérêt total et engagement total : positionnement avantageux autant en regard de ses intérêts que de buts qui les dépassent, juxtaposant immanence et transcendance (*type c*)
- 4) Intérêt nul et engagement nul : positionnement avantageux par la volonté d'évitement du positionnement (*type d*)

¹⁴² Faut-il rappeler qu'il s'agit bien sûr d'un modèle théorique. Évidemment, on serait bien en mal d'identifier des individus correspondant parfaitement au modèle de l'« égocentré » ou de l'« altruiste ». Il s'agit plutôt de permettre une *classification relative des individus* : qui, en regard du mobile de ses actions, peut être considéré comme plus égocentré/altruiste qu'un autre, et à quel degré?

En s'inspirant du modèle des *idéaltypes* développé par le sociologue Max Weber¹⁴³, les quatre composantes du mobile de l'action critique tendent à suggérer des « profils » typiques quant aux critiques-agents eux-mêmes. L'individu recourant principalement à la justification de type *a* apparaît comme un « *professionnel* », modèle-type du « carriériste ». Il aime son métier pour les conditions et avantages qui l'accompagnent bien plus que pour ses qualités intrinsèques : cette activité répond à des besoins financiers et personnels, contribuant avant tout à positionner l'individu dans le champ socioéconomique. Pour paraphraser Simon Frith, l'*autorité* d'un tel agent s'acquiert en fonction du prestige et de la reconnaissance que lui confère son activité au sein d'un groupe sélect, d'une élite, d'une *profession* idéalisée, d'une *carrière*.

Le type *b* renverrait pour sa part à une personnalité plutôt « intellectuelle », « passionnée », celle d'un « *donneur d'opinion* ». Celui-ci s'écarte des luttes de pouvoir carriéristes; il ne veut qu'alimenter la discussion pour sa valeur intrinsèque. Son autorité lui provient de la richesse de contenu et de la justesse analytique attribuées à son propos, des réflexions qu'il suscite et des qualités réflexives qu'on lui porte.

Le type *c* suggérerait une personnalité de « *militant* » : un être cherchant, au-delà d'une critique particulière, à critiquer positivement ou négativement une partie ou la totalité de la culture esthétique de son temps, ou même d'en soutenir ou d'en changer certains aspects. Investi personnellement et politiquement dans la prise de position critique, il voudrait que les choses s'accordent selon ses vues. Son autorité est acquise en fonction de l'attention que le public lui porte, des controverses qu'il suscite et des gens qu'il réussit à convaincre, sortes de « victoires rhétoriques ».

Finalement, le type *d*, parce qu'il répond à un évitement du positionnement, attitude type de l'« effacé » ou de l'« *indifférent* », manifeste son goût par ses silences, son « refus de participer », et n'est trahi en cela que par les aspects plus « discrets » de sa consommation

¹⁴³ Weber décrit un idéaltype comme un concept classificatoire permettant de construire des grilles d'analyse et des typologies de phénomènes sociaux de manière rigoureuse. Il explique : « On obtient un idéaltype en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un tableau de pensée homogène [...]. Le travail historique aura pour tâche de déterminer dans chaque cas particulier combien la réalité se rapproche ou s'écarte de ce tableau idéal ». Voir Weber, Max, « L'Objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales », in *Essais sur la théorie de la science*, (1904), Paris, Plon, 1965, p. 172.

culturelle : achat de disques, fréquentation de concerts, programmes télévisuels ou radiophoniques aimés ou rejetés, etc. Ceci dit, il aurait été surprenant que ce profil puisse être assimilé aux critiques *experts*, car l'on peut supposer légitimement qu'il n'est pas possible de travailler dans les médias en tant qu'animateur, chroniqueur, évaluateur ou reporter sans chercher, ne serait-ce que minimalement, à se positionner de par ses commentaires ou prises de positions esthétiques. En effet, il est vrai que la particularité des critiques-agents *experts verbaux* est de revendiquer l'accès au droit de pouvoir donner un point de vue esthétique dans la sphère publique; ils en font une activité importante de leur vie, voire de leur métier. Néanmoins, il fallait admettre la possibilité réelle, bien que stupéfiante, que certains agents se soient positionnés par « inadvertance » dans le champ social de la critique musicale, selon les aléas de leur parcours biographique.

Cette typologie nous laisse donc avec quatre composantes envisageables du mobile de l'acte critique à débusquer dans les propos autoréflexifs et justificatifs des participants à la recherche. Mais comment cerner ces justifications? La réponse est donnée par la construction même des questions de l'entrevue : ce mode de recueil, de par ses questions ouvertes et ses relances visant à permettre au participant d'aller au bout de sa pensée, vise à fournir à l'analyse les éléments d'une justification, d'un « dévoilement » du mobile, de l'utilité concrète de la dynamique EGC pour chaque participant. Ainsi, quatorze des quinze questions de l'entrevue peuvent être synthétisées en six autres « questions latentes » :

- 4) L'activité critique est-elle appréciée, et dans quelle mesure? (question n°1 de l'entrevue)
- 5) Quel est le but de l'activité critique? (questions n°2 et 11 de l'entrevue)
- 6) Y a-t-il une hiérarchie des goûts? (questions n°6 et 7 de l'entrevue)
- 7) Comment le contexte de production influence-t-il la critique musicale? (question n°4 de l'entrevue)
- 8) Comment le contexte de réception influence-t-il la critique musicale? (questions n°8, 9.2, 13, 14 et 15 de l'entrevue)
- 9) Quelle est la valeur sociale de la critique musicale experte? (question n°10 de l'entrevue)

Analyse de la conscientisation des dynamiques EGC

L'analyse de la conscientisation vise à déterminer le « degré de conscience » qu'ont les agents de leur propre habitus, soit la manière dont ils se représentent eux-mêmes les dispositions les poussant à agir dans le ou les champs dans le(s)quel(s) ils s'insèrent. Nous empruntons ici une telle acception de la conscience à l'anthropologue Paul Jorion, pour qui « conscience » serait synonyme d'« imagination » et se définirait en tant que « représentation de la volonté »¹⁴⁴, « regard rétroactif »¹⁴⁵ ou « représentations de ce que nous faisons »¹⁴⁶. Il s'agit donc de déceler, par la même approche analytique que pour la justification de l'acte critique, des indices lexicaux, verbaux, sémantiques et catégoriels dénotant un degré représentatif de l'aspect volontaire (« libre ») ou déterminé (« disposé ») de ce même acte. L'hypothèse en cause ici est celle de la « réflexivité des sujets » : un habitus fortement intériorisé serait dénoté par une conscientisation faible des conditions d'action, et vice-versa. Attribuer un degré à cette conscientisation nous permettra donc de comprendre à *quel point les critiques-agents experts verbaux ont intériorisé leur habitus*.

Pour ce faire, on s'inspirera partiellement de la méthode d'« analyse de l'évaluation »¹⁴⁷. Cette méthode consiste à assigner à différents indicateurs, dits « objets d'attitude » d'un ensemble de propositions (dans le cas présent, le verbatim recueilli (voir l'Annexe V (p. xvi) pour avoir une idée plus précise des indicateurs utilisés)), et de leur assigner une cote, un degré d'intensité ou de « directivité »¹⁴⁸. Nous établirons, suivant ce modèle, trois cotes, ou « niveaux d'intensité » possibles quant à la conscientisation perçue dans les propos des participants :

- 1) Conscience faible ou absente (degré e)
- 2) Conscience moyenne ou notable (degré f)
- 3) Conscience forte ou entière (degré g)

¹⁴⁴ Jorion, Paul, *Misère de la pensée économique*, (2012), Fayard, Paris, p. 33.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 34.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 36.

¹⁴⁷ Bardin, Laurence, *L'analyse de contenu*, (1989), Presses Universitaires de France, Paris, pp. 208-222.

¹⁴⁸ *Idem*, pp. 211-213.

Le niveau de conscientisation prépondérant sera inféré de par l'analyse des réponses obtenues aux quatre « questions latentes » suivantes :

- 10) Y a-t-il une généralité de la critique musicale et au-delà, de la critique d'art? (questions n°3 et 5 de l'entrevue)
- 11) Êtes-vous conscient des valeurs véhiculées par vos critiques musicales et de leurs effets sur votre public? (question n°11 de l'entrevue)
- 12) Qu'est-ce que « critiquer »? (question n°12 de l'entrevue)
- 13) Les goûts sont-ils le fruit du libre arbitre ou de divers déterminants? (question n°6 du questionnaire)

La valorisation accordée à l'activité de critique musical et la reconnaissance de déterminants sociaux et d'enjeux esthétiques communs à tous les métiers relatifs à la critique de type 2.1 seront ici les marqueurs dénotant un fort degré de conscientisation. En effet, on peut considérer qu'une personne valorisant son métier tout en lui reconnaissant une « disposition sociale » a une représentation claire de sa volonté, et donc, suivant la définition donnée de la « conscience », un fort degré de « conscientisation » ou de « compréhension » de son action. De plus, le fait de reconnaître ou de s'intéresser aux similarités entre les processus sélectifs, prescriptifs et esthétiques réels qui ont cours et chevauchent l'ensemble des métiers relatifs à la critique musicale de type 2.1, et au-delà, l'ensemble des métiers relatifs à la *critique d'art* de type 2.1, indiquera tout autant un fort degré de conscientisation.

Il en ira inversement pour tout participant insistant sur les différences techniques, légales ou traditionnelles entre les métiers d'animateur, chroniqueur, critique et journaliste/reporter sans percevoir ou s'intéresser à leurs dynamiques esthétiques communes, et plus ou moins apte à s'intéresser aux dynamiques propres à la critique musicale par rapport à celle d'autres arts, n'accordant pas trop d'importances à ces questions, dévalorisant la spécialisation critique experte pour favoriser la profession de « chroniqueur omnivore » ou de « journaliste », ou misant sur l'existence d'un « libre arbitre » comme siège du goût, et par conséquent, des actions critiques. C'est donc dire que la représentation de la volonté est directement proportionnelle à ce que l'on pourrait appeler son « degré d'humilité holistique » : un agent se croyant « au-dessus de la mêlée sociale » n'est qu'un agent ayant

parfaitement intériorisé les dispositions qui gouvernent à son action¹⁴⁹. Nous reviendrons plus en détails sur ces considérations.

L'analyse du mobile et de la conscientisation qui procède, d'après la nomenclature du spécialiste des sciences de l'éducation Pierre Paillé, « par questionnement analytique »¹⁵⁰, avait pour but de repérer, dans les réponses fournies par les participants lors de l'entrevue et à la sixième question du questionnaire, différents marqueurs (ou « indices ») de « justification », « d'orientation », de « conscientisation » et de « représentation » de l'action et de sa volonté qui, de par leur combinaison, fréquence, teneur et intensité, orienteront les propos vers l'un ou l'autre des indicateurs présentés à l'Annexe V (p. xvi).

Le nombre et la variété des questions étant trop importants pour pratiquer ici une analyse de contenu en bonne et due forme, nous avons procédé à une analyse plus souple, dite « analyse par entretien », et définie par le psychologue Alain Blanchet et la sociologue Anne Gotman comme reposant « sur l'hypothèse que chaque singularité est porteuse du processus soit psychologique, soit sociologique que l'on veut analyser », et se justifiant « lorsqu'on étudie des processus, des modes d'organisation individuels en tant qu'ils sont révélateurs [...] d'un mode de réalisation d'une tâche professionnelle ». À cet égard, « l'analyse par entretien permet effectivement de déceler le mode d'engendrement singulier des processus »¹⁵¹. Dans le cas présent, elle était donc ici tout indiquée.

Plus précisément, une codification de type « analyse de contenu catégorielle »¹⁵² a été effectuée en associant chaque élément de réponse à l'indicateur lui correspondant le mieux. L'importance, ou le « poids » à accorder à chaque indicateur correspondait alors à sa *présence relative*, soit sa *proportion* dans chaque réponse donnée. En effet, d'après le principe psychologique selon lequel, dans un contexte de questions ouvertes laissant libre cours à la parole et aux idées de se développer, « plus on élabore à propos de quelque chose, plus cette chose a pour nous une importance relative », il fut possible de considérer que plus une

¹⁴⁹ Paul Jorion explique à ce sujet : « Quoi que très critiques sur ce qu'avance autrui, nous sommes invariablement dupes de ce que nous nous racontons nous-mêmes » (Jorion, p. 37). Notons que tout cela rappelle grandement l'*illusio* bourdieusien.

¹⁵⁰ Paillé, Pierre, « La recherche qualitative : une méthodologie de la proximité », (2007), in Henri Dorvil (dir), *Problèmes sociaux : théories et méthodologies de la recherche*, Québec, Presses de l'Université du Québec, pp. 414-415.

¹⁵¹ Blanchet, Alain et Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, (2007), Armand Colin, Paris, p. 94.

¹⁵² Voir Bardin, pp. 134-168, 207.

réponse donnée paraissait « orientée » en faveur d'un indicateur particulier, plus cet indicateur avait de l'importance dans la réponse elle-même. Le principe se résume donc comme suit : plus un participant choisit de *parler de quelque chose plutôt que d'une autre*, plus on peut considérer cet élément de sa réponse comme *indicateur de ses dispositions acquises et schémas mentaux*, à savoir ici le mobile et le degré de conscientisation de son action¹⁵³.

Après comptage des mots rapportant à chaque indicateur pour chaque réponse obtenue, l'analyse de l'entrevue a donc procédé à leur *mise en proportion relative* afin de déceler lesquels se distinguent de manière nette de la médiane¹⁵⁴, et donc, peuvent être considérés comme *prépondérants*. Pour ce faire, un outil statistique courant fut utilisé pour chaque réponse obtenue, à savoir *l'écart moyen*, qui permet d'inférer si, en rapport avec les réponses données par les autres participants à une même question, un indicateur donné se démarque suffisamment de la médiane pour être considéré comme prépondérant. Une fois identifiés, les indicateurs prépondérants, dont chacun renvoie à une ou plusieurs composantes, ont servi à établir un profil de « composantes » (*a, b, c* ou *d* et *e, f* ou *g*) pour chaque participant.

Pour déterminer la proportion de chaque indicateur dans une réponse donnée, il aura évidemment fallu avoir compté le nombre de mots de chaque réponse. Ensuite, le nombre de mots par indicateur pouvait être ramené en proportion de la réponse donnée. La médiane, ainsi que l'écart moyen de tout l'échantillon, furent déterminés pour l'ensemble des indicateurs en présence, puis, une « fourchette d'indifférenciation » fut établie autour de cette médiane, à laquelle j'ai soustrait puis additionné l'écart moyen. Tout indicateur dont la proportion était supérieure à cette fourchette fut considéré comme prépondérant. Dans

¹⁵³ Louise Nadeau, professeure au département de psychologie de l'Université de Montréal, m'a cependant précisé dans une communication personnelle que « la longueur d'une réponse [à une question à développement] peut être attribuable à une personne qui présente des difficultés à faire une synthèse autant qu'à son intérêt pour la question ». Néanmoins, ces considérations concernent la *longueur absolue*, et non relative, d'une réponse donnée. À supposer qu'un participant présente des difficultés générales à faire une synthèse, il faudra s'attendre à ce que *la plupart* de ses interventions soient longues et élaborées. Par conséquent, *l'espace relatif* accordé à chacun des éléments de sa réponse ne pourra alors être révélateur que de l'importance accordée à chaque élément, et donc, de sa prépondérance dans la réponse donnée. Une conclusion que semblait d'ailleurs partager Nadeau lorsqu'elle m'a affirmé qu'une analyse de contenu peut parvenir à cerner la prépondérance d'un élément de réponse en mesurant « le nombre de points différents qui sont apportés dans la réponse ou le niveau de développement de la réponse ». C'est ce « niveau de développement » relatif que nous avons cerné ici.

¹⁵⁴ Je tends à privilégier l'usage de la médiane plutôt que de la moyenne dans les cas où il est important de négliger les cas extrêmes.

l'éventualité où aucun ne l'était, il fallait donc considérer comme « prépondérant » tout indicateur compris dans les proportions indiquées par la fourchette d'indifférenciation. Cette fourchette permet donc, en se basant sur la médiane et l'écart moyen, d'identifier les éléments de réponses qui, statistiquement, c'est-à-dire considérant les réponses fournies par tous les participants, « se distinguent » suffisamment de la médiane pour que l'on puisse les considérer « prépondérants » dans une réponse donnée.

Une fois les indicateurs prépondérants obtenus pour chaque réponse et pour chaque participant, un tableau les identifiant fut construit suivant la grille d'analyse développée en Annexe V (p. xvi), tableau permettant, pour chaque participant, d'identifier les composantes du mobile et de la conscientisation qui sont les plus importantes pour chaque participant. Un total fut dégagé, qui a permis d'établir le profil des composantes de chaque participant. Finalement, un graphique permettant de modéliser la répartition des composantes du mobile (intérêt et engagement) et de la conscientisation a pu être esquissé, graphique rendant possible de voir comment sont disposés, à même l'échantillon, l'intérêt, l'engagement et la conscientisation des participants. Le graphique lui-même et sa construction seront expliqués au chapitre suivant.

Il est à noter que la méthode « de la médiane et de la fourchette d'indifférenciation » fut appliquée à toute situation d'analyse où je devais comparer des résultats chiffrés dans un échantillon de critiques-productions ou de critiques-agents. Cette méthode n'a donc pas été exclusive à l'analyse de l'entrevue.

Analyse de la mise en relation des dimensions du second objet de recherche

L'analyse des informations recueillies a procédé en quatre temps. Tout d'abord furent analysées les critiques-productions sélectionnées pour l'enquête selon la méthode préalablement expliquée. Ensuite, les profils socioculturels de chaque participant ont été dressés en fonction des composantes et indicateurs précédemment mentionnés. Dans un troisième temps s'est déroulée l'analyse du mobile et de la conscientisation. Finalement, une analyse comparative de tout l'échantillon s'en est suivie, analyse qui cherche à dégager la répartition de ces profils, c'est-à-dire les patterns de variabilité ou d'homogénéité au sein

même de l'échantillon. Pour ce faire, une méthode classique en sociologie fut utilisée, à savoir une *analyse des correspondances multiples* (abrégée sous la forme « ACM »).

Type d'analyse factorielle inspirée des travaux du statisticien Jean-Paul Benzécri, l'analyse des correspondances multiples permet de montrer les écarts et/ou les rapprochements existant entre différentes variables qualitatives dans un champ donné. C'est bien ce type d'analyse qui fut pratiqué par Bourdieu dans *La Distinction* et qui est toujours mis en pratique de nos jours par de nombreux sociologues pour décrire des environnements sociaux; on pensera notamment à Frédéric Lebaron et son étude sur les économistes français¹⁵⁵. Puisque mon enquête aura permis de dégager treize composantes réparties en quatre dimensions théoriques quant à son premier objet de recherche, il allait en quelque sorte de soi que ce type d'analyse descriptive soit tout indiqué¹⁵⁶.

Une ACM devant être menée au moyen d'un logiciel spécialisé en traitement de données statistiques, j'ai porté mon choix sur le logiciel libre DtmVic développé par le statisticien Ludovic Lebart et téléchargeable à partir de son site personnel¹⁵⁷. La façon de procéder est relativement simple et comporte trois étapes. La première consiste à identifier les variables qui seront entrées, ou « codées » dans le logiciel. Chaque variable doit comporter un certain nombre de modalités, dont le minimum est de deux. Dans une ACM, il faut considérer que toutes les variables sont *nominales*, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de variables quantitatives ou de variables dites « ordinales » (qui comportent une gradation). Cela signifie que chaque modalité n'est pas distincte de manière quantitative, mais bien de manière purement qualitative : un 1 ou un 2 ne signifieront alors pour le logiciel que deux entrées différentes sans ordre de grandeur. Les variables dites « à choix multiples », c'est-à-dire celles où plusieurs modalités peuvent être sélectionnées simultanément (comme lorsqu'il est possible pour le répondant à un questionnaire de cocher plusieurs réponses à la fois) doivent

¹⁵⁵ Lebaron, Frédéric, *La Croyance économique*, (2000), Paris, Le Seuil, 260 pages.

¹⁵⁶ L'ensemble des informations concernant l'ACM peuvent être trouvées en consultant les références suivantes : Benzécri, Jean-Paul, « Les principes de l'analyse des données », in *L'analyse des données*, tome 2, partie A, (1984), Paris, Dunod, pp. 3-17, Cibois, Philippe, *Analyse des données en sociologie*, (1984), Presses Universitaires de France, pp. 56-73, Cibois, Philippe, « Analyse des données et sociologie », in *L'année sociologique*, vol. 31, 1981, pp. 333-348 et Morineau, Alain, « Le "thémascope" ou analyse structurelle des données d'enquête », in Granger, D. et Lebart, L., *Traitements statistiques des enquêtes*, (1994), Paris, Dunod, pp. 135-159.

¹⁵⁷ Site personnel de Ludovic Lebart, document disponible à l'adresse suivante : <http://www.dtmvic.com/>.

être « découpées » en sous-modalités de type « oui/non », en sorte que chaque variable comporte une modalité binaire simple.

La seconde étape consiste à construire ce que l'on appelle un « tableau de codage » et qui prend l'allure d'un tableur de type Excel où les identifiants (participants) correspondent aux lignes tandis que les modalités sont entrées en colonnes. C'est à partir de ce tableau que sera menée l'analyse par le logiciel. La troisième étape est donc évidemment celle de l'analyse elle-même. Tout logiciel d'ACM produit toujours deux graphiques. Le premier est appelé « nuage de points des étiquettes de données » et ordonnance en deux dimensions (la plupart du temps) les modalités entrées dans le tableau de codage selon leur éloignement statistique. Le second graphique procède de la même manière en ce qui concerne les identifiants. On peut alors analyser ces deux graphiques selon trois principes.

Le premier concerne la nature même des deux axes de chaque graphique. Le logiciel aura cherché à disposer les modalités les plus opposées les unes des autres de façon à montrer les jeux d'opposition statistiques en présence dans le champ. Bien entendu, toutes les modalités ne seront pas autant opposées les unes des autres. C'est pourquoi l'on cherchera à repérer à cette étape celles qui s'opposent plus ou moins exclusivement sur le plan horizontal, appelé « axe 1 » (ou « premier axe ») de même que celles qui s'opposent sur le plan vertical, soit l' « axe 2 » (ou « deuxième axe »).

Le second niveau d'analyse a à voir avec la disposition générale des nuages de point en présence. Ici, on cherchera à comprendre ce qui oppose les modalités dans une perspective globale, et on s'attardera tout particulièrement aux « effets tendanciels » que peut montrer le nuage de points, par exemple une disposition pyramidale ou en « V », linéaire (horizontale, verticale ou diagonale), ou circulaire (un nuage de points répartis de manière plus ou moins diffuse autour du centre du graphique).

Le troisième et ultime niveau d'analyse d'un graphique d'ACM est sans doute le plus important. Il cherche à repérer des *groupes de rapprochements* parmi les modalités projetées sur le plan, c'est-à-dire à déceler si certaines modalités ont plus à voir entre elles qu'avec d'autres modalités plus « éloignées » dans le plan. La façon de le mesurer procède au moyen de la mesure du plus petit angle que l'on puisse tracer entre deux modalités relativement au centre du graphique. Si l'angle mesuré est aigu, on peut attribuer un rapprochement statistique entre les deux modalités. S'il est droit, on peut en conclure qu'il n'y a aucun lien

statistique entre les étiquettes. Finalement, s'il est obtus, il y a un lien à établir ; dans ce cas-ci non pas un rapprochement, mais une *opposition* entre les modalités. Cela signifie que deux modalités « rapprochées » selon leur angle au centre représentent des attributs souvent partagés par un certain type d'individus, soit les identifiants projetés dans la même zone sur le second graphique.

Cette analyse nous aura permis de visualiser le champ de la critique de type 2.1, en ce sens qu'elle permettra de mesurer quelles sont les dimensions et composantes prédominantes caractérisant le plus fidèlement les critiques-agents verbaux experts dans ce champ. Ce faisant, elle nous donnera l'« heure juste » quant à la construction de la dynamique EGC de chaque agent, c'est-à-dire qu'elle nous fera voir ce qui fait en sorte que des gens font « ce métier-là dans ce contexte socioculturel-là ».

Chapitre 3 : La pratique du métier : les obstacles

On l'a vu¹⁵⁸, quatre impératifs composent le métier de critique musicale de type 2.1 en faisant obstacles à une liberté d'action totale : impératifs 1) esthétiques; 2) professionnels/éthiques; 3) fonctionnels/pragmatiques; et 4) marchands. On a également vu que selon la théorie propagandiste des médias, c'est le quatrième impératif qui primerait sur les deux autres dans l'industrie médiatique contemporaine. *Reste à vérifier si mes données le confirment.* Il s'agissait ici pour moi de voir comment les critiques-agents experts verbaux parviennent à négocier les différentes formes d'obstacles ; autrement dit, à quelles conditions peut-on accepter de travailler dans cette industrie, dans ce champ, pour ne pas s'y voir marginaliser. Pour ce faire, il m'a tout d'abord fallu analyser les critiques-productions sélectionnées pour la présente recherche. Les résultats détaillés de cette analyse figurent en trois phases aux Annexes VI (p. xxii), VII (p. lv) et VIII (p. xcv).

La première phase consistait en la lecture et l'annotation de l'échantillon de critiques-productions choisies pour l'enquête selon la méthodologie développée au chapitre précédent. La seconde phase visait à présenter l'information recueillie dans la phase I sous forme d'une série de fiches pour chaque document analysé, fiches qui furent tour à tour commentées et décrites, notamment à l'aide de deux graphiques montrant : 1) la répartition des types de propos dans chaque intervention ; et 2) leur évolution tout au long du discours. La troisième phase avait finalement pour objectif de synthétiser l'information sous forme de données et de tableaux. Ensuite, tel qu'annoncé au chapitre précédent, j'ai procédé à l'analyse des propos tenus par les participants eux-mêmes sur les impératifs de leur métier, soit les réponses obtenues aux questions n°4, 8, 9, 10, 11, 14 et 15 de l'entrevue.

Ces deux niveaux d'analyse auront permis de dégager un portrait global de la situation de la critique musicale de type 2.1 en contexte de compétition marchande, portrait figurant d'abord dans le tableau suivant, où :

¹⁵⁸ Voir p. 55.

- a = « annonce »
- an = « animation »
- b = « billet de blogue »
- c = « chronique »
- C.p.d.p. = « catégorie principale de publication »
- c-r = « compte-rendu »
- Doc. no = « document no »
- é.a.é = « évaluation d'album écrite »
- é.c.é = « évaluation de concert écrite »
- enq. = « enquête »
- ent. = « entrevue »
- n = « nouvelle »
- N.d.m. = « nombre de mots »
- Part. no = « participant no »
- r = « reportage »
- T.d.p. = « type de propos »

Tableau 5 : fiche signalétique de l'échantillon de critiques-productions analysées

Part. n°	Doc. n°	Média	T.d.p.	Jugement	N.d.m.	C.p.d.p.
1	1	Blogue spécialisé	é.a.é	Négatif	311	c-r (10 jours)
	2	Blogue spécialisé	é.a.é	Positif	405	c-r (10 jours)
2	3	Quotidien grand tirage	r	Positif	758	a (3 jours)
	4	Quotidien grand tirage	r	Positif	1012	a (3 jours)
3	5	Radio étudiante	an	Positif	252	c-r (au moins 22 ans)
5	6.1	Magazine	é.a.é	Positif	220	c-r (3 semaines)
	6.2	Magazine	é.a.é	Positif	96	c-r (7 semaines)
	6.3	Magazine	é.a.é	Mitigé	101	c-r (8 semaines)
	6.4	Magazine	é.a.é	Positif	85	c-r (6 semaines)
	6.5	Magazine	c	Positif	31	c-r (8 mois)
	7	Revue	é.a.é	Positif	104	c-r (6 jours)
	8	Revue	é.a.é	Négatif	133	c-r (4 mois)
6	9	Quotidien grand tirage	r	Positif	1074	a (1 jour)
	10	Quotidien grand tirage	é.a.é	Négatif	151	c-r (9 mois)
	11	Magazine	ent.	Positif	358	a (1 jour)
7	12	Radio communautaire	an	Positif	1093	c-r (7 ans) et a (1 semaine)
9	13	Radio publique	an	Positif	844	c-r (180 ans et 5 ans) et a (1 semaine)
	14	Blogue	b	Positif	264	c-r (<i>nsp</i>)
10	15	Revue web	é.a.é	Négatif	106	c-r (<i>im</i>)
	16	Quotidien grand tirage	enq.	Négatif	717	c-r (100 ans à 3 semaines)
	17	Quotidien grand tirage	é.c.é	Mitigé	591	c-r (1 jour)
Bussières	18	Quotidien grand tirage	é.c.é	Positif	510	c-r (1 jour)
Dusseau	19	Quotidien grand tirage	n	Positif	606	c-r (quelques jours) et a (5 mois)
Ménard	20	Quotidien	c	Négatif	675	c-r (45 ans à 2 jours) et a (2 mois)

L'analyse des propos tenus dans les critiques-productions et menée en annexe peut quant à elle tenir en l'énumération de quelques constatations synthétiques :

- 1) Les quatre genres de critique musicale de type 2.1, représentés par les métiers d'animateur et de journaliste musicaux, sont apparus clairement distincts tant de par leur contenu que de par les styles de parole qui s'y déploient.
- 2) Il existe une gradation de l'objectivité des genres critiques : a) évaluation ; b) intervention de chroniqueur ; c) animation ; et d) intervention de reporter.
- 3) Il existe aussi une gradation du degré d'organisation des genres critiques : a) animation ; b) intervention de chroniqueur ; c) évaluation ; et d) intervention de reporter.
- 4) Chaque genre peut être subdivisé en sous-genres qui chacun comporte son propre profil en termes de contenu. Il faut donc se garder de trop simplifier la situation en présentant les genres comme étant homogènes. À ce titre, le billet de blogue et la chronique, tous deux sous-genres de l'intervention de chroniqueur, sont apparus nettement distincts.
- 5) Les comparaisons/références semblent toujours occuper une place minoritaire dans la critique-production musicale de type 2.1, mais elles sont pratiquement toujours utilisées, contrairement aux citations, aux jugements de valeurs et aux prescriptions normatives.
- 6) Toute critique-production musicale de type 2.1 paraît toujours comprendre une part importante de *description*, qu'elle soit ou non tendancieuse.
- 7) Toute critique-production musicale de type 2.1 comporte un certain niveau de *partialité idéologique*. Il n'existe pas de critique musicale « neutre » ou « impartiale » en termes de valeurs esthétiques.
- 8) *A priori*, il ne semble pas y avoir de corrélation entre la nature et la quantité des valeurs utilisées comme critères critiques et le genre d'intervention médiatique ou le type de média. De même, un même individu juge selon des critères qui varient selon l'objet de sa critique ou le contexte de sa production. Les valeurs ne sont donc *pratiquement jamais systématiques*; leur usage et leur fréquence fluctuent en fonction de critères nécessairement autres qu'esthétiques, professionnels ou fonctionnels/pragmatiques.
- 9) Les agents ne justifient pas l'idéologie sous-jacente à l'usage de tel ou tel critère critique : cela est souvent implicite dans leur discours.
- 10) Une minorité d'évaluations comprennent un système de notation (sous forme de pointage) des œuvres ou artistes évalués.

Les impératifs du métier

Les deux précédentes synthèses d'informations nous renseignent grandement sur les impératifs en jeu dans la production de la critique musicale journalistique contemporaine. Tout d'abord, et sans surprise, on observe la présence d'interventions tant positives, mitigées, que négatives, ce qui laisse entendre qu'exprimer ce que l'on pense *esthétiquement* de ce dont on parle est une première exigence propre au métier de critique musical journalistique.

Ensuite, si l'on exclut les extraits d'animations, on constate que les critiques-productions analysées font en moyenne 396 mots (médiane : 311). S'il nous est impossible de vérifier si cette longueur correspond à la longueur moyenne en général dans les médias, on peut toutefois émettre l'hypothèse, qui nous semble raisonnable, qu'*il s'avérera en fait très rare qu'une critique-production médiatique dépasse une longueur de quelques centaines de mots*. En effet, il n'y a pas de raison de croire que l'échantillon analysé ici diverge de manière substantielle de la norme, puisqu'il est plutôt diversifié en termes de médias. On peut donc légitimement penser que la critique-production musicale médiatique est un genre imposant une grande *concision* dans le discours et la présentation des informations. Respecter cette exigence constitue un second impératif tangible du métier, impératif qui, lui, a un caractère fonctionnel/pragmatique parce que *technique*.

On observe par ailleurs que les animations sont toutes des interventions *positives*. Ceci peut s'expliquer du fait qu'il est extrêmement rare pour un animateur de traiter d'un sujet et/ou de faire jouer une musique qui lui déplait, ce qui nous a été confirmé par tous les animateurs en entrevue. Animer un programme musical consiste donc à proposer à des auditeurs et/ou des téléspectateurs un contenu esthétique que nous approuvons, que nous mettons de l'avant et que nous défendons *personnellement*. Au contraire des émissions dites d'« affaires publiques » à saveur politique, économique, scientifique, sociale, etc., où l'animateur peut recevoir un invité avec lequel il n'est pas nécessairement d'accord, ou encore, traiter d'un sujet qui ne l'intéresse pas nécessairement personnellement, mais jugé important pour le public, il semble que les émissions musicales proposent un contenu qui soit la plupart du temps en phase avec les goûts de leurs réalisateurs et animateurs. L'analyse du contexte de production suggère ainsi qu'il y a une nette différence entre animer un

programme musical et pratiquer le journalisme musical. Respecter cette différence s'avère quant à elle une exigence tant *professionnelle* que *fonctionnelle/pragmatique*.

Les différences d'organisation et de degré d'objectivité observées entre les types d'interventions sont quant à elles indicatrices d'impératifs *professionnels*. Car évidemment, on ne fait pas de la nouvelle comme on fait de l'évaluation, de la chronique ou de l'animation, ce qui, en soi, n'est pas très surprenant. Chaque genre journalistique est un genre en soi parce qu'il impose une façon de faire, un certain style, une certaine méthode. En entrevue, les participants m'ont d'ailleurs longuement expliqué ce qui, selon eux, constitue la méthode propre à chaque genre.

Cependant, si l'on pousse l'analyse plus loin, on voit que sur vingt-quatre documents analysés, seize émettent un point de vue positif, six, un point de vue négatif, et deux seulement, un point de vue mitigé. Ainsi, étonnamment, même les reportages et l'entrevue ne sont pas mitigés dans leurs propos, puisqu'ils trahissent clairement une impression favorable quant au sujet discuté. Ceci semble confirmer que la neutralité (qu'il ne faut pas confondre, rappelons-le, avec l'objectivité) est rare en matière de prise de parole dans les médias, et ce, même dans des genres journalistiques se voulant *théoriquement* neutres. Qui plus est, toutes les évaluations parues dans un magazine de même que les trois reportages, tous réalisés pour le compte de grands médias, sont des interventions *positives*. Sans faire de généralisation statistique, ceci semble confirmer les conclusions auxquelles en était venue la politologue Catherine Voyer-Léger dans son livre *Métier critique : pour une vitalité de la critique culturelle*. Selon cette auteure, la critique-production médiatique prendrait en effet, dans les grands médias d'aujourd'hui, une tournure plus *promotionnelle* qu'analytique, visant tant à mousser les ventes d'artistes appréciés qu'à faire de l'audience en s'attachant le public des artistes en question¹⁵⁹.

Rappelons également la grande variabilité et l'apparente non-systématisation des critères esthétiques (valeurs) utilisés pour parler de la musique discutée ou évaluée. L'analyse des critiques-productions permet de l'envisager en faisant ressortir que l'écriture et la prise de parole s'adaptent bien souvent *en fonction des destinataires et/ou du contexte dans lequel le discours est produit*. De plus, en entrevue, bon nombre de participants ont

¹⁵⁹ Voyer-Léger, Catherine, *Métier critique : pour une vitalité de la critique culturelle*, (2014), Québec, Septentrion, p. 78.

admis que la règle principale qu'ils suivent pour élaborer leur propos est celle de l'*accroche* : le choix des mots ou l'ordonnement du propos ont le plus souvent à voir avec la manière dont on veut *accrocher l'attention du destinataire*, l'encourager à continuer sa lecture, son écoute ou son visionnement.

Autre fait important, et de manière plutôt surprenante, une minorité d'évaluations donnent une note sous forme de pointage à leur objet (concert, enregistrement, ou œuvre). Cela étonne, puisque l'on pourrait s'attendre à ce qu'un objet d'évaluation soit passé au crible d'une grille rigoureuse consistant à identifier, en fonction de critères préétablis, ses aspects positifs ou négatifs. En effet, cela est pratiquement toujours le cas lors de compétitions sportives, d'examens, de concours ou d'auditions. Mais ce n'est pas ce que nous observons dans le cas d'évaluations musicales médiatiques.

En outre, alors que les comptes-rendus traitent d'un sujet datant d'il y a en moyenne 1686 jours, les annonces s'intéressent à des événements à venir dans en moyenne 29 jours. Cependant, la médiane correspondant à ces deux informations est respectivement de 42 et 5 jours. Cela signifie que la très forte majorité des comptes-rendus et des annonces s'intéressent à des sujets, soit récents, soit à venir sous peu, dans un horizon temporel de quelques semaines tout au plus. L'analyse confirme ici sans appel l'affirmation selon laquelle les médias modernes se confinent à l'*actualité*, au « moment présent », et tendent à délaissier les sujets plus lointains dans le temps.

Absence de neutralité et partis pris idéologiques, inconsistance des modes d'évaluation et hégémonie de l'actualité; quels sont les impératifs qui poussent à de telles pratiques, tant dans le traitement des informations que le choix des sujets traités? Le modèle propagandiste des médias nous ouvre une piste de réponse. Tout d'abord, en ce qui concerne le traitement des informations présentées dans les interventions, on peut pratiquement parler d'un « art » de l'intervention musicale critique dans les médias. Cette prise de parole se veut vendeuse, plaisante, accrocheuse tout en étant « accomplie » sur le plan qualitatif. Au terme de l'analyse des critiques-productions, on voit bien que le langage des critiques-agents journalistiques hésite constamment entre le jugement de fait et le jugement de valeurs, entre l'objectif et le subjectif. Simon Frith a d'ailleurs fait remarquer que les critiques sont constamment obsédés par les *adjectifs*; ils teintent constamment leurs observations de leur

personnalité¹⁶⁰. En réalité, et comme on le voit dans les critiques-productions, faits et jugements se superposent sans cesse dans une même intervention, que ce soit dans un même texte ou une même animation, un même paragraphe ou une même section d'émission, voire une même phrase. Or, l'avantage des adjectifs est qu'*ils tournent rapidement des impressions en objectivations*¹⁶¹.

Prenons par exemple le document 12 (Annexe VI, p. xxix), où la coanimatrice de la participante n°7, qui présente dans leur émission de musique électronique quelques « grands noms » et « coups de cœur » de deux festivals montréalais en laissant pour compte plusieurs dizaines d'artistes non-mentionnés. Les qualificatifs employés, « grands noms » et « coups de cœur », permettent d'éviter toute justification sur la sélection opérée, d'où l'évidence et l'apparente objectivité. En effet, il est « évident » que lorsqu'on traite des « grands noms » ou de nos « coups de cœur », on n'aura pas à traiter de tout le monde. Ne pas se justifier, parler « en toute évidence », c'est ne pas avoir à entrer dans des réflexions et débats qui risqueraient d'être complexes et pourraient « rebuter » les auditeurs. Car la sélection « évidente » qui est opérée s'adresse à un public qui la trouvera *naturellement* évidente. Ici, donc, les animatrices prêchent aux convertis, en quelque sorte. Et il ne fait aucun doute qu'elles le font pour captiver et maintenir leur audience, leur « clientèle » d'habitues.

Bien qu'il soit toujours possible, en préparant une intervention médiatique, de s'en tenir à la lettre au principe des « cinq W du journalisme » (à savoir « who, what, when, where, why »), il est certain que ces cinq informations, en apparence simples, peuvent s'avérer très ardues à détailler en quelques mots ou quelques minutes. Sur un même sujet, une quasi-infinité de choses peuvent être dites. Or, comme on le sait, l'animateur ou le journaliste doit apprendre à travailler dans un cadre d'une extrême concision. En quelques centaines de mots ou en quelques minutes, soit, tel que nous l'avons vu, la longueur moyenne d'une critique musicale de type 2.1, certaines choses pourront être dites et d'autres non, tandis que certaines seront longuement élaborées alors que d'autres seront à peine précisées. Tout ceci impose nécessairement un triage et un filtrage de l'information. Et ce tri paraîtra d'autant plus naturel et non-questionnable, donc, fera *gagner du temps et de l'espace*, s'il est présenté sur le mode de l'*évidence*.

¹⁶⁰ Frith, p. 67.

¹⁶¹ *Idem*.

Mais s'épargner de justifier ses choix esthétiques pour gagner temps et espace ne suffit pas. Car il faut aussi s'assurer de *plaire* au public-cible. Revenons par exemple sur *Album X : La fantasmagorie de X*, soit le document 9 (Annexe VI, p. xxxiv). Cet article nous annonce de par son titre qu'il traitera de l'album d'un artiste québécois. Or, à l'album lui-même, la journaliste s'intéressera essentiellement assez peu. Si on lit attentivement son propos, on se rend compte qu'elle traite de l'univers « inspirationnel » du musicien (sa maison et son quartier, sa conjointe, les musiciens avec qui il a travaillé, les instruments qu'il a utilisés, son rapport à la musique et au cinéma, etc.) et de son processus de création, bien davantage qu'elle n'aborde les aspects proprement *musicaux* de son album. Ici, la sortie de l'album (et de fait, l'album lui-même) semble n'avoir été qu'un prétexte pour parler d'autres choses, autres choses qui, paraît-il, étaient « plus importantes pour les lecteurs ».

On peut faire le même genre de trouvailles à l'analyse de la plupart des critiques-productions. Pour ne prendre qu'un seul autre exemple, on peut se demander, à la lecture du texte de Sylvain Ménard (Annexe VI, p. liii), ce qui lui a fait préférer raconter des anecdotes personnelles sur des artistes « décadents » pour soutenir sa thèse selon laquelle tout artiste doit savoir se retirer avant que le public ne garde un souvenir terni de son œuvre/carrière. L'auteur aurait bien pu, dans un premier temps, poser la question de la fréquence et de l'abondance du phénomène mis en cause, à savoir les pressions de la « gérance et de l'entourage » sur les artistes vieillissants, puis il aurait pu s'attarder aux causes de ce phénomène, si phénomène il y a véritablement. Les choix rédactionnels qu'il a posés confinent son texte à l'observation plutôt anecdotique d'un « phénomène » dont on ne sait en réalité pas grand chose en dehors d'une expérience strictement personnelle. Mais pourquoi avoir choisi cet angle personnel plutôt qu'un angle distancié et analytique? Est-ce que cela n'a à voir qu'avec des impératifs esthétiques ou professionnels?

Nous avons vu que la plupart des critiques-productions contiennent toujours une part non-négligeable de *description*, et souvent même de description pure, objective. Mais – et faut-il le rappeler – objectivité n'est pas neutralité, et on se méprendrait gravement à confondre les deux. Pour le modèle propagandiste des médias, la neutralité idéologique des médias est tout simplement impossible (rappelons que pour qu'une intervention médiatique soit neutre, il faudrait qu'elle dise *tout* à propos de son sujet). Or, dans un espace limité, et en fonction d'un public que l'on considère être notre « cible » commerciale, il est bien entendu

impossible d'équilibrer *tous les points de vue possibles*. Le point de vue choisi, l'angle d'approche, tient à ce que l'animateur ou le journaliste *a jugé important de dire*, de préciser, de mentionner. Ce qui est omis est jugé *secondaire*. Pour reprendre Bourdieu dans *Sur la télévision*¹⁶²:

Les journalistes s'intéressent à l'exceptionnel, l'exceptionnel *pour eux*. Ce qui peut être ultra-banal pour d'autres peut être extraordinaire pour eux [...]. L'"extra-ordinaire", c'est ce qui est extérieur à l'ordinaire, ce qui rompt avec la routine ordinaire [...]. C'est ce qui n'est pas quotidien, qu'on ne voit pas tous les jours. C'est bizarre, car les quotidiens doivent parler de ce qui n'est pas quotidien, alors c'est un problème. Ils doivent parler quotidiennement de l'*extra-quotidien*...

Ceci nous amène à l'analyse du choix des sujets, de ce paradoxe de l'« exceptionnel actuel ». Tout d'abord, l'actuel. En fait, comme l'industrie des médias est placée ni plus ni moins sous le joug de l'actualité, traiter d'un sujet non-actuel relève en quelque sorte du suicide commercial. Parler de Schubert parce qu'on le considère important dans l'histoire de la musique n'est pas, d'un point de vue marchand, une raison suffisante pour en parler. En revanche, parler de Schubert parce qu'un pianiste connu vient de produire un enregistrement de ses compositions; voilà qui semble plus justifié. C'est ce qu'a d'ailleurs fait le participant n°10 (voir document 15, Annexe VI, p. xlv). À noter que les seules interventions de mon échantillon de critiques-productions ne s'intéressant pas à l'actualité d'un événement culturel sont celles produites par des agents travaillant pour des médias plus marginaux, moins importants. Ceci laisse clairement entrevoir que le traitement de l'actualité est un marqueur crucial pour l'accaparement de capital culturel dans l'industrie médiatique en contexte de compétition marchande.

Mais qu'est-ce, au juste, que l'« actualité » ? Au sens strict, il s'agit ni plus ni moins de « ce qui arrive dans le présent ». Ici encore, on a affaire à un espace quasi-infini de possibilités de traitement, possibilités qui seront appelées à être vite élaguées et filtrées. Les historiens savent de longue date que raconter l'Histoire, c'est toujours « raconter des intrigues », pour reprendre une formule célèbre de l'historien Paul Veyne¹⁶³. Parmi l'océan d'informations

¹⁶² Bourdieu, (1996), à partir de 10 :04 min.

¹⁶³ Dantier, Bernard, « Comment écrit-on l'histoire? Paul Veyne et La construction d'intrigues », in *Textes de méthodologie en sciences sociales choisis et présentés par Bernard Dantier*, (2005), document disponible à

disponibles, des faits sont sélectionnés, d'autres sont écartés. Il en va de même lorsque vient le temps, pour un média qui traite d'arts et de musique, de faire le choix de ses sujets. Par « sujets », on peut entendre : 1) les genres musicaux et/ou les époques musicales abordés par le média ; 2) le type d'artistes abordé par le média ; et 3) le type d'événements artistiques abordé par le média.

Une dynamique complexe se joue ici avec l'industrie culturelle. Les artistes désireux de vendre et de se populariser ont bien sûr intérêt à ce que l'on parle d'eux dans les médias. Lorsqu'ils lancent une nouvelle tournée, un nouvel album, ou qu'il se passe « quelque chose d'important » dans leur carrière, ils envoient des communiqués de presse aux médias, les invitant à parler d'eux. Les animateurs et journalistes jugent ensuite s'ils trouvent pertinent ou à propos de le faire. Or, il serait réducteur de croire que le jugement de cette « pertinence » n'est fondé que sur des critères esthétiques, professionnels ou fonctionnels/pragmatiques. Car le critère de la rentabilité commerciale, lui-même à l'origine de cet engouement pour l'« actualité », semble le plus crucial pour l'ensemble de mon échantillon. Ainsi, animateurs et journalistes, dans le choix de leurs sujets traités, peuvent : a) rendre important ce qui est intéressant à leurs yeux et/ou aux yeux de leur employeur ; ou b) rendre intéressant ce qui est important à leurs yeux et/ou aux yeux de leur employeur.

Ensuite, remarquons qu'en vue de s'accaparer des parts de marché ou de maintenir celles déjà conquises, les animateurs et journalistes sont sans cesse en train de se demander comment « faire différent », comment dire autrement, et surtout, comment dire des choses que l'on ne « montre pas souvent ». C'est ainsi que durant l'entrevue, le participant n°2 s'est avoué franchement fier d'avoir introduit une entrevue (voir document 4, Annexe VI, p. xxvi) avec un auteur-compositeur-interprète par la saveur de smoothie que ce dernier avait commandée au restaurant. Détail plutôt banal pour les uns ; détail important pour l'œil du journaliste, qui s'est servi de cette information comme d'un « fait révélateur » de la nature profonde du musicien en question, détail qui initie et sous-tend tout le reste de son discours.

L'enquête du participant n°10 (voir document 16, Annexe VI, p. xlv) illustre d'ailleurs le phénomène de manière flagrante. Le journaliste veut y montrer qu'il a « démonté » un

l'adresse suivante:

http://classiques.uqac.ca/collection_methodologie/veyne_paul/comment_ecrit_histoire/comment_ecrit_histoire_texte.html, p. 7.

mythe, qu'il a « dévoilé » quelque chose au lecteur¹⁶⁴. Celui-ci est donc invité à se sentir témoin d'une « révélation » particulière, et par le fait même, confident « privilégié » d'un « détective ayant enquêté ». Au terme de sa lecture, il peut se dire qu'il a « appris » quelque chose d'inédit. De son côté, le média employeur est satisfait : il a vendu une « primeur », un « scoop » à son lectorat, ce qui lui assurera (peut-être) de se démarquer face à ses concurrents.

Si l'actualité et l'exceptionnel vendent en permettant la différence concurrentielle, celle-ci ne saurait se désaligner d'une certaine *familiarité* avec les « désirs pressentis des consommateurs ». Recourir à une méthodologie évaluative rigide et rigoureuse pourrait peut-être permettre de comparer efficacement les jugements de valeurs et d'édifier en quelque sorte des évaluations et/ou des palmarès qui soient cohérents tout en sortant de l'ordinaire, mais, justement, cela sortirait « trop » de l'ordinaire et, par conséquent, relèverait d'une gageure sur le plan commercial. Car en tant que média, il est beaucoup plus rentable d'*adapter* ses valeurs esthétiques en fonction du public-cible. Le choix le plus judicieux commercialement est par exemple de valoriser la popularité et le succès auprès d'un public pour qui ces valeurs sont gage de qualité, et la complexité et l'authenticité auprès d'un public qui affectionne plutôt de telles valeurs. De la sorte, le média en question se garantit un certain succès d'audience tant auprès du premier que du second public, chacun retrouvant dans ses productions critiques les valeurs esthétiques qui lui tiennent le plus à cœur. Ainsi, peu importe, sur le fond, ce que sont les véritables valeurs esthétiques des critiques-agents; le ceux qui adaptent leurs valeurs à celles du public-cible de leur employeur *s'adaptent* aux « besoins » de leurs clients, à ceux des consommateurs, et s'assurent un minimum d'audience. Ils font preuve de *flexibilité*.

Un magazine, par exemple, s'adresse à un segment particulier du marché. Dans son cas, celui pour lequel travaille la participante n°5 s'adresse, selon ses propres mots, à un public de « femmes âgées entre 25 et 35 ans ». Les évaluations, interventions de chroniqueurs et interventions de reporters musicaux qu'on y publie seront par conséquent exclusivement adressés aux goûts et préférences musicaux que l'on estime être ceux des « femmes âgées entre 25 et 25 ans », pour peu que cette catégorie de goûts existe réellement. Sent-on que ce

¹⁶⁴ Rappelons ici que l'auteur prétend démonter le mythe de la « tradition d'enregistrement » du *Sacre du printemps* prétendument entretenu par l'orchestre symphonique d'une grande ville américaine.

public-cible a comme valeurs esthétiques la « gentillesse » ou la « simplicité » d'un artiste, on mettra de l'avant les artistes que l'on considère « gentils » et « simples », et on relèvera, dans les interventions, les traits « gentils » ou « simples » de leur musique. Remarquons en outre le fossé méthodologique qui sépare, sur le plan des valeurs esthétiques, la grille évaluative de la participante n°5 lorsqu'elle écrit pour ce magazine et celle qu'elle utilise pour évaluer des albums dans une revue culturelle (voir documents 6 à 8, Annexe VI, pp. xxx à xxxiii). Non seulement le ton et le style d'écriture sont très différents, mais les valeurs esthétiques en jeu le sont également. Mais quelles sont les valeurs esthétiques propres à la participante n°5? Nous ne pouvons réellement le savoir, car elle les adapte selon le contexte du marché (employeur et clients).

Ainsi, produire des interventions qui soient en-elles mêmes captivantes, et donc vendeuses, de par leur caractère à la fois naturel (évident), plaisant, exceptionnel et familier, voilà qui semble constituer les impératifs marchands à l'œuvre dans la production de la critique musicale de type 2.1. Mais il ne faudrait surtout pas oublier l'importance du non-dit, du non-traité, du non-abordé. Car dans le monde médiatique, l'*omission* (nous pourrions dire l'*ignorance*) est sans doute la meilleure critique négative qui soit. En effet, le silence médiatique peut faire parfois plus de mal à un artiste que le fait d'en parler en mal. Ici, force est de constater l'incroyable applicabilité du vieux dicton : « Parlez-en en bien, parlez-en en mal, mais parlez-en ». Non pas que le fait d'émettre un jugement négatif ou une condamnation sur un sujet quelconque soit une manière d'en faire la promotion ou de le soutenir. Mais il est certain que lorsqu'un média s'attarde à une information, cette information perd son caractère de banalité, elle devient *importante*, digne d'intérêt, et il est tout aussi certain que lorsque quelque chose n'est pas discuté, c'est parce que cela n'en vaut pas la peine, soit parce qu'on le considère inintéressant ou non pertinent.

En somme, et aussi étonnant que cela puisse paraître, les professionnels des médias contemporains n'adoptent pas *a priori* de grille idéologique et de système de valeurs bien arrêtés qui détermineront mécaniquement leurs positions critiques et leurs traitements de ces positions. Dans un monde de compétition marchande, l'*adaptabilité esthétique* semble être devenue le mot d'ordre. Car si théoriquement, rien n'empêche un critique-agent professionnel de traiter des musiques ou artistes qu'il aime ou juge digne d'importance, ni d'ailleurs de les analyser en profondeur et avec rigueur en accordant, d'un sujet à l'autre, de

la valeur aux mêmes paramètres, ce n'est pas ce que nous observons ici. L'acquisition de capital culturel dans un contexte de compétition marchande semble donc moins inciter à ce que l'on expose et justifie ses valeurs et son idéologie esthétiques qu'à ce qu'on les adapte avec souplesse en fonction du public-cible et des opportunités marchandes. D'une part, on compte sur les destinataires pour les découvrir, les partager et les trouver « naturelles » et « évidentes » en toutes circonstances¹⁶⁵. D'autre part, valoriser tel ou tel aspect de tel artiste, genre, œuvre, style, etc., selon tel ou tel angle d'approche et sans méthodologie, est moins rigide et monotone d'une production à l'autre et permet d'apporter, dans une culture médiatique misant de plus en plus sur le divertissement, plus d'audience au média employeur, ce qui procurera par ricochet plus de succès en termes de visibilité, et du coup, plus d'autorité. Intérioriser la logique marchande, c'est donc en venir à penser que plus il y a de gens prêts à consommer ce que l'on produit et plus ils sont prêts à déboursier pour le consommer, plus cela indique que l'on ne se trompe pas dans ce que l'on fait, autrement dit, que l'on fait les bons choix en tant que curateur. Catherine Voyer-Léger parle de « ligne commerciale » (par opposition à « ligne éditoriale ») pour désigner ce phénomène¹⁶⁶.

À la lumière de l'analyse des critiques-productions, on constate que des impératifs esthétiques, professionnels et fonctionnels/pragmatiques semblent bel et bien entrer en jeu dans la production de la critique musicale journalistique, impératifs qui agissent comme autant d'obstacles dans cette production. Mais des obstacles *marchands* sont aussi clairement perceptibles : la quasi-absence de neutralité esthétique dans la non-systématisation des valeurs en jeu, l'accent mis sur l'« exceptionnel-familier », les points de vue entièrement positifs dans les magazines et les reportages de même que la prédominance de l'actualité donnent à tous penser que les impératifs marchands comptent pour beaucoup dans la limitation de la liberté d'action des critiques-agents musicaux experts verbaux de nos jours. Voyons maintenant comment ceux-ci interprètent le cadre des impératifs de leur métier.

Dans un premier temps, il faut mentionner que pratiquement tous les participants ont longuement élaboré leurs réponses aux questions de l'entrevue en ce qui concerne les

¹⁶⁵ Stratton, Jon, "Between Two Worlds: Art and Commercialism in the Record Industry", in *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, (2004), vol15, no2, p. 7.

¹⁶⁶ Voyer-Léger, pp. 64-65.

impératifs professionnels de leur métier. À la question n°10 de l'entrevue (« Avez-vous une certaine routine (méthode) dans votre travail? Si oui, décrivez-la avec le plus de précision possible. Si non, pourquoi, selon vous? »), tous ont répondu « oui » et m'ont parlé pendant plusieurs minutes de leur manière de travailler. Les animateurs expliquent comment ils programment leurs émissions, comment ils sélectionnent leurs invités; les journalistes invoquent leurs techniques d'enquête et d'écriture ainsi que leurs méthodes d'évaluation musicale. Règle générale, tous se disent bien organisés dans leur travail et aiment à cultiver une certaine discipline ainsi qu'un « amour des choses bien faites »¹⁶⁷. Les évaluateurs d'albums de musique, par exemple, se donnent tous pour obligation d'écouter chaque album au moins plusieurs fois et dans plusieurs contextes différents avant de produire leurs interventions. Le nombre d'écoutes peut vraisemblablement varier entre cinq et quinze fois.

De plus, un certain sens de ce que l'on pourrait appeler une « justice journalistique » (ou un « fair-play ») émane de plusieurs réponses. Par exemple, quelques participants m'ont dit que lorsqu'ils avaient à choisir entre plusieurs sujets qui sont tout autant d'actualité ou d'intérêt esthétique ou commercial, ils allaient traiter de celui dont ils avaient parlé il y a le plus longtemps ou le moins souvent, histoire de lui redonner un peu de visibilité publique. Le participant n°10 est pour sa part allé jusqu'à parler de « mandat de documentation » à propos de son métier, qui consiste aussi, selon lui, à archiver les événements musicaux pour fins historiques.

Tous ces facteurs entrent nécessairement en ligne de compte en tant qu'impératifs agissant sur la pratique professionnelle de la critique musicale verbale. Cependant, comme on l'a vu avec l'analyse des critiques-productions, c'est-à-dire, avec l'analyse du *fruit du travail* des participants, il semble que ce dernier procède *avant tout* d'un art de construction formelle s'attardant à la *manière de rendre l'information musicale attrayante et vendeuse tout en respectant des exigences esthétiques, professionnelles ou fonctionnelles/pragmatiques*. Cet art est celui de l'*accroche*, de l'*extraordinaire*, du *privilegié*, et vise à attirer le regard, choisir des mots, des images et des formules fortes et impressionnantes ayant pour objectif de tenir le destinataire en haleine jusqu'à la fin, mais surtout, de le faire réagir et de lui donner le goût de *revenir*, d'en avoir plus, d'en *redemander*. D'où la récurrence de descriptions

¹⁶⁷ C'est moi qui paraphrase.

tendancieuses fortes en adjectifs et en impressions personnelles dans toutes les critiques-productions analysées.

C'est d'ailleurs par la maîtrise de cet « art » que chaque agent est à même d'entretenir un public d'habitues, voire de fans dans une certaine mesure. Il s'agit de gens qui affectionnent son style et *consomment* ses productions régulièrement, allant même jusqu'à s'abonner à sa chaîne Twitter ou à sa page Facebook¹⁶⁸. Il peut même arriver à certains de ne pas apprécier tel ou tel personnage médiatique, mais de continuer à suivre sa production journalistique simplement « pour voir » ce qu'il ou elle pense de tel ou tel sujet. Ce type de public sait qu'il ne sera pas d'accord avec le propos tenu, mais prend pourtant plaisir à « assister au spectacle ». Tout cela m'a été confirmé en entrevue. De fait, les critiques-agents interrogés sont bien conscients qu'ils ne plaisent pas à tout le monde, mais tant qu'ils restent avertis, par le biais de leur employeur, que l'audience est au rendez-vous, ils ont confiance de *bien faire leur travail*.

À la question n°8 de l'entrevue (« Qui est, selon vous, votre "public"? Autrement dit, à qui vous adressez-vous? ») j'ai souvent obtenu comme réponse de la part des participants qu'ils aimeraient, *dans l'idéal*, s'adresser à « tout le monde » (participants n°4 et 6), du moins à des gens « avides de découvertes » (participant n°1), « intelligents » (participante n°9), ou « curieux musicalement » (participantes n°7 et 9). Cependant, lorsqu'ils en viennent à apporter plus de précisions à cette réponse, leur idéalisme initial rompt soudainement avec un réalisme commercial que plusieurs admettent en se mettant à parler de « public cible », d'« auditeurs », de « lectorat », etc. Et règle générale, on observe dans les réponses aux autres questions de l'entrevue une nette tendance à *excuser et à légitimer* le fait que chaque média ait son public-cible, sa niche commerciale dont *il ne saurait diverger*.

La norme de rentabilité impose d'« en parler, et de cette manière-là, parce que nos clients apprécieront et qu'il faut les satisfaire, sinon un autre s'en chargera et nous volera notre audience ». Dans les plus petits médias, cette norme se vérifie avant tout dans la programmation des stations de radio ou dans la ligne éditoriale des médias imprimés plutôt que dans le choix précis des sujets ou leur traitement qui, eux, sont davantage laissés à la

¹⁶⁸ Certains des participants interrogés se sont d'ailleurs vantés en entrevue du nombre de personnes « abonnées » à leurs réseaux sociaux (Facebook, Twitter, etc.).

discrétion des goûts et des moyens des critiques-agents. Le participant n°8 précise par exemple que les programmes de la station pour laquelle il travaille répondent à des normes bien précises qui excluent certains genres n'entrant pas dans la catégorie de public ciblée par l'entreprise :

[...] On n'a pas d'émission de rock, par exemple [...]. Ces groupes-là, ils passent à *Radio W* quand on entend bien les paroles et que les paroles disent quelque chose. Je veux dire, si c'est juste un peu protestataire et pas trop poli, ça passera pas. [...] On passe juste des groupes quand [...] le chanteur est en avant [...]. La musique peut être bien le *fun*, mais si on comprend rien de ce que le chanteur dit, [on ne le passera pas]. [...] Il faut que le texte soit bon, puis sinon qu'on le comprenne. Sans ça, on le passe pas. Mais ça va nous arriver de temps en temps de mettre Frank Zappa, parce que c'est de la très bonne musique même si les paroles laissent à désirer. *Hot Rats*, c'est vraiment de la bonne musique. [...] On peut passer un peu d'Arcade Fire, ça peut arriver, mais [...] c'est pas notre public.

Le marché est aussi en cause dans le fait que certains genres ou thèmes musicaux soient systématiquement tabous ou délaissés par les animateurs et journalistes. De l'aveu du participant n°4, la direction musicale d'Espace Musique aurait un jour décidé qu'il n'y aurait plus de musique d'orgue ou de clavecin entendue sur les ondes de la chaîne, car cela déplairait aux goûts des membres du conseil d'administration. Dans un autre ordre d'idées, la place toujours plus grande accordée à la musique populaire sur les ondes d'Espace Musique aurait à voir, selon les participants n°4 et 9, à la tentative de la chaîne de faire concurrence aux chaînes privées en vue de s'attirer des cotes d'écoute et de justifier l'existence même de Radio-Canada auprès de l'État, actionnaire de l'entreprise.

La participante n°3 m'a pour sa part éclairé sur le fait qu'elle est, à sa connaissance, la seule à animer une émission entièrement consacrée à la musique contemporaine dans un média montréalais. Il en va de même du participant n°8, qui anime selon lui la seule émission consacrée exclusivement à la chanson française. On peut expliquer toutes ces exclusions thématiques et stylistiques par la compétition marchande, qui segmente l'industrie médiatique en donnant le gros de l'espace et de la visibilité aux genres et thèmes « qui se vendent le plus », pour exclure et délaisser « qui vendent moins ».

À l'inverse, le marché est l'autorité par excellence qui décide des sujets, des thèmes ou des genres dont il faut absolument traiter. On a vu que le vocabulaire employé par les revues, journaux ou radios est souvent révélateur : on parle d'« incontournables », d'« artiste de

l'heure », d'« album de l'été ». Le participant n°2 avoue pour sa part ressentir une grande frustration à être obligé de couvrir certains artistes dans son travail, ce qui ne l'empêche pourtant pas de le faire :

[...] le plus dur [...], c'est de rester ouvert malgré que t'aimes pas ça. C'est ça qui est chiant. Moi, écouter Coldplay, ça me fait chier écouter un disque de Coldplay, mais il faut que je reste ouvert à ça, que ce soit bon ou pas bon, pis si c'est pas bon bien je vais le dire, pis si c'est bon, je vais le dire.

Dans leur travail, les critiques-agents seront constamment encadrés par les échelons supérieurs de l'entreprise médiatique qui les embauche, puisque bien sûr, ils ne disposent pas d'une entière liberté d'action. De fait, lorsqu'on leur demande s'il existe selon eux un rapport entre le contenu, la teneur, le propos d'un(e) critique/chronique/animation/reportage musical(e) et le média dans lequel elle/il est publié(e) (question n°2 de l'entrevue), *tous sans exception répondent par l'affirmative*. Et fait à noter : *la réponse est d'autant plus claire et sans ambiguïté que le participant travaille pour un média important*.

Les participants n°2, 6 et 10, qui travaillent tous pour un quotidien à grand tirage, m'ont tous les trois avoué que le lien était très fort entre les interventions qu'ils ont à produire et les intérêts, l'identité, la mission ou la « philosophie » de leur employeur. Les propos les plus nuancés sont venus des participants n°7 et 8 qui, tout en admettant un tel lien, préféraient me dire qu'ils conservent tout de même un certain *degré de liberté* dans leur travail à cet égard. Il n'empêche que les impératifs marchands empêchent clairement les travailleurs des médias de dire tout et n'importe quoi. Le participant n°2 explique :

Je deviens plus sérieux, plus journalistique, au *Journal X*, quand je travaille ici, que si j'écrivais quelque chose en dehors. Je serais beaucoup plus relaxe dans ce que j'amène, parce que c'est moins le carcan du *Journal X* [...] Je pense que tu choisis différemment ce dont tu parles et comment tu en parles selon le médium que tu dessers. Au *Journal X*, c'est un journal grand public qui est pas un journal spécialisé, qui à la limite même, est beaucoup plus spécialisé dans d'autres domaines que la musique [...] faque je présume que si je parle par exemple de Julien Mineault, chanteur de Malajube, qui fait son projet solo, il faut quand même que j'écrive pendant un paragraphe ou deux c'est qui le gars, qu'est-ce qu'il a fait, il vient d'où, surtout au début du texte, parce que je veux aider le monde à se rendre jusqu'au bout du texte. Parce que moi, c'est ce que j'aime pas dans certains textes et que je me fais toujours un devoir de faire, c'est de démocratiser un peu ça, c'est de prendre le monde par la main en espérant qu'ils aient

du *fun* en même temps, que je les emmène à quelque chose, qu'ils ne seront pas perdus, même s'ils ne savent pas c'est quoi. Ils vont lire le prochain paragraphe parce qu'ils ne se sentent pas perdus et qu'à la fin ils font : "Ah! Bien, c'est intéressant, je l'ai lu, puis je vais peut-être pas l'écouter, je vais peut-être l'écouter, mais au moins je l'ai appris". Pis ça, c'est vraiment un travail d'aider le monde à défricher. Parce qu'[...] il y a tellement de production de musique qu'il faut que tu les aides un peu là-dedans, le mot du "curateur" est super *cool* en ce moment, tout le monde parle de ça, "curateur" de contenu culturel. Les gens ont besoin de références pour débroussailler un peu à leur place, parce qu'il y a trop de choses. Des fois c'est un petit peu ça. Et donc, dans un média comme *Journal X*, c'est de débroussailler large, de prendre un peu par la main, à la limite un peu de façon frustrante pour moi, parce que dans le désir de création journalistique, d'écrire un texte le *fun*, d'écrire une œuvre, un article qui soit trippant, un papier que le monde font "Ayoye, c'est le fun!", ben, souvent j'ai un frein en partant, j'ai le pied sur le *break* en partant parce qu'il faut que j'explique, faut que je mette d'abord le contexte.

Autre bon exemple du même phénomène dans les propos de la participante n°6 :

Moi je pense que mon travail, [...] c'est de voir des courants musicaux, c'est de relier des artistes ensemble, c'est de faire des reportages thématiques. [...] Tsé à un moment donné, c'est de réinventer le genre journalistique musical. Je pense que je fais ça un peu. J'aime croire que oui. [...] [Mais] je travaille pour *Journal X*, je travaille pas pour *Nightlife Magazine* ou *Voir*. Mon média couvre large. Moi, je m'adresse autant aux *hipsters* du Mile-End que la madame de Terrebonne, pis excusez-moi de caricaturer, mais c'est ça. Pis je pense que c'est dans notre mandat de parler à tous ces gens-là. [...] On est un média, on est un journal, on a des critères. Je respecte un code de déontologie, de la FPJQ aussi, je peux être poursuivie au conseil de presse. J'ai pas un blog de rap sur le web, tsé. Faque c'est certain que oui, y'a un lien entre comment on couvre quelque chose pis le média que je représente. Oui, c'est notre mandat, tsé je veux dire, [...] je suis pas supposée rechigner sur un artiste parce qu'il me tente moins, parce qu'il est québécois, parce qu'il est trop grand public. Tsé, parce que je travaille pour *Journal X*, qui est un journal qui se veut grand public. On est un journal, on n'est pas un média spécialisé. C'est pas un magazine pointu d'auteurs-compositeurs, là tsé. Nos lecteurs c'est des gens qui écoutent *La Voix* [...]. Tsé on couvre large, faque il faut s'adresser à tous ces gens-là, du festival *Pop Montréal* comme l'*International des Montgolfières*.

Produire des interventions qui « réinventent le genre », qui soient en-elles mêmes « le *fun* », intéressantes, voire carrément des « œuvres », bref, répondre à une exigence d'ambition professionnelle tout en respectant la vocation commerciale de l'employeur ; tel semble être le défi. Ce qui nous amène à l'analyse de la révérence face à l'ordre établi. Dans quelle mesure le travail de la critique musicale de type 2.1 est-il conditionné, voire « surveillé » par les patrons de presse et les hiérarchies en présence dans le monde culturel ?

Plusieurs participants m'ont confirmé en entrevue avoir des discussions fréquentes avec leurs supérieurs hiérarchiques concernant : a) les sujets qui seront abordés dans la semaine ou le mois qui vient ; b) le temps ou l'espace qui y sera consacré ; et c) la position de

ces sujets dans la grille horaire ou dans l'espace rédactionnel. Tandis que la plupart des animateurs et journalistes souhaitent avoir la meilleure position possible, soit le plus de *visibilité*, tout en préférant traiter des sujets qui les intéressent personnellement (en fonction de leurs goûts), les directeurs cherchent à optimiser l'*accroche* de leur média, optimisation qui ne va pas toujours de paire avec le désir de visibilité et les goûts personnels de chaque animateur ou journaliste. La construction de la grille horaire et/ou de l'espace rédactionnel est donc un choix *négocié* entre les impératifs esthétiques et professionnels des parties en cause, d'une part, et les impératifs marchands, d'autre part, ce qui peut parfois engendrer tensions et conflits. Mais la plupart du temps, les conflits sont rares, car les travailleurs des médias furent préalablement eux-mêmes triés sur le volet en fonction de leur *degré d'acceptation des impératifs marchands*.

Par exemple, les participants n°1, 3, 4 et 6 m'ont clairement affirmé qu'ils avaient choisi de travailler pour l'entreprise qui les embauche parce qu'ils « aiment et partagent son image », « sa mission », « sa philosophie »¹⁶⁹. Le participant n°1 est même allé jusqu'à affirmer que si la mission de la radio étudiante pour laquelle il travaille venait à changer, il présenterait sa démission. C'est donc dire que les agents eux-mêmes sont *filtrés* en fonction de l'acceptation, de l'intériorisation de la niche commerciale de leur employeur, ce qui évite, pour celui-ci, d'avoir à intervenir constamment dans les choix rédactionnels des sujets traités, quoique ces interventions surviennent ponctuellement.

Les travailleurs des médias qui seront sélectionnés sont donc ceux qui auront le mieux *intériorisé ce que l'on attend d'eux*, ceux avec qui le travail pourra se faire de manière fluide, naturelle et facile, bref, ceux qui, d'emblée, acceptent de « jouer le jeu », de s'instiguer en tant que propagandistes de la vision et de la mission de leur employeur. La participante n°6 l'a elle-même avoué durant l'entrevue :

Je sais qu'il faut que je couvre Bon Jovi même si ça fait huit fois qu'ils viennent au Centre Bell. [...] Tsé, à moment donné, on a comme un *jugement naturel*. On le sait qu'il faut le faire, pis dans des cas où la zone est plus floue, on le fait-tu ou on le fait pas, ben là, on discute avec nos patrons.

¹⁶⁹ Il s'agit ici de paraphrases et non de citations directes.

Ceci n'est pas sans rappeler les aveux d'autres participants, notamment les n°2 et 4, qui m'ont confirmé avoir à surveiller constamment ce qu'ils disent à propos de leur employeur et des choix rédactionnels de ce dernier. Une certaine révérence à l'ordre établi est donc ici bien palpable, révérence qui se confirme dans une sorte d'autocensure de la part des animateurs et journalistes. À ce titre, nombre de participants (notamment les n°4, 6, 9 et 10) m'ont révélé que faute d'anonymat, ils n'auraient pas pu me dire tout ce qu'ils m'ont dit à propos de leur métier. Le lien évident entre l'industrie médiatique et le reste de l'économie est ici en cause : on ne peut dire ou faire tout ce que l'on veut, car cela pourrait nuire à l'employeur, à ses partenaires commerciaux ou à ses clients.

Et même quand les directives sont encore plus contraignantes, les agents paraissent obtempérer, quoique parfois à contre-cœur. En témoigne cet aveu de la participante n°5 lorsqu'on lui demande s'il arrive que ses supérieurs hiérarchiques interviennent dans son travail :

[...] oui. Pis c'était des trucs de TVA. Mettons que j'ai dû faire une critique à moment donné de l'album de W, pis ça, c'était pas moi qui choisissais. J'ai dû à moment donné parler de l'album de Wilfred Leboutillier. C'est vraiment parce que c'est Musicor qui lançait des albums, et Musicor appartient à TVA Publications, qui possède la revue. Par contre, on me demandait pas de dire que j'aimais pas ça. Fallait en parler, que j'aime ou pas W. J'ai dit très honnêtement ce que je pensais de son album. Wilfred, on a pu s'en sortir en faisant... parce qu'il y avait plusieurs commandes dans cette chronique-là, faque on avait fait une page où on ne faisait que parler des "incontournables" de l'automne, faque j'ai pas eu à critiquer l'album. [...] Honnêtement, les gens avec qui je travaille dans les magazines chez TVA, ils haïssent se faire dire quoi faire. Tsé, eux sont les premiers à vouloir s'écarter de tout ce qui pourrait être un conflit d'intérêts. Mais quand ça vient d'en haut, des fois on n'a pas le choix, faque autant que possible, des fois on s'en sauve, ou on trouve des façons détournées de s'en sauver, mais des fois, y'a rien à faire.

La participante prétend avoir dit « ce qu'elle pense » de l'album de W. Or, si l'on jette un coup d'œil à son évaluation de l'album (voir document 6.4, Annexe VI, p. xxxii), on se rend compte qu'elle ne tarit pourtant pas d'éloges à l'égard tant de l'album que de l'artiste. Chose plus étrange encore, elle m'avouera en entrevue détester la musique de l'artiste en question (« J'aurais jamais parlé de W, on s'entend. On rit à l'interne, on se taillade les veines en écoutant l'album... ») tout en prétendant que les employeurs n'interdisent jamais aux évaluateurs de dire ce qu'ils pensent réellement de tel ou tel artiste :

[...] dire du bien ou du mal, ça, ça ne les regarde plus. On est quand même indépendants sur le contenu. J'ai jamais eu à dire de bien d'un artiste parce que [mon employeur] m'avait dit de le faire, ou l'inverse. Ça, par exemple, on peut au moins se considérer chanceux à ce niveau-là, on est pas rendus là.

Les travailleurs des médias « détestent se faire dire quoi faire » ; or ils ne paraissent pourtant pas trop avoir de difficultés à obéir à une directive venant de leurs supérieurs. Ceux-ci sont aux prises avec un impondérable : « si on en parle, et si on en parle de telle manière, alors on se démarquera sur le marché ». Cette révérence était palpable durant les entrevues avec la plupart des participants, qui défendaient leur employeur. Non pas qu'ils ne leur arrivent pas de porter parfois des jugements sévères sur cet employeur, comme par exemple les participants n°4 et 9 qui déplorent la tournure « commerciale » qu'a prise Radio-Canada ces dernières années¹⁷⁰, mais ils ont tendance à *légitimer les principes directeurs de leur média*. Cela n'a rien d'étonnant, puisque l'on peut penser qu'un employé qui serait rebutté par la philosophie ou les principes de son employeur ne ferait pas long feu dans son entreprise. Or, tous les participants à mon enquête travaillent depuis au moins un an pour le média qui les embauche, et la plupart, depuis *plusieurs années*.

Ceci dit, qu'en est-il des participants travaillant pour des médias plus marginaux ? Jouissent-ils d'une plus grande liberté dans leur travail critique? La réponse est mitigée. D'une part, il semble que oui. Toutefois, il faut d'abord préciser que les participants qui en général se sont dits plus « libres » dans leur travail sont tous *animateurs*. Or, nous avons vu que l'animation est *techniquement* un genre à la fois plus « personnel » (compte tenu de la nature même de l'animation musicale et culturelle) et souple (compte tenu de l'oralité propre à ce médium), donc « libre », en quelque sorte.

Animer, c'est diffuser un contenu que l'on défend et promeut soi-même, dans nos propres mots et selon notre humeur du moment. Il n'arrive pratiquement jamais qu'un animateur parle d'une musique qu'il n'aime pas lui-même, d'autant plus s'il s'avère être également *réalisateur* de son émission. La participante n°9, animatrice à Radio-Canada, m'a dit que lorsque, afin de faire respecter certains engagements contractuels de son employeur, elle se doit de diffuser certains artistes à qui la station avait promis une plage de diffusion,

¹⁷⁰ Tout en m'ayant précisé en privé qu'ils ne pourraient le faire publiquement.

elle en parlera le moins possible dans les cas où elle n'aime pas leur musique. Elle se contentera tout simplement de les faire jouer, sans plus¹⁷¹. Ceci vient nuancer le fait que la plus grande « liberté » d'action de certains participants soit uniquement due au fait qu'ils travaillent pour des médias plus marginaux. Des facteurs techniques entre aussi en ligne de compte en ce qui concerne les animateurs, qui ont tout simplement tendance à se considérer plus « libres » dans leur métier.

Quoi qu'il en soit, il ne faut pas non plus négliger les facteurs de liberté dus à la marginalité de certains participants et de leurs émissions, toutes diffusées sur les ondes de radios communautaires, universitaires ou à faible audience. Le participant n°1, qui est directeur la programmation d'une radio universitaire, s'est même vanté de ne pas avoir permis de diffuser le dernier album du groupe rock Arcade Fire au palmarès de sa station, et ce, à la fois parce qu'il ne l'avait pas aimé et parce qu'il voulait s'opposer à la vague d'adulation « obligée » que le groupe lui semble susciter auprès des médias « mainstreams » :

Arcade Fire, c'est parce que là, c'est rendu presque hégémonique, pis là, ça me dérange. Parce que, et ça paraît aussi dans leurs agissements récents avec les médias pis toute, là, tsé comme, ils ont même plus besoin de se poser de questions, ils font essentiellement ce qu'ils veulent [...] [et] j'ai pas envie d'embarquer dans cette *game*-là. Parce que justement, j'ai l'impression [...] qu'ils vont t'imposer ce qu'ils font, pis ils ont le pouvoir de le faire. Pis leur dernier album en tant que tel [...], je l'ai écouté, j'ai trouvé ça long, prétentieux, pis pas très bon, franchement. Pis [...] à Montréal, je dirais [...] [que] ça a quand même la faveur générale. C'est un groupe montréalais à la base. [Mais] pour avoir écouté l'album pis pour concevoir l'espèce d'hégémonie qu'ils avaient sur le monde médiatique au sens très large, ça dépassait les barrières *indie*. Je veux dire, ils ont gagné un Grammy il y a trois ans avec l'autre! Faque on a entré l'album en discothèque, mais on l'a pas mis au palmarès. Parce que c'était pas nécessaire, pis à la limite je trouvais que c'était pas comme [...] de faire un pied de nez à Arcade Fire, parce que ça change rien, mais de pas embarquer dans cette *game*-là.

Pour sa part, le participant n°8, notamment animateur d'une émission de chansons francophones, programme ses émissions de chaque semaine en fonction de ses inspirations du moment et de ses trouvailles personnelles, ne se gênant pas pour s'interdire la diffusion d'artistes qui lui déplaisent :

¹⁷¹ Nous verrons au chapitre suivant que l'animation et le journalisme musical, parce qu'ils imposent un traitement musical critique très différent, attirent en conséquence chacun deux profils distincts d'individus.

[Je passe] ce que j'aime le mieux. Ça peut être [...] à cause d'une valeur esthétique, oui, souvent. Il y a plein de petites chanteuses que quand elles chantent, c'est des "néo-Cœur-de-Pirate". Je n'en passe pas. Je peux peut-être aller chercher une Valérie Carpentier. Je l'ai écoutée [...]. Stromae, je n'aime pas trop ça. Je comprends qu'il fait un bon *show*. Je le trouve un peu *heavy*, un petit peu pressé... [...] Il y en a qui [le] comparent à Jacques Brel, mais non, il n'a pas cette [...] profondeur viscérale, le côté sarcastique des fois, mais là, je vois pas la profondeur de Stromae, je ne vois pas celle de Jacques Brel, celle de Ferré ou d'autres, donc peut-être parce que je suis vieux... Par contre, ça va arriver que je trouve ça chez Luc Delarochelière ou Catherine Major [...].

En traiter parce qu'on aime, ne pas en traiter parce qu'on n'aime pas ; en traiter parce qu'on veut mettre de l'avant ; ne pas en traiter parce qu'on ne veut pas se faire le « promoteur de » ; un ensemble de « permissions » et de « libertés » de censure ou de promotion esthétiques dont les critiques-agents disposent parfois, mais surtout dans les médias plus marginaux. De sorte que la marge du champ de la critique de type 2.1 semble plus « libre » dans ses agissements critiques que le centre.

Cependant, il apparaît aussi clairement que des facteurs de niche commerciale entrent en ligne de compte, et ce, même à la « marge ». Le participant n°1 précisera, à propos de son refus d'ajouter le dernier album d'Arcade Fire au palmarès de sa station, qu'il l'a aussi fait « Parce que si on l'avait *charté*, je suis sûr qu'il se serait rendu au n°1, pis je voulais pas qu'on s'identifie à ce phénomène-là. Parce que je trouvais que ça dépassait *le mandat de notre radio* ». Quant à elle, la participante n°3, qui anime une émission de musique contemporaine dans une radio universitaire, avoue elle-même lorsqu'on lui demande s'il y a un lien entre ce dont elle parle et les impératifs de son employeur :

Sûrement, oui. Moi je travaille pour *Radio Y*, pis le mandat de *Radio Y*, c'est la marge, donc c'est de diffuser ce qui ne se diffuse pas ailleurs, dans les autres réseaux. Donc là, y'a un mandat [...]. Je pourrais pas couvrir vraiment disons l'OSM, qui est déjà présent dans les médias...

Mais aurait-elle la liberté de diffuser l'OSM (Orchestre Symphonique de Montréal) si ce dernier jouait de la musique contemporaine ? La réponse : « Oui, ça, je le ferais, parce que c'est sous-représenté, la musique contemporaine ». Ainsi, il semble y avoir, dans le cas de médias moins importants, une certaine marge de manœuvre permettant aux critiques-agents de traiter des sujets qui leur plaisent. Mais cette marge est elle-même relativisée : l'OSM peut être traité lorsqu'il interprète une musique qui, elle, correspond à la mission et à la vision de

niche de l'employeur. Il apparaît donc que même les médias moins importants ont une ligne commerciale qu'ils font respecter dans une certaine mesure par leurs employés. Car ils ne traitent pas n'importe quel sujet de n'importe quelle manière, sans quoi, ce serait la perte d'audience, et compétition marchande oblige, la perte de revenus.

Quant à la connivence entre le monde des médias et celui de l'industrie culturelle dont parle Serge Halimi¹⁷², j'ai pu en apercevoir quelques bribes lors des entrevues avec certains participants, que ce soit de manière directe ou rapportée. Rappelons par exemple la constatation par le participant n°1 de la révérence quasi « obligée et systématique » que lui semble se mériter Arcade Fire dans les médias, pratique journalistique contre laquelle il avait délibérément voulu s'opposer en tant que directeur de la programmation. Le participant n°2 m'avouait quant à lui que s'il lui arrive souvent de ne pas être d'accord avec certains de ses collègues d'autres médias, il se garde toujours de le dire publiquement, car cela nuirait à la bonne entente qu'il y a entre eux. Étrangement, les travailleurs de médias supposément « en compétition » s'empêchent d'émettre des réserves quant au travail de leurs homologues. On peut légitimement penser, surtout à la lumière des statistiques sur la concentration/convergence des médias, que cela est dû au fait que l'industrie médiatique est aujourd'hui un *oligopole* plus qu'une industrie en situation de compétition « pure et non faussée ». Il faut donc retenir qu'en réaction à l'accélération de la production médiatique précarisant les conditions mêmes de leur métier, animateurs, journalistes, artistes et industrie culturelle ont tendance à s'entraider et à se soutenir mutuellement, à entretenir une « connivence corporatiste » tout en jouant le jeu de la concurrence, chacun demeurant à l'affût de ce que font les autres.

Mais *quid* du *public* dans le travail des critiques-agents ? Influence-t-il ce travail en représentant lui-même un obstacle à l'entière liberté d'action des travailleurs des médias ? En ce qui concerne les critiques-agents musicaux verbaux experts, il semblerait qu'en dehors de son rôle de *consommateur* de produits médiatiques, la réponse est surtout non. Systématiquement, j'ai demandé aux participants quelle était leur réaction face à un quelconque *feedback* (retour) de la part du public sur leur travail (question n°9 de l'entrevue). Et la réponse fut pratiquement unanime : tout commentaire positif est le bienvenu et

¹⁷² Voir p. 29.

encourageant, mais un commentaire négatif n'empêchera pas de faire le travail, ou ne changera pas vraiment la vision des choses quant à ce qui est critiqué. Cela implique deux choses. Premièrement, que l'impératif marchand est plus déterminant que les avis directs du public dans la production de la critique musicale de type 2.1 de nos jours. Deuxièmement, qu'il faut chercher ailleurs d'où vient cette apparente insensibilité aux opinions du public de la part des critiques-agents, ce que j'expliquerai en partie au chapitre suivant avec l'analyse des déterminismes les poussant à se lancer dans le métier de critique musicale journalistique.

J'ai ici montré les limites s'opposant à la liberté des critiques-agents musicaux verbaux experts, qui ne peuvent faire, dire ou écrire tout ce qui leur passe par la tête au gré de leurs goûts et de leurs passions. Des obstacles sont là, qui imposent, pour paraphraser le philosophe Michel Foucault, une « discipline » de l'être, une façon de faire qui doit s'apprendre et se maîtriser, faute de quoi c'est l'éjection du métier¹⁷³. Rappelons que les participants m'ayant avoué ne pas travailler sous trop de contraintes (principalement les n°3, 7 et 8) travaillent tous sans exception pour de plus petits médias à l'audience réduite.

Mais il m'apparaît clair et indiscutable que tous les critique-agents que j'ai rencontrés, même ceux qui travaillent pour de plus petits médias, sont surtout aux prises avec les règles d'un jeu marchand auquel ils doivent nécessairement se plier, et ce, même s'ils ont des mandats esthétiques, professionnels ou fonctionnels/pragmatiques à honorer. D'où l'état actuel et la nature des critiques-productions précédemment analysées. D'où également toute la pertinence et l'actualité du modèle propagandiste des médias. Il reste maintenant à voir d'où vient cette passion pour un tel environnement de travail. C'est ce que nous ferons en nous attardant aux *déterminismes sociaux* du métier de critique-agent musical expert verbal.

¹⁷³ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 1, *La Volonté de savoir*, (1976), Paris, Gallimard, pp. 121-122.

Chapitre 4 : Le goût du métier : les déterminismes

L'analyse de la répartition socioculturelle de l'échantillon fut menée en deux temps. D'abord furent analysées les informations proprement *socioéconomiques* fournies par les réponses obtenues aux questions n°2 et 3 du questionnaire (toutes les réponses au questionnaire se retrouvent à l'Annexe IX (p. cviii)) ainsi que par les curriculums vitae des participants. Cette analyse s'échelonna sur deux phases. La première, dont l'aboutissement est présenté à l'Annexe X (p. cxiii), consista à dresser une série de fiches individuelles rassemblant les indicateurs et les composantes ciblés au chapitre précédent, et qui furent tour à tour commentées. Quant à elle, la seconde phase, présentée à l'Annexe XI (p. cxxiv), servit à interpréter les données rassemblées dans les fiches.

Dans un second temps, les données relatives à l'*esthétique*, c'est-à-dire fournies par la réponse à la question n°4 du questionnaire, furent à leur tour analysées. Le produit détaillé de cette analyse figure quant à lui également en deux phases aux Annexes XII (p. cxxix) et XIII (p. cxxxix) selon le même principe que pour l'analyse du profil socioéconomique. Voyons de quoi il en retourne, en nous attardant d'abord aux composantes socioéconomiques, puis ensuite aux composantes esthétiques, ce qui viendra compléter l'analyse de la dimension socioculturelle de l'échantillon.

Profil socioéconomique

Les données socioéconomiques de l'échantillon de critiques-agents peuvent se présenter sous forme d'indicateurs et de composantes dans le tableau suivant :

Tableau 6 : profil socioéconomique de l'échantillon

Composante	Indicateur	Participant n°	Proportion
Sexe	F	3, 5, 6, 7, 9	50%
	M	1, 2, 4, 8, 10	50%
Génération	Y	1, 2, 7	30%
	X	3, 4, 5, 6, 10	50%
	Baby-Boom	8, 9	20%
Durée du parcours académique	Aucunes études universitaires	4, 5	20%
	Études universitaires de 1 ^{er} cycle	1, 2, 6, 7, 8, 10	60%
	Études universitaires supérieures (2 ^e et/ou 3 ^e cycle(s))	3, 9	20%
Revenu annuel brut	10 000\$ - 49 999\$	1, 3, 5, 7, 8, 10	60%
	50 000\$ - 99 999\$	2, 4, 6, (9)	(40%)
Profil de diplomation	Arts, lettres, musicologie et musique	1, 3, 6, 7, 9	-
	Journalisme et communication	1, 2, 4, 5, 6	-
	Autres domaines	2, 6, 8, 10	-
Métier le plus pratiqué	Critique musicale 2.1	2, 4, 5, 7, 9, 10	-
	Critique musicale 2.2	2, 3, 4	-
	Critique d'arts 2.1	2, 6	-
	Critique d'arts 2.2	2	-
	Autre	1, 2, 7, 8	-
Genre de critique musicale de type 2.1 le plus pratiqué	Animation	3, 4, 7, 8, 9	-
	Chronique	2	-
	Évaluation	1, 5, 6, 10	-
	Intervention de reporter	6	-
Reconnaissance sociale	Petites entreprises	3, 5, 7, 8	40%
	Carrière mitoyenne	1, 2, 10	30%
	Grandes entreprises	4, 6, 9	30%

De tels résultats répondent-ils au critère crucial de « représentativité théorique » présenté au chapitre 2? En ce qui concerne le critère de diversité médiatique, on constate, au terme de l'analyse des fiches individuelles, que l'ensemble des participants ont travaillé et/ou travaillent présentement dans plusieurs médias, tant imprimés qu'électroniques, tant réputés (« grands » ou « mainstreams ») que moins connus (« petits » ou « undergrounds »). Certains des participants (les n°2 et 10) ont affirmé avoir lancé eux-mêmes leur propre média, tandis que d'autres disent être « suivis » par des milliers de gens sur des réseaux sociaux tels que Twitter (comme les participants n°2 et 6). Plusieurs ont participé à des concours musicaux en tant que membres de jurys et/ou sont lauréats de concours de journalisme culturel et/ou de musique (comme les participants n°3, 5, 6, 7 et 9). En revanche, certains ont

connu un parcours professionnel plus « conventionnel », en ce sens qu'ils ont commencé à travailler assez tôt dans leur vie et ont peu changé d'emplois (par exemple, les participants n°4 et 9), tandis que d'autres travaillent ou ont plus ou moins toujours travaillé pour le compte de « petites » entreprises (c'est le cas des participants n°3, 5, 7 et 8).

Au niveau linguistique, l'échantillon n'est malheureusement pas aussi varié qu'escompté, aucun participant anglophone n'ayant répondu à l'invitation lancée et/ou montré un intérêt pour la recherche. De plus, aucun participant du monde télévisuel n'a pu participer à l'enquête, ce qui en réduit quelque peu la portée représentative. En revanche, pour ce qui est des genres musicaux discutés et critiqués, tous sont plus ou moins représentés : les participants ont eu ou ont encore des préférences pour pratiquement toutes les catégories musicales, en allant des musiques populaires jusqu'aux musiques savantes, en passant par le folk, le jazz, les musiques électroniques et les musiques du monde. De plus, certains semblent plus spécialisés que d'autres : par exemple, les participants n°2, 3, 4, 5 et 6 (50% de l'échantillon) consacrent presque entièrement leur production journalistique professionnelle à une seule catégorie musicale (populaire dans le cas des participants n°2, 5 et 6, et classique dans le cas des participants n°3 et 4), alors que les participants n°1, 7, 8, 9 et 10 (50% de l'échantillon) s'intéressent à plus d'une catégorie musicale dans leur production critique professionnelle.

En matière d'âge, l'échantillon est relativement bien équilibré. Alors que les participants n°1, 2, et 7, âgés entre vingt-huit et trente-trois ans et nés entre 1982 et 1986, appartiennent à la génération Y, que les participants n°3, 4, 5, 6 et 10, âgés entre trente-trois et cinquante-quatre ans et nés entre 1962 et 1981, appartiennent à la génération X, les participants n°8 et 9, âgés entre cinquante-huit et soixante-six ans et nés respectivement en 1948 et en 1956, appartiennent à la génération des baby-boomers (moyenne d'âge : 42,5 ans; médiane : 37,5 ans)¹⁷⁴. La variable « âge » peut donc elle-aussi être considérée comme « équilibrée », puisque plusieurs générations sont représentées dans l'échantillon, et ce, par

¹⁷⁴ Selon la classification générationnelle nord-américaine développée par les sociologues Neil Howe et William Strauss, pour qui la génération dite « du Baby-boom » couvre les naissances allant de 1943 à 1960 inclusivement alors que la génération appelée « X » couvre les naissances comprises entre 1961 et 1981 inclusivement et que la génération dite « du millénaire », plus communément appelée « génération Y », couvre les naissances allant de 1982 à 2004 inclusivement. Voir Howe, Neil et William Strauss, *Generations : The History of America's Future, 1584 to 2069*, (1992), Fort Mill, Quill, 538 pages.

une quantité significative de personnes. En somme, nous pouvons donc considérer que l'échantillon choisi de critiques-agents est bel et bien théoriquement représentatif de la critique musicale telle qu'elle peut se pratiquer dans un contexte occidental de mondialisation capitaliste, un monde qui, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, est souvent cosmopolite et « omnivore » culturellement, bien qu'il eut été souhaitable de pouvoir interroger des participants anglophones et des gens issus du monde télévisuel.

Le **Tableau 6** met en évidence le fait que le monde de la critique musicale de type 2.1 semble être l'apanage de gens *plutôt instruits*. Ceux-ci n'ont cependant pas nécessairement fait d'études supérieures (deuxième ou troisième cycle universitaire). En effet, 60% des participants ont complété un diplôme de premier cycle universitaire, tandis que 20% n'ont qu'un diplôme d'études collégiales (ou l'équivalent). Ceci dit, tous les critiques-agents de l'échantillon détiennent au moins un diplôme d'études collégiales. On peut donc émettre l'hypothèse que la critique musicale experte serait en réalité l'affaire de gens relativement instruits, mais pas non plus « intellectuels », au sens d'« universitaires de longue date », encore moins de « savants ». Malheureusement, une recherche qualitative ne permettant pas de dégager des patterns statistiques concluants, il faudrait éventuellement confirmer ou infirmer cette hypothèse par les moyens appropriés.

Ensuite, on constate que la plupart des critiques-agents interrogés (60% de l'échantillon) ont indiqué gagner entre 10 000\$ et 49 999\$ annuellement. Le revenu annuel brut médian au Québec étant de 28 099\$, on peut donc considérer le revenu annuel brut de la majorité des membres de l'échantillon comme étant à l'image du revenu annuel brut du Québécois moyen¹⁷⁵. Cependant, on observe que les participants n°2, 4, 6 et 9 gagnent plus que les autres¹⁷⁶. Ceci peut sans doute s'expliquer du fait que le participant n°2, bien qu'il fasse essentiellement le même travail en matière de musique que le participant n°10, agit en

¹⁷⁵ Statistique Canada, Profil de l'ENM, Québec, 2011, document disponible à l'adresse suivante : <http://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=PR&Code1=24&Data=Count&SearchText=quebec&SearchType=Begins&SearchPR=01&A1=Income%20of%20individuals&B1=All&Custom=&TABID=1>.

¹⁷⁶ Il est légitime de supposer que la participante n°9 a plus ou moins le même revenu annuel que le participant n°4, puisqu'elle occupe essentiellement le même poste : elle travaille aussi pour Radio-Canada à titre d'animatrice et de réalisatrice radio, et ce, avec un niveau d'ancienneté comparable (les deux participants ont affirmé avoir commencé à travailler pour Radio-Canada en 1984).

plus à titre de pupitreur web et de journaliste culturel pour le quotidien qui l'embauche. Pour sa part, la participante n°6 travaille pour Gesca (un média qui semble *a priori* rémunérer davantage ses employés), en plus d'être employée de Rogers Média. En ce qui concerne le revenu des participants n°4 et 9, il faudrait peut-être en conclure que Radio-Canada, média pour lequel les sujets travaillent tous deux, rémunère lui-aussi davantage ses employés que d'autres médias ayant embauché des critiques de musique. Ainsi, deux groupes distincts se dégagent ici : alors que les participants n°1, 3, 5, 7, 8 et 10 (60% de l'échantillon) gagnent annuellement environ les mêmes montants que la plupart des Québécois, les participants n°2, 4, 6 et 9 (40% de l'échantillon) se distinguent de la masse de par un revenu annuel brut plus important. Règle générale, on peut donc en conclure que les critiques-agents musicaux experts verbaux semblent être *relativement aisés* financièrement.

Mais il serait faux de conclure que « plus un critique travaille (en terme de postes cumulés), plus son revenu serait important ». En fait, c'est exactement le contraire que nous observons : les participants les mieux rémunérés ont occupé en moyenne un poste de moins que la moyenne durant leur carrière, tandis que les participants les moins bien rémunérés ont occupé pour leur part en moyenne deux postes de plus. Il faut donc considérer que c'est à la fois la nature du poste et de l'employeur qui fait la différence en matière de revenu pour les critiques-agents, et non le nombre de postes cumulés. La logique en est que l'on peut s'attendre à ce que mieux un individu sera rémunéré, moins il aura tendance à se chercher un nouvel emploi.

En somme, il apparaît que la population de critiques-agents se trouve séparée en deux groupes de rémunération relativement aisés, l'un que l'on dira « représentatif de la classe moyenne », et l'autre « supérieur à la classe moyenne ». Il semble également *a priori* se dégager une certaine corrélation inverse entre rémunération et nombre de postes occupés, et directe entre rémunération et prestige du média employeur. Il faut finalement rappeler que la population étudiée paraît relativement instruite, détenant dans la plupart des cas un diplôme de premier cycle universitaire.

Profil esthétique

Une fois synthétisées, les données esthétiques de notre échantillon de critiques-agents peuvent se présenter sous forme d'indicateurs et de composantes dans ce tableau :

Tableau 7 : profil esthétique de l'échantillon

Composante	Indicateur	Participant n°	Proportion
Apport des parents sur les habitudes d'écoute musicale de l'enfance et de l'adolescence	Faible	1, 7	20%
	Moyen	2, 3, 4, 5, 6	50%
	Fort	8, 9, 10	30%
Évolution des goûts musicaux entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte	Évolution « progressiste »	1, 2, 3, 6	40%
	Évolution « conservatrice »	4, 5, 7, 8, 9, 10	60%
Évolution de la diversité des goûts musicaux entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte	Goûts autant diversifiés	1, 4, 5, 6, 8, 9, 10	70%
	Goûts s'élargissant	2, 7	20%
	Goûts se spécialisant	3	10%

En ce qui a trait à l'apport des parents dans ce que l'on pourrait appeler « la vie musicale d'enfant et d'adolescent des participants », on constate que la majorité des membres de l'échantillon considère que les parents ont eu une influence moyenne sur les habitudes d'écoute musicale durant le jeune âge. Cependant, la plupart des participants âgés semblent avoir été plus marqués que les autres par leurs parents durant leur jeune âge concernant la musique : leurs parents les ont inscrit à des activités musicales, les emmenaient voir des concerts, écoutaient, voire jouaient de la musique, certains ayant même été considérés comme « mélomanes ».

Pour ce qui est de l'évolution qualitative des goûts, deux groupes sont nettement identifiés : d'un côté, les participants ayant significativement changé de genres musicaux de préférence entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte, soit les participants n°1, 2, 3 et 6, et ceux s'étant plus ou moins maintenus dans les mêmes genres de prédilection, à savoir les

participants n°4, 5, 7, 8, 9 et 10. Mais comme je l'ai montré¹⁷⁷, le fait de changer de genres de musique écoutés ne révèle rien quant à ce que nous avons nommé la « diversité » des goûts, c'est-à-dire à l'« ouverture esthétique » de ces goûts. Il aura donc fallu mesurer l'évolution de la diversité des goûts musicaux.

On observe alors que la plupart des gens (70%) ont maintenu le même niveau de diversité dans leurs goûts en devenant adultes. Une très faible minorité de l'échantillon (10%) a réduit sa palette de goûts de manière significative, et 20% ont élargi leurs goûts. Qui plus est, en ce qui concerne notre échantillon (car nous ne pouvons évidemment pas généraliser à la population en général), un certain nombre de participants ont « progressé » dans leurs goûts musicaux, mais cette progression ne s'est pas accompagnée d'un élargissement des goûts. Ce qui nous permet de dire qu'il est possible, pour un individu, de changer de goûts musicaux sans être nécessairement plus « ouvert » musicalement, ce que l'on observe ici.

Dans un autre ordre d'idées, le questionnaire et le curriculum vitae ont permis de mettre en lumière que la critique musicale de type 2.1 est produite par des gens dont les rapports avec la musique et les arts en général sont profondément ancrés dans le parcours biographique. La pratique de la critique musicale de type 2.1 semble donc être, en définitive, l'apanage de gens que l'on peut considérer « habitués » au fait d'avoir à donner leur opinion et/ou départager des expériences musicales.

Mobile et conscientisation

Le comptage des mots des réponses obtenues à l'entrevue a permis de dégager le tableau suivant :

¹⁷⁷ Voir Annexe XIII, pp. cxxxix-cxlii.

Tableau 8 : nombre de mots par réponse à l’entrevue pour chaque participant

Question	Participant									
	no1	no2	no3	no4	no5	no6	no7	no8	no9	no10
1	2579	1433	515	526	1873	2007	1729	820	1065	1881
2	375	1843	306	2113	1113	1064	358	3841	524	1196
3	131	1200	348	1638	359	750	396	235	829	1102
4	560	3237	196	2040	1215	1229	802	761	312	994
5	240	856	479	285	651	317	830	245	677	120
6	574	560	369	541	195	610	321	269	293	0
7	367	725	245	1022	520	421	821	275	367	302
8	468	281	143	683	233	429	302	180	155	0
9.1	270	683	70	56	116	104	309	450	173	489
9.2	200	907	63	184	572	627	69	287	584	2094
10	186	2218	1062	865	2744	1571	1821	1337	1367	1261
11	2585	1898	653	0	1667	1259	0	0	2498	1075
12	443	716	141	338	319	234	172	29	1093	344
13	434	1172	443	2	786	61	381	168	592	1060
14	1540	830	406	596	569	108	545	87	830	1131
15	109	445	337	557	41	27	207	10	41	322
Total	11061	19004	5776	11446	12973	10818	9063	8994	11400	13371
Moyenne	11391									
Médiane	10940									
Écart à la médiane	122	8065	-5164	507	2034	-122	-1877	-1946	461	2432

Comme on peut l’observer, les interventions des participants se sont étendues sur une moyenne de 11 391 mots, pour une médiane de 10 940 mots. L’écart à la médiane permet de constater que les participants n°3, 7 et 8 ont fourni des réponses nettement plus brèves que celles des autres participants, alors que les participants n°2 et 10 ont donné de longues réponses étoffées, leurs interventions étant de loin plus élaborées que celles des autres participants. Tel qu’expliqué au chapitre 2¹⁷⁸, une plus longue intervention en absolu peut témoigner à la fois de l’intérêt général porté aux questions posées que d’une difficulté à réaliser une synthèse en s’exprimant. Cependant, comme nous l’avons indiqué, c’est de la longueur *relative* des réponses dont nous avons tenu compte pour réaliser l’analyse de contenu catégorielle permettant de dégager les composantes dominantes du mobile et de la conscientisation propres à chaque participant.

Chaque verbatim fut ainsi lu scrupuleusement, réponse par réponse, en vue d’y cibler les informations renvoyant à des indicateurs spécifiques. Un comptage des mots propres à

¹⁷⁸ Voir pp. 69-70.

chaque indicateur décelé à même les réponses fut ensuite réalisé, comptage qui fut finalement mis en rapport avec le nombre de mots total de chaque réponse figurant dans le **Tableau 9**. Le résultat de ce travail se trouve à l'Annexe XIV (p. cxlv). Une fois les indicateurs prépondérants identifiés pour chaque réponse et pour chaque participant, ils furent compilés dans les fiches que l'on retrouve à l'Annexe XV (voir p. cxlviii)¹⁷⁹, et qui permettent d'identifier, pour chaque participant, le « profil » de son mobile ainsi que de sa conscientisation. L'ensemble de ces profils se retrouve dans le tableau que voici, où les composantes dominantes ont été identifiées en orange :

Tableau 9 : profil du mobile et de la conscientisation de l'échantillon

Participant no	Composantes mobile				Composantes conscientisation		
	a	b	c	d	e	f	g
1	8	5	4	4	2	4	0
2	8	6	6	2	3	3	2
3	5	10	7	3	2	2	1
4	6	7	5	2	2	0	1
5	11	6	5	5	1	2	2
6	6	6	10	3	2	2	1
7	6	5	6	2	3	2	0
8	6	7	7	3	1	3	1
9	4	12	6	2	3	1	1
10	4	4	8	0	2	2	3

Le « total », soit la valeur résultante de l'intérêt, de l'engagement ainsi que de la conscientisation, peut être obtenu de par la résolution, pour chaque participant, des formules suivantes :

1. Valeur résultante de l'intérêt = $(v_a + v_c) - (v_b + v_d)$
2. Valeur résultante de l'engagement = $(v_b + v_c) - (v_a + v_d)$
3. Valeur résultante de la conscientisation = $((-2v_e) + v_f + (2v_g)) + 4$

¹⁷⁹ Où les composantes prédominantes ont été surlignées en orange.

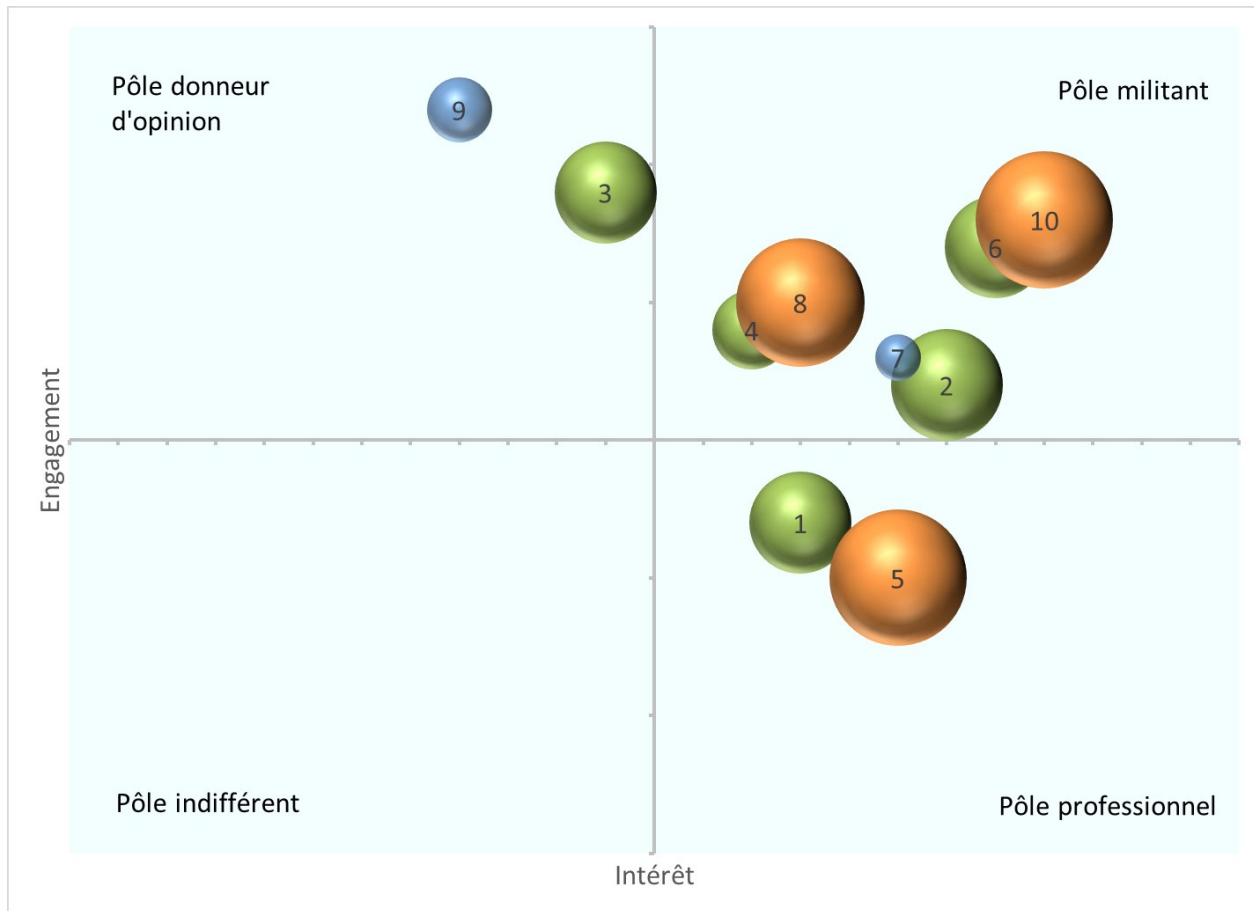
Où :

- « v » = « valeur de »
- L'intérêt résultant s'obtient en soustrayant la valeur des composantes correspondant à un « non-intérêt » (b et d) de celle des composantes reliées à l'intérêt (a et c)
- L'engagement résultant s'obtient en soustrayant la valeur des composantes correspondant à un « non-engagement » (a et d) de celle des composantes reliées à l'engagement (b et c)
- La conscientisation résultante s'obtient en considérant la valeur de la composante f comme neutre, de laquelle on soustrait deux fois la valeur de e (la faible conscientisation étant considérée comme « non-neutre ») et à laquelle il faut ajouter deux fois la valeur de g (la forte conscientisation aussi étant considérée comme « non-neutre »). Une valeur de « 4 » est alors simplement ajoutée au résultat final afin d'éviter les valeurs négatives¹⁸⁰

Les valeurs résultantes constituent alors les « coordonnées » permettant de positionner chaque participant dans le graphique tridimensionnel suivant, et où l'engagement est représenté en fonction de l'intérêt, le degré de conscientisation étant quant à lui illustré par la taille des bulles :

¹⁸⁰ Le **Tableau 10** étant réalisé à partir du logiciel Excel, celui-ci ne permet pas la construction de véritables nuages de points tridimensionnels. La taille des bulles ne pouvant être négative, il a donc fallu ajuster la valeur résultante de la conscientisation afin de la maintenir positive.

Tableau 10 : conscientisation et engagement en fonction de l'intérêt dans l'échantillon



À lui seul, ce tableau résume en un coup d'œil les résultats dégagés par l'analyse des réponses obtenues à l'entrevue ainsi qu'à la question n°5 du questionnaire. En l'analysant, il est possible d'en tirer deux observations principales.

Premièrement, on remarque une *nette tendance vers le « pôle militant »* (coin supérieur droit du graphique), en ce sens que les participants tendent tous plus ou moins à agir de manière plutôt intéressée et engagée en matière de critique musicale. À ce niveau d'analyse, la dynamique EGC semble donc opérer pour eux de manière plutôt homogène, si l'on considère qu'il n'y a pas de démarcation forte entre eux dans le continuum intérêt-engagement représenté dans le graphique¹⁸¹. On peut en déduire que devenir critique-agent

¹⁸¹ Pour le dire autrement, les bulles sont concentrées dans la partie supérieure droite du graphique, et n'y sont pas dispersées dans toutes ses aires.

expert, c'est avant tout tendre à a) chercher à critiquer positivement ou négativement une partie ou la totalité de la culture esthétique de son temps, ou même d'en soutenir ou d'en changer certains aspects, b) s'investir personnellement et politiquement dans la prise de position critique, c) vouloir que les choses s'accordent selon ses vues et d) acquérir une autorité critique en fonction de l'attention que le public nous porte, des controverses que l'on suscite et des gens que l'on réussit à convaincre.

Comme je l'avais suggéré précédemment¹⁸², aucun participant ne correspond à l'idéal-type de l'« indifférent ». Au contraire, tous les points du graphique tendent à s'éloigner du « pôle indifférent ». Mon hypothèse est ici confirmée selon laquelle pratiquer la critique musicale en milieu médiatique tend à « polariser les agents », c'est-à-dire à leur faire prendre une position *active*, et non simplement passive, dans leur champ d'action social, une position qui n'est ni désintéressée, ni désengagée, mais bien *à la fois intéressée et engagée*. Ainsi, les critiques-agents experts verbaux tendent à non seulement trouver un intérêt personnel à agir en tant que critiques rémunérés dans des médias reconnus, mais ont tendance à s'engager avec passion dans leur activité critique. Il serait d'ailleurs logique de généraliser ce phénomène à tout type de travailleur ayant fait un choix de carrière *clair et assumé*, puisque lors des entrevues, tous les participants ont affirmé relativement apprécier leur métier, et ce, malgré certains inconvénients et/ou difficultés rencontrés. Voilà sans doute pourquoi l'ensemble des agents tendent à s'engager dans un travail où, de surcroît, ils trouvent leur intérêt.

Deuxièmement, le graphique révèle qu'en plus d'une tendance globale des agents à agir en tant que « militants » critiques, il subsiste tout de même des degrés de distinctions entre eux en ce qui concerne leurs niveaux d'intérêt et d'engagement. Alors que les participants n°6 et 10 s'inscrivent clairement dans une dynamique militante, les participants n°2, 4, 7 et 8 semblent moins engagés, de même que moins intéressés personnellement à agir en tant que critiques, tandis que les participantes n°3 et 9, rattachées à l'aire « donneur d'opinion » du graphique, sont définitivement moins intéressées dans leurs actions, tout en étant les plus engagées de l'échantillon. Les participants n°1 et 5, pour leur part, tout en

¹⁸² Voir pp. 65-66.

partageant le même niveau d'intérêt que les n°2, 4, 7 et 8, sont bien moins engagés et se rangent même dans l'« aire professionnelle » du graphique.

En ce qui concerne la conscientisation, celle-ci apparaît clairement parsemée plus ou moins « aléatoirement » dans le graphique, de sorte qu'à prime abord, il nous est impossible de dégager la moindre relation entre le degré de conscientisation critique d'un individu donné et un quelconque attribut socioculturel. Malheureusement, cette absence de relation tient peut-être au fait que notre échantillon de critiques-agents est très restreint et ne permet pas de dégager aisément des patterns de corrélations. Cependant, dans la section suivante, le lecteur pourra observer que la variable de la conscientisation joue tout de même un rôle dans la construction du champ de la critique musicale verbale experte. Nous y viendrons sous peu.

Ceci nous laisse avec le tableau suivant, qui résume l'état des choses concernant le mobile et la conscientisation de l'action critique chez les participants de l'enquête :

Tableau 11 : profil du mobile et de la conscientisation de l'échantillon

Composante	Indicateur	Participant n°	Proportion
Idéal-type du mobile	Professionnel	1, 2, 5, 7	-
	Donneur d'opinion	3, 4, 8, 9	-
	Militant	6, 7, 8, 10	-
Degré de conscientisation	Faible	7, 9	20%
	Moyen	1, 2, 3, 4, 6	50%
	Fort	5, 8, 10	30%

Mise en relation des dimensions du second objet de recherche

Au terme de la production des données de notre enquête, la compilation de ses treize variables peut se présenter comme suit :

Tableau 12 : variables de l'enquête

Variable n°	Nom de la variable	Modalités	Participant n°
1	Sexe	F	3, 5, 6, 7, 9
		M	1, 2, 4, 8, 10
2	Évolution des goûts musicaux entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte	Évolution « conservatrice »	4, 5, 7, 8, 9, 10
		Évolution « progressiste »	1, 2, 3, 6
3	Évolution de la diversité des goûts musicaux entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte	Goûts autant diversifiés	1, 4, 5, 6, 8, 9, 10
		Goûts s'élargissant	2, 7
		Goûts se spécialisant	3
4	Profil de diplomation	Arts, lettres, musicologie et musique	1, 3, 6, 7, 9
		Journalisme et communication	1, 2, 4, 5, 6
		Autres domaines	2, 6, 8, 10
5	Métier le plus pratiqué	Critique musicale 2.1	2, 4, 5, 7, 9, 10
		Critique musicale 2.2	2, 3, 4
		Critique d'arts 2.1	2, 6
		Critique d'arts 2.2	2
		Autre	1, 2, 7, 8
6	Genre de critique musicale de type 2.1 le plus pratiqué	Animation	3, 4, 7, 8, 9
		Chronique	2
		Évaluation	1, 5, 6, 10
		Intervention de reporter	6
7	Idéal-type du mobile	Professionnel	1, 2, 5, 7
		Donneur d'opinion	3, 4, 8, 9
		Militant	6, 7, 8, 10

Variable n°	Nom de la variable	Modalités	Participant n°
8	Génération	Y	1, 2, 7
		X	3, 4, 5, 6, 10
		Baby-Boom	8, 9
9	Durée du parcours académique	Aucunes études universitaires	4, 5
		Études universitaires de 1 ^{er} cycle	1, 2, 6, 7, 8, 10
		Études universitaires supérieures (2 ^e et/ou 3 ^e cycle(s))	3, 9
10	Revenu annuel brut	10 000\$ - 49 999\$	1, 3, 5, 7, 8, 10
		50 000\$ - 99 999\$	2, 4, 6, (9)
11	Reconnaissance sociale	Petites entreprises	3, 5, 7, 8
		Carrière mitoyenne	1, 2, 10
		Grandes entreprises	4, 6, 9
12	Apport des parents sur les habitudes d'écoute musicale de l'enfance et de l'adolescence	Faible	1, 7
		Moyen	2, 3, 4, 5, 6
		Fort	8, 9, 10
13	Degré de conscientisation	Faible	7, 9
		Moyen	1, 2, 3, 4, 6
		Fort	5, 8, 10

Où :

- Les variables 1 à 3 et 8 à 13 sont simples
- Les variables 4 à 7 sont multiples

Comme je l'ai déjà expliqué¹⁸³, les modalités de variables multiples doivent être décomposées en sous-modalités binaires de type « non »/« oui ». D'où les étiquettes de données produites par le logiciel et présentées dans le **Tableau 13** de la page suivante. Ce codage effectué, j'ai été en mesure de procéder à leur analyse comparative via la méthode expliquée au chapitre 2. L'analyse des correspondances entre toutes les variables de l'enquête a ainsi permis de construire les deux graphiques des **Tableaux 14 et 15** :

¹⁸³ Voir pp. 72-73.

Tableau 13 : codage des données

Participant no	Étiquettes pour variable no								
	1	2	3	4					
1	Sexe_cat_M_2	Ev_gout_Prog_2	Ev_div_Auta_1	Diplo_ALMM_2	Diplo_JC_o_2	Diplo_Autr_n_1			
2	Sexe_cat_M_2	Ev_gout_Prog_2	Ev_div_Elar_2	Diplo_ALMM_1	Diplo_JC_o_2	Diplo_Autr_o_2			
3	Sexe_cat_F_1	Ev_gout_Prog_2	Ev_div_Spec_3	Diplo_ALMM_2	Diplo_JC_n_1	Diplo_Autr_n_1			
4	Sexe_cat_M_2	Ev_gout_Cons_1	Ev_div_Auta_1	Diplo_ALMM_1	Diplo_JC_o_2	Diplo_Autr_n_1			
5	Sexe_cat_F_1	Ev_gout_Cons_1	Ev_div_Auta_1	Diplo_ALMM_1	Diplo_JC_o_2	Diplo_Autr_n_1			
6	Sexe_cat_F_1	Ev_gout_Prog_2	Ev_div_Auta_1	Diplo_ALMM_2	Diplo_JC_o_2	Diplo_Autr_o_2			
7	Sexe_cat_F_1	Ev_gout_Cons_1	Ev_div_Elar_2	Diplo_ALMM_2	Diplo_JC_n_1	Diplo_Autr_n_1			
8	Sexe_cat_M_2	Ev_gout_Cons_1	Ev_div_Auta_1	Diplo_ALMM_1	Diplo_JC_n_1	Diplo_Autr_o_2			
9	Sexe_cat_F_1	Ev_gout_Cons_1	Ev_div_Auta_1	Diplo_ALMM_2	Diplo_JC_n_1	Diplo_Autr_n_1			
10	Sexe_cat_M_2	Ev_gout_Cons_1	Ev_div_Auta_1	Diplo_ALMM_1	Diplo_JC_n_1	Diplo_Autr_o_2			
Participant no	Étiquettes pour variable no								
	5					6			
1	Metier_Musv_1	Metier_Musn_1	Metier_Arts_1	Metier_Artn_1	Metier_Autr_2	Critique_An_n_1	Critique_Chro_1	Critique_Eva_2	Critique_Rep_1
2	Metier_Musv_2	Metier_Musn_2	Metier_Arts_2	Metier_Artn_2	Metier_Autr_2	Critique_An_n_1	Critique_Chro_2	Critique_Eva_1	Critique_Rep_1
3	Metier_Musv_1	Metier_Musn_2	Metier_Arts_1	Metier_Artn_1	Metier_Autr_1	Critique_An_o_2	Critique_Chro_1	Critique_Eva_1	Critique_Rep_1
4	Metier_Musv_2	Metier_Musn_2	Metier_Arts_1	Metier_Artn_1	Metier_Autr_1	Critique_An_o_2	Critique_Chro_1	Critique_Eva_1	Critique_Rep_1
5	Metier_Musv_2	Metier_Musn_1	Metier_Arts_1	Metier_Artn_1	Metier_Autr_1	Critique_An_n_1	Critique_Chro_1	Critique_Eva_2	Critique_Rep_1
6	Metier_Musv_1	Metier_Musn_1	Metier_Arts_2	Metier_Artn_1	Metier_Autr_1	Critique_An_n_1	Critique_Chro_1	Critique_Eva_2	Critique_Rep_2
7	Metier_Musv_2	Metier_Musn_1	Metier_Arts_1	Metier_Artn_1	Metier_Autr_2	Critique_An_o_2	Critique_Chro_1	Critique_Eva_1	Critique_Rep_1
8	Metier_Musv_1	Metier_Musn_1	Metier_Arts_1	Metier_Artn_1	Metier_Autr_2	Critique_An_o_2	Critique_Chro_1	Critique_Eva_1	Critique_Rep_1
9	Metier_Musv_2	Metier_Musn_1	Metier_Arts_1	Metier_Artn_1	Metier_Autr_1	Critique_An_o_2	Critique_Chro_1	Critique_Eva_1	Critique_Rep_1
10	Metier_Musv_2	Metier_Musn_1	Metier_Arts_1	Metier_Artn_1	Metier_Autr_1	Critique_An_n_1	Critique_Chro_1	Critique_Eva_2	Critique_Rep_1
Participant no	Étiquettes pour variable no								
	7			8	9	10	11	12	13
1	Mobile_Pro_2	Mobile_Opin_1	Mobile_Mili_1	Generati_catY_3	Parc_aca_1er_1	R_a_b_10_5_1	Rec_soc_Moye_2	Parents_Faib_1	Consc_Moye_3
2	Mobile_Pro_2	Mobile_Opin_1	Mobile_Mili_1	Generati_catY_3	Parc_aca_1er_1	R_a_b_50_9_2	Rec_soc_Moye_2	Parents_Moye_3	Consc_Moye_3
3	Mobile_Pro_1	Mobile_Opin_2	Mobile_Mili_1	Generati_catX_2	Parc_aca_Cycl_	R_a_b_10_5_1	Rec_soc_Peti_3	Parents_Moye_3	Consc_Moye_3
4	Mobile_Pro_1	Mobile_Opin_2	Mobile_Mili_1	Generati_catX_2	Parc_aca_Aucu_2	R_a_b_50_9_2	Rec_soc_Gran_1	Parents_Moye_3	Consc_Moye_3
5	Mobile_Pro_2	Mobile_Opin_1	Mobile_Mili_1	Generati_catX_2	Parc_aca_Aucu_2	R_a_b_10_5_1	Rec_soc_Peti_3	Parents_Moye_3	Consc_Fort_2
6	Mobile_Pro_1	Mobile_Opin_1	Mobile_Mili_2	Generati_catX_2	Parc_aca_1er_1	R_a_b_50_9_2	Rec_soc_Gran_1	Parents_Moye_3	Consc_Moye_3
7	Mobile_Pro_2	Mobile_Opin_1	Mobile_Mili_2	Generati_catY_3	Parc_aca_1er_1	R_a_b_10_5_1	Rec_soc_Peti_3	Parents_Faib_1	Consc_Faib_1
8	Mobile_Pro_1	Mobile_Opin_2	Mobile_Mili_1	Generati_caBB_1	Parc_aca_1er_1	R_a_b_10_5_1	Rec_soc_Peti_3	Parents_Fort_2	Consc_Fort_2
9	Mobile_Pro_1	Mobile_Opin_2	Mobile_Mili_1	Generati_caBB_1	Parc_aca_Cycl_	R_a_b_50_9_2	Rec_soc_Gran_1	Parents_Fort_2	Consc_Faib_1
10	Mobile_Pro_1	Mobile_Opin_1	Mobile_Mili_2	Generati_catX_2	Parc_aca_1er_1	R_a_b_10_5_1	Rec_soc_Moye_2	Parents_Fort_2	Consc_Fort_2

Tableau 14 : correspondances entre les variables de l'enquête

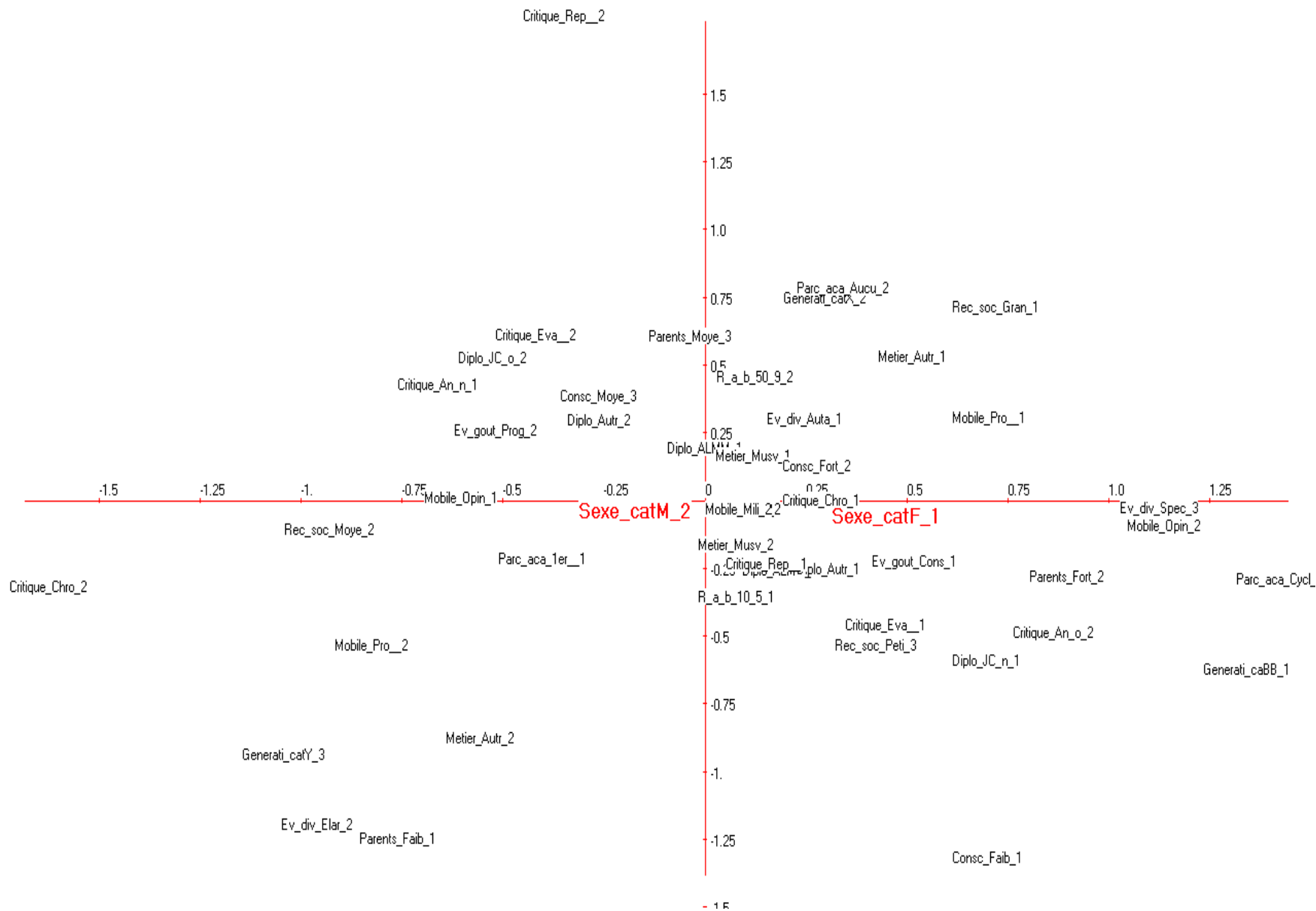
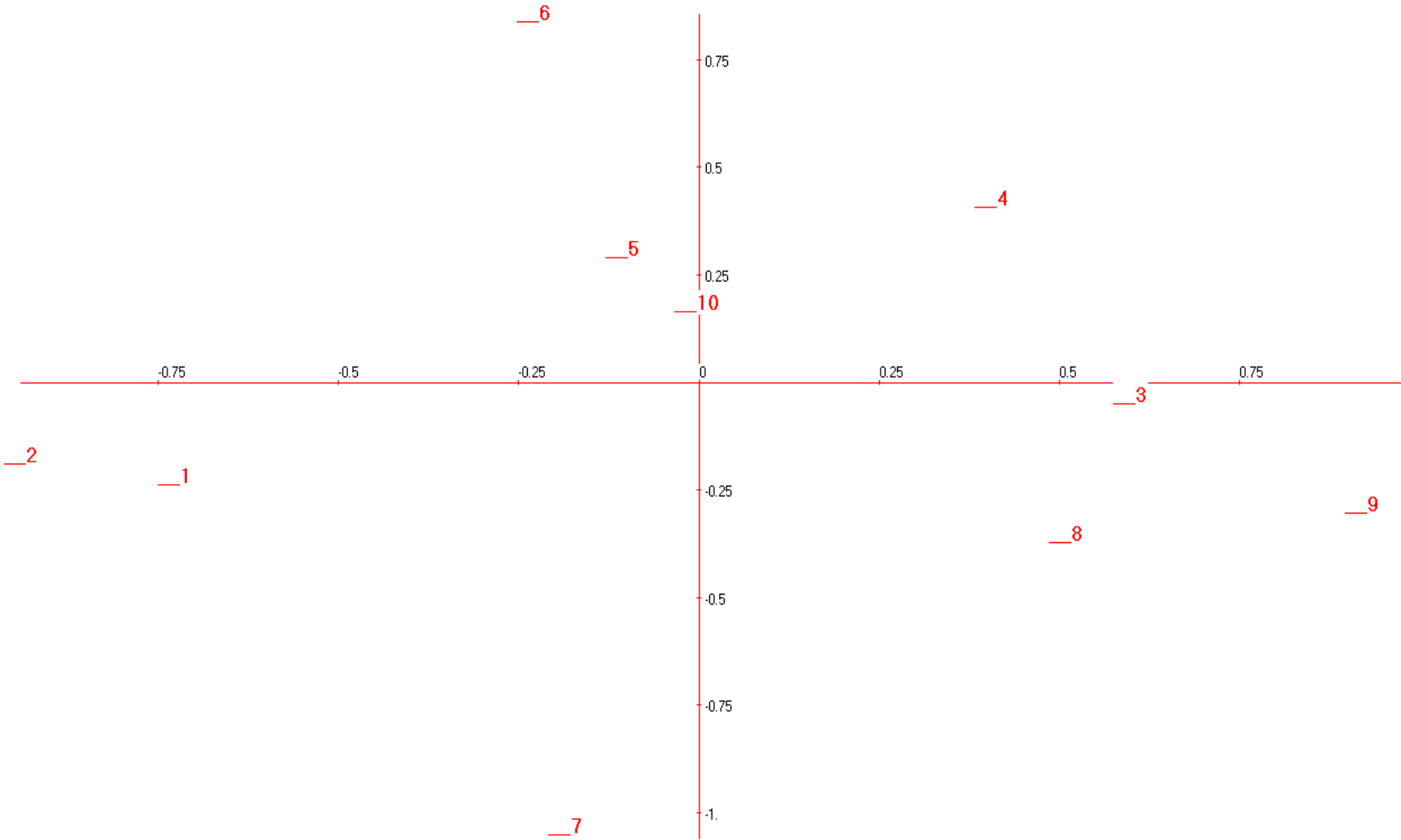


Tableau 15 : répartition des individus



À la lecture du premier graphique, on constate le rôle que semble jouer chaque variable dans la disposition des points :

Tableau 16 : rôle de chaque variable selon sa disposition graphique

Variable n°	Disposition graphique
1 (Sexe)	Variable illustrative
2 (Ev_gout)	Disposition diagonale (déterminant des deux axes)
3 (Ev_div)	Disposition pyramidale
4 (Diplo)	Disposition diagonale (déterminant des deux axes)
5 (Metier)	Disposition verticale (déterminant de l'axe 2)
6 (Critique)	Disposition pyramidale
7 (Mobile)	Disposition horizontale (déterminant de l'axe 1)
8 (Generati)	Disposition pyramidale
9 (Parc_aca)	Disposition pyramidale
10 (R_a_b)	Disposition verticale (déterminant de l'axe 2)
11 (Rec_soc)	Disposition en V
12 (Parents)	Disposition pyramidale
13 (Consc)	Disposition diagonale (déterminant des deux axes)

L'axe 1 (horizontal) paraît déterminé en bonne partie par deux modalités de la variable n°7 (mobile, en bleu foncé dans le tableau), soit le type *a*, professionnel, (à gauche), ainsi que le type *b*, donneur d'opinion (à droite). Tel que l'avait suggéré notre analyse du mobile et de la conscientisation, on observe dans les faits une forte opposition entre un profil intéressé et désengagé et un profil désintéressé et engagé.

La représentation de l'axe 2 (vertical), bien que plus compliquée à analyser, laisse entrevoir que ce dernier fut construit par le logiciel selon deux variables (en rouge dans le tableau). La première est la variable n°5 (métier critique le plus pratiqué), tandis que la seconde est la n°10 (génération). S'y opposent un pôle reporter/génération X et un pôle animateur-chroniqueur/génération Y-Baby-Boom. Ainsi, à ce niveau d'analyse, les deux variables les plus déterminantes pour l'habitus des participants semblent être la raison pour laquelle ils pratiquent leur métier, d'une part, et leur âge et leur métier critique, d'autre part.

En ce qui a trait à la forme générale du nuage de points du premier graphique, on observe une ressemblance avec ce que les statisticiens nomment un « effet Guttman »¹⁸⁴, soit une disposition en forme de « V » (dans ce cas-ci inversé et peu prononcé). Cet indice est révélateur. Selon la sociologue Claire Durand, observer un effet Guttman dans un nuage de points issu d'une ACM révèle « le fait que le premier axe distinguera ceux qui sont très favorables à quelque chose de ceux qui ne le sont pas du tout, tandis que le second distinguera ceux qui sont indécis de ceux qui ont une opinion très tranchée »¹⁸⁵. Si l'on interprète cette remarque dans le contexte de la présente analyse, on se rend bien compte que le « simili-effet Guttman »¹⁸⁶ ici observé est caractérisé surtout par quatre variables dont les modalités sont disposées de manière pyramidale (en bleu pâle dans le tableau). Il s'agit en fait des variables n°6 (type de critique musicale de type 2.1 le plus pratiqué), 8 (génération), 9 (parcours académique) et 12 (apport des parents sur les goûts musicaux durant le jeune âge).

Quant à elles, les variables n°2 (évolution des goûts musicaux), 4 (diplomation) et 13 (conscientisation), en vert dans le tableau, paraissent avoir joué sur la construction des deux axes, puisqu'elles se répartissent suivant une forme plus ou moins diagonale allant du coin gauche en haut vers le coin droit en bas. De plus, elles ne participent pas au « simili-effet Guttman » de manière directe.

Finalement, la variable n°11 (reconnaissance sociale), en orange dans le tableau, et dont les modalités sont disposées en forme de « V », soit exactement le contraire des variables n°6, 8, 9 et 12, joue peu dans la distribution des caractéristiques propres aux membres de l'échantillon. De même, la variable n°1 a été traitée en tant que variable illustrative, puisque les réponses données par les participants ne semblent que très peu varier en fonction du sexe.

Une étude plus détaillée du nuage de points du premier graphique révèle trois groupes, trois classes qui semblent émerger dans le champ de la critique musicale experte contemporaine. Selon les jeux d'oppositions et de distinctions que nous avons repérés

¹⁸⁴ Du nom du sociologue Louis Guttman l'ayant théorisé.

¹⁸⁵ Site personnel de Claire Durand, document disponible à l'adresse suivante :

<https://ccel.umontreal.ca/p2o27pcl6t2/?launcher=false&fcsContent=true&pbMode=normal>.

¹⁸⁶ Mme Durand tenait à préciser, en ce qui concerne mon échantillon de données, que ce dernier est trop restreint pour parler en bonne et due forme d'effet Guttman. Néanmoins, il me semble révélateur que le nuage de points prenne une forme pyramidale grossière, d'où l'importance d'en tenir compte dans l'analyse. C'est pourquoi nous parlerons plutôt de « simili-effet Guttman ».

précédemment, on peut en construire le tableau suivant qui, à lui seul, résume le portrait global de la situation :

Tableau 17 : analyse détaillée des nuages de points en présence

Niveau d'analyse	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 3
Axe 1	Militant	Professionnel	Donneur d'opinion
Axe 2	Gagne entre 50 000\$ et 100 000\$ annuellement	Gagne entre 10 000\$ et 50 000\$ annuellement	
	Pratique rarement d'autres métiers	Pratique plus souvent d'autres métiers	
« Simili-effet Guttman »	Génération X	Génération Y	Baby-Boom
	Aucunes études universitaires ou études de premier cycle		Études universitaires supérieures
	Reporter et évaluateur	Chroniqueur	Animateur
	Les parents ont moyennement joué dans les goûts musicaux	Les parents ont peu joué dans les goûts musicaux	Les parents ont beaucoup joué dans les goûts musicaux
	Les goûts musicaux ne se diversifient pas tellement au passage à l'âge adulte	Les goûts musicaux s'élargissent au passage à l'âge adulte	Les goûts musicaux tendent à se restreindre au passage à l'âge adulte
Autres niveaux	Diplômés en journalisme et communication ou dans d'autres domaines qu'en arts, lettres, musique et musicologie		Diplômés surtout en arts, lettres, musique et musicologie
	Progressisme des goûts musicaux		Conservatisme des goûts musicaux
	Moyennement conscients de leur rôle critique		Faiblement ou fortement conscients de leur rôle critique selon les individus

Nous sommes maintenant en mesure de proposer une caractérisation du champ de la critique musicale telle qu'elle se pratique dans les médias de nos jours. Ce champ est apparemment constitué de trois groupes distincts d'individus au profil particulier. Alors que les groupes 1 et 3 divergent en tous points, les groupes 1 et 2 ainsi que 2 et 3 partagent entre eux certains attributs. Les groupes 1 et 2 se distinguent en ce qui a trait au mobile critique, au revenu annuel brut, au métier le plus pratiqué, à l'âge, à la critique musicale verbale experte la plus pratiquée, à l'apport des parents sur les goûts musicaux et à l'évolution de la diversité des goûts musicaux. En revanche, ils convergent en ce qui a trait au parcours académique, au profil de diplomation, à l'évolution des goûts musicaux et à la

conscientisation critique. Pour leur part, les groupes 2 et 3 divergent quant au mobile critique, à l'âge, au parcours académique, à la critique musicale verbale experte la plus pratiquée, à l'apport des parents sur les goûts musicaux, à l'évolution de la diversité des goûts musicaux, au profil de diplomation, à l'évolution des goûts musicaux ainsi qu'à la conscientisation critique. En revanche, ils convergent quant au revenu annuel brut ainsi qu'au métier le plus pratiqué.

Ainsi, le groupe 3 paraît le plus divergent des trois groupes (seulement deux éléments de convergence avec le groupe 2 et aucun avec le groupe 1), alors que le groupe 1 et 2 partagent plus d'attributs (quatre éléments de convergence). Les éléments les plus partagés sont le revenu, le métier le plus pratiqué, le parcours académique, la diplomation, l'évolution des goûts musicaux et la conscientisation (traits plutôt socioéconomiques). Les éléments les plus divergents sont pour leur part le mobile, l'âge, le type de critique musicale verbale experte le plus pratiqué, l'apport des parents sur les goûts musicaux et l'évolution de la diversité de ceux-ci (traits socioculturels). On peut donc dire que les critiques-agents experts verbaux partagent plus souvent des traits socioéconomiques qu'esthétiques, et que ce sont surtout certains traits esthétiques et psychologiques comme le mobile ou la justification de leur parcours qui les distinguent.

Il faut noter tout de même que les groupes d'âges paraissent plutôt différents. Alors que le groupe 1 est marqué par la génération X (moyenne d'âge de 42 ans), le groupe 2 l'est par des critiques-agents plus jeunes, plus près de la génération Y (moyenne de 30 ans), et le groupe 3 se caractérise par le Baby-Boom (moyenne de 52 ans). Mais il faut se garder de généraliser ce constat, puisque la génération X compose 50% de l'échantillon et que la participante n°3 est nettement plus jeune que les autres « membres » du groupe 3. De même, le participant n°4 partage plusieurs traits substantiels avec le groupe 1, alors que la participante n°7 se distingue nettement des autres « membres » du groupe 2. Ce qui nous fait dire que la disposition à pratiquer la critique musicale de type 2.1 semble influencée par le « parcours de vie esthétique » plutôt que par des facteurs tels le revenu envisagé, l'âge ou le parcours professionnel. Cela ne signifie pas pour autant que le « parcours esthétique » d'un individu ne soit pas lui-même influencé par des facteurs socioéconomiques, des facteurs qui interviendraient plus tôt dans le développement de la personne, et non pas une fois que la carrière est lancée.

Si l'on superpose les deux graphiques produits par l'ACM, on remarque que les participants n°1, 2 et 7, tous les trois les plus jeunes membres de l'échantillon, peuvent être disposés dans le groupe 1. Ces jeunes critiques-agents ont tendance à être « chroniqueurs professionnels », tout en ayant un plus faible revenu (comme nous l'avons vu, un chroniqueur est un journaliste à mi-chemin entre l'objectif et le subjectif). Ceci peut s'expliquer du fait qu'il est sans doute plus difficile de se concentrer sur une seule pratique journalistique en étant jeune dans le monde médiatique. Le groupe 1 se compose donc de gens aimant parler de musique tant subjectivement qu'objectivement et tant explicitement qu'implicitement, qui ont un profil très versatile en termes de critique pratiquée. Bref, ces gens ne sont pas encore définitivement « fixés » dans leur parcours professionnel, ce qui évidemment peut s'expliquer du fait de leur moins grande expérience de travail et de leur plus jeune âge. Ils tendent à se percevoir et à agir en tant que « professionnels », soit en tant que personnes détachées et désengagées, ce qui, objectivement, peut les avantager sur le marché du travail. En effet, on peut légitimement penser que les médias privilégieront des nouveaux candidats présentant ce genre de profil, plus « malléable » et plus ajustable à la philosophie de chaque entreprise.

Lorsque la carrière se stabilise avec l'âge, que les postes occupés deviennent plus réguliers et plus constants, le profil de carrière paraît changer et les agents agissent maintenant en tant que « reporters militants » ou « animateurs donneurs d'opinion ». L'aspect purement professionnel, détaché, tend alors à faire place à la *passion du métier* : l'engagement. Voilà pourquoi les deux groupes les plus âgés et expérimentés sont aussi ceux présentant le plus d'engagement dans leur métier. Ce qui signifie que ceux qui continuent à pratiquer le métier de critique expert dans les médias se doivent d'être passionnés et engagés dans ce qu'ils font. Mais une alternative se présente à eux : évaluer ou animer. Puisque très rares sont les journalistes musicaux ne pratiquant que le reportage, l'entrevue ou la nouvelle, les agents passionnés ont un choix à faire entre un métier qui les oblige à s'exprimer subjectivement et à donner leur opinion esthétique en plus de se consacrer occasionnellement à des genres journalistiques plus objectifs, et un métier les amenant à s'exprimer subjectivement sans nécessairement avoir à donner leur opinion de manière directe. D'où une différence dans les caractéristiques esthétiques entre les groupes 1 et 3.

Choisir le camp de l'animation semble correspondre plutôt à des goûts musicaux conservateurs, « cultivés », s'étant restreints au passage à l'âge adulte et propres à des gens n'ayant pas été attirés par des études en communication ou en journalisme, mais plutôt en arts, lettres, musique et/ou musicologie. On devient donc animateur musical lorsqu'on est passionné du fait de parler de musique sans nécessairement avoir à donner d'opinion sur la musique. Par le fait même, il peut arriver que l'on soit moins conscient d'avoir un rôle de critique, puisqu'on tend à avoir l'impression que l'on ne fait que « partager » notre passion pour la musique. C'est ce qui est ressorti nettement de l'entrevue avec la participante n°9, par exemple, qui a constamment nié jouer un rôle de « critique » dans son métier, comme par exemple lorsqu'elle affirme, sur le ton de l'« évidence » :

[...] moi, j'ai pas un rôle de critique [...] C'est de l'enthousiasme, et c'est de la passion, mais c'est pas de la critique. C'est pas parce que je vais pas diffuser [un artiste] que je l'aime pas, non plus. Ça peut être parce que j'ai pas eu le temps, parce qu'il devait venir tel jour, pis finalement ça a pas adonné pis je le garde pour l'an prochain [...].

Il en allait sensiblement de même des participants n°3 et 4, eux aussi animateurs. Comme nous l'avons vu, c'est le participant n°8 qui est le plus conscient de jouer un rôle critique lorsqu'il anime ses émissions musicales, ce que l'on peut expliquer sans doute du fait qu'il a abouti plutôt tardivement dans l'univers de l'animation et qu'il avait pratiqué de nombreux autres métiers plus ou moins sans liens avec la musique avant d'y arriver.

Les participants n°5, 6 et 10, tous trois à la fois passionnés et intéressés dans leur métier critique, ont pour leur part fait le choix du journalisme plutôt que de l'animation. Ce sont des gens qui ont réalisé des études universitaires de premier cycle souvent sans lien évident avec la musique, la musicologie, les arts ou les lettres, dont les goûts musicaux ont changé qualitativement mais pas quantitativement et qui ont toujours pratiqué des métiers en lien avec le journalisme et les communications. Contrairement aux animateurs, leur passion est de dire *ce qu'ils pensent de la musique*. Plus exactement, et comme ils me l'ont confirmé eux-mêmes en entrevue : *ils veulent savoir que le public sait ce qu'eux pensent de la musique*. Flattés lorsque le public leur envoie des retours ou des commentaires positifs sur leur travail, ils ne changent pourtant pas d'avis ou ne modifient pas leur comportement lorsqu'on leur adresse des reproches, voire des plaintes. Certains avouent même qu'il leur

importe peu de savoir ce que pense leur public de leur travail ; l'important est que le public réagisse et ne reste pas indifférent à *ce qu'eux pensent de la musique*. Ce sont des militants qui, depuis l'âge de leurs études en journalisme, ont persisté dans leur amour du milieu artistique et musical, souvent contre la culture dominante du milieu journalistique. En effet, plusieurs participants m'ont affirmé que dans le monde journalistique, le secteur culturel était souvent perçu comme une sorte de « secteur de seconde main ». En témoigne par exemple cet aveu de la participante n°5 :

On disait, une fois terminé le DEC, soit continuer nos études, mais ce qui était le mieux, c'était de couvrir la politique, les événements, la politique internationale, nationale, couvrir les municipalités, toutes les questions de société, tout ce qui est autre que culture finalement, parce que c'est comme un peu considéré comme le sous-genre ou la catégorie sous-estimée du milieu journalistique. Mais moi, en fait, si j'avais une passion pour le journalisme, où j'étais très impressionnée quand j'étais ado, j'ai découvert aussi la musique, pis la littérature, donc ç'a été mes deux activités principales de mon adolescence.

Ainsi, il semble peu vraisemblable que la majorité des étudiants en journalisme ou en communication envisagent au départ de travailler dans le secteur musical ou culturel. Leur ambition est souvent tournée vers d'autres domaines du journalisme; du moins, on les encourage à se diriger vers ces autres domaines (par exemple, le journalisme de terrain). Pour appartenir au groupe 1, il faut donc avant tout appartenir à une classe de gens qui prennent plaisir à dire ce qu'ils pensent et à faire ce qu'ils aiment, en allant parfois à l'encontre des pressions de leur milieu.

Nous posons donc que la dynamique EGC propre à chacun des trois groupes leur permet d'acquérir le capital nécessaire à une position jugée avantageuse dans leur espace social respectif, qu'il soit reporter-militant, chroniqueur-professionnel ou animateur-donneur d'opinion. Plusieurs différences socioculturelles subsistent néanmoins même au sein des trois groupes, dont l'homogénéité n'est pas absolue. Par exemple, comme nous l'avons déjà souligné, la participante n°7 tend à se distinguer fortement du groupe professionnel malgré son jeune âge, tandis que le participant n°4, moins diplômé, tend, lui, à se distinguer du groupe donneur d'opinion.

Le champ de la critique musicale de type 2.1 paraît donc partiellement homogène sur plusieurs plans. Les critiques-agents partagent plus ou moins les mêmes parcours scolaires

et les différences de revenu sont plus ou moins marquées. Ce qui semble jouer, ce sont la diversité des goûts musicaux, le rôle joué par les parents durant l'enfance sur les goûts musicaux et l'attrait pour un type de critique musicale en particulier. Voilà pourquoi le mobile distingue les agents plus que leur conscientisation, qui est appelée à se distribuer plus aléatoirement dans le champ. Ceci dit, ce dernier reste hétérogène à différents niveaux. Nous avons souligné la différence qui caractérise le groupe 3, plus âgé, plus diplômé, plus polarisé en termes de conscientisation et plus conservateur en termes de goûts musicaux. Il nous reste maintenant à *interpréter sociologiquement* l'ensemble de ces résultats. C'est ce que nous ferons au chapitre suivant.

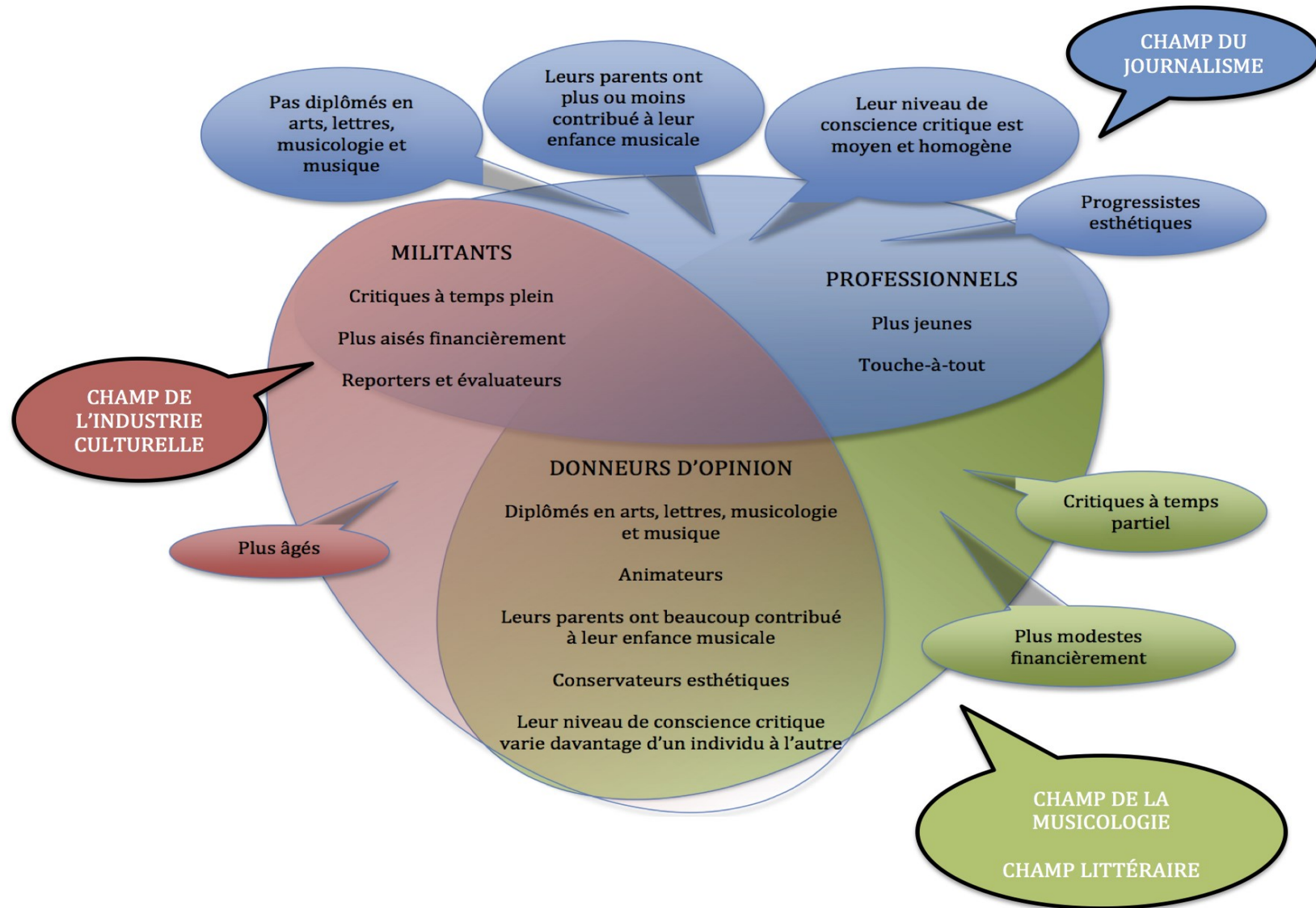
Chapitre 5 : Les contraintes sociales agissant sur le métier

Rappelons les trois questions de recherche posées par ce mémoire :

- 1) Comment les critiques-agents experts verbaux parviennent-ils à négocier les différents obstacles limitant leur liberté d'action dans l'industrie médiatique ? Autrement dit, à quelles conditions peut-on accepter de travailler dans cette industrie, dans ce champ, pour ne pas s'y voir marginaliser ?
- 2) Quelles sont les différences socioculturelles entre critiques-agents experts verbaux et quelle(s) variabilité(s) induisent-elles dans leur manière de pratiquer leur métier ? Autrement dit : la dynamique EGC opère-t-elle de manière homogène ou hétérogène parmi eux ? Bref, existe-t-il différentes « classes » en présence, différents sous-champs de la critique musicale de type 2.1 ?
- 3) Quels sont les facteurs sociaux spécifiques qui peuvent pousser certains individus à se lancer dans la critique musicale de type 2.1 de manière professionnelle ?

À ces questions, nous pouvons apporter une réponse explicative par la *schématisation du champ de la critique musicale de type 2.1*. Cette schématisation se présente en deux diagrammes, le premier décrivant ce champ de manière détaillée :

Tableau 18 : champ de la critique musicale de type 2.1



Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le champ de la critique musicale de type 2.1 semble se subdiviser en trois groupes sociaux, chacun appartenant à deux secteurs rattachés à d'autres univers sociaux, soit les champs respectifs de l'industrie culturelle (en rouge), du journalisme (en bleu) ainsi que de la musicologie et de la littérature (en vert). Chaque secteur se caractérise par certains attributs spécifiques, à savoir :

- Secteur rouge : Personnes plus âgées.
- Secteur bleu : Personnes pratiquement pas diplômées en arts, lettres, musicologie et musique, dont les parents ont plus ou moins contribué à l'enfance musicale, dont le niveau de conscience critique est moyen et homogène et progressistes esthétiquement parlant.
- Secteur vert : Personnes critiques à temps partiel, plus modestes financièrement.

Quant à eux, les groupes se composent de personnes aux attributs particuliers :

- Militants : Personnes critiques à temps plein, plus aisées financièrement et reporters et évaluateurs.
- Professionnels : Personnes plus jeunes, touche-à-tout.
- Donneurs d'opinion : Personnes diplômées en arts, lettres, musicologie et musique, animatrices, dont les parents ont beaucoup contribué à l'enfance musicale, conservateurs esthétiques et dont le niveau de conscience critique varie grandement d'un individu à l'autre.

Il faut ici donner raison à Simon Frith en ce qui concerne l'existence de « sous-champs » au sein d'un champ plus englobant¹⁸⁷, puisqu'il existe différentes manières de faire autorité et d'acquérir du capital social dans le grand champ de la critique musicale de type 2.1, et non pas une manière univoque. Ces différentes manières ont à voir avec la *façon dont on aime parler de musique*.

Rappelons d'abord qu'il y a un style dominant parcourant tous les métiers relatifs à la critique musicale de type 2.1 : l'usage de comparaisons/références et le recours à la description et à certaines idéologies ou valeurs plus souvent présentes dans le discours,

¹⁸⁷ Voir p. 37.

idéologies qui, dans tous les cas, n'ont pas nécessairement à être justifiées et expliquées au public. Mais notre étude des critiques-productions a surtout révélé qu'il existe des différences marquées entre l'animation et les genres journalistiques musicaux en termes d'organisation et d'objectivité des propos, des spécificités acquises et intériorisées par les agents selon qu'ils sont animateurs ou journalistes.

Animer, c'est parler plus objectivement que subjectivement et c'est exprimer son objectivité sous forme de descriptions pures avant toutes choses ainsi que sa subjectivité sous forme de descriptions tendancieuses et de jugements de valeurs, en ayant la liberté de pouvoir se permettre à l'occasion quelques prescriptions normatives. De plus, l'oralité permet une parole moins ordonnée, moins structurée, d'où le fait que la plupart des animateurs de mon échantillon m'ont dit garder une certaine « liberté » dans le choix de leurs sujets d'émissions et de leur traitement. En effet, en ce qui concerne l'animation, on a vu que les pressions marchandes se feront plutôt sentir à l'étape de l'embauche des critiques et du choix de la programmation musicale des stations de radio. À l'opposé, pratiquer le journalisme musical, c'est devenir versatile et savoir composer avec les différentes formes d'interventions que notre métier peut prendre, qu'il s'agisse de chronique, d'évaluation ou d'intervention de reporter, chaque genre imposant ses propres normes en termes de répartition et d'ordonnancement des propos. C'est aussi accepter de composer avec davantage de pressions marchandes dans nos choix de sujets et notre traitement des informations.

On comprend maintenant que les différences socioculturelles observées entre les sous-groupes de notre échantillon sont directement en lien avec les exigences propres de chaque métier critique. Il est *naturellement plus tentant* de devenir animateur musical lorsque l'on répond au profil du « spécialiste » : on est lettré et « cultivé » en arts, nos goûts musicaux sont plus restreints et conservateurs, nos parents nous ont amené à des concerts étant plus jeunes et l'on s'intéresse à quelques genres musicaux en particulier. D'où une préférence pour un métier qui sied parfaitement à ce profil que l'on pourrait dire plus « rigide » ou « exigeant » esthétiquement, un métier qui permet la latitude de choisir plus librement les sujets traités et l'angle d'approche, qui offre la possibilité de traiter des choses que l'on aime et de les partager avec nos auditeurs. À l'inverse, on sera plus tenté par le journalisme musical si de nombreux genres musicaux nous intéressent, si nous sommes

progressistes en matière d'esthétique musicale et si nous avons fréquenté davantage le monde des sciences humaines et des communications que celui des arts. Notre métier nous permettra de nous prononcer de différentes manières (chronique, entrevue, évaluation, nouvelle, reportage, etc.) sur des sujets forcément plus variés, ce qui siéra bien à notre profil esthétique plus « omnivore ».

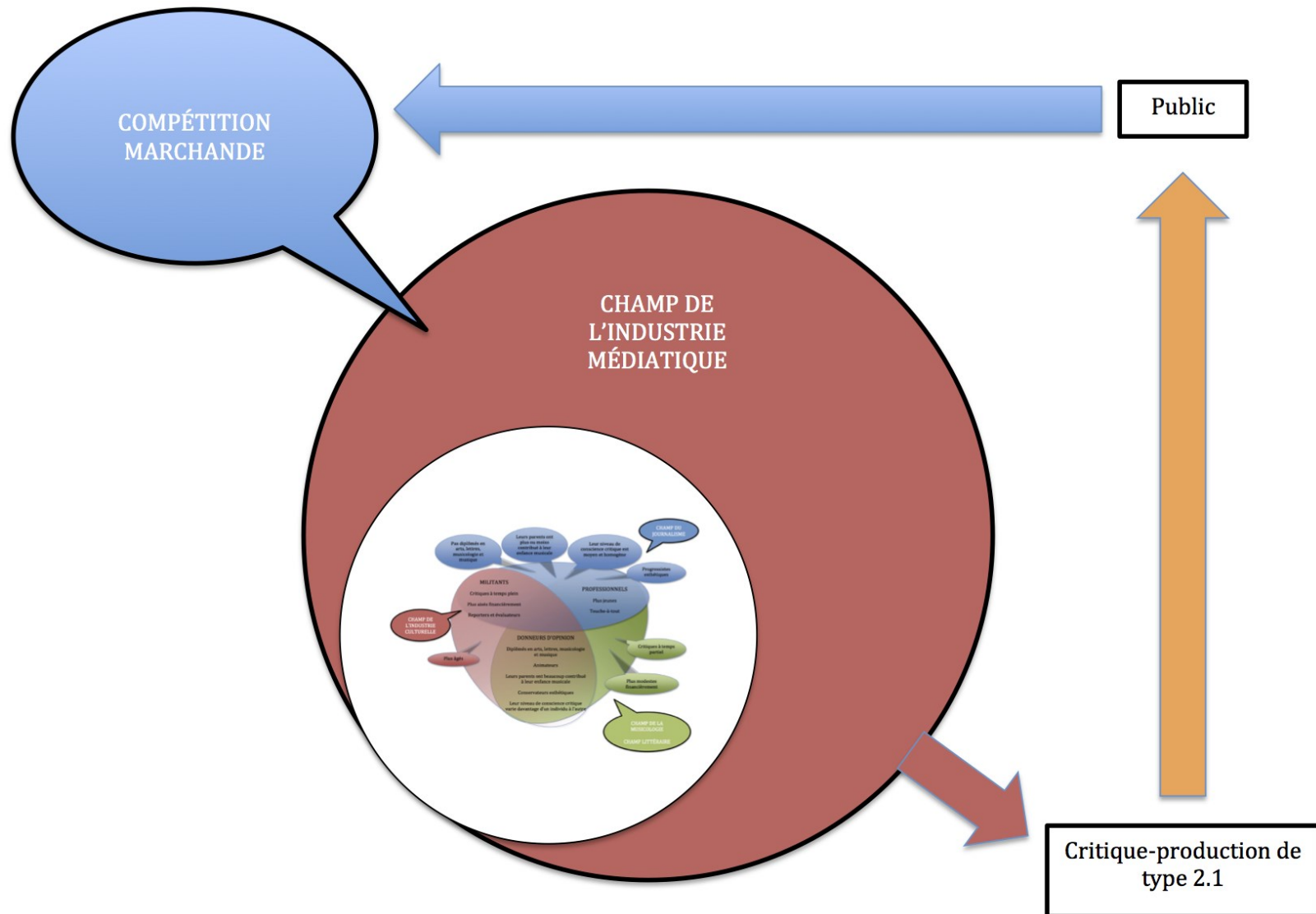
La détermination sociale de la dynamique EGC d'un critique-agent musical verbal expert semble donc initialement conditionnée par deux facteurs principaux : 1) les rapports entretenus avec la musique et les arts pendant le parcours de vie ; et 2) les rapports entretenus avec le fait d'avoir à parler objectivement ou subjectivement et explicitement ou implicitement de musique, facteurs qui entrent en rapports dialectiques constants avec des facteurs socioéconomiques tels le choix du programme d'étude. On devient critique musical verbal dans les médias parce qu'on aime la musique depuis longtemps, parce que notre habitus nous pousse à vouloir partager notre passion et à vouloir en parler, voire en débattre, mais aussi parce que l'on a une facilité évidente à s'exprimer et à prendre la parole en public. On est *militant esthétique*. Lorsqu'on est jeune, en début de carrière, on est dans l'attente de stabiliser notre profession et on accepte toutes les offres qui se présentent. Si l'on aime peu de genres musicaux mais qu'on est connaisseur, voire mélomane, et si l'on a fait des études en arts, lettres, musicologie et musique, les chances sont bonnes pour que l'on se tourne vers le métier d'animateur. En revanche, si l'on aime plusieurs genres, qu'on est peu diplômé en arts, lettres, musicologie et musique, on aura tendance à se tourner vers le journalisme musical.

Un militant esthétique, rappelons-le, est quelqu'un qui cherche à critiquer positivement ou négativement une partie ou la totalité de la culture esthétique de son temps, ou même d'en soutenir ou d'en changer certains aspects, qui s'investit personnellement et politiquement dans la prise de position critique, qui veut que les choses s'accordent selon ses vues et dont l'autorité est acquise en fonction de l'attention que le public lui porte, des controverses qu'il suscite et des gens qu'il réussit à convaincre, sortes de « victoires rhétoriques ». De fait, son insensibilité aux commentaires négatifs quant à ses critiques musicales vient d'abord de ce caractère militant, à la fois intéressé et engagé. Le militant esthétique n'est pas là avant tout pour demander l'avis des gens, mais bien pour donner le

sien. Cependant, dès son entrée dans l'industrie des médias, les obstacles se dressent sur son chemin et l'empêchent de militer en toute liberté.

On a vu au chapitre 3 que l'attention que le public porte aux militants ne se mesure pas à l'aune des commentaires et félicitations qu'ils reçoivent, mais bien à la simple *mesure de l'audience qu'ils génèrent*. D'où l'impression d'une seconde ligne de fracture subsistant dans l'échantillon de critiques-agents que j'ai analysé, à savoir entre les agents travaillant pour de petits médias et ceux travaillant pour des médias plus importants. En général, l'analyse des réponses obtenues à l'entrevue a révélé que plus un critique travaille pour un média important, plus c'est la *compétition marchande* (à l'opposé des commentaires du public ou de ses motivations personnelles) qui s'instaure en tant qu'instance suprême distribuant le capital culturel au sein du champ critique. Autrement dit, au sein du champ de la critique musicale de type 2.1, le fait d'être vendeur, attractif, attirant pour une audience potentielle est la nature même du capital culturel en jeu. Mais ce capital est partagé inégalement : les agents qui travaillent pour de plus grands médias rejoignent une audience plus large et font plus grande figure d'autorité critique. En théorie, ils devraient être en mesure assouvir plus facilement leur « militantisme esthétique ». Mais paradoxalement, ils ont à se soumettre davantage aux impératifs du marché :

Tableau 19 : champ de l'industrie médiatique



Dans ce tableau, on remarque que le champ de critique musicale de type 2.1 est complètement englobé dans le champ de l'industrie médiatique, tel que théorisé par le modèle propagandiste des médias. En effet, la critique musicale professionnelle est aujourd'hui sous l'emprise des impératifs qui pèsent sur l'univers des médias, au premier rang desquels les impératifs marchands : vendre suffisamment faute de disparaître et défendre et/intérioriser la vision marchande du monde. La flèche rouge signifie que la critique-production de type 2.1 est entièrement le fait de l'industrie médiatique. Quant à elle, la flèche orange symbolise la consommation de critique musicale professionnelle par le public des consommateurs de contenus médiatiques. Dépendant de ses « désirs », ce public changera ses habitudes de consommation, représentées par la flèche bleue, ce qui modifiera qualitativement le marché de la critique musicale. Cette modification sera alors perçue à retardement par certaines entreprises médiatiques qui, pour se démarquer compétitivement, tenteront de s'ajuster en conséquence, imposant de nouvelles contraintes aux critiques-agents oeuvrant en leur sein et changeant les règles du jeu pour le reste du champ.

Avec le temps, certains militants, faute de s'être adaptés à ces contraintes, seront évacués du monde de la critique musicale verbale experte et iront peut-être militer ailleurs (par exemple sur des blogs ou des sites web personnels ou non-professionnels), tandis que ceux qui arriveront à se trouver « une niche » commerciale par le biais d'un contrat d'embauche dans un média reconnu, qui sauront s'ajuster aux nouvelles directives, pourront continuer à pratiquer le métier. Le degré d'intériorisation du jeu marchand est ni plus ni moins ce qui, en matière de critique musicale professionnelle, constitue, au sens de Bourdieu, l'*illusio* des critiques-agents musicaux experts verbaux¹⁸⁸. Je crois avoir pu confirmer, à la suite de Halimi, que ce dernier prend un triple aspect : a) une intériorisation des impératifs de la rentabilité (ce qui implique le fait de délaissier certains contenus au profit d'autres « plus vendeurs ») ; b) une révérence face au pouvoir capitaliste et commercial (ce qui implique l'obéissance aux normes éditoriales de l'employeur et l'interdiction d'émettre publiquement des reproches à son égard) ; et c) une connivence avec les autres acteurs du monde médiatique et culturel (ce qui implique de prêter attention à ce que font les autres, à ne pas

¹⁸⁸ Voir pp. 32-33.

leur faire de reproches publiquement et à imiter les « formules gagnantes » pour ne pas perdre des parts de marché).

Pour employer un langage marxiste, il y a, dans le champ de la critique esthétique experte, une « lutte des goûts » entre les agents, qui s’y affrontent en vue de l’obtention d’une position jugée avantageuse, d’un capital culturel jugé satisfaisant. Bien entendu, dans cette lutte, il y a des tendances et des « gros joueurs » qui imposent leur vision plus qu’ils ne se soumettent à celles des autres. Autrement dit, la lutte ne se joue pas à « armes égales ». C’est ce qu’a voulu montrer Bourdieu avec le concept de « capital culturel ». L’artiste/époque/genre musical plus « underground » n’a aucune chance de faire parler de lui dans un grand média s’il a le malheur de ne pas entrer dans le cadre au bon moment, ou tout simplement par manque d’intérêt ou de place.

Néanmoins, comme l’avait montré Simon Frith¹⁸⁹, les choses ne sont pas univoques, et ce qui, pour certains, paraîtra un manque d’accès à une visibilité et une autorité tant désirées constituera pour d’autres un *avantage en soi*. Car tout champ est toujours constitué d’un centre et d’une périphérie, soit d’une tendance dominante qui « joue le jeu » en intériorisant ses règles implicites de par l’*illusio*, et d’autres tendances à la marge, qui contestent non pas quantitativement mais *qualitativement* le capital culturel du groupe dominant. De fait, ce qui est capital pour les uns ne l’est pas toujours pour les autres. Contrairement au capital économique, qui lui, est plus univoque, le capital culturel a cette étrange propriété d’être *davantage variable qualitativement d’un individu à l’autre*. En d’autres mots, si détenir du capital culturel, c’est détenir le pouvoir de *propager* son esthétique, de la faire entendre, de la partager, de la véhiculer, bref de la rendre évidente et légitime en « imposant » son goût avec autorité, *cela n’est vrai qu’auprès de la frange de la population que l’on considère symboliquement et esthétiquement légitime*. Ainsi, les participants n°1, 3, 7 et 8 ont accepté de travailler pour de plus petits médias afin de conserver une certaine « marge de manœuvre esthétique » que ne peuvent se permettre les autres.

D’aucuns ont pensé que la critique musicale était aujourd’hui « en crise ». Je crois avoir démontré dans ce mémoire qu’il n’en est rien, et ce, même au sens où l’on entend en général,

¹⁸⁹ Voir pp. 36-37.

en musique, le terme « critique », soit ce que j'appelle plutôt l'« évaluation »¹⁹⁰. Le militant esthétique qui participe de plein gré aux règles du champ est une sorte de « moraliste » ou d'« éthicien » de l'esthétique. Sa fonction de *curateur* lui fait filtrer les expériences à travers la sienne pour révéler ou taire et valoriser ou proscrire selon une grille idéologique le plus souvent implicite, mais en accord sur l'essentiel avec les impératifs marchands qui lui font réaliser une accroche dans ses interventions et tenir en haleine sa *clientèle*. Et c'est l'industrie médiatique marchande qui pousse tant à créer qu'à entretenir, voire à faire fructifier cette clientèle qu'il faut maintenir pour conserver une *crédibilité critique*.

L'habitus de tout agent s'insérant dans le champ de la critique musicale experte est donc, en définitive, constitué d'un besoin éminent de faire communauté autour de son savoir moral d'« expert militant » orchestrant une collusion entre des sujets sélectionnés par lui, sa vision des choses et son public-cible, soit l'ensemble des consommateurs qui vivent ses productions comme des expériences d'« enrichissement esthétique »¹⁹¹. De fait, dans le champ de la critique musicale de type 2.1, les agents médiatiques détenant le plus d'autorité critique sont tout simplement ceux que les règles du marché ont permis d'« élire » à cette fonction. Devenir un travailleur de la critique musicale dans les médias contemporains, c'est donc participer à ce grand jeu du champ médiatique marchand et compétitif en contournant habilement tous ses *obstacles* (qui sont autant d'impératifs). En quelque sorte, c'est parvenir à militer esthétiquement de manière satisfaisante tout en donnant l'impression d'une docilité et d'une flexibilité qui plaira à l'employeur et au marché. Un véritable jeu d'équilibriste que tous n'ont pas l'intérêt ou la capacité d'entreprendre.

¹⁹⁰ Dans un article encyclopédique paru en 2003, le musicologue Mario Baroni avance que l'évaluation musicale (qu'il nomme selon le sens commun « critique musicale ») serait de nos jours surclassée par la persuasion commerciale qui, elle, serait non-évaluative, ou à tout le moins ambiguë sur le plan des valeurs. Ceci est à la fois inexact et imprécis. D'une part, on a vu que l'évaluation musicale, soit l'activité consistant à discourir sur la valeur d'une musique ou d'un musicien quelconques, est toujours bien présente dans les médias. D'autre part, persuader le consommateur n'a rien d'acritique ou de non-évaluatif. Ce n'est pas parce que l'animateur, le chroniqueur ou le reporter n'évaluent pas à proprement parler que leurs interventions ne contiennent pas les traces d'évaluations préalables, tout à fait perceptibles à l'analyse. D'où le fait que les valeurs et les idéologies sont partout présentes, soit explicitement, soit implicitement, dans toute intervention médiatique. Et s'il est vrai que la forme et la pratique de l'évaluation musicale ont radicalement changé en quelques décennies, l'histoire de l'évaluation musicale n'est pas de l'ordre de notre propos ici. Voir Baroni, Mario, « Groupes sociaux et goûts musicaux », in *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, (c2002-2007), vol I, Actes Sud, Arles, pp. 1147-1168.

¹⁹¹ Frith, p. 67.

Le rôle du public en matière de critique musicale se limiterait donc, selon toute vraisemblance, à n'être que ce qu'il est dans le cas de toute industrie capitaliste marchande en général : un rôle de consommateur. Et le pouvoir du consommateur se résume le plus souvent à l'acte d'achat ou de non-achat bien plus qu'à un quelconque « retour critique » manifesté sous forme de doléances, de commentaires, de débats, de discussions ou de reproches. Les critiques-agents musicaux experts verbaux se fient à leur employeur : si le travail est « bien fait », les gens consommeront, et alors, tout pourra continuer comme avant. Un signal d'alarme se fait sentir lorsque les ventes ou l'audience diminuent, et c'est à ce moment, donc très indirectement, qu'il y aura ajustement de la critique musicale aux « nouveaux désirs » des consommateurs. Par conséquent, il ne faut pas surestimer l'influence du public sur la critique musicale professionnelle de nos jours. Cette influence est indirecte et se joue par le biais de la consommation de contenus médiatiques qui incluent presque toujours d'autres contenus que la seule critique musicale.

Certes, les médias culturels opèrent des critiques esthétiques en fonction de leurs goûts. On a par exemple vu que même des nouvelles ou des reportages, genres que l'on pourrait croire esthétiquement neutres, comportent dans diverses proportions certaines descriptions tendancieuses, voire même des jugements de valeurs. En fait, à tous les niveaux et à toutes les étapes, les médias culturels *critiquent en permanence*. Car au moment où les critiques-agents choisissent leur angle d'approche, tel ou tel style de parole ou d'écriture, ou tel ou tel sujet, ils font déjà de la critique. Et au moment où les employeurs choisissent tel ou tel employé, ou telle ou telle ligne éditoriale en matière de couverture culturelle, ils pratiquent eux-aussi la critique. Mais ce que j'ai aussi voulu montrer, c'est que la critique esthétique est, de nos jours dans l'industrie médiatique, *assujettie* à la critique éthique, celle de *l'éthique marchande*. En effet, ne pas inviter un artiste ou ne pas traiter d'un sujet parce qu'il n'« intéressera pas le public-cible », ou parce qu'il n'est pas d'« actualité », tout cela n'a rien à voir avec la critique esthétique à proprement parler.

Bourdieu pensait que les médias sont aujourd'hui devenus les « arbitres de l'accès à l'existence »¹⁹². Le philosophe Peter Sloterdijk, en clin d'œil à son homologue René Descartes, avait même lancé une boutade à ce sujet : « *Cogitor ergo sum* », soit « Je suis pensé, donc je

¹⁹² Bourdieu, (1996) à partir de 12 :55 min.

suis » (nous pourrions dire : « On pense à moi, donc j'existe »). Les Québécois semblent d'ailleurs riches en expressions populaires (la plupart inspirées de la culture anglophone) pour l'illustrer. Un artiste qui n'existe pas médiatiquement est un « nobody » ; un autre qui a existé mais fut délaissé est un « has-been » ; celui auquel les médias viennent de commencer à s'intéresser « émerge », tandis que celui dont tout le monde parle et que toutes les émissions invitent est un « big shot », un « incontournable ». Ce vocabulaire en dit long sur l'emprise de la culture marchande sur les mentalités.

En fait, de par le phénomène de concentration/convergence médiatique que nous observons dans la plupart des pays industrialisés, les médias sont aujourd'hui devenus, pour paraphraser Bourdieu, les *arbitres de l'accès à l'esthétique*, et donc partiellement par le fait même, les *arbitres du goût*. Car si notre goût est formé à même notre habitus et que celui-ci est en partie conditionné par notre bagage esthétique, il en retourne que le contrôle économique de l'espace des représentations, et avec lui, des expériences esthétiques facilement accessibles parce que diffusées à grande échelle et omniprésentes, octroie un pouvoir immense aux médias en matière de goût : le contrôle de ce qui est commun, banal et habituel dans nos représentations sociales et nos expériences esthétiques. Mais comment en est-on arrivé là? Cela est pourtant bien simple.

D'une part, l'industrie donne de l'argent aux médias en échange de la publicité dont elle a besoin pour vendre ses produits au public, tandis que les médias accordent de l'espace publicitaire à l'industrie en échange de l'argent dont ils ont besoin pour fournir leurs contenus au public. D'autre part, les médias fournissent ces contenus au public en échange de l'audimat dont ils ont besoin pour recevoir l'argent de l'industrie, tandis que le public donne de l'audimat aux médias en échange des contenus lui permettant de guider sa consommation des produits de l'industrie. Finalement, l'industrie vend des produits au public en échange de l'argent dont elle a besoin pour payer sa publicité aux médias, tandis que le public donne de l'argent à l'industrie en échange de ses produits de consommation.

Ainsi la boucle est bouclée, une boucle où pour « exister », c'est-à-dire, pour subsister économiquement, public et industrie sont incités à passer par les médias et leurs curateurs critiques pour entrer en relation, d'où le rôle d'arbitrage esthétique de ces derniers. Industrie, musiciens et public sont donc tous portés à penser que « si les animateurs et journalistes en parlent, *cela existe* ». Qu'ils en parlent en bien, qu'ils en fassent quelque promotion en

animant, et non seulement cela existe, mais cela est *suggéré* en tant que bien de consommation. À ce propos, on ne saurait trop rappeler la thèse de la « société du spectacle » développée par l'écrivain et intellectuel Guy Debord dès 1967¹⁹³.

En ayant fait de l'information culturelle, mais également de toute information, une *chose qui se vend et s'achète*, la société capitaliste *marchandise* l'information, c'est-à-dire qu'elle tend à assujettir la communication et ses acteurs mêmes, et au-delà, la culture tout entière, aux règles du marché. La mentalité marchande consiste à croire que si le consommateur achète, c'est parce qu'il aime et en a l'envie, et que s'il n'achète pas, c'est parce qu'il n'aime pas et n'en a pas l'envie. Qu'un consommateur puisse acheter sans nécessairement aimer ou ne pas acheter par fautes de moyens, cela est tout à fait en dehors de ses considérations. C'est cette mentalité que j'ai retrouvée assez clairement intériorisée par les membres de mon échantillon de critiques-agents, qui, aussi militants qu'ils le sont (ou voudraient l'être), suivent les directives marchandes qu'on leur donne, s'autocensurent et se « surveillent » pour ne pas déplaire à leur employeur tout en étant publiquement connivents et bienveillants face à leurs homologues, partenaires et collègues du milieu médiatique et culturel.

Certes, quelques critiques-agents n'acceptent pas autant de jouer le jeu ; on pense tout de suite aux participants n°1, 3, 7 et 8. Mais on sait aussi qu'ils travaillent tous pour de plus petits médias. Ils sont donc littéralement poussés à la marge de l'animation ou du journalisme musical expert, car ils ne jouent carrément pas « dans la même ligue » que les autres. Qui plus est, les critiques qui ne se conforment pas aux impératifs de la compétition marchande affectant la plupart des entreprises médiatiques de nos jours, qu'elles soient « alternatives » ou pas, sont contraints de s'extirper littéralement de la pratique de la critique musicale dite « experte », c'est-à-dire qu'ils deviennent, pour parler comme Howard S. Becker, des « outsiders » œuvrant le plus souvent à partir d'un site ou d'un blogue à l'audience réduite¹⁹⁴. Ces gens n'ont aucune chance de se faire valoir *professionnellement dans les conditions actuelles de l'industrie médiatique*. Et s'il est vrai que dans leur travail, les critiques-agents experts jeunes ou en fin de carrière et qui travaillent pour de petits médias peuvent jouir d'une liberté critique dont ne peuvent profiter aussi facilement leurs confrères, ils savent

¹⁹³ Debord, Guy, *La Société du spectacle*, (c. 1967), Paris, Gallimard, 1996, 208 pages.

¹⁹⁴ Becker, Howard S. *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, (1963), Paris, Métailié, 1985, 247 pages.

aussi le prix à payer pour cette liberté : plus on est libre et indépendant dans l'industrie des médias, moins on aura de chances de capter un large auditoire et d'entrer dans le « grand jeu ». Tel est le choix ultime qui se pose.

Conclusion

Ce mémoire est le fruit d'une réflexion que j'avais entamée dès l'obtention de mon baccalauréat en décembre 2010. Une réflexion échelonnée sur près de cinq ans, qui avait pour objectif de fournir les bases d'une théorie fonctionnelle de la critique en général, plus particulièrement de la critique d'art, en m'attardant précisément au cas de la critique musicale. Après avoir revu dans la littérature que le concept de « critique » est assez mal circonscrit et compris par les différents auteurs s'y étant intéressés par le passé, je me suis attardé à définir le plus rigoureusement possible ce mot, que j'ai invité à concevoir dans son acception *étymologique*, c'est-à-dire dans son sens large de « crise », de « moment de jugement ».

J'ai par la suite posé que le jugement en question était le *goût*, un goût qui se forme durant toute notre vie à partir de l'enfance et qui subit constamment l'influence de facteurs biologiques et sociaux. De l'ensemble des expériences artistiques que nous avons absorbées et qui forment notre *esthétique*, c'est-à-dire notre « sensibilité artistique », jusqu'à nos gestes de consommation culturelle qui forment notre *critique*, j'aurai développé le concept de « dynamique EGC », soit le processus par lequel l'Esthétique, filtrée par le Goût, se manifeste par la Critique. Cette dynamique, sorte de « signature esthétique » unique à chaque personne, constitue son « bagage culturel », bagage dont le moteur est avant tout social, soit ce que Pierre Bourdieu nomme l'« habitus ».

D'après ma conception éminemment structuraliste et matérialiste des rapports sociaux, les individus évoluent dans des espaces relationnels appelés « champs », espaces au sein desquels ils mènent des luttes de distinctions afin de se forger une identité et d'acquiescer ce que Bourdieu appelle un « capital symbolique », à savoir la *reconnaissance* qu'ils attendent des personnes et des institutions leur permettant d'occuper une place jugée avantageuse dans la société. En matière d'art et de culture, le capital symbolique prend le nom de « capital culturel », et c'est en vue de l'acquisition de cette forme particulière de capital que les individus sont mus par leur habitus.

Au terme d'une enquête sociologique qualitative de terrain menée en 2014, j'aurai voulu décrire et expliquer les obstacles et les déterminismes sociaux, compris sous forme de « contraintes sociales », qui forment et conditionnent l'habitus, et donc la dynamique EGC de ceux que j'ai appelés les « critiques-agents musicaux experts verbaux ». Pour ce faire, dix animateurs et journalistes musicaux de la région montréalaise auront été interviewés et questionnés sur leur métier, qui consiste à parler de musique dans les médias, afin d'illustrer l'applicabilité et la fécondité de ma théorie. Au moyen d'une analyse de leurs propos critiques que j'ai appelés « critiques-productions », puis des réponses données à un questionnaire ainsi que lors d'une entrevue, j'aurai montré et décrit les éléments constitutifs de l'habitus de ces dix personnes.

Ma recherche tend à montrer que, comme l'a théorisé la théorie dite « propagandiste des médias », les impératifs qui limitent le plus la liberté des animateurs et journalistes musicaux dans le cadre de leur travail sont ceux de la compétition marchande, le marché étant l'institution surplombant l'ensemble de l'industrie médiatique dans notre société, soit un mode d'échange qui, en fonction du critère de la rentabilité financière, alloue et distribue les parts d'*autorité critique* dans le champ médiatique. Et comme je l'ai soutenu à la suite du sociologue Simon Frith, l'autorité est sans doute la forme ultime de capital culturel en matière de critique musicale.

J'ai ensuite montré que le rapport entretenu avec la musique durant l'enfance et l'adolescence, l'apport des parents sur ce rapport, de même que la transformation des goûts musicaux lors du passage à l'âge adulte sont trois facteurs cruciaux pour diriger les individus soit vers le métier d'animateur, soit vers celui de journaliste. Mon étude a ainsi permis d'identifier deux profils de critiques-agents professionnels. Le premier, dont les goûts musicaux ont évolué tout en se maintenant en termes de nombres de genres appréciés et dont les parents ont moyennement joué dans la jeunesse musicale, préfère parler de musique pour dire ce qu'il en pense tout en sachant en parler de manière plus objective. Le deuxième, dont les goûts musicaux ont peu évolué, voire se sont même restreints à l'âge adulte, dont les parents ont plus joué dans la jeunesse musicale, aime pour sa part en parler pour partager une passion. Quant aux jeunes critiques-agents, ils semblent devoir se positionner en regard de ces deux profils au cours de leur carrière s'ils veulent continuer à pratiquer ce type de métier. Et tandis que le premier choix implique souvent des études en journalisme et en

communication, le second implique la plupart du temps des études en arts, lettres, musique et/ou musicologie. Dans tous les cas, les trois groupes acceptent de s'intégrer aux contraintes et aux dispositifs de ce que j'ai nommé le « champ médiatique », un champ marqué avant tout de nos jours par la compétition marchande.

Bien sûr, j'ai dû limiter mon étude aux moyens techniques dont je disposais. Idéalement, j'aurais préféré étudier la critique musicale en général sans avoir à me restreindre à sa dimension journalistique, mais j'ai dû composer avec les contraintes de temps et d'espace propres à un mémoire de maîtrise. Qui plus est, pour des raisons logistiques, je n'ai malheureusement pas pu interroger de critiques-agents œuvrant en dehors de la région montréalaise, et s'il m'aurait également fallu interroger des anglophones ainsi que des participants issus du monde télévisuel, aucun n'a répondu à mon invitation. J'aurais aussi bien aimé changer ou reformuler certaines questions de mon questionnaire ou de mon guide d'entrevue en cours de route, mais l'enquête de terrain avait déjà été menée.

Compte tenu de tous ces inconvénients, le portrait que j'ai dressé du grand champ de la critique musicale reste forcément inachevé. Je crois néanmoins avoir pu établir suffisamment de bases empiriques et conceptuelles pour que mon travail fasse progresser les débats et questions musicologiques et sociologiques entourant la critique musicale et la critique d'art. Ce travail me semble de plus être la preuve qu'il est tout à fait possible de s'attarder aux questions qui furent les miennes en choisissant une approche *qualitative*. Certes, j'ai constamment mis en garde le lecteur contre les généralisations statistiques concernant mes données. Néanmoins, comme mon échantillon de participants est tout de même représentatif de la manière dont se pratique la critique musicale journalistique de nos jours dans les médias, je crois qu'il demeure pertinent sur le plan scientifique.

Si l'on étend à ma recherche la définition que j'ai donnée de la « critique », il est clair qu'elle revêt nécessairement une dimension « critique ». En effet, j'ai moi-même opéré des choix, des triages et des filtrages qui n'étaient pas uniquement attribuables « aux circonstances pratiques » de mon travail. Cependant, j'ai discriminé en fonction non pas de mes goûts, mais de ce que je considère être vrai, réel et agissant dans le monde social qui nous entoure. Ce mémoire n'est donc pas le fruit d'une critique esthétique ou éthique, mais bien d'une critique *ontologique*. J'ose maintenant espérer que le lecteur est à même de mieux comprendre ce que veut dire « critiquer ».

Bibliographie

Livres et essais

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER, *Kulturindustrie : raison et mystification des masses*, (1947), Paris, Allia, 2012, 104 pages.

ARISTOTE, *La Métaphysique*, tome 2, livres H-N, (c. IV^e siècle av. J.-C.), version traduite et rédigée par Jules Tricot, 1991, Vrin, Paris, 314 pages.

BARDIN, Laurence, *L'analyse de contenu*, (1989), Presses Universitaires de France, Paris, 291 pages.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esthétique ; précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème; et de la Métaphysique: (501 à 623)*, traduit par Jean-Yves Pranchère, 1988, l'Herne, Paris, 248 pages.

BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, (1988), Paris, Flammarion, 379 pages.

BECKER, Howard S. *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, (1963), Paris, Métailié, 1985, 247 pages.

BENZÉCRI, Jean-Paul, « Les principes de l'analyse des données », in *L'analyse des données : l'analyse des correspondances*, tome 2, partie A, (1984), Paris, Dunod, 619 pages.

BLANCHET, Alain et GOTMAN, Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, (2007), Armand Colin, Paris, 128 pages.

BOURDIEU, Pierre : *La distinction : critique sociale du jugement*, (1979), Les Éditions de Minuit, Paris, 672 pages.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art*, (1966), Les Éditions de Minuit, Paris, 256 pages.

CALVOCORESSI, Michel Dimitri, *The Principles and Methods of Musical Criticism*, (1931), London, Oxford University Press, 183 pages.

CHOMSKY, Noam et Edward S. HERMAN, *La Fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, (2002), Marseille, Agone, 653 pages.

CHUPIN, Ivan et al., *Histoire politique et économique des médias en France*, (2009), Paris, La

Découverte, 126 pages.

CIBOIS, Philippe, *L'Analyse des données en sociologie*, (1984), Presses Universitaires de France, 218 pages.

COULANGEON, Philippe, Julien DUVAL et. al., *30 ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, (2013), Paris, La Découverte, 272 pages.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, (c. 1967), Paris, Gallimard, 1996, 208 pages.

DE BRUYNE, Paul, HERMAN, Jacques et DE SCHOUTHEETE, Marc, *Dynamique de la recherche en sciences sociales : les pôles de la pratique méthodologique*, (1974), Presses universitaires de France, Paris, 240 pages.

DESLAURIERS, Jean-Pierre et POUPART, Jean, *Recherche qualitative : enjeux épistémologiques*, (1997), Gaetan Morin, Montréal, 405 pages.

DIAMOND, Harold J., *Music Criticism : An Annotated Guide to the Litterature*, (1979), Metuchen, The Scarecrow Press Inc., 316 pages.

DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, (c. 1719), Genève, Slatkine, 1993, 397 pages.

ELLIS, Katharine, *Music Criticism in Nineteenth-Century France : La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

FLEURY, Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, (2011), Armand Colin, Paris, 128 pages.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, tome 1, *La Volonté de savoir*, (1976), Paris, Gallimard, 336 pages.

FRITH, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, (1996), Harvard University Press, Boston, 352 pages.

GENETTE, Gérard, *L'Oeuvre de l'art*, tome 2, *La Relation esthétique*, (1997), Paris, Seuil, 297 pages.

GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, (1984), Genève, Slatkine, 535 pages.

GUERTIN, Ghyslaine, *La Critique et ses malentendus : le cas Glenn Gould*, (2013), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 169 pages.

HALIMI, Serge, *Les Nouveaux Chiens de garde*, (2005), Paris, Raisons d'agir, 155 pages.

HELLOUIN, Frédéric, *Essai de critique de la critique musicale*, (1906), Paris, A. Joanin et Cie, 265 pages.

HENNION, Antoine, et. al., *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, (2001), Paris, La Documentation française, 281 pages.

HOWE, Neil et William STRAUSS, *Generations : The History of America's Future, 1584 to 2069*, (1992), Fort Mill, Quill, 538 pages.

HUME, David, « De la norme du goût », (c. 1755), in *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000, 220 pages.

JORION, Paul, *Misère de la pensée économique*, (2012), Fayard, Paris, 355 pages.

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, (2001), Presses Universitaires de France, Paris, 172 pages.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, (c. 1781), Paris, Flammarion, 2006, 749 pages.

LEBARON, Frédéric, *La Croyance économique*, (2000), Paris, Le Seuil, 260 pages.

LESURE, François et Paul SCUDO, *Critique et littérature musicales*, (1986), Genève, Minkoff, 541 pages.

LEVITIN, Daniel, *This is Your Brain on Music : the Science of a Human Obsession*, (2006), Penguin, New York, 322 pages.

MARX, Karl, *Le Capital : critique de l'économie politique*, (c. 1867), Paris, Gallimard, 1968, 3320 pages.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, (c. 1964), Montréal, Bibliothèque québécoise, 557 pages.

MURPHY, Kerry, *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

PANOFSKY, Erwin, *L'Oeuvre d'art et ses significations*, (1955), Paris, Gallimard, 1969, 332 pages.

PARKER, Roger et Mary Ann SMART, *Reading Critics' Reading: Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

PINTO, Évelyne, et. al., *Pour une analyse critique des médias : le débat public en danger*, (2007), Broissieux, Éditions du Croquant, 237 pages.

REIBEL, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*. Paris : H. Champion, 2005.

ROCHLITZ, Rainer, *L'Art au banc d'essai : esthétique et critique*, (1998), Paris, Gallimard, 473 pages.

SORMANY, Pierre, *Le Métier de journaliste*, (1990), Montréal, Boréal, 406 pages.

VAN CAMPENHOUDT, Luc et QUIVY, Raymond, avec la collaboration de Jacques Marquet, *Manuel de recherche en sciences sociales*, (2011), Dunod, Paris, 262 pages.

VOYER-LÉGER, Catherine, *Métier critique : pour une vitalité de la critique culturelle*, (2014), Québec, Septentrion, 209 pages.

WEBER, Max, « L'Objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales », in *Essais sur la théorie de la science*, (1904), Paris, Plon, 1965, 351 pages.

WEISINGER, Hendrie, *L'Art de la critique constructive : 20 conseils pratiques; 14 situations délicates*, (2000), Montréal, Les Éditions Transcontinental, 185 pages.

WOLFF, Richard D., et Stephen A. RESNICK, *Contending Economic Theories : Neoclassical, Keynesian, and Marxian*, (2012), Cambridge, MIT Press, 406 pages.

Articles, ouvrages collectifs, thèses et périodiques

BARONI, Mario, « Groupes sociaux et goûts musicaux », in *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, (c2002-2007), vol I, Actes Sud, Arles, pp. 1147-1168.

BERGÉ, Armelle et Fabien GRANJON, « Réseaux relationnels et éclectisme culturel », in *Revue Lisa*, (2005), document disponible à l'adresse suivante : <https://lisa.revues.org/909>.

CIBOIS, Philippe, « Analyse des données et sociologie », in *L'année sociologique*, vol. 31, 1981, pp. 333-348.

COULANGEON, Philippe, « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », in *Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus*, Vol. 36, no1, 2004, p. 59-85.

GRIFFITHS, Paul, « Objectifs et impacts de la critique musicale », in *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II, Paris, Cité de la musique, pp. 1057, 1060 et 1062.

MORINEAU, Alain, « Le "thémascope" ou analyse structurelle des données d'enquête », in GRANGER, D. et LEBART, L., *Traitements statistiques des enquêtes*, (1994), Paris, Dunod, pp. 135-159.

PAILLÉ, Pierre, « La recherche qualitative : une méthodologie de la proximité », (2007), in Henri Dorvil (dir), *Problèmes sociaux : théories et méthodologies de la recherche*, Québec, Presses de l'Université du Québec, pp. 409-443.

PETERSON, Richard A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives, in *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, (2004), p. 145-164.

SAVOIE-ZAJC, Lorraine, « Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide? », in *Recherches qualitatives*, (2007), Hors-série no5, pp. 99-111, article disponible à l'adresse suivante : www.recherche-qualitative.qc.ca/revue.html.

STRATTON, Jon, "Between Two Worlds: Art and Commercialism in the Record Industry", in *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, (2004), vol15, no2, pp. 7-23.

TARDIF, Jean, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », in *Questions de communication*, Vol. 13, (2008), document disponible à l'adresse suivante : <https://www.erudit.org/revue/socsoc/2004/v36/n1/009581ar.html>.

Ouvrages de références

Collins Dictionary, (2011), Glasgow, HarperCollins.

DORTIER, Jean-François et. al., *Le Dictionnaire des sciences humaines*, (2004), Auxerre, Sciences Humaines Éditions.

Encyclopedia of Aesthetics, vol. I, (1998), Oxford, Oxford University Press.

Grand dictionnaire Étymologique et Historique du français, (2005), Paris, Larousse.

Le Petit Larousse illustré 2016, (2015), Paris, Larousse.

Le Petit Robert 2014, (2014), Paris, Dictionnaires Le Robert.

Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, (2005), Paris, Actes Sud.

Reader's Guide to Music: History, Theory, Criticism, (1999), Chicago, Fitzroy Dearborn.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, (2004), Oxford, Oxford University Press.

Documents électroniques et audiovisuels

« Avis de Raymond Boudon sur Bourdieu » in *Interview avec le sociologue Raymond Boudon*, (2011), document disponible à l'adresse suivante :

http://www.dailymotion.com/video/xhbw79_avis-de-raymond-boudon-sur-bourdieu_news, 9 : 40 min.

BENJAMIN, Walter, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, (1935), document disponible à l'adresse suivante :

<http://www.google.ca/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwiQ5KyHnLnJAhUKox4KHZNVCfwQFggiMAE&url=http%3A%2F%2Fmonoskop.org%2Fimages%2Farchive%2Fa%2Fa0%2F20130112193812!Benjamin+Walter+1936+Loeuvre+dart+a+le+poque+de+sa+reproduction+mechanisee.pdf&usq=AFQjCNETPZjaMLjy4-gK28RNIWaQ10j5PA>.

BOURDIEU, Pierre, « Sur la télévision », in *Recherches au Collège de France*, (1996), Paris, Le Collège de France et le CNRS audiovisuel Arts et Éducation, document disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=vcc6AEpjdCY>, 49 :32 min.

BUSSIÈRES, Ian, « California Guitar Trio : un trio à quatre réussi », in *Journal Le Soleil*, (30 janvier 2015), document disponible à l'adresse suivante : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/sur-scene/201501/29/01-4839763-california-guitar-trio-un-trio-a-quatre-reussi.php>.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *La Beauté dans le cerveau : pour une neuroscience de l'art*, (2010), Adunanza solenne a celebrazione del Bicentenario dell'Istituto Reale di Scienze, Lettere ed Arti, 54 :47 min, page consultée le 14 avril 2013, Document disponible à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=Sjai6pPAy30>.

DANTIER, Bernard, « Comment écrit-on l'histoire? Paul Veyne et La construction d'intrigues », in *Textes de méthodologie en sciences sociales choisis et présentés par Bernard Dantier*, (2005), document disponible à l'adresse suivante: http://classiques.uqac.ca/collection_methodologie/veyne_paul/comment_ecrit_histoire/comment_ecrit_histoire_texte.html, 10 pages.

DEBAENE, Vincent, « Atelier de théorie littéraire : Définition du champ », in *Fabula : la recherche en littérature*, 2010, page consultée le 17 avril 2013, Document disponible à l'adresse suivante :

<http://www.fabula.org/atelier.php?D%26eacute%3Bfinition+du+champ>.

« Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles », in *Conférence mondiale sur les politiques culturelles du 26 juillet au 6 août 1982*, (1982), Mexico City, UNESCO, document disponible à la page suivante :

http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_213C51B6D967233963878D160385CC38EE790000/filename/mexico_fr.pdf.

DUSSEAU, Brigitte, « Controverse autour du nouveau roman d'Harper Lee », in Journal La Presse, (9 février 2015), document disponible à l'adresse suivante : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201502/09/01-4842656-controverse-autour-du-nouveau-roman-dharper-lee.php>.

GELOSO, Vincent, « Radio-Canada : le temps d'une (sorte de) privatisation est venu, in Journal de Montréal, 11 mai 2014, document disponible à l'adresse suivante : <http://www.journaldemontreal.com/2014/05/11/radio-canada-le-temps-dune-sort-de-privatisation-est-venu>.

HARVEY, Alec, « Harper Lee's new book: The author, attorney and controversy behind 'Mockingbird' sequel », (6 février 2015), in *Al.com*, document disponible à l'adresse suivante : http://www.al.com/entertainment/index.ssf/2015/02/harper_lee's_new_book_the_autho.html.

MARISSAL, Vincent, « Radio-Canada dans la marmite politique », in Journal La Presse, 28 mars 2009, document disponible à l'adresse suivante : <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/vincent-marissal/200903/28/01-841187-radio-canada-dans-la-marmite-politique.php>.

MÉNARD, Sylvain, « Le roi déchu », in *Journal Métro*, (8 juillet 2014), document disponible à l'adresse suivante : <http://journalmetro.com/opinions/sylvain-menard/521942/le-roi-dechu/>.

PARIS, Éric, « Le sens pratique », fiche de lecture, page consultée le 17 avril 2013, Document disponible à l'adresse suivante : http://socio.ens-lyon.fr/agregation/corps/corps_fiche_bourdieu.php.

« Présentation de la distinction », in *Apostrophes*, 21 décembre 1979, document disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=CuK2kHOZhV8>, 7 :49 min.

Rock's Backpages, document disponible à l'adresse suivante : <http://www.rocksbackpages.com/>.

SAINT-PIERRE, Jocelyn, « Une situation vraiment exceptionnelle ? Peut-être pas au regard de l'Histoire, où les relations incestueuses pullulent », in *Journal Le Devoir*, (2 juin 2015), document disponible à l'adresse suivante : <http://www.ledevoir.com/societe/medias/441584/politique-media-commissaire-a-l-ethique-une-situation-vraiment-exceptionnelle>.

SERVICE-QUÉBEC (MONTRÉAL), « Répertoire des médias », document disponible à l'adresse suivante : <http://www.montreal.gouv.qc.ca/medias/RepertoireMedia.asp?Region=Montreal&Filtre=Tous>.

Site de CBC/Radio-Canada, « Politique 1.1.1 : Mission de CBC/Radio-Canada », document disponible à l'adresse suivante : <http://www.cbc.radio-canada.ca/fr/rendre-des-comptes-aux-canadiens/lois-et-politiques/programmation/politique-des-programmes/1-1-1/>.

Site de l'OICRM, « Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXIe siècle ? Colloque en esthétique musicale », OICRM, 28 février au 2 mars 2013, document disponible à l'adresse suivante : http://oicrm.org/wp-content/uploads/2012/06/Colloque-Esth%C3%A9tique-musicale_appel_v3.pdf.

Site du Centre d'études sur les médias, « Concentration des médias », (2011), document disponible à l'adresse suivante : http://www.cem.ulaval.ca/concentration_medias/.

Site personnel de Claire Durand, document disponible à l'adresse suivante : <https://ccel.umontreal.ca/p2o27pcl6t2/?launcher=false&fcsContent=true&pbMode=normal>.

Site personnel de Ludovic Lebart, document disponible à l'adresse suivante : <http://www.dtmvic.com/>.

Statistique Canada, Profil de l'ENM, Québec, 2011, document disponible à l'adresse suivante : <http://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=PR&Code1=24&Data=Count&SearchText=quebec&SearchType=Begins&SearchPR=01&A1=Income%20of%20individuals&B1=All&Custom=&TABID=1>.

Annexe I : Liste des médias pertinents

Médias imprimés

Quotidiens

- 1) 24H
- 2) Journal Métro
- 3) La Presse
- 4) Le Devoir
- 5) Le Journal de Montréal
- 6) The Gazette

Magazines et revues

- 7) La Scena Musicale
- 8) Magazines de TVA Publications (7 Jours, Clin d'œil, Moi et cie, etc.)
- 9) Voir

Médias électroniques

Radio

- 10) CHOM FM 97,7
- 11) CHOQ.FM
- 12) CIRA FM 91,3 Radio Ville-Marie
- 13) CISM FM 89,3
- 14) CJPX Radio-Classique Montréal FM 99,5
- 15) CKOI FM 96,9
- 16) CKUT FM 90,3
- 17) NRJ FM 94,3
- 18) Radio-Canada – Espace Musique FM 100,7
- 19) Rouge FM 107,3
- 20) Rythme FM 105,7
- 21) Virgin Radio FM 96

Télévision

- 22) CBC (CBMT)
- 23) Musimax – MusiquePlus
- 24) Radio-Canada (CBFT)
- 25) MaTv

Web

- 26) Bang Bang Blog
- 27) Ma mère était hipster
- 28) Pelecanus.net
- 29) Québecspot Media
- 30) The Main
- 31) Midnight Poutine
- 32) MtlBlog

Annexe II : Guide d'entrevue

- 1. Comment définiriez-vous votre travail (en ce qui a trait à la musique)?**
- 2. Au cours de votre vie et de votre carrière, qu'est-ce qui vous a motivé à pratiquer ce métier?**
- 3. Y a-t-il selon vous une différence entre l'animateur, le chroniqueur, le critique musical et le journaliste/reporter?**
- 4. Selon vous, y a-t-il un rapport entre le contenu, la teneur, le propos d'un(e) animation/chronique/critique ou reportage musical(e) et le média dans lequel il ou elle est publié(e)?**
- 5. Les propos tenus sur la musique dans les médias vous semblent-ils relever des mêmes principes que les propos qu'on y tient sur les autres arts en général?**
- 6. Comment considérez-vous l'avis musical/les goûts du « commun des mortels » par rapport aux vôtres?**
- 7. En matière de musique, est-ce que tous les goûts s'équivalent, ou devrait s'équivaloir?**
- 8. Qui est, selon vous, votre « public »? Autrement dit, à qui vous adressez-vous?**
- 9.1 Vous est-il déjà arrivé de recevoir un *feedback* (retour) concernant vos propos sur la musique?**
- 9.2 Quel(s) effet(s) cela a-t-il eu sur votre travail par la suite (*feedback* négatif versus *feedback* positif)?**
- 10. Avez-vous une certaine routine (méthode) dans votre travail? Si oui, décrivez-la avec le plus de précision possible. Si non, pourquoi, selon vous?**
- 11. Nous allons maintenant analyser ensemble votre travail. Que pouvez-vous nous dire à ce sujet?**
- 12. Écouter ou ne pas écouter, écouter beaucoup ou peu, écouter souvent ou rarement, etc., sont-ils, en eux-mêmes, des façons de critiquer?**
- 13. Pensez-vous que les critiques musicales peuvent heurter les gens?**
- 14. Vous est-il déjà arrivé d'être heurté par les critiques musicales de quelqu'un?**

15. Lorsqu'une personne paraît être en accord avec vos goûts musicaux et/ou vos avis sur la musique, quel(s) effet(s) cela a-t-il sur vous?

Annexe III : Questionnaire

- 1. Quel est votre nom?**
- 2. Quel est votre âge?**
- 3. Quel est votre revenu annuel brut? (encerclez la réponse)**
 - Entre 0 et 9999\$
 - Entre 10 000\$ et 49 999\$
 - Entre 50 000\$ et 99 999\$
 - 100 000\$ et plus
- 4. Racontez votre rapport à la musique :**
 - 4.1 Enfant et adolescent, quel(s) type(s) de musique aimez-vous?**
 - 4.2 Vos parents étaient-ils des amateurs de musique? Dans quelle mesure?**
 - 4.3 Avez-vous assisté à suffisamment de concerts selon vous, pendant votre jeune âge?**
 - 4.4 Aujourd'hui, quels genres de musique appréciez-vous particulièrement?**
- 5. Pensez-vous que les goûts en musique, mais aussi en art en général, ont trait :**
 - 5.1 Au statut social d'un individu? Si oui, dans quelle mesure? Si non, expliquez.**
 - 5.2 À son niveau d'éducation? Si oui, dans quelle mesure? Si non, expliquez.**
 - 5.3 Aux gens qu'il désire fréquenter et/ou ceux qu'il désire éviter? Si oui, dans quelle mesure? Si non, expliquez.**

Annexe IV : Lettre d'invitation

Madame, Monsieur, bonjour,

Je réalise présentement un mémoire de maîtrise portant sur la critique musicale et la constitution du goût en musique. Ma recherche vise à mieux comprendre la manière dont se construit et se profile l'acte de la critique musicale en contexte médiatique journalistique.

Une telle recherche serait malheureusement impossible sans votre précieuse collaboration. C'est pourquoi j'aurais aimé savoir si vous seriez intéressé(e) à y participer. Cela se ferait en trois étapes. La première serait de nous rencontrer au moment et à l'endroit de votre convenance pour un entretien d'une durée maximale de deux heures, au cours duquel je vous poserais des questions concernant votre métier de chroniqueur/critique musical, votre rapport à la critique de musique ainsi qu'au public en général. Puis, un cours questionnaire dont la complétion ne devrait pas dépasser une quinzaine de minutes vous serait acheminé. J'aurais finalement besoin d'une copie de votre curriculum vitae afin de pouvoir retracer votre parcours professionnel.

Sachez bien que cette recherche reste anonyme et volontaire. Vous êtes libre de vous en retirer en tout temps par avis verbal, sans préjudice et sans devoir justifier votre décision. De plus, toutes les informations que vous fourniriez ne permettraient en aucun cas de vous identifier ultérieurement. Le rapport écrit pourra vous être communiqué sur demande.

En participant, vous ne courez pas de risques ou d'inconvénients particuliers et vous permettez de contribuer à l'avancement des connaissances sur l'un des aspects importants de la vie musicale, soit la manière dont nos goûts musicaux déterminent nos postures critiques et nos relations interpersonnelles.

Si vous êtes intéressé(e) à contribuer à ce projet de recherche, merci de communiquer avec moi par courriel à l'adresse suivante : (...). Veuillez agréer de mes sentiments distingués, et en vous remerciant pour votre temps et participation,

Charles Étienne Camirand
Étudiant 2^e cycle
Faculté de musique, Université de Montréal

Annexe V : Indicateurs

Indicateurs du mobile (toutes les questions de l'entrevue, sauf la n°3)

1) *L'activité critique est-elle appréciée, et dans quelle mesure?*

Question n°1 de l'entrevue :

- 1) Passages à connotations positives quant aux conditions du métier et/ou à la conjoncture (a; c)
- 2) Passages à connotations négatives quant au métier lui-même (a)
- 3) Passages à connotations positives quant au métier lui-même (b; c)
- 4) Passages à connotations négatives quant aux conditions du métier et/ou à la conjoncture (b)
- 5) Passages neutres sans connotations quelconques (a; d)

2) *Quel est le but de la critique musicale?*

Question n°2 de l'entrevue :

- 6) Références à la « carrière », à l'« argent », aux « opportunités », aux « contraintes de temps », connotations inexistantes ou neutres quant à la musique (a)
- 7) Références à la « musique », à l'« esthétique » (b)
- 8) Références aux « goûts », au « public », « à la découverte » (c)
- 9) Réponse courte et sans connotations particulières (d)
- 10) Motivation « inconnue », « hasardeuse », « floue », « faible » (« c'est le hasard des choses qui m'a amené à faire ce que je fais », « de fil en aiguille », « sur le tas ») (a; d)
- 11) Motivation « par intérêt de départ », « ancienne », « connue », « destinée », « claire », « forte » (« c'est ma vocation », « je me suis senti appelé ») (b; c)

Question n°11 de l'entrevue :

- 12) Désir de faire le travail par commande des supérieurs ou pour le « métier », la « carrière », pour « leur donner (public ou supérieurs) ce qu'ils veulent » (a)
- 13) Désir de faire le travail par intérêt pour la musique et/ou les artistes en cause, pour « faire découvrir aux gens » sans nécessairement les sensibiliser (« ils jugeront d'eux-mêmes ») (b)
- 14) Désir de faire le travail pour « éclairer », « convaincre » ou « sensibiliser » un public (c)
- 15) Non désir et/ou démotivation à faire le travail (d)

3) Y a-t-il une hiérarchie des goûts?

Question n°6 de l'entrevue :

- 16) Correspondance perçue et/ou souhaitée entre les goûts « du commun des mortels » et les siens : « Les goûts des autres sont comme les miens » et/ou bonne entente désirée et recherchée entre les goûts du « commun des mortels » et les siens (a)
- 17) Différences perçues et/ou souhaitées entre les goûts du « commun des mortels » et les siens, jugements de valeurs sur les goûts du « commun des mortels » et/ou conflits entre les goûts tolérés, voire recherchés et valorisés (b; c)
- 18) Indifférence à la question et/ou aucune idée sur le sujet (d)

Question n°7 de l'entrevue :

- 19) Non-reconnaissance factuelle ou souhaitée d'une hiérarchie (position plutôt « relativiste » ou « populiste ») (a)
- 20) Reconnaissance d'une hiérarchie des goûts sans référence à soi (position quelque peu « élitiste ») (b)
- 21) Reconnaissance d'une hiérarchie des goûts avec référence à soi (position plutôt « élitiste » et « chauviniste ») (c)
- 22) Réponse évasive, sans positionnement (d)

4) Comment le contexte de production influence-t-il la critique?

Question n°4 de l'entrevue :

- 38) Reconnaissance d'un lien fort et clair entre le média et le fond et la forme de la critique (« Je n'ai pas toujours carte blanche; il y a des contraintes ») (a; c)
- 39) Reconnaissance d'un lien faible, mitigé ou non-reconnaissance d'un lien entre le média et le fond et la forme de la critique (« J'ai toujours carte blanche; il n'y a pas de contraintes ») (b; d)

5) Comment le contexte de réception influence-t-il la critique?

Question n°8 de l'entrevue :

- 23) Public-cible du média en cause, qui connaît déjà un peu le sujet, objectif d'« informer » sur des artistes déjà connus/aimés (a)
- 24) Public de « gens curieux et ouverts aux découvertes », large, pas nécessairement ciblé par le média en cause, objectif de « démocratiser » et de « diffuser » l'information (b)
- 25) Public « à éclairer », « à éduquer », qui ne connaît pas nécessairement le sujet, mais qui pourrait s'en trouver intéressé, objectif d'« aider à consommer », à « faire un choix éclairé » (c)
- 26) Public inconnu, indistinct et/ou incertain (d)

Questions n°9.2 et 14 de l'entrevue :

- 27) Effets faibles mais notables d'un « feedback », peu de réactions par rapport aux critiques d'autrui (« Je n'aime pas trop débattre de goûts avec les gens ») (a)
- 28) Effets brusques et clairs d'un « feedback », réactions suscitées par des critiques (agents ou productions) jugés de bonne/mauvaise qualité (« Je trouve normal de débattre de goûts avec les gens ») (b; c)
- 29) Indifférence, découragement et/ou ignorance quant à la provenance du « feedback » ou quant aux critiques en général (« Je déteste débattre de goûts avec les gens ») (d)

Question n°13 de l'entrevue :

- 30) Non-reconnaissance du heurt possible de la critique (a; d)
- 31) Reconnaissance non-valorisée du heurt possible de la critique (« Ce n'est pas nécessairement une bonne chose ») (b)
- 32) Reconnaissance valorisée du heurt possible de la critique (« C'est une bonne chose, c'est normal ») (c)

Question n°15 de l'entrevue :

- 33) Indifférence ou peu d'émotivité en regard de l'accord ou du désaccord des goûts (a; b; d)
- 34) Plaisir ressenti à l'accord des goûts et/ou déception lors de désaccords (c)

6) Quelle est la valeur sociale de la critique experte?

Question n°10 de l'entrevue :

- 35) Routine « typique » de l'employé, de « celui qui fait le travail qu'on attend de lui » selon les principes du métier (a)
- 36) Routine « typique » du « travailleur autonome », de celui qui se crée sa propre méthode selon ses propres principes (b; c)
- 37) Aucune routine de travail ou réponse très peu élaborée (d)

Indicateurs de la conscientisation (questions n°3, 5, 11 et 12 de l'entrevue et question n°5 du questionnaire)

1) Y a-t-il une généralité de la critique musicale, et au-delà, de la critique d'art?

Questions n°3 et 5 de l'entrevue :

- 40) Insistance sur les différences entre les quatre « métiers », discours peu élaboré quant au rapport entre la critique musicale et la critique d'autres arts (e)
- 41) Insistance sur les différences entre les quatre « métiers », mais reconnaissance d'un processus esthétique commun, discours quelque peu élaboré quant au rapport entre la critique musicale et la critique d'autres arts (f)
- 42) Insistance sur la similarité des processus esthétiques en jeu dans les quatre « métiers », discours plutôt élaboré quant au rapport entre la critique musicale et la critique d'autres arts (g)

2) Êtes-vous conscient des valeurs véhiculées par votre travail et de ses effets sur votre public?

Question n°11 de l'entrevue :

- 43) Négation d'idéologie, de « valeurs », aucune ou très peu de justification quant au but du travail réalisé (« Ça m'a plu/déplu, donc c'est bon/mauvais », « Je l'ai fait pour ces raisons, je pense, mais je ne suis pas sûr si ce sont les bonnes raisons, ou du moins, cela ne m'importe pas ») (e)
- 44) Reconnaissance de valeurs en jeu, mais non-justification de l'importance de ces valeurs (« Ça répond à tels critères, donc c'est bon/mauvais », « Je l'ai fait pour ces raisons, que je crois être les bonnes, mais je n'ai pas à les justifier ») (f)
- 45) Réponse spontanée, association aisée avec les valeurs sous-jacentes, bonne mémoire des critiques en question et de leur intention, discours analytique, réponse longue et élaborée (« Tels critères sont révélateurs de la beauté/laideur, or ça répond à ces critères, donc c'est bon/mauvais », « Je l'ai fait pour ces raisons, que je crois être les bonnes, et je suis prêt à les justifier ») (g)

3) *Qu'est-ce que critiquer?*

Question n°12 de l'entrevue :

- 46) Surprise de la question, voire négation de la dimension critique de la consommation culturelle (e)
- 47) Admission partielle ou à mots couverts de la dimension critique de la consommation culturelle (f)
- 48) Admission totale et inconditionnelle de la dimension critique de la consommation culturelle (g)

4) *Les goûts sont-ils le fruit du libre arbitre ou de déterminants sociaux?*

Question n°5 du questionnaire :

- 49) Négation de toute influence (e)
- 50) Reconnaissance d'une influence, mais réponse nuancée et insistance sur les goûts et la liberté personnels (f)
- 51) Reconnaissance assumée d'une influence (g)

Annexe VI : Analyse des critiques-productions (phase I)

À noter ici le code de couleur utilisé pour cataloguer les différents types de propos pris en compte par l'analyse : les citations figurent en **jaune**, les comparaisons/références, en **vert**, les descriptions pures, en noir, les descriptions tendancieuses, en **bleu turquoise**, les jugements de valeur, en **mauve**, puis les prescriptions normatives, en **rouge**.

Documents du participant n°1

Document 1

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 311

Média : Blogue

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Auteur-compositeur interprète folk-pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2014

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (10 jours)

X : *Album X*

Album X est le cinquième album de **l'éminent X**, qui le voit se calmer le pompon en capitaine contre l'énergie qu'affirmait son album précédent, en faveur d'une folk aux ondes psyché. **70s dans le son, bonjour au vieux Neil (Young)**, aux quelques synthés ludiques pour défaire le huis clos que X parfait à créer avec ses mots reclus, cryptiques sous une étrange lumière.

X a toujours su s'isoler dans ses pièces, se rendre flou et non atteignable, vespéral, comme un objectif dans un rêve. Ici, malgré la densité des couches, la réverbération dans le mix et l'ambiguïté vert-de-gris au soleil, **manque cette chaleur qui désaliénait le processus, la fragilité ressentie des accidents**. Les claviers se pointent comme déclenchés, les batteries semblent loopées, et, dans les morceaux guitare/voix, la présence humaine mais tordue dont X émanait auparavant apparaît davantage désincarnée.

De par l'impression du créateur entouré de ses machines, l'offre connote Beck, notamment avec l'intro de *Leila*, mais s'avère mécanique, itou : les mélodies vocales singulières qu'on lui connaissait sont dissipées par une approche plus directe et répétitive, les microcosmes narratifs pervers des chansons semblent cristallisés, la vulnérabilité polymorphe tassée.

Quelques morceaux changent un peu la donne, comme la lancée folk-rock de *Chanson x* et la quasi-theohseesque *Chanson y*, et on constate malgré tout un album riche, aux

arrangements nouveaux (les claviers brillent), mais figé à la fois. Alors qu'*Album W* semblait être une porte particulière chez X et qu'*Album Y* déployait une urgence, *Album X* est plus blindé, opaque, aux trop peu fréquents moments d'éclats qui propulsaient ses albums précédents, comme l'inévitable résultat dilué d'un artiste chez qui le risque est devenu familier. Y en a pour dire qu'un album ordinaire d'un artiste doué luit quand même dans le genre, mais on encouragerait tout de même X à se relever pour ne pas trop abîmer des lauriers.

Document 2

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 405

Média : Blogue

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Groupe rock

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2014

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (10 jours)

X : *Album X*

Premier album complet de ce quatuor montréalais constitué de trois États-Uniens et un Aussie (pas MAPL par définition, mais de genèse cosmopolite montréalaise nonobstant), *Album X* remplace un EP du même nom par des versions réenregistrées des pièces originales, et est augmenté de nouvelles, itou.

Formé en 2012, le groupe a donné son premier concert dans son propre appartement (où le susmentionné EP a aussi été enregistré, d'ailleurs), et s'agite depuis sur la scène loft de Montréal. Actif en marge, sorti de nulle part pour plusieurs, X jouit d'une genèse qui contribue à conférer à son premier album un souffle frais, pétillant, nouveau, malgré un panorama musical qui évoque vivement des monuments post-punk des années 80.

X offre un rock décomplexé, protractile et disloqué, dans lequel on saisit le lyrisme pomo lancinant de The Pop Group, la frénésie élastique des Feelies et le cynisme angulaire de Gang Of Four, avec une facette de psychédélie urbaine héritée des Velvet et une prosodie charismatique rappelant parfois celle de David Byrne. Une mare de canons, décidément, et X réussit à en faire un assemblage embrayé, avenant, non pas pour s'afficher derrière des influences, mais parce que les propriétés agit-prop inclusives et anti-quatrième-mur du genre sont avérées. On se sent impliqué, on a l'impression de prendre part aux pièces.

Si chacune de ces *tounes* est un chapitre complet, affirmé et distinct, l'ensemble s'ouvre, vif, globalement marqué d'une énergie perméable, apparemment héritée des manifestations du printemps 2012. On n'y retrouve donc pas un son du groupe, parce qu'il est pluriel, mais une force lyrique et un engouement singulier, qui précèdent lesdites influences (que le groupe intègre de belle sorte, malgré qu'elles apparaissent gros comme le bras).

Ad hoc comme joute initiale, *Album X* est un premier album au lustre imparfait, resplendissant d'une passion encore peu maculée, un album qui n'aurait pas eu sa superbe

sans un traitement analogue laissant les accidents vierges (chapeauté par Y à W). Une proposition sensible dans laquelle on trouve son compte, soit dans la musique congrûment campée, soit dans la fibre vectorielle et rassembleuse de la flamme déployée, ou soit dans l'imperfection des pièces qui nous incitent à y participer, comme avec les médiums froids de McLuhan. Plusieurs façons, probantes chacune, tout le monde gagne, c'est de la musique qui dit non au quatrième mur et qui fait de l'auditeur un champion de la vie. Et pour ça, on dit merci.

Documents du participant n°2

Document 3

Type de propos : Reportage écrit

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 758

Média : Quotidien

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Auteur-compositeur interprète pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2014

Catégorie principale de publication : Annonce (3 jours)

Le penchant *soul* de X

Arrivé de nulle part en 2010 avec sa voix qu'on aurait dit parvenue des années 1950, X avait fait tourner bien des têtes avec un premier disque qui avait tout pour faire vibrer les cœurs tendres. Quatre ans plus tard, et après des démêlés contractuels avec son ancienne équipe, le (toujours) jeune homme lance un deuxième disque, *Album X*, où il se fait plus *soul*.

En 2012, X a reçu une mise en demeure de sa gérance, après que le chanteur a voulu mettre fin à son entente avec elle. L'affaire s'est transportée devant les tribunaux, mais finalement, le requérant ne s'est pas présenté en cour. « *J'ai gagné, mais il me devait de l'argent et il n'a pas pu me payer parce qu'il a fait faillite. Mouain...* », résume le chanteur, qui vient d'avoir 25 ans.

L'affaire lui a fait perdre des milliers de dollars et aussi quelques mois de travail, mais après coup, X a du mal à être rancunier envers son ancienne équipe. « *J'ai de la difficulté un peu à leur en vouloir, parce qu'ils m'ont emmené là où je suis aujourd'hui. C'est sûr qu'il y a des choses qu'ils auraient pu faire autrement, il y a eu des mauvais choix. Mais moi aussi j'ai signé trop vite, j'étais jeune, pas expérimenté. Là, je peux continuer avec une équipe plus solide, et je fais plus attention.* ».

Le natif de Ville X est maintenant sous contrat avec Universal Music Canada, qui a produit ce nouvel album, *Album X*, qui fait suite à son *Album Y*, certifié platine, et qui l'a mené un peu partout en Amérique du Nord et en Europe.

De la *soul* pour X

Ce nouvel album ne déstabilisera pas ses fans, mais démontre que X prend du galon, délaissant un peu les mimiques vocales — les trémolos, en premier lieu — et élargissant ses références. Sa musique est davantage *soul*, avec des guitares et une basse qui ont un visage complètement différent, et un orgue qui ronronne beaucoup plus.

« *J'aime beaucoup la musique *soul*, j'en ai beaucoup écouté, j'en écoute encore beaucoup,* confirme Bazini. *Sur le premier disque, j'étais plus "focusé" sur le country et le folk. Il y en a encore un peu, mais il y a une autre vibe sur l'album.* ».

On peut entendre un gros clin d'oeil à Marvin Gaye dans l'intro de *Chanson x*, on peut sentir l'énergie rauque de Joplin ailleurs, et aussi l'univers électrique de Bob Dylan. « *J'ai*

beaucoup d'influences de Dylan, comme la présence de la B3. Si tu prends la chanson y, elle pourrait être très country, à la base sa mélodie est country. Mais je voulais m'éloigner le plus possible de ce genre de lignes de guitare, de la pedal steel. On allait le plus possible ailleurs. Il y a de l'harmonica, des percussions... ».

Autour de X

« On », ici, c'est l'équipe tout étoile de X qui œuvrait au studio Village Recorder, à Los Angeles. Album X a été réalisé par Y (Joni Mitchell, Madeleine Peyroux, Melody Gardot), et on peut y entendre l'orgue de W et les percussions de Z, qui a été un des V de Motown. « Y avait une façon vraiment l'fun de travailler, que j'avais pas expérimentée avec le premier album. Il ne donnait pas beaucoup d'indications aux musiciens, il les laissait beaucoup créer. On était tous à l'ancienne, dans la même pièce. Je jouais un morceau une fois devant les musiciens, ensuite on traversait dans le studio et on l'enregistrait deux ou trois fois. Habituellement, c'était ça. ».

Là où le réalisateur Y a été plus exigeant, c'est pour la voix de X, dont il attendait davantage. « Il me faisait recommencer encore et encore. Il savait que j'étais capable de donner plus. Pour les chansons soul, par exemple, j'en mettais trop au début, et j'avais plus de jus à la fin des chansons. Alors, il m'a fait faire un build up à la place, c'étaient des trucs auxquels je ne pensais pas vraiment avant. ».

S'il espère beaucoup de choses de ce deuxième album, X pense déjà un peu à son troisième effort, et au son qu'il pourrait y développer. « J'aime beaucoup le old school, mais j'aimerais aller vers quelque chose d'un peu plus moderne, confie-t-il. Pas pour aller chercher un public plus jeune, mais pour ne pas faire toujours la même chose. Déjà, sur celui-là, je sens une évolution, il y a plus de maturité. Mais le troisième, je le vois encore plus différent ».

Document 4

Type de propos : Reportage écrit

Durée totale : nsp

Nombre de mots : 1012

Média : Quotidien

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Auteur-compositeur interprète pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2014

Catégorie principale de publication : Annonce (3 jours)

X à la recherche de l'été perpétuel : de Cuba à Montréal, l'artiste change de nom mais reste sous le soleil avec un disque plein de couleurs et de lumières

«Qu'est-ce que vous allez prendre dans votre smoothie?», demande le serveur à X, en lui tendant la carte. Pris de court, le jeune homme, les joues encore rouges de la session photo extérieure, doute et plonge. «Euh, bleuets et avocat, ça se peut-tu?» Étonnamment, ça se peut. Même X est surpris. Surpris que ça soit possible, surpris de son choix.

C'est peut-être parce qu'il défend devant nous un deuxième disque intitulé X, mais on n'est pas trop surpris de ce choix vitaminé et impulsif. Peut-être aussi parce que celui qu'on

a découvert il y a plus de trois ans avec un disque de chansons à fleur de peau, *Album Y*, adore l'urgence et le spontané, et a confiance en ce qu'ils génèrent. Dans le particulier — un smoothie, tiens — comme dans le général — la vie, la musique.

Son premier disque, enregistré à La Havane avec des musiciens locaux recrutés vite fait, était imparfait, nerveux, mais drôlement authentique. Autant de raisons qui ont fait son modeste succès, assez du moins pour faire le plein de fans et pour être recruté par l'étiquette *Audiogram*. Arrivera mardi sur les tablettes le deuxième disque de celui qu'on appelait « Z », et qui a choisi d'adopter le nom de X, un patronyme qui a cours dans sa famille mais qu'il ne porte pas sur son permis de conduire. Et son disque est comme son nom, on le reconnaît même s'il a changé.

En état de X

Album X nous plonge dans un terrain musical nécessairement plus travaillé que celui de l'urgence cubaine. X a pris des airs plus rock sur quelques titres — avec de la guitare électrique, voire du saxophone —, gardant sa douceur sur plusieurs autres. Ses textes, eux, nous plongent dans un état estival. Pas tant fait de plages et de fêtes que d'un mélange de souvenirs et de désirs. Comme pendant ces étés qui paraissent des années, où tout est possible.

Prémédité, travaillé, cet univers? Pas du tout, dit X. Le guitariste raconte avoir avancé dans le noir, à tâtons, avant de trouver un filon et des chansons. *«C'est un drôle de processus. Sur le coup, tu le sais pas, t'as une impulsion qui est forte et tu la suis, et il faut la suivre parce que c'est la seule chose qui peut vraiment te guider. Et si on veut être honnête avec soi-même, il faut écouter ces appels-là, c'est un acte de foi. Et c'est quand t'es un peu sorti de cet univers-là que tu finis par avoir le temps de comprendre ce que tu cherchais.»*

Pour X, la belle saison, c'est Ville X, qui devenait son terrain de jeu, sans limites, à part peut-être la montagne et la mer. La saison chaude, c'est aussi la liberté, l'absence de barrière. Le musicien pousse l'analyse en disant que l'été, au fond, c'est comme le métier de musicien. *«C'est une espèce d'été perpétuel que tu gardes en dedans de toi. D'être l'été trois mois par année, c'est génial, mais de l'être constamment, c'est un truc infini dans lequel tu peux te perdre. C'est un peu ça, la vie d'artiste.»*

Il y a d'ailleurs beaucoup de couleurs et de lumière sur les nouvelles chansons de X. Ça, toutefois, ça ne semble pas être le fruit du hasard et du spontané, façon «bleuets-avocat». Grand lecteur, il a récemment replongé dans toutes sortes de classiques, d'Homère à saint Augustin en passant par Virgile et Shakespeare. *«La lumière, c'est tout le temps là dans la littérature, c'est excessivement présent, c'est une recherche de grâce. Ce moment-là, où t'arrêtes d'exister, dans un moment présent multiplié, hors du temps, c'est ça que je recherche. C'est une énergie qui vient avec un état d'esprit dans lequel j'essaie le moins possible de m'éloigner. C'est ça, mon combat, c'est le jeu d'équilibriste.»*

Le ruban et les effets

Album X, qui a été coréalisé par Y, a été enregistré sur du ruban, en quelques jours à peine. Avec X autour des quelques micros de H, on peut entre autres retrouver le guitariste W (*Plants and Animals*), la harpiste Z (*Barr Brothers*), le violoniste V (*Pierre Lapointe*) ainsi que U, le cousin de X qui était du premier disque.

«En studio, chaque pièce est un peu une surprise, dit le chanteur. Je donne des grilles d'accords aux musiciens, et après c'est là qu'on invente la toune. Et quand t'imprimes sur du ruban, c'est l'urgence totale, et j'aime ça ajouter cette donnée-là, pour qu'il y ait une surprise. Mais c'est souvent une surprise qui vient avec une cohérence, parce que tout se passe à un moment déterminé, c'est une photo».

Sur son premier disque, *Album Y*, il n'y avait aucune manipulation entre le groupe et l'auditeur, pas de jeu avec le son, on entendait même les chaises craquer. Philémon parle d'une «manière documentaire». Là, sur *Album X*, il y a des effets ajoutés dans la voix. On pense à Timber Timbre, le chanteur préférant évoquer Johnny Cash, ou la façon dont John Lennon traitait sa voix. «À Cuba, il y avait une esthétique des années 1940. Là, c'est plus une esthétique des années 1960, j'ai gagné vingt ans ! Et j'avais envie d'avoir un bout documentaire, mais avec un mix qui était un peu plus dans la fiction», explique X en parlant des effets de délais ou de réverbération.

Cette « fiction » a pour effet de rendre sa voix gracile — qui peut autant séduire que repousser —, plus solide, plus large. «Sur le premier album, la voix est très imposante, admet candidement X. Elle impose sa présence par son imperfection. Tu ne peux pas mettre ça dans un party. Dans un souper, y'a une personne de plus avec toi, et elle parle! Tandis que cette fois-ci, j'avais envie de permettre aux gens d'écouter ma musique sans avoir à être pris en otages par quelque chose. Cet album, il s'écoute aussi juste pour se faire du bien.»

Document de la participante n°3

Document 5

Type de propos : Animation

Durée totale : 01 : 30 : 00

Nombre de mots : 252

Média : Radio

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Compositeur classique

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 1965-1992

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (entre 50 et 22 ans)

(00 : 04 : 35) X, c'était la *Pièce y*. C'est un monde à découvrir, ce X. Compositeur américain né en 1912, il a résidé la plus grande partie de sa vie au Mexique. Il est décédé en 1997. Il a travaillé à un corpus d'œuvres dans lequel il utilisait surtout le piano mécanique. C'est ce que vous avez entendu en ouverture. Piano mécanique, vous savez, ces pianos qui jouent automatiquement grâce à un système de carte perforée. Grâce à cet instrument, il pouvait arriver à une construction rythmique excessivement complexe. En fait, inexécutable pour les interprètes. On parle de canons rythmiques qui se superposent à grande vitesse, et dans des rapports de tempo très très très complexes : 60 :61, 17 :19, 13 :15. Aussi, il travaillait lui-même à la confection de ses pianos mécaniques en recouvrant ses marteaux de métal ou de cuir, pour arriver à construire des polyphonies de timbres. X a travaillé dans la solitude et n'a pas été reconnu avant que quelques grandes figures, des personnalités de la musique contemporaine comme Ligeti, Elliott Carter ou John Cage furent fascinés par ce qu'ils ont découvert, par cette musique extrêmement complexe. Le voici en entrevue avec Charles Amirkhanian, dans une entrevue qui avait été faite je crois dans la fin des années 1970. X nous parle de ses canons rythmiques et aussi combien de temps ça lui prend pour perforer la partition du piano mécanique. À la suite de cette entrevue, nous entendrons la *Pièce y* de X, sur les ondes de Radio Z.

Documents de la participante n°5

Document 6.1

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 220

Média : Magazine

Année de publication : 2011

Artiste(s) en cause: Auteure-compositrice-interprète pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2011

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (3 semaines)

L'album incontournable

X, alias « X », est née dans l'Iowa, mais elle vit maintenant à Montréal. En plus de posséder une voix soyeuse qu'elle marie habilement à des mélodies folk assaisonnées de rock, l'artiste, qu'on compare à Patti Smith et à Joni Mitchell, a appris à jouer du violon et du piano dès son plus jeune âge avant de découvrir la guitare peu après le divorce de ses parents. Le magazine *Les Inrockuptibles* l'a classée parmi les cinq artistes à surveiller en 2011. On en prend note.

La chanteuse a baptisé son premier album en hommage au disque qu'on avait envoyé dans l'espace en 19XX dans la sonde spatiale XX. *L'Album X*, qui comprenait des enregistrements de sons, de voix et de musique, avait été enregistré pour d'éventuels extra-terrestres et devait être représentatif de ce qu'on peut entendre sur la Terre. Pour sa part, l'album de X nous catapulte dans un univers musical fluide, introspectif et voluptueux.

On se laisse vite captiver par l'atmosphère fantomatique qui se dégage des chansons et des mélodies puissantes. Plusieurs grands noms ont travaillé à l'album, dont R (Arcade Fire), qui l'a coréalisé, S (Arcad Fire, Bell Orchestre) et A (The National). N'empêche, X reste maîtresse de son univers et, sur l'album c'est elle qu'on retrouve à la guitare, au violon et aux claviers.

Document 6.2

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 96

Média : Magazine

Année de publication : 2011

Artiste(s) en cause: Auteur-compositeur-interprète pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2011

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (7 semaines)

Y : au bonheur des mots

Plus de deux ans après son *Album Y* (2008), le dandy français propose un 8^e album dans lequel les jeux de mots ainsi que les textes peuplés de créatures légendaires (**Dracula, Barbe-bleue, les loups-garous**) et, pourquoi pas, de chats et de chiens (*Chanson y*) sont à l'honneur. Avec sa voix rocailleuse et traînante, Y donne vie à ses petites histoires cocasses appuyées par des ritournelles aux tournures joyeuses, sombres ou nostalgiques, selon les sujets abordés, avec un bonheur palpable. Un album solidement ancré dans l'imaginaire fertile de l'auteur-compositeur-interprète. **On aime.**

Document 6.3

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 101

Média : Magazine

Année de publication : 2011

Artiste(s) en cause: Interprète pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2011

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (8 semaines)

Z : En reprise

Dans ses cinq albums, on retrouve plusieurs reprises de chanson qu'a aimées la chanteuse, et l'*Album Z* ne fait pas exception. **De l'entraînante *Chanson z* à la langoureuse *Chanson w*, Z sait choisir des morceaux qui lui collent à la peau, tels que *Chanson v* ou l'intemporel *Chanson u*. Un autre album de reprises, diriez-vous... mais Z se les approprie si habilement ! Par contre, on se demande pourquoi la pétillante *Chanson t* a été placée après le dernier morceau sur l'album... Elle aurait pourtant permis d'alléger l'ambiance plutôt chargée de la seconde moitié de l'album !**

Document 6.4

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 85

Média : Magazine

Année de publication : 2011

Artiste(s) en cause: Interprète pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2011

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (6 semaines)

W : à l'état brut

L'interprète est de retour avec un 38^e album enregistré en studio, qui est à la fois tendre, authentique et vibrant d'émotions. Avec des chansons comme *Chanson a*, *Chanson b* ou *Chanson c*, W nous invite dans son intimité, exprimant autant la douleur provoquée par une peine d'amour que le regret de ne pas avoir vu grandir ses enfants. Les fans seront touchés par les commentaires de la chanteuse, qui accompagnent certaines des chansons, signées, entre autres, par L et M.

Document 6.5

Type de propos : Billet (*rapporté*)

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 31

Média : Magazine

Année de publication : 2011

Artiste(s) en cause: Auteur-compositeur-interprète rock

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2010

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (environ 8 mois)

A a aimé...

« L'Album F de B. Cet album du chanteur des K est parfait! On reconnaît le côté rock et électro du groupe, mais il est encore mieux exploité! ».

Document 7

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 104

Média : Revue

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Groupe métal

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2014

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (6 jours)

X : *Album X*

Certains fans n'ont pas encore digéré le fait qu'A a remplacé J en 2000, alors l'arrivée de la Montréalaise W (ex-Groupe W) dans Groupe X risque de ne pas faire consensus tout de suite. Pourtant, sa présence, ainsi que celle du guitariste N (ex-Groupe N, arrivée en 2012) donne un vigoureux coup de fouet aux troupes qui jouaient sur le pilote automatique sur leur album de 2011. Non seulement la voix rauque de W convient parfaitement au death mélodique des Suédois, mais, surtout, le guitariste M signe sur l'*Album X* plusieurs chansons qui font honneur à la discographie du groupe.

Document 8

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 133

Média : Revue

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Groupe punk

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2014

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (environ 4 mois)

X : *Album X*

Vingt ans d'existence et le quatuor breton s'époumone encore avec ardeur au sujet des inégalités de la société. S'il est terrible de penser que rien n'a changé, un autre constat s'impose. Depuis leur album de 2006, Groupe X nous sert toujours sensiblement le même album, constitué de mélodies punk hardcore accrocheuses, mais interchangeables, et de textes livrés sur le même ton excédé. Que l'*Album X* compte 20 chansons est un handicap, car il y a une dizaine de morceaux redondants et qu'on risque de passer à côté des perles: *Chanson x*, *Chanson y*, *Chanson z* (avec V), *Chanson w* (avec S de L), *Chanson v* (avec P de B), *Chanson u* (avec R et H de L) et *Chanson t* (avec G de T). Le 14 juin aux Katacombes.

Documents de la participante n°6

Document 9

Type de propos : Reportage écrit

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 1074

Média : Quotidien

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Auteur-compositeur-interprète pop-rock

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2014

Catégorie principale de publication : Annonce (1 jour)

Album X : La fantasmagorie de X

Les œuvres de Y, la copine de X, sont exposées sur les murs de la maison du couple. Elle s'active justement dans la cour avec leurs deux chiens. Les nombreux instruments du musicien sont parsemés dans le salon au décor d'époque, à l'exception de son célesta, qui a fait le voyage jusqu'à Montréal en prévision du jour J.

La maison respire le calme et l'inspiration. C'est ici que X a donné naissance à *Album X*, son ambitieux projet musical hybride qui sera présenté avec 15 musiciens, ce soir, au théâtre Maisonneuve.

Le chanteur et moteur créateur du Groupe X vit dans la rue principale du charmant village de X, en Mauricie. À partir du cimetière, la rue prend le nom de X.

Univers halloweenesque

L'image du cimetière sied parfaitement à l'univers fantasmagorique et halloweenesque de l'*Album X*. La *Chanson x* fait par ailleurs référence à une sainte italienne du tournant du XIXe siècle qui voyait des apparitions.

X a trouvé un célesta alors que ses chansons - déjà prêtes - attendaient que leur créateur acquière le fameux instrument propre à l'univers de Tchaïkovski (*Le lac des cygnes*). Après cinq ans de recherches, il a déniché une perle rare à bas prix dans «les annonces classées». «Un vrai vieux Mustel qui date des années 1800», précise-t-il. L'album ne représente qu'une parcelle de tout le corpus musical que X a créé dans le même souffle d'inspiration.

«Je me suis permis beaucoup de chansons sans voix. Chanter n'est pas ce qui m'attire le plus. Je dois habituellement me lancer là-dedans à la fin. Là, j'ai essayé de faire parler la musique d'elle-même pour que les gens puissent voir des images», dit-il.

Sans pressions particulières de son entourage, l'auteur-compositeur s'est investi corps et âme dans ce projet. «Comme une finalité de vie, comme si c'était le dernier disque», dit-il. Je pense toujours à la possibilité que je meure demain et qu'on retrouve mon disque dur...».

Éprouvants à «en virer fou», l'enregistrement et le mixage de l'album ont duré plus de deux ans et ont permis à X d'en apprendre beaucoup sur les rudiments du métier de

réalisateur. «J'ai des défis qui s'en viennent, mais je ne peux pas trop en parler», signale-t-il.

Musique de film

X consomme beaucoup de films d'horreur, quitte à les visionner deux fois pour mieux écouter la musique. *Album X* peut aussi évoquer les bandes originales du compositeur Danny Elfman, dont celle du film *Edward Scissorhands*. Le célesta ajoute des effets féériques de boîtes à musique.

Album X est un album dont l'auditeur est le héros. Des chansons comme *Chanson y* laissent beaucoup de place à l'interprétation. «Je réussis à ne pas trop donner mon identité culturelle dans ma musique», dit X, qui associe pourtant des émotions ou des événements très précis à ses textes.

Cette ouverture sémantique n'a rien d'arbitraire. Bien au contraire. Instrumentales, les pièces *U*, *V* et *W* auraient tout simplement pu s'intituler *Partie 1*, *Partie 2* et *Partie 3*. En évoquant les différents stades du développement cellulaire de l'embryon, elles renvoient à la fascination - ou plutôt à la peur - de leur géniteur pour le corps humain et les maladies.

X a développé sa propre esthétique musicale. «C'est bizarre... Chaque fois que la toune est en mineur, je dois creuser dans des zones plus plates de la vie, alors qu'en majeur, je peux employer des mots plus légers comme citron (ou pâte filo) ».

Musicien polygame

Ce n'est un secret pour personne depuis le succès international de Groupe X : X ne peut tourner sans relâche en spectacle avec les mêmes chansons. Arrive un moment où il ressent le besoin de repousser les limites de sa création et de se réinventer. «J'étais écoeuré de jouer juste de la guitare», lance-t-il.

Pour X, aussi bien être monogame en amour, mais polygame en musique, «pour ne pas être une caricature de soi-même».

Le musicien a partagé l'aventure de l'*Album X* avec Z de T qui a multiplié les séjours à Village X. Pour les arrangements de cordes et de violoncelles, X a fait appel à son «voisin d'en face», S, qui a composé la musique du film *S*. Il a aussi reçu la visite du multi-instrumentiste émérite R, «un gars du village d'à côté».

Écrire des paroles rime avec «travail» pour X alors que composer de la musique est une source de plaisir. Son rêve: avoir carte blanche pour la musique d'un film d'horreur.

Le fait de délaissier la guitare lui a fait le plus grand bien. «Là, je la retrouve», dit-il, en empoignant sa dernière acquisition: une belle six cordes Fender. Lors de notre visite, X venait d'écrire une chanson «de vieux disco».

Créer de la musique, c'est plus fort que lui. «Comme le dessin», ajoute-t-il, par ailleurs. Quant à l'avenir de Groupe X, disons que le groupe a seulement pris «une pause de frères et sœurs ».

Approche pop, rendu classique

«Les autres ne doivent pas *catcher* comment j'ai pu écrire ça», lance-t-il. X ne sait pas lire la musique. Il a tout appris par lui-même. Et voilà qu'il se retrouvera dans un

univers à la frontière entre le classique et la musique populaire avec 15 musiciens sur la scène du Théâtre Misonneuve.

«J'aime découvrir des suites d'accords, peu importe l'instrument», répond-il pour expliquer son talent. Sur scène, on retrouvera notamment avec lui sa compagne Y, T et M du Groupe X, ainsi que B, C, J, R et G, sans compter une section de cuivres et une autre de cordes.

Notre rencontre avec X a eu lieu au lendemain de la première répétition à 16 musiciens. Ses yeux brillaient en repensant à la veille. «C'était le premier contact orchestral et j'ai hâte à la prochaine répétition. C'était tout un buzz d'entendre ma toune jouée de façon classique à 16 musiciens sans fausses notes. C'était du haut calibre. Je me paye un méchant trip. Il n'y a pas de business, dans cette affaire-là, et ça fait du bien ».

« Ça fait deux ans que je n'ai pas fait de show. Je n'ai pas choisi la salle pour que ce ne soit pas stressant ». X ne jouera pas de célesta sur scène et n'agira pas à titre de chef d'orchestre. Il veut entendre l'ensemble avec du recul et profiter du moment. «Je vais juste jouer de la guitare alors que je n'en joue même pas sur le disque!», note-t-il en riant.

Document 10

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : nsp

Nombre de mots : 151

Média : Quotidien

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Auteure-compositrice-interprète pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2013

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (environ 9 mois)

X : Manque de personnalité

À 16 ans, X, alias « X », a enchanté les cercles indie avec un album de reprises fragiles de très bon goût, dont *Chanson x* de Bon Iver et *Chanson y* de The National.

Deux ans plus tard, la Britannique à la voix mélancolique teintée de soul lance son 2^e album en Amérique du Nord. Elle y propose essentiellement des pièces originales, écrites en grande partie au piano. Faut-il blâmer son entourage? Toujours est-il que les intentions des arrangements formatés sont trop flagrantes. Des références à Coldplay et Mumford & Sons ici, des influences d'Ellie Goulding et Adele là, si bien qu'*Album X* manque de personnalité.

Mais ne soyons pas trop sévère avec X. Ses chansons plairont aux amateurs de pop juvénile à fleur de peau et à tendance indie, facile à digérer dès la première écoute. À écouter : *Chanson z*. Nous donnons 3/5.

Document 11

Type de propos : Entrevue écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 358

Média : Magazine

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Auteurs-compositeurs-interprètes pops

Année de publication de la (des) production(s) artistique(s) abordée(s) : 2014

Catégorie principale de publication : Annonce (1 jour à quelques mois)

Entrevue avec M et V

Ces poètes du quotidien ont beaucoup en commun. Notre journaliste X les a réunis pour une jasette.

(X) Quelles qualités admirez-vous l'un de l'autre ?

(V) La grande générosité de M et sa conscience de l'autre. Il a de l'intérêt et de la curiosité pour ce que les autres musiciens font.

(M) V a une honnêteté rare dans sa démarche. Je trouve qu'il y a un naturel dans ce qu'il fait. Ça peut avoir l'air facile, mais il y a tellement de travail là-dedans. Il possède un côté intemporel que j'aime beaucoup.

(X) Comment expliquer **votre talent à décrire les choses du quotidien ?**

(M) Je me suis aperçu très tôt que, dans une chanson, si je me fais marteler une grande idée, c'est bien moins efficace que si on me raconte une histoire qui illustre cette idée. Expliquer philosophiquement la solitude, ça ne sera jamais comme un gars qui décrit une chambre dans laquelle il est tout seul.

(V) Pour moi, c'est instinctif. Mais j'ai développé une méthode qui me permet d'étoffer le premier jet.

(X) Écrire une chanson : plus facile aujourd'hui ou aussi difficile qu'hier ?

(V) Le défi est de me surprendre encore et de ne pas enregistrer la même chanson qu'il y a deux disques.

(M) Certains artistes se réinventent tout le temps sur le plan du style, comme DB, par exemple. V et moi peaufinons plutôt notre façon de faire. Mais reste qu'il y a des chansons qu'il faut gossier comme de l'artisanat et d'autres qui viennent toutes seules.

(X) Vieillir en musique, c'est comment ?

(V) Je suis arrivé à la mi-trentaine. Quand mon dernier disque est sorti, des gens ont dit : « C'est du V ». C'est incroyable d'être rendu là. Ça m'oblige à sortir de ma zone de confort si je veux perdurer.

(M) C'est exactement ça. Ne pas voir sa carrière comme un but à atteindre. Le fun, c'est le chemin. Je ne l'ai pas encore écrite, LA toune. J'ai 62 ans et, quand je prends ma guitare le matin, j'ai autant de plaisir qu'à 16 ans.

M et le FB, le 20 février au T, en spectacle d'ouverture de MEL. Et tous les deux en tournée dans tout le Y.

Document de la participante n°7

Document 12

Type de propos : Animation

Durée totale : 01 : 30 : 32

Nombre de mots : 1093

Média : Radio

Année de publication : 2015

Artiste(s) en cause: Compositeurs-disc-jockeys de musique électronique

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2008-2015

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (au plus 7 ans) et annonce (au plus 1 semaine)

(00 : 13 : 46) De retour à *Émission X*, édition X. Ce qui se termine tout juste là, c'est AS, BS, tiré de son disque du même titre, qui a été lancé en fin d'année 2014 sous sa propre étiquette ML. Il y avait également BTFG que l'on retrouvait en 2009 sous un disque que j'aime beaucoup qui s'intitulait B, et je pense qu'il me manque un bout de ce titre-là, de ce disque-là, mais je l'aime beaucoup, voilà. On écoutait BBC, et en ouverture on écoutait un nouvel artiste signé chez PM de la Nouvelle-Zélande. C'est G, et on l'écoutait avec P. On poursuit avec TAC, un titre que j'ai dans la tête depuis environ deux semaines constamment, alors je me suis dit : « Je vais le diffuser pour me le sortir de la tête et vous le mettre dans vos têtes à vous pour m'en débarrasser ». Voilà, c'est comme ça que je fonctionne! On écouterait JFB. On écouterait également O avec U, puis en ouverture, il s'agit de BE, qui est un jeune duo qui a lancé en fin d'année 2014 un EP qui s'appelle Y chez GI, et on les écoute justement avec la chanson titre : Y.

(00 : 45 : 58) C'est PP à *Émission X*, avec L. Littéralement, on pourrait dire « PP », haha, voilà. Tout juste avant, c'était CPV. Il lançait sous TD en 2008, et plus récemment, en 2014, il a lancé un disque homonyme encore une fois chez WR. En ouverture, c'était un des pseudonymes de F, ici, P. On l'écoutait avec S. On poursuit avec KO, qui proposait PG l'an dernier. On l'écouterait avec SDT. Il y aura également F, qui est également SH du groupe H, un groupe français où il était guitariste, groupe électro-rock. Il va sous le pseudonyme de F. Il a lancé en 2014 AEP, puis on l'écouterait avec BB, puis, tout juste là, c'est A, patron du label E de la Californie. Il a lancé en 2012 un disque remix de son précédent disque S. On écouterait alors tout simplement la chanson titre, S, mais avant, un edit de G.

(01 : 00 : 21) Troisième et dernière demi-heure d'*Émission X* pour cette X^e édition du 8 janvier 2015. J'espère que vous allez bien, que vous vous portez bien, et que tout va bien! Ici, en tous cas, ça va très bien dans les studios de CIBL. Ici X en compagnie d'AT. Salut AT!

(AT) Salut X! C'est parti!

(X) C'est parti! Tu nous as donné un petit *break* de sorties pendant le temps des fêtes, mais là, je pense que tu nous replonges, pis pas à peu près, dans les sorties montréalaises!

(AT) C'est reparti. Même si on est en début janvier, il y a quand même un party très, très important en fin de semaine. C'est certainement le party du weekend : la *Bacchanale*, demain.

(X) Oui!

(AT) Sous le thème de « Discovery One », donc les producteurs de soirées thématiques de style rave, là, un peu comme à l'époque, qui durent toute la nuit, jusqu'à sept heures du matin, présente, demain, JM.

(X) Ah ouais!

(AT) Le pionnier de la musique techno de Détroit. Prestation de trois heures de musique *tech* pour JM, qui est reconnu pour ses prestations où il crée un discours entre son genre fétiche, mais aussi, il incorpore de la soul, du funk, à son univers un peu plus industriel. Donc, la *Bacchanale*. « Discovery One », c'est deux salles qui sont décorées en vaisseau spatial. Les organisateurs jurent de mettre vraiment le paquet demain, et le reste de la programmation mise sur nos artistes locaux, les genres de grands noms comme notre GR québécois, qui s'appelle KJ. C'est un gars de l'indie, de l'EDM, qui retient vraiment l'attention à l'international de ce temps-ci. Il a une belle montée; il a d'ailleurs travaillé avec ER et JG. C'est un producteur qui sait faire parler de lui, mais surtout, qui sait se faire entendre. Donc, c'est ce qu'on va faire dès maintenant, avec une relecture d'un titre de HF, l'africaine, qui nous transporte d'ailleurs dans une transe vraiment au sang africain, qui va nous faire du bien pour conter le froid, et le titre s'appelle *GE*.

(01 : 08 : 41) (AT) Ouais, c'est une belle transe, un peu inspirée par l'Afrique. J'espère que ça nous a donnés un peu l'imagination qui faisait chaud, en tous cas, se souvenir qu'il existe des moments où il fait chaud et beau.

(X) Définitivement!

(AT) Et que ça va revenir! Donc, le titre, *GE*, qui a été revu par GR, qui sera demain de la *Bacchanale*, et donc...

(X) La *Bacchanale*... Je pensais à ça, tu disais « Décor de soucoupe volante », pis, je me disais « Ça tombe bien, 2015, c'est l'année du retour dans le futur! ».

(AT) C'est vrai, hahaha!

(X) Ils ont bien vu!

(AT) C'est peut-être leur inspiration, mais oui, pis le côté aussi techno, ils sont très forts, *Bacchanale*, sur la musique techno. Donc, je trouve qu'il y a un lien qui est assez évident à faire ici. Et la semaine prochaine, il y a l'*Igloofest* qui revient!

(X) Déjà!?

(AT) Oui! Déjà!

(X) À chaque année, je suis surprise que ce soit *Igloofest*; je trouve que le temps passe trop vite!

(AT) Le temps passe vite, et puis, c'est tout de suite en rentrant du retour des fêtes que ça commence, donc déjà, dès le 16, et fidèle à mes bonnes habitudes, je vous mets en lumière mes coups de cœur de la programmation, qui, cette année, troque les jeudis pour ajouter le dimanche. Donc, les weekends se passent vendredi, samedi et dimanche, et c'est pendant un mois, dès la semaine prochaine au Quai Jacques-Cartier. Bien, on va danser sur les rythmes du montréalais D, par exemple, du collectif JFI, qui sera de la fête vendredi du weekend 2, le soir du 23 janvier. D compte déjà cinq EP à son actif. C'est un gars qui est assez productif, qui a vraiment une belle réputation aussi, et, fait à noter, c'est que pas mal de ses productions, de ses *remix*, sont offerts sur sa page Facebook. À gauche, il y a une application « free download », donc, je vous conseille d'aller fouiller là-dedans, c'est super intéressant, ce qu'il fait. Il y a aussi l'américain HG qui sera là le weekend prochain, donc, le samedi, et c'est un fervent de *l'underground* de San Francisco. C'est un gars qui a été profondément impliqué dans le rayonnement de l'étiquette VVHR. Il a tout un arsenal de production, aussi, à son actif. On va l'écouter avec le titre *GFF* de ST, mais juste avant, on écoute D avec un *remix* de F, LD.

Documents de la participante n°9

Document 13

Type de propos : Animation

Durée totale : 01 : 57 : 15

Nombre de mots : 844

Média : Radio

Année de publication : 2015

Artiste(s) en cause: Chefs d'orchestres, compositeur et interprètes classiques

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 1835-1839 et
2010-2015

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (180 ans et 5 ans) et annonce (1
semaine)

(00 : 00 : 00) **Et maintenant, place aux jeunes!** Et voici *Émission X!*

(00 : 05 : 30) **Que de poésie dans le jeu de DT** que nous venons d'entendre ici dans le quinzième des vingt-quatre *Préludes Opus 28* de Frédéric Chopin. Je vais revenir à ce disque enregistré à **CH** devant public dans un instant, le temps de vous dire bonsoir à tous. Ici X avec vous sur Ici Musique pendant deux heures. Alors, je vous souhaite la bienvenue à ce rendez-vous hebdomadaire avec les musiciens de la nouvelle génération. **Il me semble que ça passe vite, ces semaines! Ah, lala!** Alors, je vous parle le jeudi soir de tous ces jeunes qui se lancent dans le monde de la musique classique **avec ferveur, avec passion, avec un engagement hors du commun. Et il faut avoir tout ça pour subsister dans ce monde de nos jours.**

Je suis ce soir au studio 18 de la maison de Radio-Canada à Montréal en compagnie d'Y à la mise en ondes. Alors, au programme, je vais recevoir le jeune chef d'orchestre JPT, qui va nous parler de la quinzième saison **- quinzième déjà! -** de l'Orchestre de F. C'est un orchestre qui prend forme chaque été. On va découvrir aussi une nouvelle venue sur la scène discographique : c'est la violoncelliste française HO. On va écouter un quintette avec clarinette, **tout ce qu'il y a de plus fougueux,** et je vais revenir, donc, dans un instant, à ce disque du pianiste russe DT.

Mais je voudrais tout d'abord, comme je le fais chaque semaine, lever mon chapeau à un jeune musicien qui mérite qu'on s'arrête à lui, et cette semaine, c'est AF qui reçoit mon coup de chapeau. AF est le chef assistant de FG à **l'Orchestre symphonique de la ville X et de PY à l'Orchestre de la ville Y. Il est tout jeune, et en ce moment, il vit des jours exceptionnels, puisqu'il est de service pour l'inauguration de l'Orchestre Z de Paris.** C'est un événement d'importance dans la vie culturelle française, et pour un jeune d'ici qui est au début de la vingtaine, c'est vraiment pas rien! **Alors bravo à A!** Je pense qu'il vit avec beaucoup d'excitation, si j'en juge par sa page Facebook, **tout ce qui se passe à Paris...**

Tout le weekend est un weekend inaugural. Il va diriger, il va rencontrer plein de musiciens du monde entier, donc **c'est absolument extraordinaire pour lui, et je compte bien le réinviter un de ces jours à l'émission pour qu'il vous fasse partager toutes les belles aventures que lui fait déjà vivre son immense talent. Me semble que ça mériterait, je sais pas, quelque bulles de champagne, un petit « pop » quelconque...** Y, t'as pas ça dans tes petits bruits, là? *(On entend le bruit d'un bouchon qui saute ainsi qu'un bruit de verre cassé).* **Ben non!**

Pas quelque chose qui s'écrase! Vraiment, là, une bonne main d'applaudissements, je sais pas, quelque chose... (On entend le bruit d'une bouteille de champagne que l'on ouvre et des bruits d'applaudissements et de célébrations). Bon! Voilà pour AF, haha!

Eh bien, maintenant, je reviens à ce disque de DT en récital à CH il y a presque deux ans maintenant. DT donne deux concerts au Canada la semaine prochaine, l'un à la ville W mardi soir, l'autre à la ville S avec le grand maître du violon GK. Ce sera mercredi soir. Et GK, c'est un musicien qui a toujours encouragé les jeunes, alors il le prouve une fois de plus. DT, eh bien, c'est ce jeune russe installé aux États-Unis qui aura vingt-quatre ans en mars et dont on parle énormément sur toutes les scènes depuis quelques temps. Troisième prix au Concours C en 2010, premier prix au concours R, au concours T de la ville M en 2011. Certainement l'un des jeunes dont on parle le plus à l'échelle planétaire, je dirais. Certains parlent de lui comme d'un magicien du son, et quand on lui demande quel est son héritage, il dit que dans sa famille, il y a tout autant des fabricants d'accordéon que des chefs de chœurs, profs de musique, compositeurs, alors il a un univers sonore extrêmement varié dans sa tête et dans son cœur.

DT a reçu la bénédiction de MA au concours T, et ça, ça ne fait jamais de tort à un jeune. Elle a dit de lui qu'il avait une technique incroyable, bien sûr, mais que surtout, son toucher était exceptionnel. « Je n'ai jamais rien entendu de semblable », a ajouté MA. Alors, moi je l'ai entendu une fois en concert en Europe, DT, et c'est vrai qu'il y a de la magie dans son jeu qui est extrêmement fluide, et aussi, je dirais, dans la façon dont il équilibre les voix. Et puis, c'est un jeune, je vous l'ai dit, il aura vingt-quatre ans en mars, alors il pourrait vouloir en mettre plein la vue, mais non, pas du tout. Lui, il choisit plus souvent la voix de l'intériorité, et c'est le cas dans ce récital enregistré à CH sur lequel figure les *Préludes* de Chopin, que je vous invite à écouter en entier, parce qu'ils sont tous très, très beaux, la *Sonate en si mineur* de Franz Liszt, et aussi, cette courte sonate d'Alexandre Scriabine.

Document 14

Type de propos : Billet

Durée totale : nsp

Nombre de mots : 264

Média : Site web de station de radio

Année de publication : 2015

Artiste(s) en cause: Interprète classique

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : nsp

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (nsp)

X : le meilleur des mondes!

À 33 ans, aussi à l'aise en jazz et en musique populaire qu'en musique classique, le contrebassiste sherbrookoïse X poursuit son doctorat en interprétation à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et semble déjà goûter au meilleur de tous les mondes.

C'est au piano que X fait ses premières armes, durant son enfance. Mais il trouvait l'enseignement trop rigoureux et se sentait très seul, au point de développer une véritable

aversion pour la musique classique! Puis, à l'adolescence, avec son frère, il s'est tourné vers la musique populaire et la basse électrique.

Mais c'est seulement quand il a découvert la contrebasse qu'il a eu le sentiment de trouver sa voix, celle de l'audace et de la curiosité, une voix qui l'a d'ailleurs ramené à la musique classique.

Aujourd'hui, X se nourrit à tous les genres : on peut l'entendre en musique actuelle, ou en musique de chambre classique, il a créé son trio de jazz, il accompagne, sur scène et sur disque, CM, FP ou ÉPC, il signe des arrangements, il compose, bref, l'univers sonore dans lequel il évolue est extrêmement riche et vaste. Sans compter qu'il s'est découvert une véritable passion pour la contrebasse polyphonique et pour la transmission de son savoir.

Vous aurez compris que X est un « gars pas ordinaire » qui se promène avec un instrument pas ordinaire, une contrebasse à cinq cordes qu'il est venu présenter en studio, avec beaucoup d'enthousiasme, aux auditeurs de l'Émission X la semaine dernière. À vous maintenant de découvrir le meilleur des mondes de X.

Documents du participant n°10

Document 15

Type de propos : Évaluation d'album écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 106

Média : Revue web

Année de publication : 2010

Artiste(s) en cause: Interprète classique

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2010

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (*im*)

FRANZ SCHUBERT; *Pièce x*; *Pièce y*; X (piano), C- XXXX(CD); Référence: U (P); L (D)

Imaginez une réunion et synthèse des tics et poses de Pletnev dans Beethoven, de la fausse profondeur enlisée d'Afanassiev dans Schubert, du « goût » de Luisada dans Chopin et de l'inintérêt du toucher de Pizarro dans tous les répertoires et vous aurez une idée de ce que renferme ce disque.

Même pas, en fait... Car personne ne peut imaginer la perversion et le narcissisme de cette indécente insulte à la musique, dont la *Pièce x* et le 1er mouvement de la *Pièce y* sont les expressions les plus insoutenablement obscènes. Nous donnons 1/10 pour la qualité artistique, et 10/10 pour la qualité technique.

Document 16

Type de propos : Enquête écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 717

Média : Quotidien

Année de publication : 2013

Artiste(s) en cause: Chef d'orchestre et orchestre symphonique classiques

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 1913, 1929-
1930, 1955,
1978, 2013

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (100 ans à un peu plus de 3 semaines)

Le Sacre du printemps à la ville X : une histoire par le disque

Depuis le 10 septembre au Canada, D commercialise le premier enregistrement de X à la ville X : *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinski.

X a choisi le chef-d'œuvre de Stravinski pour célébrer le centenaire de sa création, en 1913, mais aussi parce que l'Orchestre de la ville X donna la première américaine du *Sacre*

en 1922 et fut le premier sur le continent à entrer en studio pour l'enregistrer, en 1929. Six journées, jusqu'en mars 1930, furent nécessaires pour finaliser la gravure.

Au disque, la ville X a légué bien moins d'enregistrements que d'autres grands orchestres : S en 1929-1930, O en 1955, M en 1978 et, maintenant, X en 2013. Le chef québécois s'inscrit-il dans le « prolongement d'une tradition », comme le prétend la notice ?

Si tradition il y a, elle remonterait forcément à S et l'on retrouverait des caractéristiques communes entre les quatre jalons discographiques. Après réécoute comparée attentive, cela n'est absolument pas le cas.

Le *Sacre* de S, réédité par R, P et divers labels, ouvre le coffret « Le sacre du printemps, XX » paru chez S en 2013. La réédition de cette antiquité sonore est le grand choc de ce tour d'horizon, d'autant que le document est en excellente condition. Alors, oui, le procédé d'enregistrement de l'époque - une gravure directe sans retouches - fait que la finition orchestrale est moindre. La fin (*Action rituelle et Danse sacrée*) tient, à nos oreilles contemporaines, du capharnaüm. Mais cette lecture est marquée par les aspects rituels et telluriques agencés en un véritable théâtre sonore (*Jeu du rapt et Jeu des cités rivales*, fabuleux) dont personne ensuite - sauf M sous d'autres formes - ne retrouvera la saveur. Pour les historiens, ce *Sacre* est capital.

O n'a mis qu'un jour à enregistrer le *Sacre*. O, c'est l'anti-S : il n'a aucun parti pris, alors il fonce dans le tas. C'est l'un des rares *Sacre* en moins de 30 minutes, mais celui de D (M) est d'une tout autre portée. Cela dit, on ne s'ennuie pas : O fait jouer la « machine X » en toute puissance. La captation sonore élargit la perspective, mais avec un côté acidulé assez pénible.

M venait, en 1978, d'être nommé principal chef invité à la ville X, avant d'en prendre la direction musicale. L'éditeur E vendait à travers lui le « son de la ville X », alors que son travail était aux antipodes de S et O ! Sur le plan de la prise de son, l'incidence est une largeur et une opulence (réverbération), alors que la captation de D pour X est bien plus « focussée », mais dynamiquement placide et terne. M confirme à la réaudition son statut de « secret bien gardé » de la discographie [au même titre qu'Ozawa- Chicago]. Le fait que la technologie d'enregistrement numérique arriva un peu plus d'un an plus tard occulta ce disque lorsque tout le monde ne jurait plus que par le « DDD ». Or, dès le solo de basson, le *Sacre* de M, éminemment narratif, puissant et barbare, fascine.

L'épisode des *Rondes printanières* matérialise bien la différence entre les enregistrements de M et de X : M est un satyre dionysiaque, X, un sculpteur attentif. Comme dans la *Symphonie fantastique* (BIS), le chef agence scrupuleusement un concerto pour orchestre. Dès le solo de basson, l'oreille est attirée par des recherches sonores, les phrasés, les superpositions de phrases. Mais ce type de démarche a été entrepris à Berlin par Simon Rattle (EMI) servi par un orchestre et une prise de son plus impressionnants. Évidemment, tout ce qui part à vau-l'eau dans la gravure pionnière de S est ici en place au millimètre (même plus que chez M). Mais ce *Sacre* en costard-cravate n'en est pas moins décevant, déception un peu atténuée (si on ne connaît pas la *Toccata et fugue en ré mineur* par Sawallisch en 1995) par les compléments : trois opulentes transcriptions de B réalisées par S. Mais le hiatus inattendu entre l'électricité des concerts de X et le côté poli et un peu sclérosé de ses disques - en rien aidé ici par le côté propre de la captation sonore - n'en demeure pas moins étrange et surprenant.

Document 17

Type de propos : Évaluation de concert écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 591

Média : Quotidien

Année de publication : 2015

Artiste(s) en cause: Chef d'orchestre et troupe d'opéra classiques

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2015

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (1 jour)

La révolution n'est pas pour demain

Si la mise en scène situe l'action de l'*Opéra X* dans l'Espagne de 1915, c'est que tous les spectacles d'Opéra X cette saison sont plus ou moins reliés à la Première Guerre mondiale.

L'Espagne est un choix évident, puisque *Opéra X*, d'après *Roman X* de B, font suite au *Roman B* et se situent dans cette ville, où l'on retrouve le comte, F et R, devenue comtesse, ainsi que BA, qui rêve de vengeance. Sur le plan historique, au moment de la Grande Guerre, l'Espagne, économiquement exsangue, était l'une des rares nations européennes officiellement neutres, même si elle entretenait des liens avec la Grande-Bretagne.

Il n'y a pas de Première Guerre mondiale dans cet *Opéra X*, mais la lutte des classes est forcément présente puisque le régime politique espagnol de 1915 est la monarchie des Bourbons et que l'œuvre de B est animée des idées révolutionnaires qui mettront à bas la monarchie. Mais à en juger par le spectacle, la révolution n'est pas pour demain, tant la confrontation vocale entre le comte (DK) et F (BC) tourne à l'avantage du premier.

Dans un décor juste et admirablement fonctionnel, l'aspect hispanisant est essentiellement donné par les costumes et les maquillages. Contrairement au propos revendiqué par les maîtres d'œuvre du spectacle, ceux-ci aplanissent l'écart entre les classes sociales. Sapé comme un bourgeois, F ressemble à une sorte de Hercule Poirot (DS) jeune. Même S est vêtue avec une élégance raffinée. Côté maquillage, le ressort comique du personnage de mégère de M est incompréhensible lorsqu'on ne vieillit pas la jeune et fraîche demoiselle qui chante le rôle.

Cela dit, l'intérêt premier de ces représentations est de découvrir des talents, parfois des vedettes en devenir. Nous avons présents à l'esprit, ces dernières années, PS, GB et TC. Il n'y a pas de choc de ce niveau dans cette première distribution de l'*Opéra X*. Je miserai sur JVM (BA), au profil vocal assez semblable à un AS. S'il parvient à soutenir un rôle plus conséquent avec le même influx, on pourrait entendre parler de lui, tout comme de DK, un comte juste et autoritaire. SC est l'archétype de la voix de soubrette, presque trop pointue. Mais elle possède un énorme aplomb scénique, chante très juste, a compris le rôle et la dynamique des récitatifs et s'épanouit vocalement au fil du spectacle. Chanteuse à suivre...

De manière générale, les jeunes chanteurs ne sont pas aidés par le chef GG, très raide dans la première partie, lui qui lance cette version comme une locomotive sur des rails. Il manque des silences, des suspensions, des respirations, du *cantabile*. Les choses s'assouplissent un peu dans les actes III et IV. Les récitatifs sont soutenus par un clavecin très sonore et les quelques bruitages sont comiques. Les violons font ce qu'ils peuvent dans une partition plus difficile qu'elle en a l'air.

Quant au reste de la distribution, la comtesse de SP n'a pour elle que le volume vocal, car la ligne est fruste, la voix instable avec des erreurs d'intonation et peu de nuances. MD est un C avec beaucoup de présence, mais elle a commis plusieurs erreurs de détail au premier acte, EB en impose en M avec une voix cependant un peu sèche. KD, excellente BR, serait à entendre en S, un jour. Parmi les subalternes on ne retient que le jardinier, incarné par RW.

Cette même distribution (aux typologies vocales très adéquates) sera à l'œuvre samedi, une représentation diffusée sur le Web. La seconde chante ce vendredi, avec une webdiffusion dimanche après-midi.

Document de Brigitte Dusseau

Document 18

Type d'intervention : Nouvelle écrite

Durée totale : nsp

Nombre de mots : 606

Média : Journal La Presse

Année de publication : 2015

Artiste(s) en cause: Harper Lee

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2015

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (environ quelques jours) et annonce (environ 5 mois)

Controverse autour du nouveau roman d'Harper Lee

A-t-elle donné son avis? Était-elle vraiment d'accord? L'enthousiasme suscité par l'annonce d'un deuxième roman de l'Américaine Harper Lee, 55 ans après son best-seller *Ne tirez pas sur l'Oiseau moqueur*, a depuis cédé la place au doute et à la controverse.

Mme Lee, 88 ans, a fait savoir ce week-end par son avocate Tonja Carter qu'elle était «extrêmement blessée et humiliée» par ceux doutant qu'elle ait réellement donné son accord à la publication de *Go Set a Watchman*, écrit dans les années 1950, et qui, selon son avocate, a été retrouvé cet automne dans des cartons.

Harper Lee vit dans une maison de retraite de Monroeville, en Alabama. Elle aurait souffert d'un AVC en 2007. De tout temps extrêmement réservée, elle ne donne pas d'interview.

Ne tirez pas sur l'Oiseau moqueur, son seul roman jamais publié, un très grand classique de la littérature américaine, lui avait valu un prix Pulitzer en 1961, un an après sa sortie. Il a été vendu à plus de 30 millions d'exemplaires, traduit en plus de 40 langues, et est étudié dans de très nombreuses écoles et lycées américains.

Plaidoyer pour la justice, il raconte l'histoire d'un avocat blanc, Atticus Finch, défendant un Noir accusé de viol pendant la Grande Dépression des années 30, dans une ville fictive et raciste d'Alabama. La narratrice du roman est la fille d'Atticus Finch, Scout.

Mais depuis, Harper Lee n'avait rien publié, expliquant à des proches qu'elle n'en avait pas l'intention, après le succès phénoménal de son premier et seul roman.

D'où le doute. À Monroeville, plusieurs personnes disant bien la connaître ont confié à la presse locale qu'ils pensaient que ses désirs n'avaient pas été respectés.

«Je ne pense pas qu'elle ait été d'accord», a ainsi déclaré la propriétaire du Court House Café, Janet Sawyer, sur le site AL.com, affirmant que la santé d'Harper Lee avait décliné depuis son AVC et ne lui permettait pas de prendre de telles décisions.

Sortie en juillet

«C'est une femme très forte, indépendante et sage qui devrait savourer la découverte de son roman longtemps perdu», a expliqué à l'inverse son avocate au *New York Times*, dans

une série de courriels et de textos. «Au lieu de cela, elle doit défendre sa propre crédibilité et sa décision», a regretté Mme Carter, ajoutant que sa cliente était «extrêmement blessée et humiliée» par la controverse.

Sollicitée par l'AFP, l'avocate n'a pas souhaité s'exprimer davantage.

Go Set a Watchman dont Harper, filiale d'HarperCollins a acquis les droits pour l'Amérique du Nord pour un montant non précisé, doit sortir en juillet, avec de solides ventes assurées.

Un historien qui rendrait régulièrement visite à Harper Lee, Wayne Flynt, s'est aussi dit surpris après l'annonce de sa sortie.

«Je ne pense pas qu'aucun de ses amis les plus proches, et j'en connais la plupart, n'était au courant», a-t-il confié, selon AL.com.

Mais il a rejeté l'idée que la publication de ce qui est une suite à *Ne tirez pas sur l'Oiseau moqueur*, même si *Go Set a Watchman* a été écrit avant, ait été prise sans le plein accord de l'auteure.

«Hier, elle était plutôt lucide, j'étais là, je lui ai parlé», avait-il déclaré la semaine dernière.

Go Set a Watchman met en scène certains des personnages de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*.

Il avait à l'époque été rejeté par l'éditeur, qui avait demandé à Harper Lee une nouvelle version où la narratrice, Scout, serait enfant, et non adulte comme elle l'est dans *Go Set a Watchman*. De là était né *Ne tirez pas sur l'Oiseau moqueur*, comme elle l'a confié la semaine dernière dans un communiqué d'HarperCollins.

Document de Ian Bussières

Document 19

Type de propos : Évaluation de concert écrite

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 510

Média : Journal Le Soleil

Année de publication : 2015

Artiste(s) en cause: California Guitar Trio

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 2015

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (1 jour)

California Guitar Trio : un trio à quatre réussi

À son retour dans la capitale, le California Guitar Trio a offert jeudi au public du Palais Montcalm un programme instrumental de près de deux heures sans anicroche, quoique un peu statique, qui démontrait bien l'éventail de talent de ces guitaristes acoustiques, l'un japonais, l'autre américain et le troisième belge.

La présence du bassiste de Peter Gabriel et de King Crimson, Tony Levin, comme quatrième mousquetaire était un heureux ajout à l'ensemble. Sa présence tantôt sur sa basse Chapman Stick, tantôt sur une basse électrique traditionnelle, ajoutait énormément de profondeur aux pièces présentées.

«Je suis le seul ici sur scène à avoir déjà vécu en Californie!» a lancé Paul Richards au terme de la très californienne *Walk Don't Run*, qui tenait davantage de la version du groupe The Ventures que de celle de son interprète original Johnny Smith.

Plusieurs des titres interprétés par le groupe, qu'il s'agisse de leurs compositions ou de reprises de pièces rock, jazz ou classique, avaient d'ailleurs cette saveur «surf rock», un style musical qu'affectionne particulièrement le guitariste Hideyo Moriya. S'il est le seul membre du trio à ne pas s'être adressé directement à la foule, le Japonais impressionnait par la maîtrise de son instrument, notamment dans le rythme rapide et les notes basses que requiert son style fétiche.

Les trois gars ont tous étudié auprès du guitariste de King Crimson Robert Fripp et ont aussi offert au public un aperçu des méthodes d'enseignement particulières du maître. Sur une *Suite pour luth* du compositeur allemand Jean-Sébastien Bach, chaque guitariste interprétait successivement une note dans un enchaînement rapide plutôt impressionnant.

Québec saluée

Sympathiques, les musiciens ont répété que Québec était l'une de leurs villes préférées et souligné la présence de l'ex-directeur de la programmation du Festival d'été de Québec (FEQ), Jean Beauséne. C'est lui qui les avait invités au FEQ après les avoir entendus en première partie de King Crimson au Grand Théâtre en 1995. «Nous sommes allés souvent au Festival. Nous avons commencé au Pub St. Alexandre, plus tard nous avons joué au carré D'Youville et nous avons fini sur les plaines d'Abraham!» se rappelait Richards.

Dans une ville de Québec qui a toujours craqué pour le rock progressif, pas surprenant non plus que le groupe ait obtenu sa première ovation après avoir joué la pièce *Echoes* de Pink Floyd agrémentée de quelques effets électriques.

De nombreux spectateurs ont également répondu à l'invitation du Belge Bert Lams, qui les invitait à entonner les paroles du classique de Queen *Bohemian Rhapsody*, qui a fait se lever de nouveau tous les spectateurs réunis dans la salle Raoul-Jobin juste avant le rappel.

Bach était encore à l'honneur au rappel quand les guitaristes sont revenus pour interpréter, sans Levin, *Toccatà* et *Fugue en ré mineur*. Le bassiste est ensuite allé rejoindre ses comparses pour les premières notes de *Gens du pays*, un clin d'œil au Québec, qui s'est transformé en la pièce grecque Misirlou, devenue un éclatant hymne «surf rock» à travers les doigts de Dick Dale dans les années 60.

Document de Sylvain Ménard

Document 20

Type d'intervention : Chronique

Durée totale : *nsp*

Nombre de mots : 675

Média : Journal Métro

Année de publication : 2014

Artiste(s) en cause: Auteurs-compositeurs-interprètes blues, rock et pop

Année de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s) : 1969, 1980,
1986, 1993,
2001, 2014

Catégorie principale de publication : Compte-rendu (45 ans à 2 jours) et annonce (2 mois)

Le roi déchu

Je n'y étais pas quand les Doors et Jim Morrison sont venus au Forum en 1969. Sur les publicités pleines de promesses qui avaient précédé le spectacle, ils avaient mis la photo du Lizard King dans toute sa splendeur, torse nu, superbe. Le grand soir venu, le lézard s'était transformé en gros reptile plutôt saoul comme une botte qui hurlait, à chaque instant : « Qui a une demande spéciale? Who cares? On va TOUTES les faire anyways !!! » Deux fois pendant le spectacle, il était tombé en bas de la scène. Ouch...

Je n'étais pas là non plus quand Renaud s'est ramassé dans les tréfonds du pathétique au Spectrum en 2001. Je n'ai pas manqué grand-chose à vrai dire. Qui donc peut avoir envie de voir quelqu'un que l'on a tant admiré s'enfoncer si bas dans l'abîme de ses tourments? Des chums qui ont assisté au naufrage m'en parlent encore l'œil mouillé.

Malheureusement, j'étais là l'autre soir, dans la grande salle de la PDA, pour assister au concert double de Gary Clark (trente fois meilleur qu'en première partie de Kings of Leon en février dernier au Centre Bell) et du grand maître BB King, le bien nommé. Oh, la cata mes amis. La tristesse, c'était à mon tour de m'en faire servir une pointe...

La première fois que j'ai vu BB King, c'était dans ce formidable rassemblement des géants du blues, le 12 octobre 1980 au CEPsum de l'Université de Montréal (avec Muddy Waters, John Lee Hooker et James Cotton, oui oui, le même jour sur la même scène...). Dans le groupe, BB 1er se distinguait. Vêtu d'un habit bleu électrique pour le moins saisissant et entouré des plus beaux membres de la cour qui l'accompagnaient allègrement pour son heure et quelque de perfor. C'était à l'époque où son BB King Orchestra jouait pour lui et non pas à côté de lui. Samedi soir, c'était à pleurer de le voir ainsi abandonné par sa gang. Un vieux monsieur, épouvantablement seul sur sa chaise, qui jouait un *You Are my Sunshine* digne d'un débutant sans talent et tenant des propos totalement décousus. L'horreur. À 88 ans, qui donc le pousse à ainsi se déshonorer sur scène? On est ici en droit de parler d'acharnement mercantile. Ne cherchez pas ailleurs, sa gérance et ceux qui le retiennent encore sur la route sont les seuls vrais responsables.

J'ai eu mal. Pourtant, j'avais vécu d'autres épisodes traumatisants avant. Comment oublier Chet Baker au même festival en 1986? Grugé par l'héroïne et incapable de sortir le moindre son de sa trompette. J'ai aussi vu Léo Ferré, au crépuscule de sa vie (du moins, ça avait l'air de ça), chantant difficilement sur des bandes préenregistrées. Dans le même ordre d'idées, je me souviendrai pour l'éternité de Serge Reggiani qui peinait à lire ses propres paroles sur un télésouffleur que l'on avait pourtant placé à 3 pieds de sa face aux FrancoFolies de 1993. Rien de cela ne s'oublie. Rien. On les aime tellement ces artistes-là, ce sont les derniers que l'on voudrait voir ainsi dépossédés de tout.

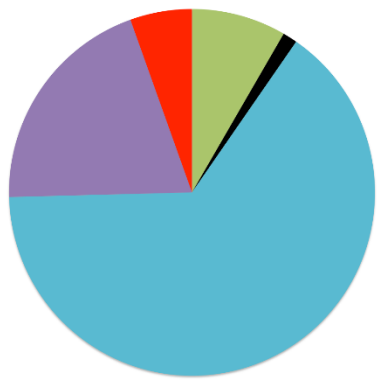
Samedi soir, à la fin de la soirée et après quelques huées (rares, mais quand même...), plusieurs se sont rassemblés sur le bord de la scène pour souffler des bisous au Roi BB et lui demander de rentrer tranquillement dans son château de Las Vegas pour y faire de beaux rêves. Parce qu'avec lui, même s'il ne semblait pas trop s'en rendre compte, on venait de vivre un cauchemar. Crisse de vieillesse.

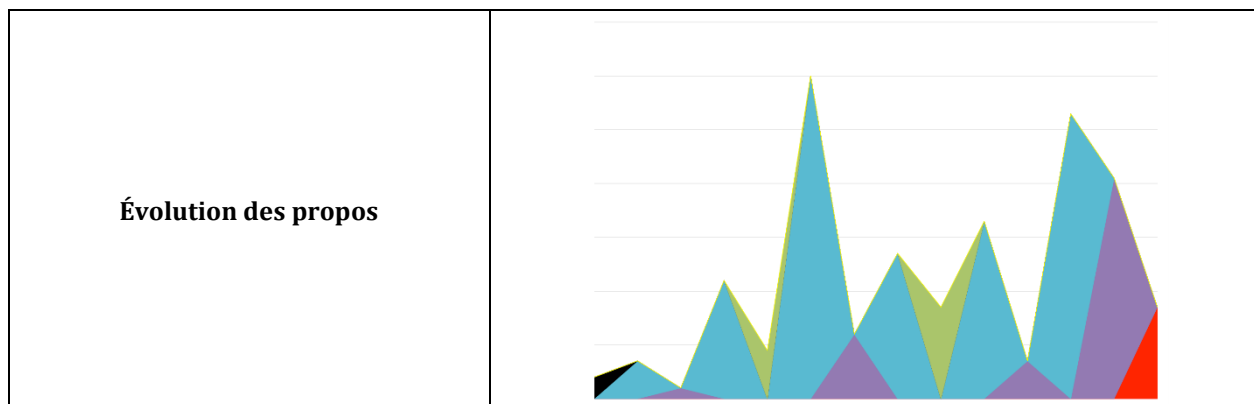
Tiens, v'là t-y pas Charles Aznavour, avec ses 90 ans bien sonnés, qui remet ça une fois de plus au Centre Bell le 17 septembre prochain. J'ai passé une dernière soirée en sa compagnie il y a quelques années à la Maison symphonique. Le souffle court, il avait chanté plutôt mal en se frottant les yeux comme un enfant fatigué qui veillait trop tard. On lui doit entre autres une superbe chanson dans laquelle on retrouve les mots : « Il faut savoir quitter la table... ».

Annexe VII : Analyse des critiques-productions (phase II)

Rappelons le code de couleur utilisé pour cataloguer les différents types de propos pris en compte par l'analyse : les citations figurent en **jaune**, les comparaisons/références, en **vert**, les descriptions pures, en noir, les descriptions tendancieuses, en **bleu turquoise**, les jugements de valeur, en **mauve**, puis les prescriptions normatives, en **rouge**. Le graphique de la répartition des propos consiste en un diagramme circulaire indiquant les proportions relatives de chaque type de propos en présence dans une même intervention. Pour sa part, le graphique de l'évolution des propos montre l'évolution, au fil d'une intervention, du nombre de mots propre à chaque type de propos. Des pics plus élevés correspondent donc à un nombre de mots plus élevé, et vice-versa. La largeur des pics est directement proportionnelle à la longueur absolue de l'intervention.

Fiche 1 : critiques-productions du participant n°1

Document 1	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	311
Média	Blogue
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Auteur-compositeur interprète folk-pop
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2014
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (10 jours)
Répartition des propos	



Cette intervention est parue en 2014 pour le compte d'un blogue dédié aux actualités ainsi qu'à la revue d'albums et d'artistes en musique populaire. Le participant n°1 y évalue en 311 mots et de manière plutôt négative le cinquième album d'un auteur-compositeur-interprète de folk-pop paru dix jours plus tôt. Tel qu'on peut le constater, la critique se compose en grande partie de descriptions tendancieuses, bien que le quart du contenu soit constitué de jugements de valeurs et de prescriptions normatives à propos de l'artiste. Quelques comparaisons/références viennent ponctuer le tout, avec très peu de description pure. Par ailleurs, aucune citation ne figure dans ce texte. Comme le montre le graphique d'évolution des propos, l'auteur introduit son discours par quelques éléments plus descriptifs (d'abord purs, puis vite tendancieux) entrecoupés de quelques comparaisons/références. Les jugements de valeurs ainsi que les prescriptions normatives viennent clore l'intervention.

Dans ce discours, l'auteur reproche à l'artiste d'avoir produit une œuvre jugée « machinale, froide, figée, répétitive, sans éclat » (et ce, malgré quelques « forces » qu'il énumère brièvement), une œuvre somme toute « ordinaire ». Si l'on suit le raisonnement esthétique de l'auteur, il faut donc en comprendre que l'œuvre ne peut être jugée intéressante, donc belle, puisqu'elle « manque d'éclat » (on pourrait dire, de « mordant »). Autrement dit, l'œuvre est jugée *fade*. Et puisque cette fadeur serait attribuable au manque d'inspiration de l'artiste selon l'auteur, on peut considérer que la notion d'*inspiration* constitue pour le participant n°1 une valeur esthétique. Par contre, l'auteur n'explique pas concrètement, dans son propos, à quoi pourrait bien ressembler une œuvre « inspirée ». De plus, une certaine valeur de « *variété* » serait également en jeu, valeur selon laquelle ce qui est varié évite la

redondance et l'ennui, sortes de « pièges » dans lesquels semble être tombé l'artiste en question selon l'auteur. Finalement, l'artiste est somme toute jugé « éminent » et « doué », ce qui renvoie à la valeur du *talent*, sorte de « don inné » propre à un individu.

Document 2	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	405
Média	Blogue
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Groupe rock
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2014
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (10 jours)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Tirée du même média à la même date, la seconde critique-production du participant n°1, plus longue de près de 100 mots, constitue pour sa part une évaluation plutôt positive de l'album d'un groupe rock paru la même année. La critique se compose encore une fois en grande partie de descriptions tendancieuses, mais ici, près du quart du contenu est constitué de descriptions pures, apparaissant surtout en début de texte. Le discours est tantôt ponctué

de jugements de valeurs et de comparaisons/références, et une prescription normative vient en conclusion.

Dans cette seconde intervention, l'auteur félicite le groupe pour avoir su produire un album qui, malgré le fait que ses influences soient jugées « trop évidentes » aux oreilles de l'auteur (ce qui renvoie directement à la valeur de *l'originalité*), permet à l'auditeur de se « sentir impliqué ». L'œuvre, en quelque sorte, est jugée *participative*. L'auteur fait d'ailleurs référence au sociologue Marshall McLuhan et à son concept de « médiums froids »¹⁹⁵, qui désigne un média où le récepteur a la possibilité de « compléter le message » qu'on lui adresse, par opposition à un média dit « chaud » où sa passivité est de mise¹⁹⁶. Ce facteur est jugé déterminant dans l'appréciation que fait le participant n°1 de l'album qu'il évalue, et pour cette raison, on peut attribuer à son goût une certaine valeur de « démocratisation » ou de « *participativité* » : l'auteur aime sentir qu'une œuvre ne lui présente pas un message de manière univoque, et lui donne l'impression d'avoir la possibilité d'en construire lui-même le sens.

¹⁹⁵ Cette référence n'est d'ailleurs aucunement expliquée. Comme nous l'avons dit au chapitre précédent, en ce qui a trait aux comparaisons/références, l'auteur prend toujours pour acquis que c'est à son destinataire de saisir ce dont il est question.

¹⁹⁶ McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, (c. 1964), Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 59.

Fiche 2 : critiques-productions du participant n°2

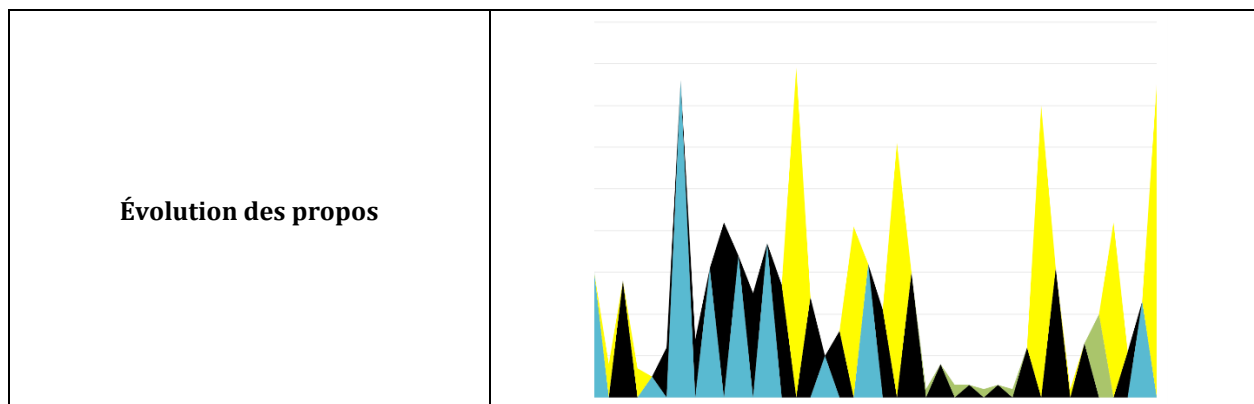
Document 3	
Type de propos	Reportage écrit
Durée totale	-
Nombre de mots	758
Média	Quotidien
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Auteur-compositeur-interprète pop
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2014
Catégorie principale de publication	Annonce (3 jours)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Cette intervention de 758 mots est parue en 2014 pour le compte d'un quotidien à grand tirage. L'auteur y réalise une entrevue avec un auteur-compositeur-interprète pop tout en en profitant pour évaluer subtilement et de manière plutôt indirecte son deuxième album, à paraître quelques jours plus tard. Tel qu'on peut le constater, la critique se compose à près de 50% de citations. Quelques descriptions pures et tendancieuses s'articulent autour, surtout en fin de texte, avec une faible présence de comparaisons/références. Comme le montre le graphique d'évolution des propos, l'auteur cite beaucoup dans la première moitié

du texte, et réserve ses descriptions surtout pour la seconde moitié de l'intervention. Les jugements de valeurs ainsi que les prescriptions normatives sont ici nuls.

Dans ce discours, l'auteur traite du contexte (principalement artistique, juridique et personnel) entourant la sortie de l'album, ponctuant son intervention de descriptions tendancieuses de l'œuvre nous laissant penser que le point de vue est globalement positif (l'artiste est jugé « prendre du galon » avec ce nouvel opus). L'auteur félicite en outre l'artiste d'avoir diversifié ses influences par rapport à son premier album; on retrouve ici la valeur de la *variété*. Puis, l'auteur conclut en suggérant que l'album est le fruit du travail rigoureux d'une équipe « tout étoile », l'artiste étant « déjà » en train de préparer un troisième album. L'œuvre est donc jugée *travaillée*, peaufinée; on sent, à la lecture de l'article, que son auteur acclame subtilement un « travail bien fait », ce qui semble, en définitive, constituer pour lui une valeur sûre lorsque vient le temps de considérer une œuvre d'art. En outre, l'auteur prend la peine de mentionner le degré de popularité d'un artiste dont le premier album fut « certifié platine », et l'ayant « mené un peu partout en Amérique du Nord et en Europe », faisant directement référence ici à la valeur de la *popularité*.

Document 4	
Type de propos	Reportage écrit
Durée totale	-
Nombre de mots	1012
Média	Quotidien
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Auteur-compositeur-interprète pop
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2014
Catégorie principale de publication	Annonce (3 jours)
Répartition des propos	



Tirée du même média à la même date, la seconde critique-production du participant n°2, notablement plus longue puisqu'elle fait 250 mots de plus, est aussi une entrevue doublée de l'évaluation de l'album d'un auteur-compositeur interprète pop, album à paraître quelques jours plus tard. Ici, la critique apparaît plus diversifiée dans son contenu : bien qu'il n'y figure toujours pas de jugements de valeur ou de prescriptions normatives, l'auteur a accordé plus d'importance aux descriptions pures et tendancieuses (près d'un tiers de son discours pour chacune), donnant encore une fois cependant peu de place aux comparaisons/références. Ici, la construction du discours procède à l'inverse que pour le document 1 : l'auteur débute son intervention surtout par des descriptions; les citations interviendront plus tard.

Dans cette seconde intervention, l'auteur compare entre autres le nouvel album de l'artiste avec son précédent, qui était « imparfait, nerveux, mais drôlement authentique », révélant du coup l'*authenticité* comme étant l'une de ses valeurs esthétiques, mais sans définir ce que serait une œuvre ou un artiste « authentique ». Quant à lui, le nouvel album est jugé, ici encore, « travaillé » : on citera les noms des musiciens qui y ont collaboré en mentionnant les artistes avec qui ils ont autrefois travaillé, références sensées révéler au lecteur que l'artiste s'est « bien entouré » de « gens d'expérience ». Le « *travail bien fait* », ici encore, fait figure de valeur prisée par l'auteur.

Fiche 3 : critiques-productions de la participante n°3

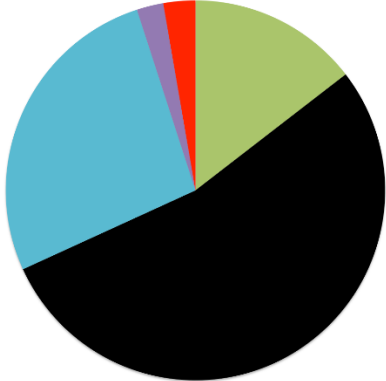
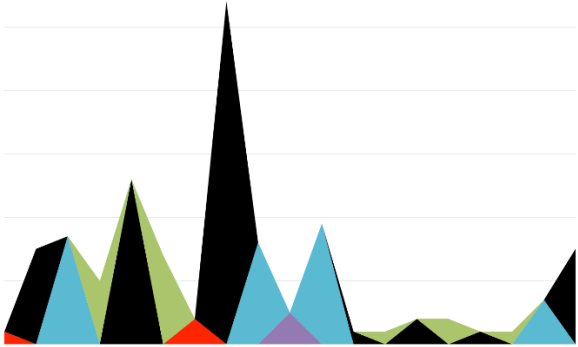
Document 5	
Type de propos	Animation
Durée totale	01 : 30 : 00

Nombre de mots	252
Média	Radio
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Compositeur classique
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	1965-1992
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (au moins 22 ans)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Analysons maintenant l'extrait (252 mots) d'une intervention animée de la part de la participante n°3 et parue en 2014 pour le compte d'une radio étudiante. Tel qu'on peut le constater, la critique se compose à plus du trois quart de descriptions pures. Cependant, des descriptions tendancieuses, des jugements de valeurs et même des prescriptions normatives sont présentes, ponctuées de quelques comparaisons/références. Comme le montre le graphique d'évolution des propos, ces derniers sont distribués de manière moins évidente, plus « chaotique » tout au long du propos, que pour les documents des participants n°1 et 2, ce qui en soi paraît typique d'un discours oral dont la forme et une part importante du contenu sont *improvisées*, comme c'est le cas en général pour la plupart des animations à la radio ou la télévision.

Dans ce discours, l'auteure réalise la transition entre une séquence musicale entendue préalablement durant l'émission et une entrevue donnée par un compositeur de musique contemporaine au compositeur Charles Amirkhonian vers la fin des années 1970. La participante vante les mérites du compositeur contemporain en faisant valoir tout le travail qu'il passe à écrire ses œuvres, qui sont d'une « construction rythmique excessivement complexe ». *Complexité* et *travail* sont donc ici les valeurs en jeu dans le discours. Le point de vue est même explicitement positif; en témoigne la simple mention que la musique du compositeur est « un monde à découvrir ».

Fiche 4 : critiques-productions de la participante n°5

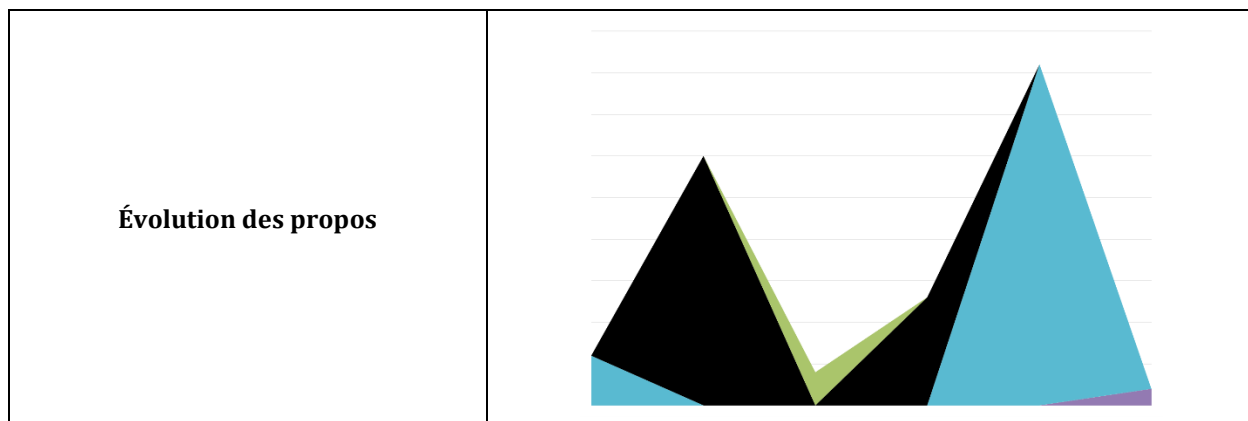
Document 6.1	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	220
Média	Magazine
Année de publication	2011
Artiste(s) en cause	Auteur-compositeur-interprète pop
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2011
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (3 semaines)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Les interventions 6.1 à 6.5 de la participant n°5 sont toutes des évaluations d'albums écrites tirées de la section « musique » de l'édition 2011 d'un magazine de divertissement et de mode. Dans le document 6.1, l'auteure évalue en 220 mots et de manière plutôt positive le dernier album d'une auteure-compositrice-interprète paru trois semaines auparavant. Les descriptions pures occupent plus de la moitié du discours, suivies de descriptions tendancieuses et de comparaisons/références. Les jugements de valeurs et prescriptions normatives sont plus ou moins au coude à coude, occupant une place réduite mais notable. Étonnamment, l'évolution des propos semble plutôt « chaotique » : il n'est pas possible de

dégager un style clair ou une stratégie d'écriture quelconque de la part de l'auteure, mis à part le fait qu'elle alterne constamment entre différents types de propos d'une phrase à l'autre.

La participante traite ici d'un album jugé « incontournable », « captivant », et dont il paraît important de rappeler qu'il fut bien coté par le magazine *Les Inrockuptibles*, une sorte de référence en la matière, mais dont la légitimité de l'autorité n'est pas expliquée, révélant du coup la valeur du *prestige*, le prestige étant cette valeur qui veuille que le seul nom ou la seule réputation de quelque chose lui vaille d'être considérée avec admiration. Si l'on suit le raisonnement esthétique de l'auteure, l'œuvre peut être jugée intéressante, donc belle, puisqu'elle est à la fois le produit d'une artiste de *talent* (qui joue de la musique depuis l'enfance, est douée et possède une « belle voix ») ainsi que celui du *travail* « bien fait » d'une équipe composée de « grands noms » du monde de la musique populaire.

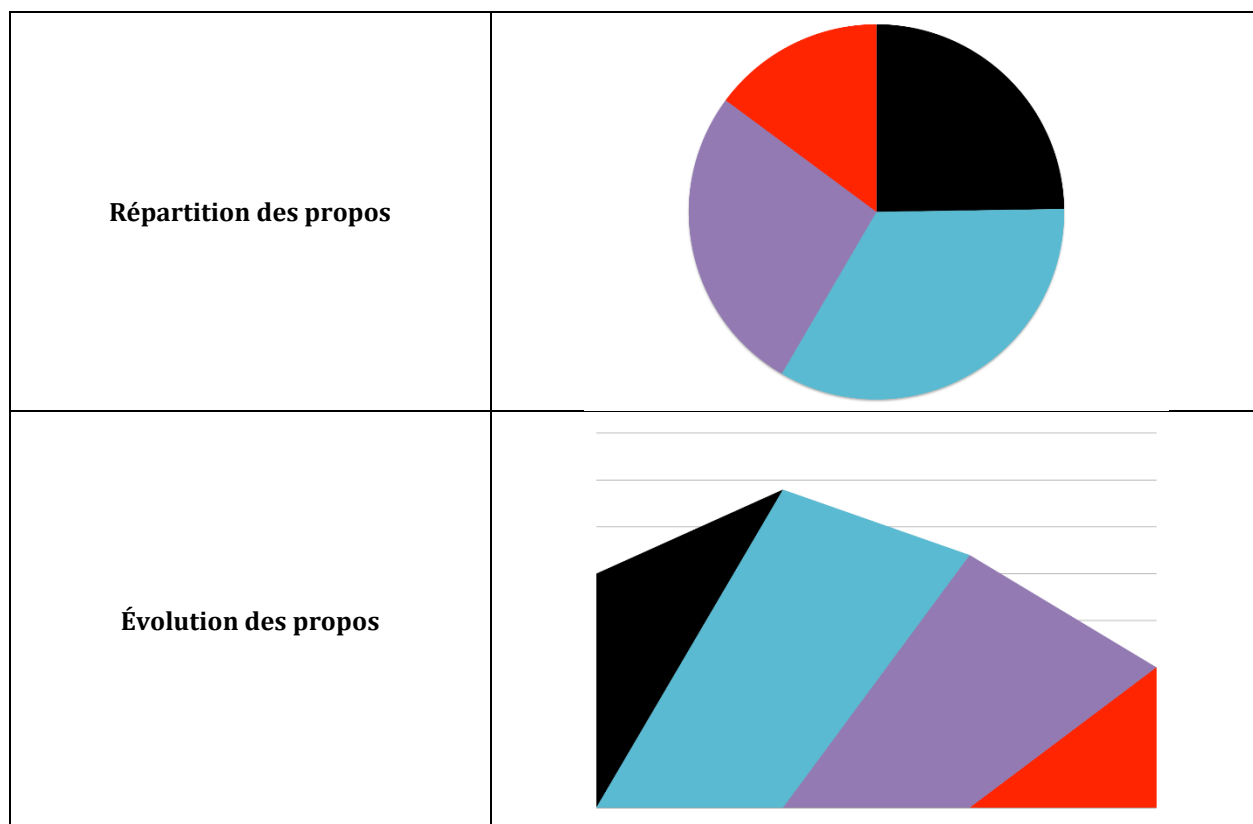
Document 6.2	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	96
Média	Magazine
Année de publication	2011
Artiste(s) en cause	Auteur-compositeur-interprète pop
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2011
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (7 semaines)
Répartition des propos	



Ce second document de la participante n°5, plus de deux fois plus court, se compose à près de 50% de descriptions tendancieuses. Une autre grande partie est constituée de descriptions pures. Suivent des comparaisons/références et quelques jugements de valeurs, disposés surtout en fin d'intervention. Le graphique d'évolution des propos révèle que l'auteure accorde une plus grande place aux descriptions pures en début de texte, pour s'avérer plus subjective en fin de texte, ce qui contraste avec le style plus « chaotique » propre à sa première intervention.

La participante évalue ici positivement le huitième album d'un auteur-compositeur-interprète pop paru sept semaines auparavant. Son raisonnement esthétique semble être le suivant : l'album évoque un univers « peuplé de créatures légendaires », de « petites histoires cocasses », et est le fruit d'un « imaginaire fertile ». Ces qualités, relevant toutes de ce que nous avons considéré dans le cas du document 1 du participant n°1 être la valeur de l'*inspiration*, semblent ici suffire à rendre l'œuvre appréciable.

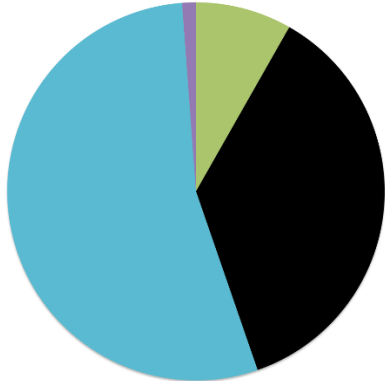
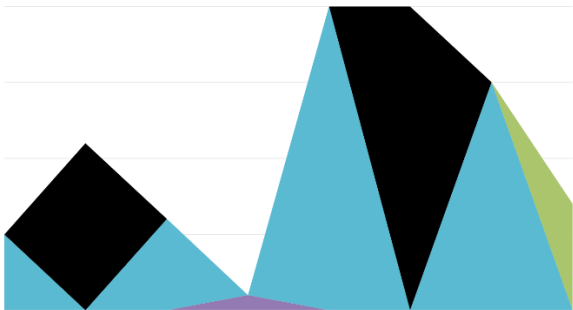
Document 6.3	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	101
Média	Magazine
Année de publication	2011
Artiste(s) en cause	Interprète pop
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2011
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (8 semaines)



Le troisième document critique que nous analysons chez la participante n°5 fait environ la même longueur que le précédent, soit près de 100 mots, et se compose au tiers de descriptions tendancieuses. Suivent les jugements de valeurs, qui constituent ici 27% de l'intervention, puis les descriptions pures, qui occupent le quart des propos. L'auteure consacre tout de même une part non négligeable aux prescriptions normatives, qui composent 15% de son discours. Encore une fois, et comme on l'a déjà constaté auparavant, la présence de citations et de comparaisons/références reste extrêmement limitée (dans ce cas-ci, nulle), semble-t-il, dans ce genre d'écrit journalistique. L'évolution des propos révèle quant à elle une structure claire : l'auteure va de l'objectif au subjectif, en introduisant par des descriptions pures, puis tendancieuses, pour conclure par ses impressions, jugements et prescriptions.

La critique semble ici plus mitigée, y allant même d'un conseil « rétrospectif » sur le choix de l'ordre des morceaux de l'album, qui aurait pu être « mieux fait ». L'auteure semble penser que malgré le fait que l'album, paru huit semaines auparavant, en soit « encore un » de reprises (ce qui semble être, à prime abord, selon elle, un défaut), elle lui trouve un intérêt

dans la mesure où l'interprète s'« approprie » les pièces très « habilement ». La valeur implicite en jeu semble donc être ici une fois de plus l'*authenticité*, dans la mesure où l'on suppose qu'un interprète qui fait « siennes » les pièces qu'il joue les associe à son identité de manière qui paraît « naturelle », sans « artifices », ce qui demeure « authentique », « vrai ». Cependant, l'auteure se garde bien d'expliquer ce que tout cela peut vouloir dire concrètement.

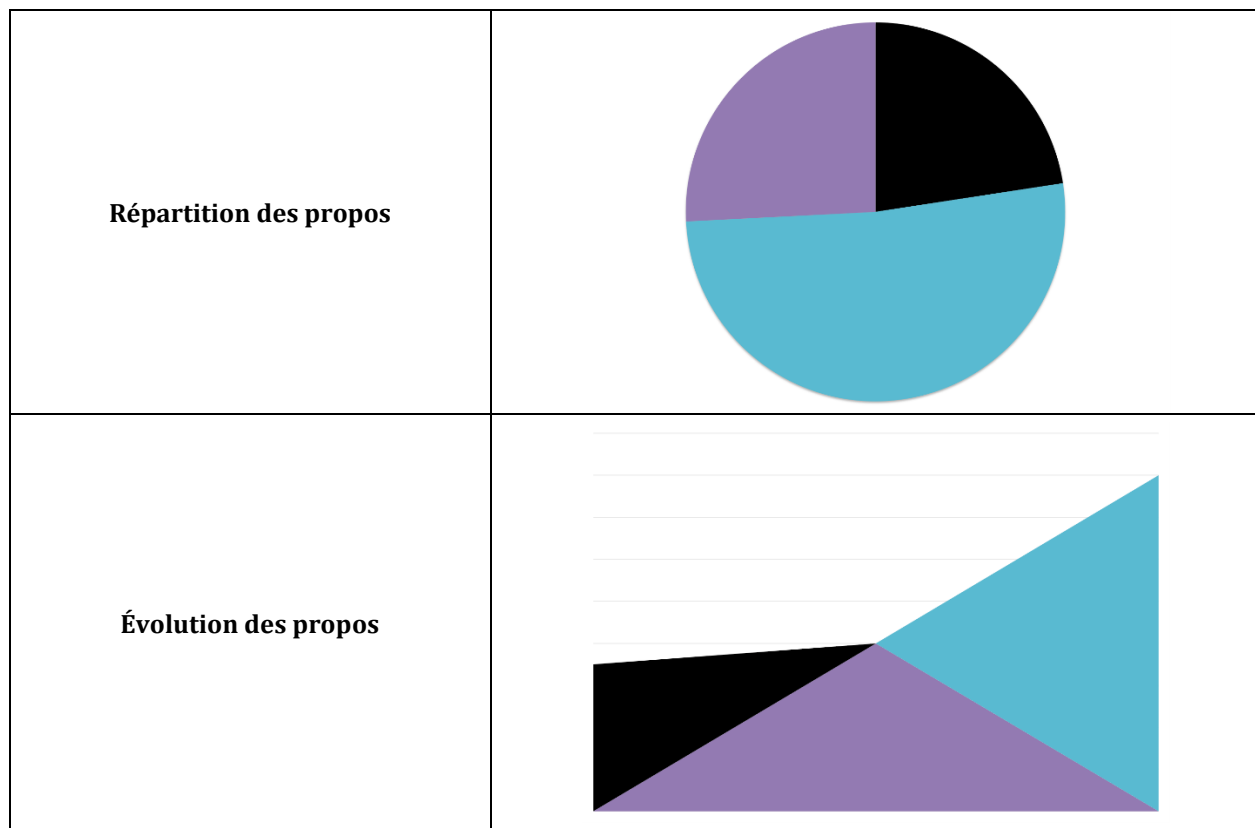
Document 6.4	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	85
Média	Magazine
Année de publication	2011
Artiste(s) en cause	Interprète pop
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2011
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (6 semaines)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Ici, la critique est encore plus courte que les précédentes, ne faisant que 85 mots. Il s'agit d'une évaluation positive du trente-huitième album d'une interprète pop, album paru

six semaines plus tôt. L’auteure y va surtout de descriptions tendancieuses, réservant cependant près du tiers de ses propos à des descriptions pures, pour accorder une petite place à des comparaisons/références ainsi qu’une place encore plus minime à des jugements de valeurs. Le discours semble fonctionner en deux temps : deux passages descriptifs séparés par un court jugement de valeur.

L’auteure annonce directement que ce qu’elle a apprécié dans cet album est son « *authenticité* », sa « tendresse » et son « émotion ». Mais la « tendresse » et l’« émotion » renvoient ici plutôt aux impressions que l’auteure a ressenties à l’écoute qu’à des caractéristiques sonores elles-mêmes. Car peu importe que l’on ait un point de vue formaliste (« la musique ne porte pas d’émotions en elle-même; c’est nous qui y percevons des émotions ») ou romantique (« la musique est l’art d’exprimer des émotions ») à ce sujet, il n’en reste pas moins que soit tous les albums de musique sont dotés *également* d’émotions, soit aucun ne l’est. Autrement dit, il est extrêmement difficile d’imaginer comment il se pourrait que certains albums de musique, à supposer que la musique porte en elle-même des émotions, soient « plus émotifs » que d’autres. Ce qui semble donc se dégager d’une telle formulation, c’est donc que l’auteure juge l’œuvre belle, intéressante, parce qu’elle *apprécie*, tout simplement.

Document 6.5	
Type de propos	Chronique
Durée totale	-
Nombre de mots	31
Média	Magazine
Année de publication	2011
Artiste(s) en cause	Auteur-compositeur-interprète rock
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2010
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (environ 8 mois)



Cette très courte chronique de 31 mots n'est pas de la participante n°5 elle-même; elle est *rapportée* au nom d'une personne ayant été interviewée par le magazine dans une édition précédente¹⁹⁷. Il s'agit donc de l'avis d'une personne que l'on juge pertinent parce que la personne en question a fait l'objet de l'intérêt du magazine (et indirectement, de ses lecteurs) par le passé. En quatre phrases seulement, un album complet est évalué. Une première phrase annonce l'impression de l'auteure, une seconde nomme l'album en question, une troisième le juge, puis la dernière justifie brièvement le jugement.

Cette justification tient à la fois de la « *valeur-travail* », si l'on peut dire, que de *l'inspiration*, deux valeurs que nous avons rencontrées précédemment dans d'autres critiques. L'œuvre est ici jugée intéressante parce qu'elle fait montre d'un « côté rock bien exploité »; on pourrait dire d'un style « efficacement rendu ». Or, le fait de réaliser une bonne interprétation peut, en absolu, être dû à deux facteurs : un travail ardu, ou une « inspiration divine » (certains parleraient de « talent »). Comme l'auteure ne précise pas lequel de ces

¹⁹⁷ Cette information fut confirmée par la participante n°5 lors de l'entrevue.

deux facteurs joue le plus à ses yeux, il faut donc considérer qu'elle les tient pour aussi importants l'un que l'autre.

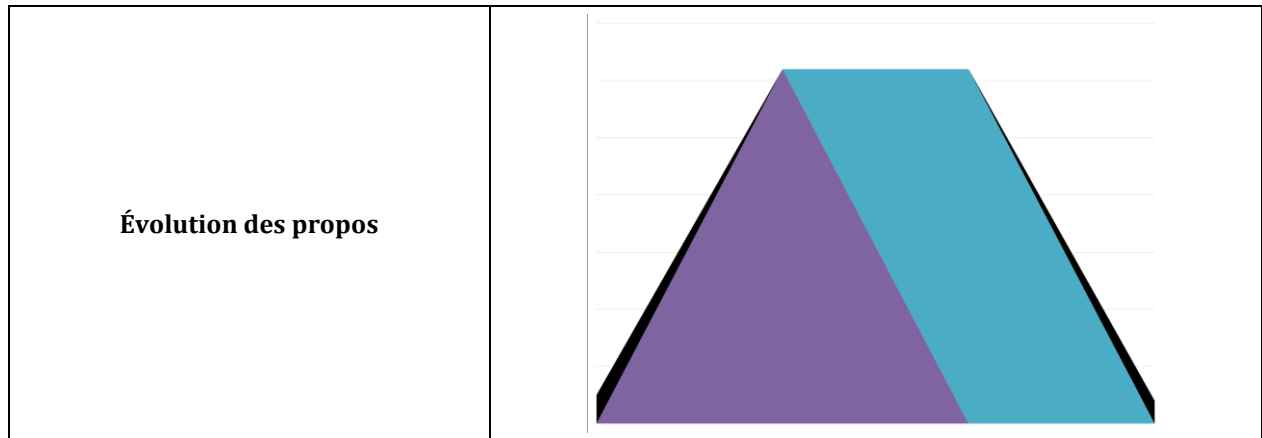
Document 7	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	104
Média	Revue
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Groupe métal
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2014
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (6 jours)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Une telle intervention est parue en 2014 pour le compte d'une revue d'actualités culturelles. Ici, la participante évalue en 104 mots et de manière plutôt positive le dernier album d'un groupe métal paru six jours plus tôt. Tel qu'on peut le constater, la critique se compose en grande partie de descriptions tendancieuses, suivies de jugements de valeurs. Des comparaisons/références et descriptions pures viennent compléter le tout, mais minimalement. Comme le montre le graphique d'évolution des propos, l'auteure introduit

son discours par quelques éléments plus descriptifs et comparatifs, pour conclure par des jugements de valeurs et une séquence de descriptions tendancieuses.

Dans ce discours, l’auteure reproche aux « fans » du groupe de ne pas s’accorder avec son point de vue selon lequel la présence de deux nouveaux membres en revitalise la valeur, les musiciens qui jouaient auparavant selon elle « sur le pilote automatique ». Cet album serait donc le contraire de la monotonie pour l’auteure, soit un album « *inspiré* » et *varié*; tout le contraire du produit jugé « fade » dans le document 1 du participant n°1. Qui plus est, il semble que l’*authenticité* soit ici en jeu, car l’auteure félicite les musiciens pour produire des chansons qui « font honneur à la discographie du groupe », ce qui, en soit, signifie qu’ils ont produit une œuvre qui soit « fidèle » à ce que l’auteure juge « vrai » dans la personnalité des musiciens.

Document 8	
Type de propos	Évaluation d’album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	133
Média	Revue
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Groupe punk
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2014
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (environ 4 mois)
Répartition des propos	



La dernière intervention considérée pour la participante n°5 fut publiée à la même date et dans le même média que la précédente, et relate la sortie de l'album d'un groupe punk paru quatre mois auparavant; l'album y est jugé plutôt négativement. Ici, jugements de valeurs et descriptions tendancieuses occupent chacun près de la moitié des propos du discours (47%), laissant une part étroite pour quelques descriptions pures. L'intervention est pour sa part clairement divisée en deux parties : une première émettant des jugements, et une seconde décrivant de manière tendancieuse.

Ici, l'auteure reproche à l'artiste d'avoir produit une œuvre « sans surprise », puisqu'elle s'inscrit dans une progression esthétique jugée « figée dans le temps » à outrance : le groupe n'aurait pas « évolué » en vingt ans, ce qui, selon l'auteure, constitue un handicap certain. La valeur de la *variété* entre donc ici en jeu. L'auteure en profite tout de même pour conclure par l'annonce d'un concert tenu par le groupe dans les jours à venir, ce qui témoigne en quelque sorte de son désir de permettre à son lectorat juger de la musique du groupe par « lui-même ».

Fiche 5 : critiques-productions de la participante n°6

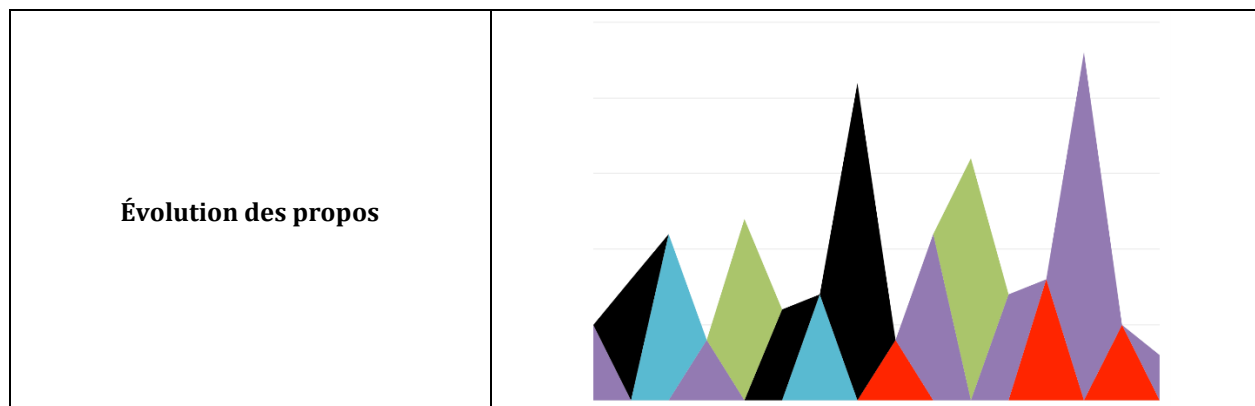
Document 9	
Type de propos	Reportage écrit
Durée totale	-
Nombre de mots	1074
Média	Quotidien
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Auteur-compositeur-interprète pop-rock
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2014
Catégorie principale de publication	Annonce (1 jour)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Cette intervention de 1074 mots est parue en 2014 pour le compte d'un quotidien à grand tirage. Comme on le constate, sa composition, tant en termes de répartition que d'évolution des propos, ressemble grandement à celle des deux documents analysés pour le participant n°2. Ici, l'auteure développe un discours constitué principalement de descriptions pures entrecoupées de citations et de descriptions tendancieuses.

Y est jugé plutôt positivement, mais de manière subtile, le projet d'album d'un auteur-compositeur-interprète pop-rock auquel la participante a rendu visite pour une interview.

La valeur du *travail* semble à nouveau se dégager du texte; on y vante les mérites d'un artiste s'étant « investi corps et âme dans ce projet ». Tout au long des descriptions, les valeurs de *l'innovation* et de *l'inspiration* semblent aussi tout indiquées dans ce que paraît apprécier l'auteure chez l'artiste en question, celle-ci en voulant pour preuve que le musicien aurait « développé sa propre esthétique musicale », le jugeant même « *talentueux* »; par ailleurs, la maison du musicien est décrite comme un lieu « respirant le calme et l'inspiration ». Ainsi, non seulement l'auteure acclame subtilement un « travail bien fait », ce qui semble, en définitive, constituer pour elle une valeur sûre lorsque vient le temps de considérer une œuvre d'art, mais également un travail considéré « innovateur » et « inspiré ».

Document 10	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	151
Média	Quotidien
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Auteure-compositrice-interprète
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2013
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (environ 9 mois)
Répartition des propos	



La seconde intervention de la participante n°6, d'une longueur de 151 mots, est parue en 2014 pour le compte du même quotidien que précédemment, mais il s'agit dans ce cas d'une évaluation d'album à part entière. Y est jugé de manière négative le fruit du travail d'une auteure-compositrice-interprète dont l'opus était paru neuf mois auparavant. Contrairement à ce que l'on a pu observer pour les participants n°1 et 5, la participante n°6 semble se permettre d'utiliser plusieurs types de propos dans ses évaluations d'albums. On note une présence accrue de comparaisons/références ainsi que de prescriptions normatives, deux catégories de propos pratiquement absentes des évaluations d'albums analysées chez les participants n°1 et 5. De plus, il semble que le discours ne suive pas une stratégie d'écriture particulière : les types de propos s'enchaînent les uns après les autres sans ordre apparent.

L'auteure juge ici défavorablement l'album considéré, puisque ce dernier manquerait selon elle de « personnalité », sonnerait « formaté » et « superficiel » (l'auteure écrit à ce propos de l'œuvre qu'elle tient de la « pop juvénile à fleur de peau (...), facile à digérer dès la première écoute »), et afficherait ses influences de façon « trop évidente ». Il faut certainement voir là une trace des valeurs de *l'inspiration* et de la *profondeur*, l'auteure n'indiquant cependant pas en quoi à quoi ressemblerait formellement une œuvre « profonde » (faut-il entendre « difficile à digérer »?). Curieusement, l'auteure accorde finalement la note de 3/5 à l'album, alors que son évaluation semble vide de toute appréciation positive...

Document 11	
Type de propos	Entrevue écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	358
Média	Magazine
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Auteurs-compositeurs-interprètes pops
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2014
Catégorie principale de publication	Annonce (1 jour à quelques mois)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Le troisième document analysé pour la participante n°6 est une entrevue en quatre questions, la seule entrevue présente dans notre échantillon de critiques-productions. Le document est paru en 2014 pour le compte d'un magazine et fait 358 mots. Comme le montre le graphique de répartition des propos – et comme l'on pouvait s'y attendre – la très forte majorité des propos sont des citations, avec une faible part de descriptions pures et encore moins de descriptions tendancieuses. Ici, aucun comparaisons/références, jugement de valeur ou prescription normative de la part de l'auteure. Quant à lui, le graphique d'évolution des propos affiche bien l'alternance entre les questions (en bleu et noir) et les réponses (en jaune), ce qui correspond au cadre classique d'une entrevue.

L'intervention consiste en l'entrevue de deux auteurs-compositeurs interprètes que le magazine et/ou l'auteure (impossible à déterminer) considère(nt) comme des « poètes du quotidien » ayant « beaucoup en commun », ce qui sert de justification au fait de les avoir interrogés en même temps. L'ordre des réponses varie : tantôt, le dénommé V répond en premier, et à d'autres reprises, la réponse est initiée par le dénommé M, ce qui peut nous faire dire que l'auteure n'a pas respecté de systématisation dans les réponses, y allant selon d'autres prérogatives.

Dans une entrevue, les valeurs sous-jacentes sont souvent décelables par l'analyse des questions posées : ce à quoi s'intéresse l'intervieweur correspond à ce qu'il ou elle juge important de discuter. Ici, donc, les valeurs du *talent* et du *travail* sont nettement mises en évidence : l'auteure s'intéresse à la démarche de travail des deux artistes, à la perception qu'ils en ont, prenant pour acquis qu'ils ont un talent, celui de « décrire les choses du quotidien » dans les chansons qu'ils composent.

Fiche 6 : critiques-productions de la participante n°7

Document 12	
Type de propos	Animation
Durée totale	01 : 30 : 32
Nombre de mots	1093
Média	Radio
Année de publication	2015
Artiste(s) en cause	Compositeurs-disc-jockeys de musique électronique
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2008-2015
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (au plus 7 ans) et annonce (au plus 1 semaine)
Répartition des propos	
Évolution des propos	


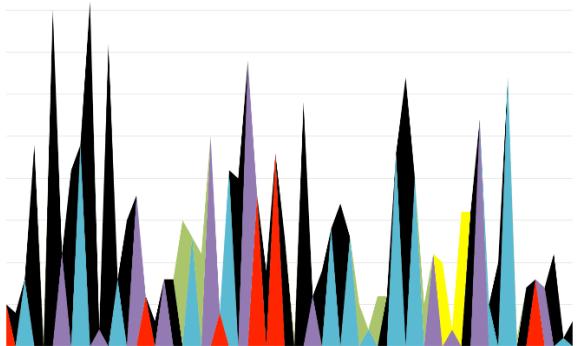
Analysons maintenant l'extrait (1093 mots) d'une intervention en partie co-animée par la participante n°7 avec une collègue et parue en 2015 pour le compte d'une radio communautaire. Tel qu'on peut le constater, l'intervention se compose en majeure partie de descriptions pures, tout comme ce fut le cas pour l'animation analysée chez la participante n°3. Par ailleurs, 20% des propos sont consacrés à des descriptions tendancieuses, et 10% à des jugements de valeurs. Les prescriptions normatives ainsi que les comparaisons/références occupent finalement le reste de l'espace discursif, sans laisser de place à aucune citation. Le graphique d'évolution des propos montre une animation, encore

une fois, « désordonnée » au niveau des types de propos, qui s'entrecroisent et s'enchaînent sans ordonnancement apparent.

Cet extrait constitue l'ensemble des propos tenus durant l'émission considérée. Ceux-ci se répartissent en trois blocs distincts : alors que les deux premiers réalisent la transition entre les séquences musicales entendues durant l'émission, le troisième, en plus d'avoir cette fonction, donne la parole à une co-animatrice chargée de traiter des événements de musique électronique jugés « importants » à venir sur la scène montréalaise. Peu de jugements ressortent des deux premiers blocs de l'émission, hormis quelques commentaires subjectifs témoignant d'une évaluation « *impressionniste* » de certains artistes (« (...) un disque que j'aime beaucoup », « un titre que j'ai dans la tête depuis environ deux semaines constamment »), l'animatrice avouant même qu'elle diffuse certaines pièces de musique pour « s'en débarrasser », les « oublier », tellement elle y pense souvent, et donc, les *apprécie*.

La troisième partie de l'émission révèle quant à elle plusieurs valeurs esthétiques en jeu dans les propos tenus de part et d'autre par les deux animatrices. La co-animatrice dénommée « AT » y traite de deux événements musicaux jugés « incontournables » de par leur seule réputation, mettant en jeu ici la valeur du *prestige*. Du moins, aucune justification n'est donnée pour expliquer pourquoi ces événements mériteraient une attention médiatique ou esthétique (on annonce seulement qu'y seront présents des « grands noms » et que, dans le cas du premier, il s'agit d'un « party très, très important (...) certainement le party du weekend »). En second lieu, un musicien est à un certain moment qualifié de personne sachant « faire parler d'elle », sachant « se faire entendre », ce qui renvoie évidemment à la valeur du *talent*. Troisièmement, les deux événements sont gratifiés tantôt pour, leur ambiance, leur style décoratif et/ou leur programmation, qui serait « bien choisie », mettant de l'avant une musique « super intéressante nous faisant danser ». Par exemple, les deux animatrices félicitent les organisateurs du premier événement d'avoir « bien vu » leur thématique événementielle, sous prétexte qu'elle cadrerait avec le fait que 2015 soit « l'année du retour dans le futur ». L'*inspiration* des artistes et producteurs en cause semble donc être une autre valeur prisée ici. Finalement, le travail est également prisé, puisque AT félicite à plusieurs reprises certains artistes qu'elle présente pour le productivité en termes de nombre d'albums.

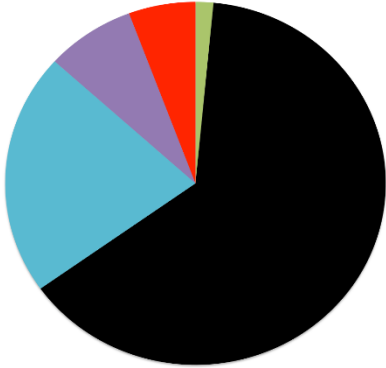
Fiche 7 : critiques-productions de la participante n°9

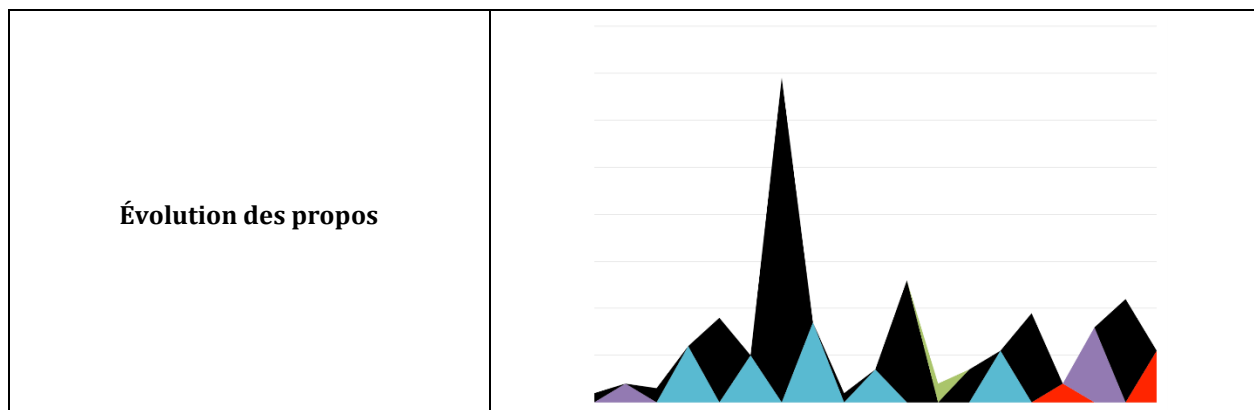
Document 13	
Type de propos	Animation
Durée totale	01 : 57 : 15
Nombre de mots	844
Média	Radio
Année de publication	2015
Artiste(s) en cause	Chefs d'orchestres, compositeur et interprètes classiques
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	1835-1839 et 2010-2015
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (180 ans et 5 ans) et annonce (1 semaine)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Cet extrait d'émission de radio fait quant à lui 844 mots et est tiré d'une animation réalisée par la participante n°9 en 2015. Comme ce fut le cas pour toutes les animations jusqu'ici analysées, l'intervention se compose en majeure partie de descriptions pures suivies de descriptions tendancieuses. Mais le discours est ici plus diversifié, puisqu'une part considérable (18%) est consacrée à des jugements de valeurs, tout en accordant une place à des prescriptions normatives, des comparaisons/références et même quelques citations. Ici encore, cependant, le discours apparaît décousu dans les types de propos utilisés, qui semblent intervenir de manière pêle-mêle tout au long de l'intervention.

Y figure tout d’abord une introduction pendant laquelle elle annonce le contenu du programme tout en commandant que l’on fasse « place aux jeunes », l’émission portant sur de jeunes musiciens classiques. Une seconde partie rend ensuite hommage de manière très positive à un chef d’orchestre, qui, selon l’animatrice, « mérite qu’on s’arrête à lui », hommage qu’elle avoue rendre à chaque semaine durant cette émission à un musicien différent. L’artiste ici en cause est acclamé pour la raison qu’il aurait été nommé à titre de chef invité dans un orchestre symphonique prestigieux, de même que pour cause de son « immense talent ». Les valeurs du *talent* et du *prestige* sont donc ici explicitement en cause.

Une troisième partie enchaîne finalement avec l’évaluation positive du travail d’un jeune pianiste, adulé par certains « grands maîtres » ou « noms prestigieux » de la musique classique, propos révélant encore une fois la valeur du prestige dans les jugements de l’animatrice. Mais l’artiste est aussi jugé « talentueux », parce qu’en plus de posséder, « bien sûr », une « technique incroyable », il aurait un « toucher exceptionnel ». La valeur du *talent* est donc ici encore réaffirmée. L’animatrice invite au passage les auditeurs à écouter les *Préludes* de Chopin sous prétexte qu’ils seraient « tous très, très beaux », jugement qui révèle en fin de compte la valeur de l’« *appréciabilité* » dans de tels propos.

Document 14	
Type de propos	Billet de blogue
Durée totale	-
Nombre de mots	264
Média	Site web de station de radio
Année de publication	2015
Artiste(s) en cause	Interprète classique
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	-
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (<i>nsp</i>)
Répartition des propos	



Ce billet de blogue, d'une longueur de 264 mots et paru sur le site web d'une station de radio en 2015, traite d'un interprète classique de manière plutôt positive. Si 64% des propos sont consacrés à des descriptions pures et 22%, à des descriptions tendancieuses, on remarque la présence de jugements de valeurs et de prescriptions normatives, de même que quelques rares comparaisons/références. Ici, le discours semble évoluer d'une longue séquence descriptive (soit pure ou tendancieuse) vers une courte séquence plus normative (avec jugements de valeurs et prescriptions).

L'auteure y évalue non pas une œuvre, ni un concert, mais bien le travail de l'interprète, qui, selon elle, s'inspirerait du « meilleur des deux mondes » en s'étant perfectionné tant dans l'univers du jazz que celui de la musique classique. L'artiste est jugé comme étant un « gars pas ordinaire qui se promène avec un instrument pas ordinaire ». La valeur de *l'originalité* se dégage ici, doublée de la valeur de la *variété* : l'artiste se nourrirait « à tous les genres », évoluant dans un « univers riche et vaste », ce qui lui confèrerait une certaine « valeur ajoutée ».

Fiche 8 : critiques-productions du participant n°10

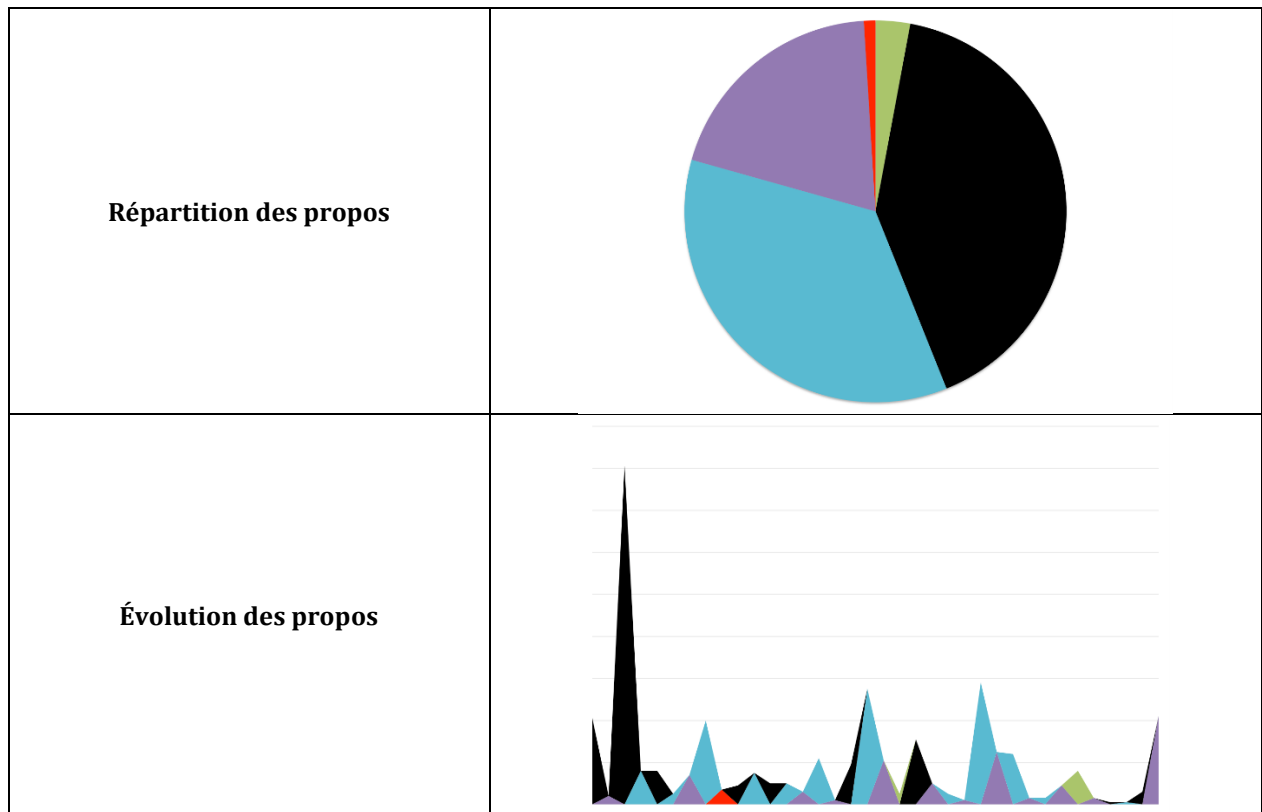
Document 15	
Type de propos	Évaluation d'album écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	106
Média	Revue web
Année de publication	2010
Artiste(s) en cause	Interprète classique
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2010
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (<i>im</i>)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Une telle intervention est parue en 2010 pour le compte d'une revue web dédiée à la revue d'albums et d'artistes en musique classique. L'auteur y évalue en 106 mots et de manière plutôt négative le disque d'un interprète classique paru la même année. Tel qu'on peut le constater, la critique se compose en grande partie de jugements de valeurs, bien que près du cinquième du contenu soit constitué de descriptions tendancieuses. Pour leur part, les descriptions pures et les comparaisons/références viennent compléter le tableau, qui ne laisse aucune place aux citations ou aux prescriptions normatives. Comme le montre le graphique d'évolution des propos, l'auteur introduit son discours par quelques éléments plus

descriptifs (d'abord purs, puis vite tendancieux), puis enchaîne avec des jugements de valeurs entrecoupés de comparaisons/références. Le discours se clôt sur une séquence composée à la fois de descriptions tendancieuses et de jugements de valeurs.

Dans cette intervention, l'auteur juge très négativement une œuvre qualifiée de « perverse » et « narcissique », « indécente insulte à la musique », étant la réunion de « tics et poses », de « fausse profondeur », de « pseudo-goût » et d'un toucher « inintéressant ». L'œuvre est donc jugée mauvaise et laide, mais cette laideur ne semble pas imputable à un manque d'inspiration; l'auteur semble plutôt l'imputer à un réel manque de *talent* chez l'interprète, puisqu'aucune tentative n'est faite de sa part pour présenter la situation comme une erreur « accidentelle ». Ici, le défaut est absolu et généralisé, dans le sens où il ne semble pas dû à une « erreur de parcours » de la part de l'artiste, mais bel et bien à un manque de jugement « inhérent » et « incorrigible », donc, de *talent*. En revanche, l'auteur semble ne pas en vouloir aux qualités techniques du disque, puisque bien que lui ayant accordé la note de 1/10 pour ses « qualités artistiques », il lui donne la note de 10/10 pour ses « qualités techniques ». Cela renvoie donc au fait que l'auteur a tenu compte d'autres principes pour émettre son jugement, principes techniques que l'on pourrait rattacher à la *technicité* de l'œuvre, qui est « bien enregistrée » et exécutée sans « erreurs ».

Document 16	
Type de propos	Enquête écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	717
Média	Quotidien
Année de publication	2013
Artiste(s) en cause	Chef d'orchestre et orchestre symphonique classiques
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	1913, 1929-1930, 1955, 1978, 2013
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (100 ans à un peu plus de 3 semaines)

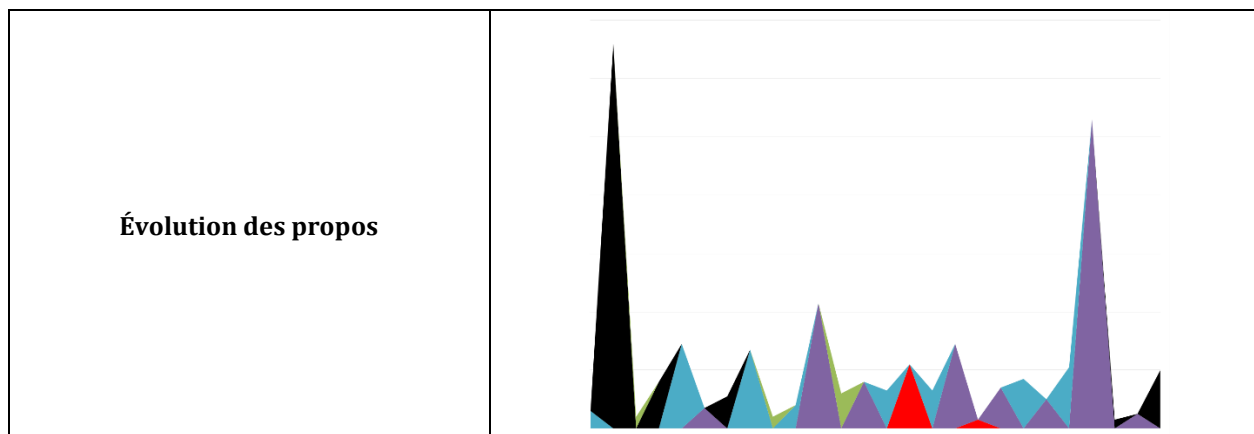


Ici, en 2013, le participant n°10 réalise, pour le compte d'un quotidien à grand tirage et en 717 mots, une sorte d'« enquête » journalistique doublée de l'évaluation mitigée, quoique somme toute plus négative que positive, d'un disque classique paru quelques semaines plus tôt. La critique se compose en bonne partie de descriptions (pures et tendancieuses), suivies de jugements de valeurs, de comparaisons/références ainsi que de prescriptions normatives. Comme le montre le graphique d'évolution des propos, l'auteur introduit son discours par quelques éléments plus descriptifs purs, puis enchaîne par une alternance de descriptions tendancieuses et de jugements de valeurs. Le discours se termine finalement par des jugements de valeurs.

Dans cette intervention, l'auteur tente de prouver que contrairement à ce que prétend la compagnie de disque responsable de la dernière réédition du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinski interprété par l'Orchestre symphonique de la ville X, il n'y aurait pas vraiment de « tradition » d'interprétation de l'œuvre par cet orchestre. L'auteur relate une expérience d'écoute comparée qui lui aurait permis, selon ses dires, de découvrir que toutes les éditions du *Sacre* par l'Orchestre symphonique de la ville X diffèrent en réalité substantiellement, trop

pour que l'on puisse parler, à son avis, de « tradition », ce qui semble relever de la valeur de la *vérité*. L'auteur qualifie d'emblée la pièce de « chef-d'œuvre » sans le justifier, ce que l'on pourrait considérer comme relevant de l'« *appréciabilité* » en tant que valeur esthétique. La « *valeur-travail* » se dégage quant à elle de certaines analyses des qualités techniques des enregistrements et des exécutions. Mais ce sont les valeurs de l'*originalité* et de l'*inspiration* qui ressortent le plus dans l'évaluation de l'enregistrement du *Sacre* dans sa dernière mouture, une version jugée « décevante » : l'auteur remarque que « ce type de démarche a été entrepris à Berlin (...) servi par un orchestre et une prise de son plus impressionnants », et reproche au chef d'orchestre un inexplicable « hiatus » entre ses concerts, qu'il semble trouver « électrisants » (donc, « intéressants »), et « ses disques », au « côté poli et un peu sclérosé ».

Document 17	
Type de propos	Évaluation de concert écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	591
Média	Quotidien
Année de publication	2015
Artiste(s) en cause	Chef d'orchestre et troupe d'opéra classiques
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2015
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (1 jour)
Répartition des propos	



La première évaluation de concert que nous analysons fait 591 mots et est issue du même média que les deux documents précédents. Le participant n°10 y évalue la première représentation d'un opéra donné la veille. La critique se compose en bonne partie de jugements de valeurs, suivis de descriptions pures (31% des propos) ainsi que de descriptions tendancieuses (23% des propos). Viennent ensuite quelques comparaisons/références ainsi que quelques prescriptions normatives. Le graphique d'évolution des propos montre une structure de discours alternée entre descriptions et jugements/prescriptions.

La critique est ici mitigée, l'auteur jugeant la mise en scène et le décor de l'opéra parfois incohérents avec l'histoire présentée dans le livret. La valeur de la *cohérence* entre la mise en scène et les indications du livret semble ici tout indiquée. L'auteur s'appuie en revanche sur le *talent* et la *popularité* pour juger des performances présentes ou à venir de certains interprètes. La perspective de voir certains d'entre eux devenir un jour des « vedettes » semble suffire à lui faire trouver un certain intérêt dans le spectacle, bien que certains aient commis des « erreurs » techniques, ou que d'autres n'aient pas un rôle qui soit « adapté » à leur voix. Ce faisant, l'auteur avouera « préférer » la seconde distribution, dont il mentionne quelques participants. Le chef d'orchestre est pour sa part évalué de façon plutôt négative, quoiqu'il paraisse s'être « redressé » en deuxième moitié de concert, l'auteur semblant considérer que le chef a commis des erreurs « anormales ». Dans tous les cas, il est certain que l'*inspiration* entre ici en jeu : le chef n'était pas « inspiré » lors de la première moitié de la représentation, ce qui ne veut toutefois pas dire pour autant que l'auteur pense qu'il manque de talent.

Fiche 9 : critique-production de Ian Bussières

Document 18	
Type de propos	Évaluation de concert écrite
Durée totale	-
Nombre de mots	510
Média	Journal Le Soleil
Année de publication	2015
Artiste(s) en cause	California Guitar Trio
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2015
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (1 jour)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

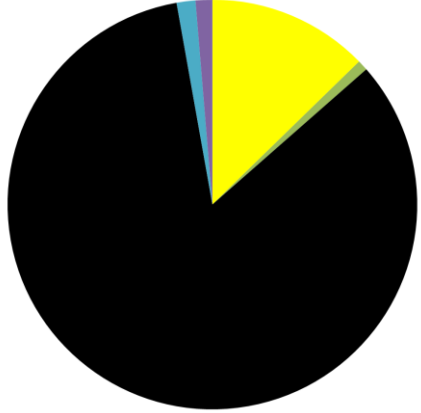
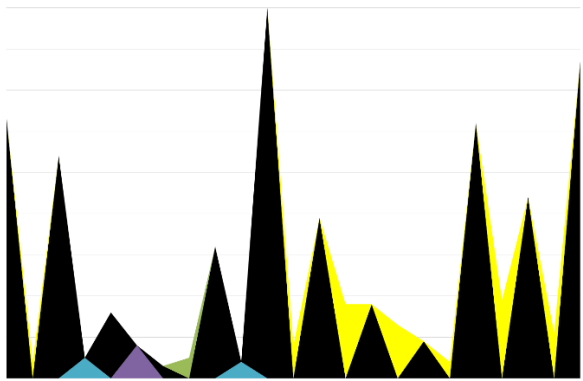
La seconde évaluation de concert que nous analysons ici est tirée du Journal Le Soleil et a paru en 2015¹⁹⁹. D'une longueur de 510 mots, elle est du journaliste Ian Bussières et traite d'un concert donné la veille à Québec par le California Guitar Trio, groupe de pop-rock progressif. Ici, la critique se compose en bonne partie de descriptions pures, mais plus du quart des propos sont de type « subjectifs » (descriptions tendancieuses et jugements de

¹⁹⁹ Bussières, Ian, « California Guitar Trio : un trio à quatre réussi », in *Journal Le Soleil*, (30 janvier 2015), document disponible à l'adresse suivante : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/sur-scene/201501/29/01-4839763-california-guitar-trio-un-trio-a-quatre-reussi.php>.

valeurs). Quelques citations et comparaisons/références viennent ponctuer le discours à l'occasion. On remarque dans le second graphique que l'auteur a réservé ses jugements de valeurs pour le premier tiers de son intervention. Les deux autres tiers se construisent ensuite un peu similairement : citations et descriptions tendancieuses suivies de comparaisons/références et de descriptions pures.

L'auteur juge ici le concert de manière plutôt positive, bien qu'il lui reproche un certain côté « statique » (on pourrait dire « monotone »), ce qui révèle d'emblée que l'auteur accorde une certaine importance à la non-redondance, au « dynamisme » d'un concert, bref, à la *variété*. La valeur du *talent* peut aussi lui être attribuée, l'auteur y référant d'ailleurs directement. La *technicité* et la *virtuosité* sont aussi mises en valeur, l'auteur vantant la « maîtrise de son instrument » de la part de l'un des interprètes, de même que sa capacité d'enchaîner les notes de manière « rapide » et « plutôt impressionnante ». Valeur ne pouvant être appréciée que lors de concerts, l'*amabilité* (ou encore, la *gentillesse*) des musiciens à l'égard du public semble également avoir marqué l'auteur, qui en profite pour rappeler que les interprètes ont « salué la ville de Québec » et son « accueil chaleureux ». Finalement, le fait que les spectateurs se soient levés semble déterminant dans l'évaluation de l'un des morceaux interprétés durant le spectacle, ce qui peut se rattacher à la valeur de la *popularité*.

Fiche 10 : critique-production de Brigitte Dusseau

Document 19	
Type de propos	Nouvelle
Durée totale	-
Nombre de mots	606
Média	Journal La Presse
Année de publication	2015
Artiste(s) en cause	Harper Lee
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	2015
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (environ quelques jours) et annonce (environ 5 mois)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Analysons maintenant une nouvelle du milieu culturel. Celle-ci, d'une longueur de 606 mots, fut rédigée par la journaliste Brigitte Dusseau et est tirée du quotidien La Presse²⁰⁰. Comme on le constate, la très forte majorité (84%) des propos présents dans une telle intervention sont des descriptions pures. Viennent ensuite les citations, avec 13% du

²⁰⁰ Dusseau, Brigitte, « Controverse autour du nouveau roman d'Harper Lee », in Journal La Presse, (9 février 2015), document disponible à l'adresse suivante : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201502/09/01-4842656-controverse-autour-du-nouveau-roman-dharper-lee.php>.

discours. Quelques rares descriptions tendancieuses, jugements de valeurs et comparaisons/références viennent compléter le tout. Aucune prescription normative n'est présente dans un tel type d'article. Tout au long de l'intervention, comme le montre le graphique d'évolution des propos, les descriptions pures dominant, ponctuées à l'occasion de quelques passages cités ou subjectifs de la part de l'auteure.

Celle-ci relate la supposée « controverse » entourant la publication annoncée du second livre de Harper Lee, une auteure américaine à succès, auteure dont le piètre état de santé aurait laissé penser à certains que la sortie du livre aurait été organisée contre son plein gré. L'hypothèse avancée (ce que confirme une brève recherche sur le sujet²⁰¹) est que certains des membres de l'entourage de Lee (d'aucuns accusent son avocate) auraient profité de la situation pour faire publier le livre et en retirer des bénéfices pécuniaires. Les seules valeurs qui semblent transparaitre directement dans ce texte sont, hormis un désir évident de la part de la journaliste de connaître et de dévoiler la « vérité », celles de la *popularité* et du *prestige*, puisque dans sa description du premier roman de Lee, Brigitte Dusseau s'appuie sans justification sur le fait qu'il s'agisse d'un « classique de la littérature américaine », et ce, parce qu'il aurait valu le prix Pulitzer à son auteure, en plus de s'écouler à « plus de 30 millions d'exemplaires », d'être « traduit en plus de 40 langues » et d'être « étudié dans de très nombreuses écoles et lycées américains ».

²⁰¹ Harvey, Alec, « Harper Lee's new book: The author, attorney and controversy behind 'Mockingbird' sequel », (6 février 2015), in *Al.com*, document disponible à l'adresse suivante : http://www.al.com/entertainment/index.ssf/2015/02/harper_lee's_new_book_the_autho.html.

Fiche 11 : critique-production de Sylvain Ménard

Document 20	
Type de propos	Chronique
Durée totale	-
Nombre de mots	675
Média	Journal Métro
Année de publication	2014
Artiste(s) en cause	Auteurs-compositeurs-interprètes blues, rock et pop
Année(s) de publication de la (des) production(s) artistiques abordée(s)	1969, 1980, 1986, 1993, 2001, 2014
Catégorie principale de publication	Compte-rendu (45 ans à 2 jours) et annonce (2 mois)
Répartition des propos	
Évolution des propos	

Analysons finalement une seconde chronique, celle-ci de loin plus substantielle que la première. Le document fait ici 675 mots et fut rédigé par le chroniqueur culturel Sylvain Ménard dans les pages du Journal Métro²⁰². Comme on le constate, les propos sont fortement diversifiés en termes de types, l'auteur ayant laissé libre cours à sa créativité pour le déroulement du discours. Impossible d'y détecter le moindre schéma dans la formulation des propos, l'auteur passant plus ou moins « aléatoirement » d'un type à l'autre, et tous les types

²⁰² Ménard, Sylvain, « Le roi déchu », in *Journal Métro*, (8 juillet 2014), document disponible à l'adresse suivante : <http://journalmetro.com/opinions/sylvain-menard/521942/le-roi-dechu/>.

de propos étant présents. Par ailleurs, 60% des propos sont de l'ordre de l'opinion, ce qui contraste avec le billet de blogue précédemment analysé.

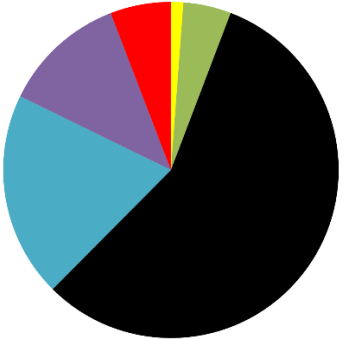

Dans cette intervention, l'auteur défend une thèse que l'on pourrait résumer ainsi : quand un artiste est trop vieux ou trop « décadent », il se doit de prendre sa retraite, et ce, par respect pour la mémoire qu'en gardera le public. Le texte se veut une démonstration de cas sensés « flagrants » de musiciens ayant « abusé de leur temps ou de la patience du public ». Le cas de BB King fait montre d'exemple central, l'auteur ayant assisté à un récent concert qu'il juge « catastrophique » et « traumatisant » en vertu du mauvais souvenir qu'il gardera de l'artiste. Ici, donc, le document constitue en quelque sorte une évaluation de concert, mais une évaluation entièrement insérée dans un discours plus large sur les impressions de l'auteur quant au moment raisonnable pour un artiste de se retirer.

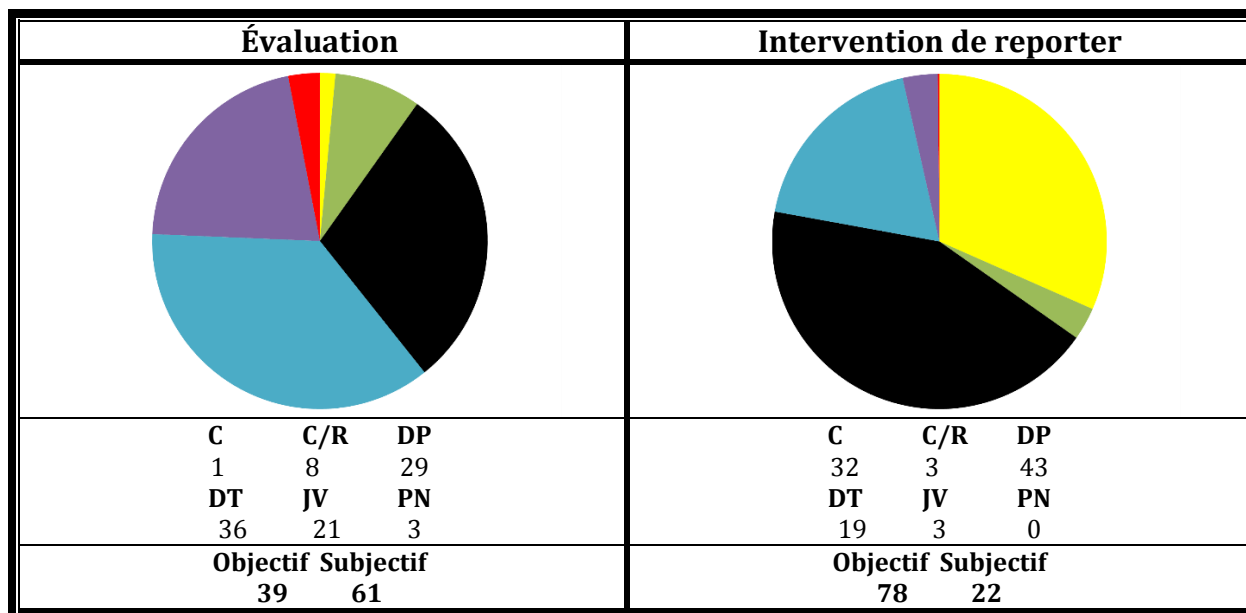
La valeur du *prestige* est ici implicitement en jeu : lorsqu'un artiste persiste dans la déchéance, il ternit son prestige, se « déshonore », ce qui est jugé comme une faute par l'auteur. Est présente aussi la valeur de la *technicité*, puisque l'auteur reproche aux artistes jugés « décadents » de manquer de qualités techniques, par exemple, Chet Baker « incapable de sortir le moindre son de sa trompette », ou Léo Ferré « chantant difficilement ». Finalement, la valeur du *respect* est en cause : en abusant de la patience, de l'admiration et de la générosité de leur public, les artistes décadents lui manquent carrément de respect. C'est ce qui ressort à la lecture d'un texte où l'on sent l'auteur tout autant déçu que choqué par le comportement, surtout scénique, des artistes en cause.

Annexe VIII : Analyse des critiques-productions (phase III)

Si l'on analyse la répartition des types de propos dans l'ensemble de l'échantillon de discours/critiques-productions considérées dans le présent mémoire, on obtient le tableau suivant. Rappelons le code de couleur utilisé pour cataloguer les différents types de propos pris en compte par l'analyse de même que leurs abréviations : les citations (C) figurent en **jaune**, les comparaisons/références (C/R), en **vert**, les descriptions pures (DP), en noir, les descriptions tendancieuses (DT), en **bleu turquoise**, les jugements de valeur (JV), en **mauve**, puis les prescriptions normatives (PN), en **rouge**. Les graphiques de la répartition des propos consistent en diagrammes circulaires indiquant les proportions relatives de chaque type de propos en présence dans un même genre d'intervention. Sous chaque graphique est indiquée la proportion de chaque type de propos en pourcentage. La proportion de propos objectifs (C+C/R+DP) et de propos subjectifs (DT+JV+PN) est ensuite à son tour indiquée.

Tableau A1 : répartition des types de propos dans les critiques-productions (portrait d'ensemble)

Animation			Intervention de chroniqueur		
					
C	C/R	DP	C	C/R	DP
1	5	57	2	2	42
DT	JV	PN	DT	JV	PN
20	12	6	24	23	7
Objectif		Subjectif	Objectif		Subjectif
62		38	46		54



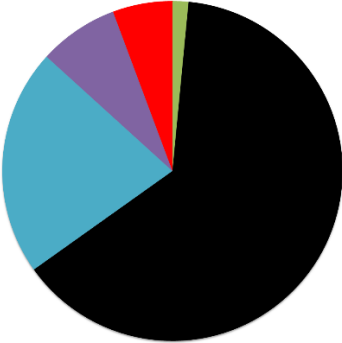

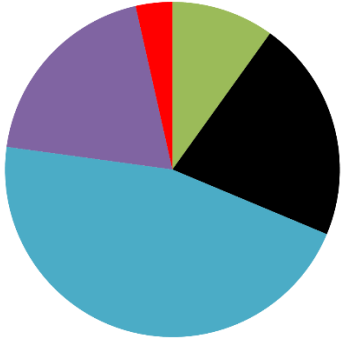

En regard de ce tableau, si l'on trace un continuum allant de l'« objectivité » à la « subjectivité », on obtient la classification suivante des genres de critique musicale de type 2.1 :

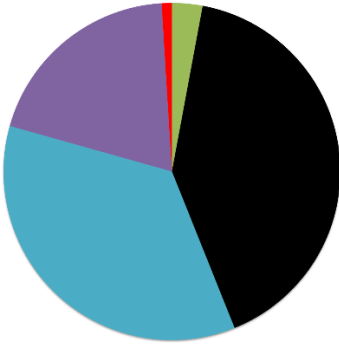
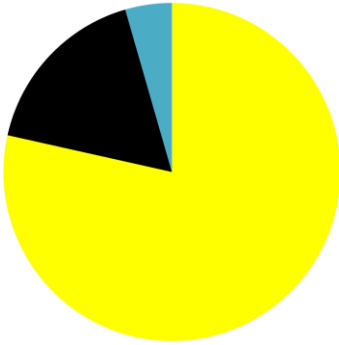
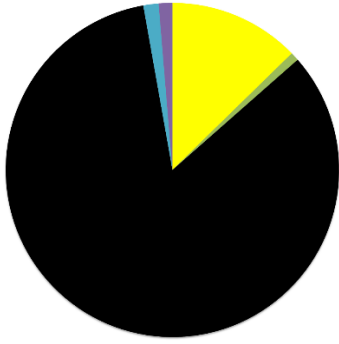

- 1) Intervention de reporter
- 2) Animation
- 3) Intervention de chroniqueur
- 4) Évaluation

Sans surprise, l'intervention de reporter apparaît comme étant le genre journalistique le plus « objectif », c'est-à-dire *factuel*, et l'évaluation se rapproche plutôt du « pôle subjectif » du continuum. Cependant, le contenu, en termes de types de propos, diffère sensiblement d'un genre à l'autre. Alors que l'objectivité de l'intervention de reporter se compose principalement de citations et de descriptions pures, celle des trois autres genres se compose surtout de descriptions pures, les citations y occupant une part minime. On remarque de plus que dans tous les cas, les comparaisons/références restent largement minimales, et c'est dans l'évaluation et l'animation où elles sont le plus présentes, à hauteur respectivement de 8 et 5%.

Mais un tel portrait d'ensemble tend à négliger les différences qu'il peut exister en termes de répartition des types de propos entre les sous-genres critiques composant chaque genre. D'où un second tableau comparatif :

Tableau A2 : répartition des types de propos dans les critiques-productions (portrait détaillé)

Billet de blogue			Chronique		
					
C	C/R	DP	C	C/R	DP
0	2	64	3	2	34
DT	JV	PN	DT	JV	PN
22	8	6	25	28	8
Objectif		Subjectif	Objectif		Subjectif
65		35	39		61
Évaluation d'album			Évaluation de concert		
					
C	C/R	DP	C	C/R	DP
0	10	21	4	6	42
DT	JV	PN	DT	JV	PN
46	19	4	22	24	2
Objectif		Subjectif	Objectif		Subjectif
31		69	52		48

Enquête			Entrevue		
					
C	C/R	DP	C	C/R	DP
0	3	41	78	0	17
DT	JV	PN	DT	JV	PN
35	20	1	4	0	0
Objectif		Subjectif	Objectif		Subjectif
44		56	96		4
Nouvelle			Reportage		
					
C	C/R	DP	C	C/R	DP
13	1	84	38	4	38
DT	JV	PN	DT	JV	PN
1	1	0	20	0	0
Objectif		Subjectif	Objectif		Subjectif
97		3	80		20

Ici, les choses paraissent plus nuancées. Bien qu'il soit vrai que l'intervention de reporter demeure le genre le plus « objectif », une certaine différence d'objectivité entre ses quatre sous-genres émerge à la lecture de ce second tableau. On constate que la nouvelle est le sous-genre le plus objectif, suivi de près de l'entrevue, puis du reportage et de l'enquête. De plus, une variation de contenu s'observe entre sous-genres. La nouvelle paraît généralement constituée avant tout de descriptions pures, tandis que l'entrevue est à l'inverse composée de citations. Et alors que le reportage se présente, comme nous l'avions pensé au chapitre 2, tel une sorte d'hybride entre la nouvelle et l'entrevue en termes de types

de propos, l'enquête tend à faire bande à part. En effet, l'enquête est le seul sous-genre critique où un reporter peut se permettre d'émettre de manière significative son propre *point de vue*; les parts accordées aux descriptions tendancieuses ainsi qu'aux jugements de valeurs en témoignent. Par ailleurs, l'enquête qui fut ici analysée ne comprenait aucune citation. Cela ne peut évidemment être généralisé aux enquêtes journalistiques en général, mais notre analyse révèle qu'il est tout à fait possible pour un reporter de se passer de citer quiconque lors d'une enquête.

En ce qui concerne les évaluations, on constate qu'une évaluation de concert tend à être sensiblement plus objective qu'une évaluation d'album. Ceci est sans doute dû au fait qu'évaluer un concert exige une bonne part de description pure : le journaliste est tenu d'y décrire les aspects visuels du concert, de l'événement (l'« ambiance », l'éclairage, la mise en scène, la performance, le public, les lieux, etc.). Or, comme la description d'éléments sonores est généralement beaucoup plus difficile à réaliser, il n'est alors pas étonnant que moins de description analytique factuelle ne soit présente dans une évaluation d'album de musique, dont l'unique élément visuel, à savoir la pochette, fait rarement l'objet d'une analyse de la part d'un critique-agent²⁰³.

Quant au contenu, évaluation d'album et de concert paraissent plutôt similaires : peu de place y est accordée aux citations et comparaisons/références, et la part objective du propos de l'évaluation de concert tend à laisser la place à davantage de description tendancieuse du côté de l'évaluation d'album. Est-ce encore une fois dû au fait que décrire le son exige, de la part des journalistes, l'usage de métaphores et d'allusions imagées plutôt que d'un vocabulaire acoustique technique peu compréhensible de la part d'un public généralement non-expert en théorie musicale? Il est tout à fait possible de le penser. En somme, décrire objectivement « ce que l'on voit » semble plus aisément communicable que de décrire objectivement « ce que l'on entend ».

Finalement, en ce qui a trait au billet de blogue et à la chronique, on remarque que cette dernière tend à laisser plus libre cours au déploiement de la parole subjective. En fait,

²⁰³ Après avoir consulté des centaines d'évaluations d'albums, j'ai très rarement lu ou entendu des évaluations s'attardant aux aspects visuels d'un album de musique. L'accent est presque toujours mis exclusivement sur le son ou le ou les créateurs de l'œuvre. Les aspects visuels n'intéressent le journaliste que lorsqu'ils lui paraissent particulièrement frappants ou marquants.

le degré d'objectivité d'un billet de blogue est complètement inversé par rapport à celui d'une chronique : alors que les deux tiers des propos du billet de blogue qui fut analysé ici sont objectifs, ces deux tiers prennent une allure subjective dans les deux chroniques prises en compte. Ceci confirme l'aspect un peu « fourre-tout » de l'intervention de chroniqueur que nous avons esquissé au chapitre 2, ce genre se concevant comme un genre journalistique « plus libre » dans lequel il est possible tant de rendre de ses états d'âme que de se borner à décrire un événement ou un phénomène dont on est le témoin. En outre, en termes de contenu, on peut clairement constater une similarité des types de propos entre l'animation et le billet de blogue, dont les propos objectifs sont en grande partie constitués de descriptions pures.

À titre d'observation générale, les comparaisons/références semblent toujours occuper une place minoritaire dans une critique-production musicale de type 2.1, mais elles sont pratiquement toujours utilisées, contrairement aux citations, aux jugements de valeurs et aux prescriptions normatives. De plus, toute critique-production musicale de type 2.1 comprend toujours une part non-négligeable de *description*, qu'elle soit ou non tendancieuse.

Si l'on dresse maintenant un portrait global de l'évolution des propos dans les critiques-productions, on obtient le tableau suivant, où :

- n-s = « non-structure », c'est-à-dire une absence d'ordonnement apparent dans les types de propos de l'intervention
- s = « structure », c'est-à-dire un ordonnancement apparent dans les types de propos de l'intervention
- a = « alternance », c'est-à-dire une structure où les types de propos alternent selon un certain schéma ou plan
- b = « blocs », c'est-à-dire une structure où les types de propos se répartissent plutôt de manière nette, distincte et cloisonnée, sous forme de « blocs », dans l'intervention

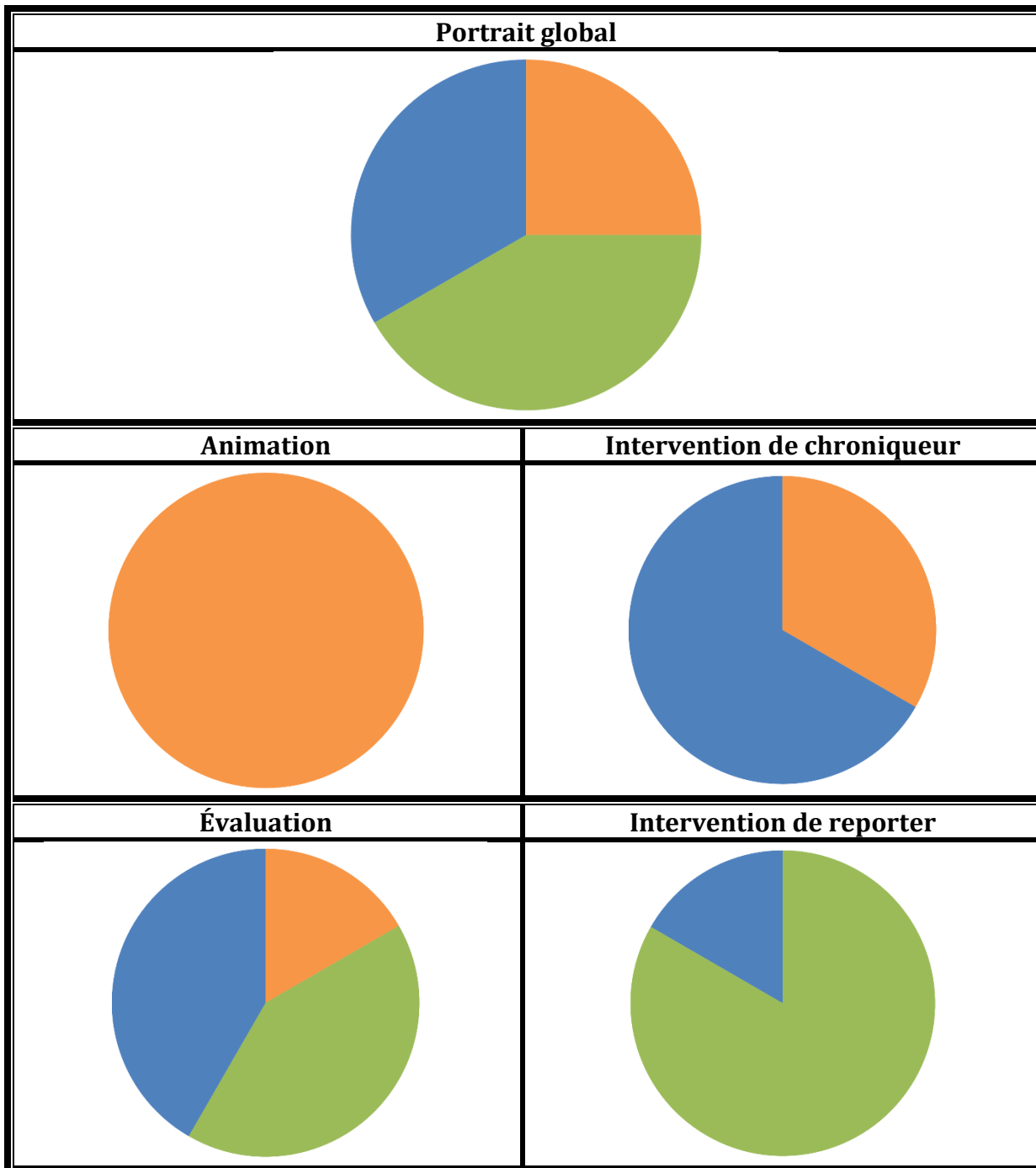
Tableau A3 : évolution des propos dans les critiques-productions

Participant no	Document	Genre critique	Sous-genre critique	Organisation du propos	Type de structure	Comptage			
						Non-structure	Structure alternée	Structure en blocs	
3	5	Animation	Musicale	n-s		3	0	0	
7	12			n-s					
9	13			n-s					
5	6.5	Chronique	Musicale	s	b	1	0	2	
Ménard	20			n-s					
9	14		Billet de blogue musical	s	b				
1	1	Évaluation	D'album	s	a	2	5	5	
1	2			s	a				
5	6.1			n-s					
5	6.2			s	b				
5	6.3			s	b				
5	6.4			s	a				
5	7			s	b				
5	8			s	b				
6	10			n-s					
10	15			s	a				
10	17			s	a				
Bussièrès	18			De concert	s				b
10	16			Intervention de reporter	Enquête				s
6	11	Entrevue	s		a				
Dusseau	19	Nouvelle	s		a				
2	3	Reportage	s		a				
2	4		s		b				
6	9		s		a				
Total						6	10	8	
Proportions						25	75		
							56	44	

Ce tableau révèle que les-trois quarts des documents analysés présentent une certaine structure dans l'organisation de leurs types de propos. De cette proportion, 56%, soit une majorité, présentent une structure dite d'« alternance ». La répartition de chaque type d'organisation peut alors s'illustrer au moyen du tableau suivant, où :

- La non-structure est représentée en orange
- La structure alternée, en vert
- La structure en blocs, en bleu

Tableau A4 : répartition des types d'organisation des propos dans les critiques-productions



Comme ce fut le cas pour la répartition des types de propos, on peut ici aussi comprendre les données sous forme d'un « continuum » allant dans ce cas-ci d'un pôle peu structuré à un pôle entièrement structuré. Comme on le voit, l'animation paraît être un genre

où généralement, les interventions sont plutôt désordonnées en termes de types de propos; l'animateur y passe allègrement d'un type à l'autre sans ordre apparent. Cela est sans doute dû au fait des *contraintes de l'oralité*, comme nous l'avons souvent remarqué dans l'analyse individuelle de chaque document. La chronique paraît déjà plus structurée, mais présente encore une part non-négligeable de non-structure. L'évaluation ajoute encore de la structure, et l'alternance autant que les blocs y semblent des stratégies ambivalentes d'organisation. Puis, l'intervention de reporter ne présente aucune non-structure, et sa structure se compose surtout de discours alternés en termes de types de propos. Nous avons donc ici le portrait, certes non-représentatif statistiquement (puisque l'échantillon de critiques-productions ne l'est guère), mais tout de même significatif, du passage d'un discours très peu ordonné en ce qui concerne les types de propos à une forme stylisée et plus codifiée, à savoir l'intervention de reporter.

Si l'on analyse les valeurs en présence décelées à même chaque critique-production, on peut obtenir le tableau suivant :

Tableau A5 : valeurs en présence dans les critiques-productions

Participant n°	Document	Valeurs identifiées	Participant n°	Document	Valeurs identifiées	
1	1	Inspiration	7	12	Appréciabilité	
		Talent			Inspiration	
		Variété			Prestige	
	2	Originalité			Talent	
Participativité		Travail				
2	3	Popularité	9	13	Appréciabilité	
		Travail			Prestige	
		Variété			Talent	
	4	Authenticité		Originalité		
		Travail		14	Variété	
3	5	Complexité	10	15	Talent	
		Travail			Technicité	
5	6.1	Prestige		16	16	Appréciabilité
		Talent				Inspiration
		Travail	Originalité			
	6.2	Inspiration	Travail			
	6.3	Authenticité	Vérité			
	6.4	Appréciabilité	17	Cohérence		
		Authenticité		Inspiration		
	6.5	Inspiration		Popularité		
		Travail	Talent			
	7	7	Authenticité	Bussières	18	Gentillesse
Inspiration			Popularité			
Variété			Technicité			
8	Variété	Virtuosité				
6	9	Innovation	Dusseau	19	Popularité	
		Inspiration			Prestige	
		Talent			Vérité	
		Travail				
	10	Inspiration	Ménard	20	Prestige	
		Profondeur			Respect	
	11	Talent		Technicité		
Travail						
Nombre total de valeurs identifiées	65					
Moyenne par document	3					
Nombre d'occurrences différentes	19					

Comme on peut le constater, soixante-cinq valeurs ont en tout été identifiées dans les vingt-quatre critiques-productions soumises à l'analyse, ce qui donne une moyenne

approximative de trois valeurs par intervention. À prime abord, il ne semble pas y avoir de lien entre le nombre de valeurs en jeu dans un discours et la longueur absolue de ce discours, ni entre le genre de critique de type 2.1 et le contenu idéologique. Si l'on analyse plus en détails les occurrences de chaque valeur, on obtient le tableau suivant, où :

- Les valeurs nettement prédominantes ont été identifiées en orange
- Les valeurs moyennement prédominantes ont été identifiées en vert
- Les valeurs rares ou moins fréquentes ont été laissées en blanc

Tableau A6 : occurrences des valeurs en présence dans les critiques-productions

Valeurs	Occurrences	Médiane	Écart moyen	F.i.
Inspiration	9	3	2	1 - 5
Travail	9			
Talent	8			
Variété	6			
Prestige	5			
Appréciabilité	4			
Authenticité	4			
Popularité	4			
Originalité	3			
Technicité	3			
Vérité	2			
Cohérence	1			
Complexité	1			
Gentillesse	1			
Innovation	1			
Participativité	1			
Profondeur	1			
Respect	1			
Virtuosité	1			
Total	65			

On le voit : quatre valeurs ressortent nettement du lot : 1) l'inspiration, le 2) le talent, 3) le travail et 4) la variété. Ceci n'est pas sans rappeler vaguement certaines valeurs identifiées par Simon Frith comme étant prédominantes dans la critique de la musique

populaire²⁰⁴. Cependant, en raison de la non-significativité statistique de l'échantillon analysé, nous ne pouvons en aucun cas prétendre que ces valeurs représentent l'idéologie dominante des critiques de musique de nos jours. Ce que nous pouvons cependant comprendre, c'est que même des interventions médiatiques se voulant « objectives » affichent une idéologie, à savoir des valeurs sous-jacente. Autre constat : certaines valeurs semblent revenir plus souvent que d'autres, de sorte que si nous réalisions un portrait statistique de l'ensemble des critiques-productions musicales de type 2.1 dans la population occidentale contemporaine, nous verrions se dresser le portrait idéologique des médias et des agents qui y participent en matière d'esthétique. Malheureusement, ceci est hors de portée pour le présent mémoire.

Mais le constat le plus crucial est sans doute le suivant : il ne semble y avoir aucune régularité, aucune systématisation, aucune méthode dans l'usage des valeurs/critères en jeu dans les jugements posés par les critiques-agents. Alors que le participant n°1 s'attarde à l'inspiration, au talent et à la variété dans sa première intervention, il s'est plutôt appuyé sur l'originalité et la participativité dans sa deuxième intervention. Si le travail est une valeur récurrente chez le participant n°2, il semble que ce ne soit pas le cas pour la popularité, la variété et l'authenticité, valeurs auxquelles le participant n'a pas systématiquement référé. Et il en va de même de tous les participants dont nous avons analysé plusieurs interventions. Dans le même ordre d'idées, aucune corrélation ne semble surgir entre certaines valeurs et certains médias ou entre certaines valeurs et certains genres de critiques-productions, même si, bien sûr, pour en avoir le cœur net, il nous faudrait mener une analyse statistique rigoureuse sur un grand échantillon de critiques-productions, ce que nous ne pourrions pas faire ici. Tout au plus pouvons-nous observer certaines particularités, comme par exemple le fait que les valeurs correspondant à des qualités humaines comme la gentillesse ou le respect n'ont joué comme critères critiques que dans des évaluations de concerts. Autre exemple : la vérité n'est apparue importante que dans la nouvelle.

Tout ceci nous suggère de considérer que les critiques-agents ne paraissent pas obéir à un code méthodologique évident pour émettre leurs jugements. Leur travail de juges esthétiques ne s'effectue pas selon une grille préalablement définie de certains critères

²⁰⁴ Frith, (1996), p. 71.

idéologiques. De plus, les critères eux-mêmes ne s'avèrent pratiquement jamais explicités ou justifiés. Il nous faut donc en conclure que c'est le goût personnel de chaque agent qui déterminera avant tout, sur le fond, sa production critique. Mais cela n'est pas suffisant, puisque si seul ce facteur entrait en ligne de compte, nous observerions une certaine régularité des valeurs utilisées par chaque agent, ce qui n'est pas le cas. Le fait qu'un même agent utilise des valeurs différentes comme critère critique d'une intervention à l'autre implique nécessairement le fait que le contexte de production détermine également ce qui sera pris en compte dans le jugement critique opéré à tel ou tel moment. Ce contexte agit à titre de *filtre* dans l'expression des goûts de l'agent que constitue son acte critique. Il nous faudra tenter de l'expliquer et de le comprendre au chapitre 4.

Annexe IX : Réponses au questionnaire

Question	Participant n°1
2	30
3	10 000 – 49 000\$
4.1	- Métal avec mes cousins - Rock à la radio - Découverte du rock (...) québécois à Musique Plus (...) - Découverte de la musique indie avec le magazine <i>Exclaim!</i>
4.2	À peine. Ma mère écoutait <i>Rock Détente</i> pour avoir un bruit de fond. Mon père écoutait quelques classiques de chansonniers à l'occasion
4.3	Avant 15 ans, non, à part quelques groupes de mon école secondaire
4.4	Précisément le post-punk, passé et actuel. L'innovation dans le rock, le punk, leur hybridation avec l'électro
5.1	Peut-être que des gens d'un milieu défavorisé seraient portés vers des factions plus populistes de la pop, du rock et du rap, par exemple, mais c'est réducteur de penser ainsi. Il y a de riches qui écouteraient la même musique, et d'autres plus pauvres qui auraient des goûts très pointus
5.2	Dépend dans quel domaine, dépend surtout de la propension à aimer les arts en général
5.3	Les goûts sont validés à l'intérieur d'un groupe social, oui. On s'identifie à des genres musicaux, à des gens, tout ça se touche

Question	Participant n°2
2	32
3	50 000 – 99 000\$
4.1	- Chanson québécoise (époque Charlebois) - Chanson française - Chanson humoristique
4.2	Oui. Beaucoup de musique à la maison, dans l'auto, la radio aussi, pas mal. Il y avait des disques, des tiroirs pleins de cassettes
4.3	Pas trop, quelques rares concerts, mais ce n'était pas pratique courante chez moi. Plus des rassemblements, la St-Jean, par exemple
4.4	Très vaste, mais surtout chanson, rock et rap
5.1	Plus non que oui, suffit d'avoir accès à la musique. Le goût n'a pas de casse sociale
5.2	Oui, c'est la clé pour s'ouvrir aux sons, aux idées, aux différences, à l'audace
5.3	Un peu. La musique est un critère fort d'identification, donc ça peut avoir un impact

Question	Participant n°3
2	33
3	10 000 – 49 000\$
4.1	<ul style="list-style-type: none"> - Pop - Hip-Hop - Alternatif - Rock psychédélique - Punk - Grunge - Classique - Techno
4.2	Oui, mais amateurs, ne jouant pas d'instruments et n'allant que rarement aux concerts
4.3	Non. J'aimerais faire beaucoup mieux avec mes enfants!
4.4	La musique classique instrumentale contemporaine
5.1	Le statut social peut influencer les goûts par le fait de rendre accessible des manifestations artistiques coûteuses qui peuvent nourrir, influencer l'esthète
5.2	Oui. Je crois que tous les goûts se développent grâce à l'éducation
5.3	Un certain sentiment d'appartenance à une communauté peut influencer les goûts d'une personne

Question	Participant n°4
2	51
3	50 000 – 99 000\$
4.1	<ul style="list-style-type: none"> - Orgue à l'église - Leçons de piano de l'âge de 7 à 16 ans - Écoute de musique classique à <i>Radio-Canada</i> - J'ai chanté enfant dans une chorale
4.2	Très peu. Je viens d'un milieu très modeste. Ma mère aimait la musique classique sans la connaître vraiment
4.3	Pas assez à mon goût. C'était surtout des concerts de fin d'année des étudiants en piano
4.4	<ul style="list-style-type: none"> - Renaissance (polyphonies) - Baroque - Classique - Quatuors à cordes - Piano - Mélodies allemandes et françaises
5.1	Non. Je crois qu'il s'agit d'abord d'être exposé à ;'art et à la musique sans a priori. Ma mère n'y connaissait rien, elle venait d'un milieu modeste, mais elle était sensible à cet univers
5.2	Voir question précédente
5.3	Je pense que le milieu musical classique me fascinait. J'admirais les chefs d'orchestre, les grands pianistes. J'éprouvais le désir de les rencontrer un jour

Question	Participant n°5
2	42
3	10 000 – 49 000\$
4.1	- Pop - Rock - Hard rock - Glam rock
4.2	Oui, mais ma mère aimait le country québécois. Mon père est décédé quand j'avais 6 ans, mais il écoutait beaucoup de musique : Elvis, Johnny Cash, entre autres
4.3	Non. Mon premier concert, je l'ai vu en 1986 au Colisée de Québec : Def Leppard avec Tesla en première partie
4.4	- Métal - Death métal - Hardcore - Pop - Rock
5.1	Oui. Quelqu'un qui n'a pas les moyens de consommer de la culture, car il doit assurer ses besoins primaires n'aura pas une aussi grande connaissance des arts et de la culture
5.2	Non. On peut être autodidacte si on a l'intérêt
5.3	Oui. Si quelqu'un mésestime le style métal, il n'écouterait pas le genre et ne ferait pas en sorte de fréquenter ceux et celles qui aiment le métal

Question	Participant n°6
2	33
3	50 000 – 99 000\$
4.1	- Pop - Rock - Musique de films - De Paula Abdul et Mitsou aux Beatles, Doors, etc., au grunge de Nirvana et cie, Alanis Morissette - Virage plus indie-rock dans ma vingtaine grâce à CISM
4.2	Oui beaucoup. Mon père jouait de la guitare. J'ai grandi en écoutant The Beatles, U2, Eric Clapton, The Who, James Taylor... Culture anglo-saxonne, toutefois
4.3	Oui, dans des festivals et en salles. Dès l'âge de 16 ans, je partais de Sherbrooke pour aller au Centre Bell
4.4	- Indie-rock anglo-saxon - Indie-pop - Chanson québécoise - Électro-pop - Rap
5.1	Ce n'est plus vrai, du moins autant qu'avant. En 2014, tout le monde peut écouter du jazz ou du rap, surtout avec la démocratisation du web
5.2	Non, pas avec la démocratisation du web (en musique pop j'entends, pas en musique classique)
5.3	Oui, la musique peut référer à des groupes de gens (rappeurs, hipsters), mais de plus en plus, on assiste à un éclatement des genres

Question	Participant n°7
2	28
3	10 000 - 49 000\$
4.1	- Hip-Hop - Rap - Chanson
4.2	Mon père : beaucoup de disques à la maison. Du rock classique et beaucoup de motown. Très peu de musique francophone
4.3	Non. Mes parents ne m'amenaient pas à des concerts. C'est plutôt adolescente que j'ai par moi-même assisté à des concerts
4.4	- Électronique - Jazz - Expérimental - Chanson - Rap
5.1	J'ai longtemps pensé que les gens plutôt aisés avaient accès à davantage d'œuvres qu'elles quelles soient; des œuvres plus importantes, donc possiblement meilleures? Mais je dirais que le monde dans lequel nous vivons actuellement brise ces frontières-là. L'accessibilité aux œuvres est à portée de tous, peu importe le statut social. Il y a démocratisation
5.2	Dans le même sens que le statut social. Ton niveau d'éducation ne te rend pas plus intelligent, ni plus ouvert. Les goûts musicaux n'ont rien à voir
5.3	C'est certain qu'on a tendance à fréquenter des gens qui ont des goûts similaires aux nôtres. Qui se ressemblent s'assemblent. Mais encore là, je pense que ça dépend de l'espace que tu permets aux arts d'avoir dans ta vie

Question	Participant n°8
2	66
3	10 000 - 49 000\$
4.1	-Classique à partir de 6 ans -Chanson française à partir de 6 ans -Jazz à partir de 14 ans
4.2	Ma mère était musicienne. Mon père connaissait des centaines de chansons. La musique était toujours présente chez nous
4.3	Non, mais quelques concerts chez mes grands-parents avant l'âge de 10 ans
4.4	-Classique -Jazz -Chanson de langue française
5.1	Oui, dans une certaine mesure. Les grands passionnés de musique me semblent peu souvent venir d'un milieu défavorisé (pas le temps, pas d'argent). Il y a des exceptions brillantes
5.2	Oui, mais aussi à la présence d'enseignement ou de la musique et de sorties musicales à l'école
5.3	Non, mais la musique détermine qui vous voulez fréquenter

Question	Participant n°9
2	58
3	-
4.1	-Enfant : classique et chanson française -Ado : Classique, chanson française, rock et jazz -Adulte : Classique, chanson française, rock, jazz et musique du monde
4.2	Oui. Mère pianiste et chef de chœur. Père mélomane classique
4.3	Oui. Surtout concerts de chorale
4.4	-Classique -Jazz -Chanson francophone
5.1	Plus à l'éducation et à l'ouverture d'esprit des parents qu'au statut social
5.2	Il est certain que plus le niveau d'éducation est élevé, plus on a des outils pour apprécier la musique. Mais la curiosité personnelle peut être l'outil le plus précieux
5.3	Oui, en autant que l'attitude de curiosité dont je parle plus haut est acquise

Question	Participant n°10
2	52
3	10 000 - 49 000\$
4.1	-Enfant : Musiques populaires (chansons) et Dvorak 9, <i>Traviata</i> , <i>Bohème</i> , chœurs -Classique après 15 ans
4.2	Oui. Père : bricoleur hi-fi. Mère : chant choral
4.3	Oui. Après 15 ans, tout ce qui se donnait à Strasbourg
4.4	-Classique -Jazz
5.1	Non. Au contact avec une musique qui peut toucher tout le monde, Or, le contact passif s'effondre
5.2	Oui. L'éducation artistique et musicale doit être offerte à tous. Chacun ensuite pouvant faire ses choix
5.3	Le classique est associé à du snobisme, ce qui lui nuit

Annexe X : Analyse du profil socioéconomique (phase I)

À noter qu'afin de faciliter l'analyse et la compréhension de la section « parcours professionnel » figurant dans les fiches qui suivent, les formations académiques relatives aux arts, aux lettres, à la musicologie et/ou à la musique ont été mises en caractère gras et soulignées (catégorie 1), celles relevant du journalisme et/ou des sciences de la communication, en gras (catégorie 2), les formations en sciences humaines et/ou en philosophie, simplement soulignées (catégorie 3), tandis que toute autre formation est laissée en caractères normaux (catégorie 4). Quant aux fonctions professionnelles, celles relatives à la critique musicale ont été mises en caractères gras, et celles directement relatives à de la critique musicale de type 2.1, également soulignées. Les fonctions se rapportant à de la critique d'autres arts, qu'elle soit de type 2.1 ou 2.2, ont uniquement été soulignées. Les postes déjà occupés par le passé sont indiqués en italique et ne sont pas comptabilisés²⁰⁵. Rappelons de plus que les termes de métiers utilisés dans les fiches sont empruntés à la terminologie précédemment développée et sont standardisées d'une fiche à l'autre; on n'y retrouvera donc pas nécessairement les termes employés par les participants dans leur curriculum vitae.

Dans la section « années charnières », les années figurant en caractères gras représentent les postes toujours occupés aujourd'hui. Puis, dans la section « institution », le travail autonome a été marqué en italique afin de rappeler qu'il ne s'agit pas d'une « institution » d'embauche à proprement parler. Finalement, la mention « *n.m.* » signifie « non-mentionné » par le participant. Il s'agit d'une information manquante, mais dont la présence est tout de même suggérée par des indices donnés par le participant lors de l'entrevue et dans les réponses fournies au questionnaire.

²⁰⁵ La distinction est ici faite entre « fonctions » et « postes » professionnels. Alors qu'un poste peut contenir plusieurs fonctions, une fonction est ici représentée par une appellation, par exemple « journaliste » ou « metteur en ondes radio », le tout s'inspirant de la hiérarchie classificatoire suivante : plusieurs tâches peuvent constituer une fonction, plusieurs fonctions peuvent constituer un poste, plusieurs postes peuvent constituer un métier, plusieurs métiers peuvent constituer une carrière, plusieurs carrières peuvent constituer une vie active au travail. Ainsi, puisque, en général, les curriculums vitae listaient le plus souvent des postes, voire des métiers, il aura fallu, pour l'analyse du parcours professionnel, identifier les *fonctions* en cause dans ces postes et métiers.

Fiche 12 : profil socioéconomique du participant n°1

Sexe	M		
Âge	30 (né en 1984)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (2 diplômes)	<u>DEC en arts et lettres</u>	2000-2002	Collège de Sherbrooke
	Bac en communication	2002-2006	Université du Québec à Montréal
Parcours professionnel (±8 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur douze ans)	<u>Chroniqueur (musique)</u> et metteur en ondes radio	2002-2003	CHOQ.FM
	<i>Metteur en ondes radio</i>	2003-2005	CIBL FM 101,5
	<u>Designer</u> et programmeur web	2005	Tree Technologies
		2006-	<i>Autonome</i>
	<u>Évaluateur (musique)</u> , <i>designer</i> , gestionnaire et <i>programmeur web</i> et réalisateur radio	2008-2013	Radio-Canada
	Recherchiste	2009	Office National du Film
	Recherchiste et assistant réalisateur radio	2009-2010	Radio-Canada
	Réalisateur radio	2009-2013	Radio-France International
	<i>Recherchiste et assistant réalisateur radio</i>		
	Téléphoniste	2010-2011	Radio-Canada
	<u>Journaliste (culture)</u>	2010-2013	
	<u>Évaluateur (musique)</u>	2010-	Blog Weird Canada
	Relationniste de presse	2013	Toxa
Directeur de la programmation radio	2013-	Groupe Média TFO Radio universitaire	
Revenu annuel brut	10 000 - 49 000\$		

Le participant n°1 est âgé de trente ans, bachelier en communications et détient deux diplômes d'études post-secondaires. Il occupe présentement trois emplois, soit 1) évaluateur musical pour le blog Weird Canada, 2) designer et programmeur web à son compte et 3) directeur de la programmation pour une radio universitaire²⁰⁶. Son revenu annuel brut se situe entre 10 000 et 49 000\$. Sa carrière²⁰⁷, débutée en 2002 alors qu'il avait dix-huit ans, s'échelonne sur près de douze ans, et il y a occupé environ huit postes différents.

²⁰⁶ Dont, par soucis d'anonymat, nous ne pourrions révéler l'identité.

²⁰⁷ Par « carrière », nous entendons ici les années passées à travailler dans des emplois soit non-étudiants, soit en rapport de près ou de loin avec l'activité critique professionnelle, des emplois occupés la plupart du temps à partir de l'âge adulte, voire plus tard. Incidemment, tous les participants ont fourni un curriculum vitae ne faisant pas mention des emplois occupés avant le commencement de ce qu'ils considèrent eux-mêmes comme étant leur « vraie carrière ».

Fiche 13 : profil socioéconomique du participant n°2

Sexe	M		
Âge	32 (né en 1982)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (2 diplômes)	DEC en sciences pures et appliquées	1998-2000	Collège Maisonneuve
	Bac en journalisme	2000-2003	Université du Québec à Montréal
Parcours professionnel (±7 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur douze ans)	Gestionnaire web	2002-2004	Journal Le Devoir
	<u>Évaluateur et reporter (culture)</u>	2003	Journal Montréal Campus
	2003-		Journal Le Devoir
	Animateur , metteur en ondes et réalisateur radio	2003-	CIBL FM 101,5
	<u>Pupitreux papier</u>	2004-2011	Journal Le Devoir
	Blogueur (musique)	2006-2013	<i>Autonome</i>
	<u>Chroniqueur (culture)</u>	2008-2013	Radio-Canada
	<u>Évaluateur et reporter (musique)</u> et pupitreux web	2011-	Quotidien
Revenu annuel brut	50 000 – 99 000\$		

Pour sa part, le participant n°2 est âgé de trente-deux ans, bachelier en journalisme et détient lui-aussi deux diplômes d'études post-secondaires. Il occupe présentement trois emplois, soit 1) animateur, metteur en ondes et réalisateur à CIBL FM 101,5, 2) évaluateur et reporter culturel pour le Journal Le Devoir et 3) évaluateur et reporter musical et pupitreux web pour le compte d'un quotidien²⁰⁸. Son revenu annuel brut se situe entre 50 000 et 99 000\$. Sa carrière, débutée en 2002 alors qu'il avait vingt ans, s'échelonne sur près de douze ans, et il y a occupé environ sept postes différents.

²⁰⁸ Dont, par soucis d'anonymat, nous ne pourrions révéler l'identité.

Fiche 14 : profil socioéconomique de la participante n°3

Sexe	F		
Âge	33 (née en 1981)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (5 diplômes)	DEC (domaine <i>n.m.</i>)	1998-2000	<i>n.m.</i>
	<u>Majeure en histoire, culture et société et mineure en études classiques</u>	2000-2003	Université du Québec à Montréal
	Bac en musique	2004-2007	Université Laval
	Maîtrise en musique	2007-2010	Conservatoire de Musique de Montréal
	Doctorat en composition instrumentale	2011-	Université de Montréal
Parcours professionnel (±5 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur onze ans)	Éditrice de partitions et orchestratrice	2003-	<i>Autonome</i>
	Professeure de musique	2005	<i>Autonome</i>
		2006-2007	École des Ursulines de Québec et Loretteville
			Atelier de musique Tritons
	Musicienne	2007-	Commission Scolaire de Montréal
	Professeure de musique	2009	<i>Autonome</i>
		2009-	Camp Musical Intermezzo
			Communauté Euphonie
		2010-2011	Commission Scolaire Francophone du Yukon
			Whitehorse Elementary School
Assistante à l'enseignement	2012-2014	Université de Montréal	
Animatrice et réalisatrice radio	2014-	Radio étudiante	
Revenu annuel brut	10 000 – 49 000\$		

La participante n°3 est âgée de trente-trois ans, doctorante en composition instrumentale et détient cinq diplômes d'études post-secondaires, ce qui fait d'elle le sujet le plus diplômé de l'échantillon. Elle occupe présentement quatre emplois, soit 1) animatrice et réalisatrice radio pour une radio étudiante, 2) éditrice de partitions et orchestratrice à son compte, 3) musicienne autonome et 4) professeure de musique à son compte ainsi que pour la Communauté Euphonie. Son revenu annuel brut se situe entre 10 000 et 49 000\$. Sa carrière, débutée en 2003 alors qu'elle avait vingt-deux ans, s'échelonne sur près de onze ans, et elle y a occupé environ cinq postes différents.

Fiche 15 : profil socioéconomique du participant n°4

Sexe	M		
Âge	51 (né en 1963)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (2 diplômes)	DEC en arts et technologies des médias	1980-2002	Cégep de Jonquière
	<u>Bac en théologie</u>	1997-	Institut de Formation Théologique de Montréal
			Institut de Pastorale des Dominicains
			Université de Montréal
Parcours professionnel (±4 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur trente-quatre ans)	<u>Animateur radio</u>	1980-1981	CJVL AM 136
	<u>Animateur</u> et directeur de la programmation radio	1982-1984	Radio-Beauce FM 103,5
	<u>Animateur</u> et lecteur de nouvelles radio	1984-1987	Radio-Canada
	Reporter (général)	1987-1989	
	<u>Animateur</u> et réalisateur radio	1988-	Radio-Canada
	<u>Blogueur (musique)</u>	2009-	
	<u>Animateur et journaliste télé (culture)</u>	2010-2012	Vidéotron
	Revenu annuel brut	50 000 – 99 000\$	

Le participant n°4 est âgé de cinquante-et-un ans, avait entamé un baccalauréat en théologie qu'il n'a pas terminé et ne détient qu'un diplôme d'études collégiales en arts et technologies des médias, ce qui en fait l'une des deux personnes les moins diplômées de l'échantillon. Il occupe présentement deux emplois, soit 1) animateur et réalisateur radio et 2) blogueur musical, tous deux pour le compte de Radio-Canada. Son revenu annuel brut se situe entre 50 000 et 99 000\$. Sa carrière, débutée en 1980 alors qu'il avait dix-sept ans, s'échelonne sur près de trente-quatre ans, et il y a occupé environ quatre postes différents.

Fiche 16 : profil socioéconomique de la participante n°5

Sexe	F		
Âge	42 (née en 1972)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (1 diplôme)	DEC en arts et technologies des médias	1989-1991	Cégep de Jonquière
Parcours professionnel (±6 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur vingt ans)	Emplois divers	1991-1997	Employeurs divers TVA Publications
	<u>Évaluatrice (culture et musique)</u>	1997-	Revue Alibis
			Transcontinental Média
			Magazine Guide Ressources
			Journal Voir
			Journal L'interligne NDG
			Journal Communautaire Le Monde
	<u>Animatrice radio et chroniqueuse (musique)</u>	1997-	CISM FM 89,3 CIBL FM 101,5 Cogeco Diffusion
	Recherchiste télé	1999-2001	Astral Média
	Recherchiste radio	2010	Radio-Canada
Programmatrice musicale		Stingray Digital Group	
Animatrice	2013	Université de Montréal	
Revenu annuel brut	10 000 – 49 000\$		

La participante n°5 est âgée de quarante-deux ans et ne détient qu'un diplôme d'études collégiales en arts et technologies des médias, ce qui fait d'elle l'autre participant moins diplômé de l'échantillon. Elle occupe présentement deux emplois, soit 1) animatrice et chroniqueuse radio pour le compte de trois chaînes radiophoniques ainsi que 2) évaluatrice culturelle et musicale pour de nombreux médias. Son revenu annuel brut se situe entre 10 000 et 49 000\$. Sa carrière, débutée en 1991 alors qu'elle avait dix-neuf ans, s'échelonne sur près de vingt ans, et elle y a occupé environ six postes différents.

Fiche 17 : profil socioéconomique de la participante n°6

Sexe	F		
Âge	33 (née en 1981)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (3 diplômes)	<u>DEC en sciences humaines</u>	1998-2000	Cégep de Sherbrooke
	<u>Certificat en études cinématographiques</u>	2000-2001	Université de Montréal
	Bac en communication	2001-2004	
Parcours professionnel (±4 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur onze ans)	Stagiaire en journalisme	2003	Gesca
	<u>Journaliste (culture)</u>	2004-2011	
	<u>Journaliste (général)</u>	2006-2011	
	<u>Évaluatrice et reporter (musique)</u>	2011-	
	<u>Évaluatrice et reporter (culture)</u>	2012-	Rogers Média
Revenu annuel brut	50 000 – 99 000\$		

La participante n°6 est âgée de trente-trois ans et détient un baccalauréat en communications ainsi qu'un certificat en études cinématographiques, ayant à son actif trois diplômes d'études post-secondaires. Elle occupe présentement deux emplois, soit 1) évaluatrice et reporter culturelle pour Rogers Média et 2) évaluatrice et reporter musicale pour Gesca. Son revenu annuel brut se situe entre 50 000 et 99 000\$. Sa carrière, débutée en 2003 alors qu'elle avait vingt-deux ans, s'échelonne sur onze ans, et elle y a occupé environ quatre postes différents.

Fiche 18 : profil socioéconomique de la participante n°7

Sexe	F		
Âge	28 (née en 1986)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (2 diplômes)	<u>DEC en arts, lettres et communication</u>	2003-2005	Collège de Sherbrooke
	<u>Bac en arts visuels et médiatiques</u>	2005-2009	Université du Québec à Montréal
Parcours professionnel (±7 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur dix ans)	<u>Animatrice radio</u>	2004	CFLX FM
	Relationniste de presse		Agence de mode KA
	Agente aux communications, <i>relationniste de presse</i> et responsable des collectionneurs	2007	Galerie SAS
	<u>Animatrice</u> , metteuse en ondes, <u>programmatrice musicale et réalisatrice radio</u>	2007-2011	CHOQ.FM
	<u>Chroniqueuse et évaluatrice (arts visuels et musique)</u>	2007-	Journal L'Artichaut
			Journal Montréal Campus
	Chargée de projets	2009-2011	Ma Mère Était Hipster
	Aubergiste	2009-2014	Festival Musical Indépendant Diapason
	<u>Conférencière (musique)</u>	2010	Auberge Jeunesse de Montréal
	<u>Programmatrice musicale</u>	2010-2012	Cégep du Vieux-Montréal
	<u>Animatrice</u> , metteuse en ondes et <u>réalisatrice radio</u>	2010-	Le Cri
	<u>Animatrice radio</u>	2010-	CIBL FM 101,5
	<u>Chargée de projets</u>	2011-2012	CRUT FM 90,3
	Assistante d'ateliers d'art	2012-	Phonosaurus Records
<u>Chroniqueuse et évaluatrice (musique)</u>	2014	<i>Autonome</i>	
	2014-	Nightlife.ca	
Revenu annuel brut	10 000 - 49 000\$		

La participante n°7, cadette de l'échantillon, est âgée de vingt-huit ans, bachelière en arts visuels et médiatiques et détentrice de deux diplômes d'études post-secondaires. Elle occupe présentement trois emplois, soit 1) animatrice, réalisatrice et metteuse en ondes radio pour CIBL FM 101,5, 2) chroniqueuse et évaluatrice de musique et d'arts visuels pour plusieurs médias ainsi que 3) chargée de projets pour le compte de Phonosaurus Records. Son revenu annuel brut oscille entre 10 000 et 49 000\$. Sa carrière, débutée en 2004 alors qu'elle avait dix-huit ans, s'échelonne sur seulement dix ans, ce qui ne l'a pas empêchée d'y occuper près de sept postes différents.

Fiche 19 : profil socioéconomique du participant n°8

Sexe	M		
Âge	66 (né en 1948)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (2 diplômes)	Équivalence de DEC	<i>n.m.</i>	<i>n.m.</i>
	<u>Bac en philosophie</u>	<i>n.m.</i>	Université de Moncton
Parcours professionnel (±11 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur cinquante-et-un ans)	Annonceur et réalisateur radio	1963-1968	Radio-Canada
	Évaluateur (musique)	<i>n.m.</i>	Journal Le Devoir
	<u>Évaluateur (arts) et journaliste (culture)</u>	1968-1970	Magazine 7 Jours
	Conseiller en communications	1970	Université du Québec à Montréal
	<u>Écrivain</u> , relationniste de presse et traducteur	1970-1976	<i>Autonome</i>
	Attaché de presse	1970-1972	Ministère de l'Éducation du Québec
		1972-1977	Ministère de l'Industrie et du Commerce du Québec
	<u>Rédacteur en chef</u>	1978	Revue
	<u>Chroniqueur (culture)</u> et évaluateur (musique)	1978-1982	Journal Le Devoir
	Éditeur adjoint	1980-1987	Journal
			Journal
	Président directeur général	1987-2003	Magazine
			Entreprise de communications
	Directeur des communications, des affaires publiques et de la recherche	1996-2000	Entreprise de communications
Chambre de commerce du Montréal métropolitain			
Animateur et réalisateur radio	1996-	CIRA FM 91,3 Radio Ville-Marie	
Conseiller en communications, consultant et vice-président	2003-2004	Chambre de Commerce et d'Industrie de la Rive-Sud de Montréal	
		Entreprise de communications	
<i>Directeur des communications, des affaires publiques et de la recherche</i>			
<i>Consultant</i>	2004-2006		
<i>Conseiller en communications et traducteur</i>	2006-2010	<i>Autonome</i>	
Revenu annuel brut	10 000 – 49 000\$		

Le participant n°8, quant à lui aîné de l'échantillon, est âgé de soixante-six ans et détient un baccalauréat en philosophie de l'Université de Moncton, pour un total équivalent à deux diplômes d'études post-secondaires. Il occupe présentement un seul emploi, soit animateur et réalisateur radio pour Radio Ville-Marie. Son revenu annuel brut oscille entre 10 000 et 49 000\$. Sa carrière, débutée en 1963 alors qu'il avait quinze ans, s'échelonne sur près de cinquante-et-un ans, et il a occupé environ onze postes entièrement différents jusqu'à présent.

Fiche 20 : profil socioéconomique de la participante n°9

Sexe	F		
Âge	58 (née en 1956)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (3 diplômes)	Équivalence de DEC	<i>n.m.</i>	<i>n.m.</i>
	Bac en musique	<i>n.m.</i>	Université d'Ottawa
	Maîtrise en musicologie	<i>n.m.-1980</i>	Université de Montréal
Parcours professionnel (±4 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur trente-deux ans)	Emplois divers	<i>1980-1982</i>	<i>n.m.</i>
	Professeure	1982-1986	Université d'Ottawa
	Chroniqueuse et reporter (général)	1984-1987	Radio-Canada
	Animatrice radio (musique)	1987-2006	
	Animatrice et réalisatrice radio (musique)	2001-2004	Autonome
	Blogueuse (musique)	2007-2011	
	Animatrice et réalisatrice radio (musique)	2011-	Radio-Canada
	Animatrice radio (musique)	2012-2013	
Revenu annuel brut	-		

La participante n°9 est âgée de cinquante-huit ans et détient une maîtrise en arts (option musicologie) de l'Université de Montréal, pour un total de trois diplômes d'études post-secondaires. Elle occupe présentement deux emplois, soit 1) animatrice et réalisatrice radio et 2) blogueuse musicale, tous deux pour le compte de Radio-Canada. Sa carrière, débutée en 1980 alors qu'elle avait vingt-quatre ans, s'échelonne sur trente-deux ans, et elle y a occupé environ quatre postes différents.

Fiche 21 : profil socioéconomique du participant n°10

Sexe	M		
Âge	52 (né en 1962)		
		Années charnières	Institution
Parcours académique (2 diplômes)	Équivalence de DEC	<i>n.m.</i>	<i>n.m.</i>
	Équivalence de bac en administration des affaires	<i>n.m.</i>	École Supérieure des Sciences économiques et commerciales de Cergy-Pontoise
Parcours professionnel (±6 postes entièrement différents; carrière s'échelonnant sur environ trente-quatre ans)	<i>n.m.</i>	1984-1993	<i>n.m.</i>
	Musicien	1988-2000	Chœur de l'Orchestre de Paris
	<u>Évaluateur (musique)</u>	1989-1994	Les Années Laser
		1990-1992	Show Mag
		1990-2000	Air France Magazine
	Rédacteur en chef	1993-2003	Site web
	<u>Vice-président</u>	1998-2004	Académie des Cannes Classical Awards
	<u>Évaluateur et reporter (musique)</u>	2003-	Journal Le Devoir
	<u>Animateur radio (musique)</u>	2007-	CIBL FM 101,5
<u>Évaluateur (musique)</u>	2009-	Magazine Tendances Électroniques et Design	
Revenu annuel brut	10 000 – 49 000\$		

Quant à lui, le participant n°10 est âgé de cinquante-deux ans et est diplômé en administration des affaires de l'École Supérieure des Sciences économiques et commerciales de Cergy-Pontoise, pour un total de deux diplômes d'études post-secondaires. Il occupe présentement trois emplois, soit 1) animateur radio pour CIBL FM 101,5, 2) évaluateur musical pour le magazine Tendances Électroniques et Design ainsi que 3) évaluateur et reporter musical pour le compte du journal Le Devoir. Son revenu annuel brut oscille entre 10 000 et 49 000\$. Sa carrière, débutée en 1984 alors qu'il avait vingt-deux ans, s'échelonne sur près de vingt-six ans, et il y a occupé six postes entièrement différents.

Annexe XI : Analyse du profil socioéconomique (phase II)

Les catégories de diplômes obtenus par les participants au fil de leur parcours académique peuvent se répartir comme suit, où :

- La catégorie 1 regroupe les diplômes en arts, lettres, musicologie et musique²⁰⁹
- La catégorie 2 regroupe les diplômes en communication et journalisme
- La catégorie 3 regroupe les diplômes en philosophie et sciences humaines
- La catégorie 4 regroupe tous les autres types de diplômes

Tableau A7 : répartition des catégories de diplômes

Participant no	Catégorie de diplôme			
	1	2	3	4
1	1	1		
2		1		1
3	2,5		1	1
4		1	0,5	
5		1		
6	1	1	1	
7	2			
8			1	1
9	2			1
10				2
Total	8,5	5	3,5	6
Médiane	1,0			
Écart moyen	0,4			
F.i.	0,6 - 1,4			

Comme on le constate, les participants sont majoritairement diplômés en musicologie, musique, arts et lettres. Les autres diplômes occupent néanmoins la seconde position de ce classement. Viennent ensuite les diplômes en communication et journalisme, suivis des

²⁰⁹ Le diplôme d'études collégiales en « arts, lettres et communication » sera compris comme diplôme de cette catégorie, puisque l'élément « artistique » y prédomine nettement.

diplômes en philosophie et sciences humaines. Cependant, comme plusieurs participants n'ont fourni aucune indication quant à leur parcours académique, il faut demeurer prudent dans toute affirmation à ce sujet. Nous sommes tout de même en mesure d'affirmer qu'une majorité de diplômés se retrouvent dans les domaines de la musicologie, de la musique, des arts, des lettres, du journalisme et de la communication que dans tout autre domaine d'études (13,5 diplômés comparativement à 9,5).

Plus précisément, la lecture d'un tel tableau permet de dégager six types de profils de diplômés en fonction de la nature de leur diplomation :

- 1) Les « artistes/musicologues » (participantes n°3, 7 et 9)
- 2) Les « artistes-journalistes/communicateurs » (participant n°1)
- 3) Les « journalistes/communicateurs » (participants n°4 et 5)
- 4) Les « journalistes/communicateurs-spécialistes d'autres domaines » (participant n°2)
- 5) Les purs spécialistes d'autres domaines (participant n°8 et 10)
- 6) Les touche-à-tout (participante n°6)

En ce qui a trait au parcours professionnel, un premier aperçu de la situation nous est donné par le tableau suivant, qui compile le nombre de postes différents occupés en carrière pour chaque participant, et où :

- Les participants ayant plus cumulé de postes que la moyenne sont indiqués en orange
- Ceux ayant cumulé moins de postes que la moyenne, en bleu
- Ceux ayant à peu près occupé un nombre de postes correspondant à la moyenne, laissés en blanc

Tableau A8 : postes différents cumulés en carrière

Participant no	Postes différents en carrière	Moyenne
1	8	6,2
2	7	
3	5	
4	4	
5	6	
6	4	
7	7	
8	11	
9	4	
10	6	

Mais ce tableau ne donne qu'un aperçu plutôt imprécis de la situation. Car le temps à occuper un emploi semble plus déterminant dans la mesure du travail d'un individu que le nombre de postes différents qu'il a occupé durant sa carrière. Ainsi, le comptage du temps passé à chaque emploi a permis de dresser les trois tableaux suivants. Le premier concerne le type de métier principal pratiqué par chaque participant. Le second renvoie quant à lui au type de critique musicale de type 2.1 pratiquée. Finalement, le troisième affiche ce que j'ai appelé la « reconnaissance sociale » de chaque type d'emploi occupé, c'est-à-dire la proportion de « petites » ou de « grandes » entreprises ayant embauché les participants au fil de leur carrière :

Tableau A9 : durée des métiers pratiqués

Participant no	Durée du métier pratiqué (en proportion)					Médiane	Écart moyen	F.i.
	Musique 2.1	Musique 2.2	Arts 2.1	Arts 2.2	Autres			
1	15	12	5	18	49	15	17	-2 - 33
2	24	7	33	18	19			
3	1	81	0	0	18			
4	53	36	3	0	9			
5	66	1	0	0	33			
6	15	0	53	0	32			
7	44	17	0	0	39			
8	17	11	6	3	63			
9	74	5	0	0	21			
10	45	20	0	7	28			

Sept profils de métiers peuvent apparaître à la lecture de ce tableau :

- 1) Les « critiques de musique verbaux » (participants n°5, 9 et 10)
- 2) Les « critiques de musique non-verbaux » (participante n°3)
- 3) Les « critiques de musique » (participant n°4)
- 4) Les « critiques de musique et autres » (participante n°7)
- 5) Les « critiques d'arts verbaux » (participante n°6)
- 6) Les « autres » (participants n°1 et 8)
- 7) Les touche-à-tout (participant n°2)

Jetons maintenant un coup d'œil à la répartition de la durée de chaque type de métier relatif à la critique musicale de type 2.1 :

Tableau A10 : durée des métiers relatifs à la critique musicale de type 2.1 pratiqués

Participant no	Durée du métier pratiqué (en proportion)				Médiane	Écart moyen	F.i.
	Animateur	Chroniqueur	Évaluateur	Reporter			
1	0	38	63	0	18	24	-5 - 42
2	28	60	6	6			
3	100	0	0	0			
4	87	13	0	0			
5	25	25	50	0			
6	0	0	50	50			
7	49	25	25	0			
8	82	0	18	0			
9	77	23	0	0			
10	19	0	62	19			

Ici, on obtient quatre profils :

- 1) Les « animateurs » (participants n°3, 4, 7, 8 et 9)
- 2) Les « chroniqueurs » (participant n°2)
- 3) Les « évaluateurs » (participants n°1, 5 et 10)
- 4) Les « touche-à-tout » (participante n°6)

Nul participant de notre échantillon ne semble donc être avant tout un reporter dans sa fonction de critique musical verbal. Analysons en dernier ressort comment se répartissent les employeurs de chaque participant selon qu'ils sont associés à une « grande » ou une « petite » entreprise au moyen du tableau suivant, où :

- Les travailleurs de « petites entreprises » ont été représentés en vert
- Les travailleurs « mitoyens », c'est-à-dire dont la carrière semble partagée entre grandes et petites entreprises, en bleu
- Les travailleurs de « grandes entreprises », en orange

Tableau A11 : répartition des employeurs significatifs pour chaque participant

Participant no	Grandes entreprises	Petites entreprises
1	1	1
2	1	1
3	0	1
4	1	0
5	0	1
6	1	0
7	1	15
8	0	1
9	1	0
10	1	1

Le tableau indique donc :

- 1) Travailleurs de petites entreprises (participants n°3, 5, 7 et 8)
- 2) Travailleurs « mitoyens » (participants n°1, 2 et 10)
- 3) Travailleurs de grandes entreprises (participants n°4, 6 et 9)

Annexe XII : Analyse du profil esthétique (phase I)

Fiche 22 : profil esthétique du participant n°1

Passé musical des parents	Mère : écoute de la radio comme « bruit de fond » Père : écoute de chanson française à l'occasion
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	- Métal - « Musique indie » - Rock
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Quelques concerts à l'école secondaire
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	- Électro-rock - Musique électronique - « Post-punk » - « Post-rock » - Punk-rock

Le participant n°1 est une personne dont les parents écoutaient très peu de musique et ne l'emmenaient pratiquement jamais à des concerts. Le sujet dit être passé d'un goût plutôt vaste pour le domaine de la musique populaire pendant l'enfance et l'adolescence (trois genres très larges et imprécis : « métal, "musique indie" et rock ») à un goût plus spécialisé pour quelques genres précis (électro-rock, musique électronique, post-punk, post-rock et punk-rock).

Fiche 23 : profil esthétique du participant n°2

Passé musical des parents	Mère et père : beaucoup de musique à la maison et dans l'auto
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	<ul style="list-style-type: none"> - Chanson française - « Chanson humoristique » - Chanson québécoise
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Quelques rares concerts et rassemblements festifs comme la St-Jean-Baptiste
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	<ul style="list-style-type: none"> - « Chanson » - Rap - Rock

Au contraire du participant n°1, le participant n°2 est une personne dont l'enfance musicale fut plus grandement influencée par les parents, qui écoutaient beaucoup de musique à la maison et en voiture, bien qu'ils n'emmenaient pas le sujet assister fréquemment à des concerts. Néanmoins, tout comme pour le participant n°1, les goûts musicaux du participant n°2 semblent avoir changé plutôt drastiquement entre l'adolescence et l'âge adulte. Le sujet est passé d'une préférence pour la chanson francophone (française, humoristique et québécoise) à un attrait pour la « chanson » en général (ce qui suppose la chanson en d'autres langues) ainsi que le rap et le rock, trois appellations aux références stylistiques très vastes.

Fiche 24 : profil esthétique de la participante n°3

Passé musical des parents	Mère et père : écoute de musique, mais allant rarement aux concerts
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	<ul style="list-style-type: none"> - Classique - Grunge - Hip-Hop - « Musique alternative » - Pop - Punk - Rock - Techno
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Nulle
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	- Musique contemporaine

Tout comme le participant n°2, il s'agit d'une personne dont l'enfance musicale fut relativement influencée par les parents, qui écoutaient de la musique, bien qu'ils assistaient rarement à des concerts. Néanmoins, tout comme pour le participant n°1, les goûts musicaux de la participante n°3 semblent s'être rétrécis plutôt drastiquement entre l'adolescence et l'âge adulte, puisque le sujet est passée d'une écoute de musique classique et populaire à une écoute quasi exclusive de musique contemporaine.

Fiche 25 : profil esthétique du participant n°4

Passé musical des parents	Mère : écoute de musique classique sans connaissances musicales Père : très peu de musique
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	- Classique
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Concerts de fin d'année des étudiants en piano
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	- Classique

Le participant n°4 dit avoir assisté à des concerts de piano de la part d'étudiants et aurait même suivi des cours de musique pendant son jeune âge, mais seule sa mère semble avoir écouté de la musique pendant son enfance et adolescence, ce qui confère à ses parents un rôle mitigé quant à son éducation musicale. En revanche, son rapport avec la musique est profond et ancien, ce qui peut peut-être expliquer le fait que ses goûts musicaux aient très peu changé durant sa vie, étant restés plutôt centrés sur la musique classique découverte pendant l'enfance.

Fiche 26 : profil esthétique de la participante n°5

Passé musical des parents	Mère : écoute de country québécois Père : beaucoup de musique folk, rock n' roll et country
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	- Glam-rock - Hard-rock - Pop - Rock
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	À peu près nulle
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	- Death-métal - Hardcore - Métal - Pop - Rock

On observe que les deux parents de la participante écoutaient de la musique, même s'ils ne l'ont pratiquement jamais emmenée assister à des concerts pendant son jeune âge. Ceci pourrait peut-être expliquer les changements plutôt superficiels de goûts musicaux entre l'adolescence et l'âge adulte : la participante aime toujours le pop et le rock, est passée d'une préférence pour le glam et le hard-rock à une passion pour le death-métal, le hardcore et le métal, n'écoutant donc toujours pratiquement que de la musique populaire.

Fiche 27 : profil esthétique de la participante n°6

Passé musical des parents	Père : musicien, écoute de beaucoup de Rock anglo-saxon, principalement
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	<ul style="list-style-type: none"> - Musique de films - Indie-rock - Pop - Rock
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Concerts de festivals et d'intérieur
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	<ul style="list-style-type: none"> - Chanson québécoise - Électro-pop - Indie-pop - Indie-rock anglo-saxon - Rap

Le père de la participante n°6 était musicien et mélomane, et elle semble avoir eu l'occasion d'assister à plusieurs concerts durant son jeune âge, ce qui semble indiquer que, tout comme les autres participants jusqu'à présent, elle ait entretenu des rapports fréquents avec la critique esthétique au cours de sa vie. Ici, par contre, au contraire des participants n°4 et 5, ses goûts semblent s'être transformés entre l'adolescence et l'âge adulte : d'un amour pour la musique de films, l'indie-rock, le pop et le rock, elle est passé à une préférence pour la chanson québécoise, l'électro-pop, l'indie-pop, l'indie-rock anglo-saxon et le rap, des étiquettes beaucoup plus précises et restreintes, ce qui la rapproche à cet égard des participants n° 1 et 3.

Fiche 28 : profil esthétique de la participante n°7

Passé musical des parents	Père : écoute de beaucoup de musique à la maison, surtout rock et motown, mais très peu de musique francophone
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	- Chanson - Hip-Hop - Rap
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	À peu près nulle
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	- Chanson - Jazz - Musique électronique - « Musique expérimentale » - Rap

Le père de la participante n°7 semble lui-aussi avoir été un mélomane écoutant beaucoup de musique, même s'il n'a pratiquement jamais emmené le sujet assister à des concerts pendant son jeune âge, ce qui vient nuancer le précédent constat. Néanmoins, tout comme pour le participant n°2, les goûts musicaux de la participante n°7 semblent s'être élargis entre l'adolescence et l'âge adulte, le hip-hop au départ apprécié étant remplacé par le jazz, la musique électronique et la musique expérimentale, la chanson et le rap s'étant maintenus dans les préférences musicales.

Fiche 29 : profil esthétique du participant n°8

Passé musical des parents	Mère : musicienne, écoute de beaucoup de musique Père : connaissance de centaines de chansons, écoute de beaucoup de musique
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	- Chanson française - Classique - Jazz
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Quelques concerts chez les grands-parents
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	- Chanson francophone - Classique - Jazz

Les deux parents du participant n°8 étaient mélomanes et l'emmenaient parfois assister à des concerts, ce qui fait de surcroît remonter à loin ses expériences esthétiques. Ceci peut illustrer pourquoi ses goûts ont très peu évolué au cours de sa vie, étant restés essentiellement portés vers le jazz et la musique classique, seule la référence à la « chanson francophone » constituant une sorte d'évolution à partir d'un attrait premier pour la chanson simplement « française ».

Fiche 30 : profil esthétique de la participante n°9

Passé musical des parents	Mère : pianiste et chef de chœur Père : mélomane classique
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	- Chanson française - Classique - Jazz - Rock
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Concerts de chorale
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	- Chanson francophone - Classique - Jazz - Musiques du monde

La mère de la participante n°9 était musicienne et son père, mélomane, et ils l'emmenaient fréquemment assister à des concerts durant son jeune âge. Ce constat permet sans doute d'expliquer pourquoi ses goûts ont très peu évolué entre l'adolescence et l'âge adulte, la participante ayant simplement troqué son affection du rock pour un amour des musiques du monde d'une part, et son amour de la chanson française pour une préférence pour la chanson « francophone » (ce qui constitue toutefois un léger élargissement des goûts), ayant maintenu un attachement pour le classique et le jazz.

Fiche 31 : profil esthétique du participant n°10

Passé musical des parents	Mère : écoute de chant choral Père : bricoleur hi-fi et mélomane
Genres musicaux écoutés pendant l'enfance et l'adolescence	- Classique - Musique populaire
Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Tout ce qui se donnait à Strasbourg
Genres musicaux écoutés aujourd'hui	- Classique - Jazz

Les deux parents du sujets étaient mélomanes et l'emmenaient, semble-t-il, à tous les concerts qui « se donnai(en)t à Strasbourg », ce qui explique peut-être pourquoi le sujet a maintenu entre son adolescence et l'âge adulte une préférence pour la musique classique, ayant seulement troqué son goût pour la musique populaire avec un goût pour le jazz.

Annexe XIII : Analyse du profil esthétique (phase II)

L'apport des parents aux habitudes d'écoute musicale, et par conséquent, aux goûts musicaux de l'enfance et de l'adolescence des participants, peut être quantifiée sous forme d'une « cote » positive ou négative attribuée au fait que la mère ou le père écoutaient beaucoup ou peu de musique, ainsi qu'au fait d'avoir fréquenté ou non les concerts pendant l'enfance et l'adolescence. Ce faisant, on obtient le tableau suivant, où :

- Le bleu représente un apport « faible » par rapport à la médiane
- Le vert, un apport « moyen »
- L'orange, un apport « fort »

Tableau A12 : apport des parents sur les habitudes d'écoute musicale des participants durant l'enfance et l'adolescence

Participant no	Cote		Fréquentation de concerts pendant l'enfance et l'adolescence	Total	Médiane	Écart moyen	F.i.
	Passé musical des parents						
	Mère	Père					
1	-1	-1	-1	-3	1	1,2	-0,2 - 2,2
2	1	1	-1	1			
3	1	1	-1	1			
4	1	-1	1	1			
5	1	1	-1	1			
6	-1	1	1	1			
7	-1	1	-1	-1			
8	1	1	1	3			
9	1	1	1	3			
10	1	1	1	3			

Trois groupes se dégagent de cette analyse :

- 1) Les participants dont les parents ont peu joué sur les habitudes d'écoute musicale durant l'enfance et l'adolescence (n° 1 et 7)
- 2) Ceux dont les parents ont moyennement joué (n° 2, 3, 4, 5 et 6)

3) Ceux dont les parents ont fortement joué (n°8, 9 et 10)

L'évolution des goûts entre l'enfance/l'adolescence peut quant à elle se mesurer en dénombrant les genres musicaux appréciés par chaque participant et en comparant ceux qui se sont maintenus avec ceux qui furent abandonnés et ceux qui furent ajoutés à l'âge adulte. Ce faisant, on obtient un certain « profil d'évolution » entre deux pôles : 1) « progressisme esthétique », c'est-à-dire, des préférences qui ont qualitativement changé entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte, et 2) « conservatisme esthétique », c'est-à-dire, des goûts qui se sont plus ou moins maintenus en termes qualitatifs au fil de la vie de chaque participant. Le tableau suivant présente le fruit de cette analyse, où figurent en bleu les parcours dits « progressistes » et en orange, ceux plus « conservateurs » :

Tableau A13 : évolution des goûts musicaux des participants entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte

Participant no	Styles maintenus	Styles abandonnés	Styles ajoutés	Pointage	Médiane	Écart moyen	F.i.
1	0	3	5	8	2,5	3,3	-0,8 - 5,8
2	0	3	3	6			
3	0	8	1	9			
4	1	0	0	-1			
5	2	2	3	3			
6	0	4	5	9			
7	2	1	3	2			
8	2	1	1	0			
9	2	2	2	2			
10	1	1	1	1			

Ainsi, nous sommes en mesure de poser, à la lecture d'un tel tableau, que les participants n°1, 2, 3 et 6 ont « progressé » qualitativement dans leurs goûts musicaux entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte, alors que les participants n°4, 5, 7, 8, 9 et 10 ont plus ou moins gardé les mêmes préférences musicales. Cependant, une telle évolution, qualitative, ne tient aucunement compte du degré de « diversité » des goûts musicaux.

C'est pourquoi, afin d'y voir plus clair dans l'évolution de la diversité des goûts musicaux des participants, une hiérarchisation des genres de musiques écoutés par les participants fut réalisée, hiérarchisation attribuant une valeur numérique à chaque « classe » de genres. Le principe, ici, est de quantifier l'évolution des goûts des participants en attribuant à chaque genre de musique une valeur numérique correspondant à son « degré hiérarchique », qui est en quelque sorte un degré de « globalité ». En d'autres termes, plus un genre est considéré « englobant », plus haute est sa valeur numérique. Par exemple, le « punk rock » est évidemment un sous-ensemble du « punk » et du « rock », le « punk » étant lui-même un sous-ensemble de « rock », qui à son tour est une forme de « musique populaire » :

Tableau A14 : valeur à attribuer aux genres musicaux évoqués par les participants

Valeur à attribuer	Genre
4	Classique/musique savante Jazz Musique alternative Musique électronique Musique expérimentale Musique indie Musique populaire
3	Chanson Hip-Hop Métal Musique contemporaine Musique de films Musiques du monde Pop Rap Rock Techno
2	Chanson francophone Chanson humoristique Death-métal Électro-pop Électro-rock Glam-rock Grunge Hardcore Hard-rock Indie-pop Indie-rock Post-rock Punk
1	Chanson française

Chanson québécoise
Indie-rock anglo-saxon
Post-punk
Punk-rock

Cette quantification permet de construire le tableau suivant, où :

- Le vert indique des goûts stables
- Le bleu, des goûts qui vont « s'élargissant » (ou encore, « se diversifiant »)
- L'orange, des goûts musicaux qui « se rétrécissent » ou « se précisent »

Tableau A15 : évolution de la diversité des goûts musicaux des participants entre l'enfance/l'adolescence et l'âge adulte

Participant no	Enfance/adolescence	Âge adulte	Pointage	Total	Variation	Variation médiane	Écart moyen	F.i.
1	Métal		3	10	0	0,5	4,4	-3,9 - 4,9
	Musique indie		4					
	Rock		3					
		Électro-rock	2	10				
		Musique électronique	4					
		Post-punk	1					
		Post-rock	2					
	Punk-rock	1						
2	Chanson française		1	4	5	0,5	4,4	-3,9 - 4,9
	Chanson humoristique		2					
	Chanson québécoise		1					
		Chanson	3	9				
		Rap	3					
	Rock	3						
3	Classique		4	24	-21	0,5	4,4	-3,9 - 4,9
	Grunge		2					
	Hip-Hop		3					
	Musique alternative		4					
	Pop		3					
	Punk		2					
	Rock		3					
	Techno		3					
	Musique contemporaine	3	3					
4	Classique		4	4	0	0,5	4,4	-3,9 - 4,9
		Classique	4	4				
5	Glam-rock		2	10	3	0,5	4,4	-3,9 - 4,9
	Hard-rock		2					
	Pop		3					
	Rock		3					
		Death-métal	2	13				
		Hardcore	2					
		Métal	3					
		Pop	3					
	Rock	3						

Participant no	Enfance/ adolescence	Âge adulte	Pointage	Total	Variation	Variation médiane	Écart moyen	F.i.
6	Musique de films		3	11	-2	0,5	4,4	-3,9 - 4,9
	Indie-rock		2					
	Pop		3					
	Rock		3					
		Chanson québécoise	1	9				
		Électro-pop	2					
		Indie-pop	2					
		Indie-rock anglo-saxon	1					
	Rap	3						
7	Chanson		3	9	9			
	Hip-hop		3					
	Rap		3					
		Chanson	3	18				
		Jazz	4					
		Musique électronique	4					
		Musique expérimentale	4					
	Rap	3						
8	Chanson française		1	9	1			
	Classique		4					
	Jazz		4					
		Chanson francophone	2	10				
		Classique	4					
	Jazz	4						
9	Chanson française		1	12	1			
	Classique		4					
	Jazz		4					
	Rock		3					
		Chanson francophone	2	13				
		Classique	4					
		Jazz	4					
	Musiques du monde	3						
10	Classique		4	8	0			
	Musique populaire		4					
		Classique	4	8				
		Jazz	4					

Tel qu'on le constate, trois groupes sont donc clairement identifiables :

- 1) Les critiques-agents ayant gardé des goûts plus ou moins similaires en termes de diversité entre l'enfance/adolescence et l'âge adulte (participants n°1, 4, 5, 6, 8, 9 et 10)
- 2) Ceux ayant élargi la diversité de leurs goûts musicaux (participants n°2 et 7)
- 3) Ceux ayant réduit la diversité de leurs goûts musicaux (participante n°3)

Tandis que certains participants ont légèrement diversifié leurs goûts (n°5, 8 et 9) et que d'autres les ont légèrement réduits (n°6), ces fluctuations ne sont pas assez marquées par rapport à la médiane de l'échantillon pour être considérées comme pertinentes.

Annexe XIV : Analyse du verbatim des entrevues et de la question n°5 du questionnaire

Tableau A16 : comptage des mots par indicateur dans chaque réponse de l'entrevue (indicateurs prépondérants en orange)

Question	Indicateur	Participant																			
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10	
		Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p
1	1	10	0	216	15	0	0	0	0	0	0	989	49	258	15	39	5	266	25	99	5
	2	366	14	61	4	0	0	0	0	48	3	0	0	0	0	0	0	156	15	0	0
	3	427	17	36	3	0	0	0	0	0	0	171	9	389	22	193	24	18	2	0	0
	4	528	20	218	15	225	44	358	68	916	49	0	0	410	24	0	0	363	34	1448	77
	5	1248	48	904	63	290	56	168	32	904	48	847	42	649	38	588	72	263	25	334	18
Médiane		15																			
Écart moyen		18																			
F. i.		-4 - 33																			
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10	
2	6	334	89	1041	56	0	0	1009	48	809	73	804	76	263	73	848	22	0	0	1173	98
	7	23	6	658	36	306	100	839	40	304	27	260	24	0	0	2030	53	260	50	15	1
	8	18	5	144	8	0	0	265	13	0	0	0	0	0	0	99	3	253	48	8	1
	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	95	27	864	22	11	2	0	0
	10	357	95	962	52	0	0	1055	50	953	86	332	31	358	100	1098	29	108	21	201	17
	11	18	5	737	40	306	100	887	42	160	14	732	69	0	0	1879	49	416	79	995	83
Médiane (6 à 9)		7																			
Écart moyen (6 à 9)		26																			
F. i. (6 à 9)		-19 - 33																			
Médiane (10 et 11)		45																			
Écart moyen (10 et 11)		28																			
F. i. (10 et 11)		17 - 74																			

Question	Indicateur	no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10	
		Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p
3 et 5	40	164	44	896	44	816	99	1623	84	643	64	750	70	729	59	284	59	797	53	923	76
	41	207	56	779	38	11	1	300	16	0	0	0	0	492	40	174	36	32	2	179	15
	42	0	0	381	19	0	0	0	0	367	36	317	30	6	0	22	5	677	45	120	10
Médiane		36																			
Écart moyen		25																			
F. i.		12 - 61																			
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10	
4	38	406	73	2875	89	105	54	2040	100	828	68	742	60	802	100	420	55	167	54	882	89
	39	155	28	362	11	91	46	0	0	385	32	472	38	0	0	341	45	145	46	112	11
Médiane		50																			
Écart moyen		24																			
F. i.		26 - 74																			
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10	
6	16	574	100	0	0	14	4	0	0	90	46	143	23	71	22	0	0	0	0	0	0
	17	0	0	560	100	332	90	541	100	105	54	467	77	250	78	269	100	293	100	120	100
	18	0	0	0	0	23	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Médiane		2																			
Écart moyen		39																			
F. i.		1 - 41																			
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10	
7	19	367	100	520	72	245	100	0	0	459	88	0	0	75	9	0	0	0	0	0	0
	20	0	0	205	28	0	0	988	97	61	12	0	0	435	53	126	46	367	100	0	0
	21	0	0	0	0	0	0	34	3	0	0	421	100	311	38	149	54	0	0	302	100
	22	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Médiane		0																			
Écart moyen		33																			
F. i.		1 - 33																			
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10	
8	23	269	57	154	55	66	46	0	0	233	100	78	18	211	70	165	92	0	0	657	100
	24	116	25	65	23	22	15	3	0	0	130	30	83	27	15	8	155	100	0	0	
	25	83	18	62	22	55	38	680	100	0	0	221	52	0	0	0	0	0	0	0	0
	26	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8	3	0	0	0	0	0	0
Médiane		5																			
Écart moyen		27																			
F. i.		1 - 32																			
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10	
9.2 et 14	27	327	19	487	28	126	27	627	80	694	61	147	20	41	7	265	71	408	29	1890	59
	28	1413	81	1250	72	324	69	153	20	176	15	584	79	573	93	8	2	1006	71	1337	41
	29	0	0	0	0	19	4	0	0	272	24	4	1	0	0	101	27	0	0	0	0
Médiane		25																			
Écart moyen		27																			
F. i.		1 - 52																			

Question	Indicateur	no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10					
		Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p	Mots	p				
10	35	0	0	1157	52	264	25	606	70	1543	56	889	57	801	44	0	0	789	58	114	9				
	36	186	100	1069	48	798	75	259	30	1201	44	682	43	1020	56	924	69	578	42	1147	91				
	37	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	56	4	0	0	0	0				
Médiane		36																							
Écart moyen		28																							
F. i.		8 - 64																							
		no1		no2		no3						no5		no6						no8		no9		no10	
11	12	0	0	479	25	0	0					157	9	194	15			0	0	1173	47	0	0		
	13	882	34	294	15	332	51					278	17	419	33			1114	83	743	30	158	15		
	14	0	0	47	2	0	0					0	0	93	7			190	14	217	9	612	57		
	15	0	0	0	0	0	0					44	3	0	0			0	0	0	0	0	0		
	43	460	18	907	48	276	42					521	31	861	68			0	0	1427	57	0	0		
	44	1455	56	527	28	45	7					1045	63	267	21			281	21	648	26	0	0		
	45	174	7	0	0	0	0					173	10	0	0			0	0	0	0	1075	100		
Médiane (12 à 15)		5																							
Écart moyen (12 à 15)		15																							
F. i.		1 - 20																							
Médiane (43 à 45)		19																							
Écart moyen (43 à 45)		22																							
F. i.		1 - 42																							
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10					
12	46	218	49	134	19	25	18	0	0	22	7	17	7	71	41	0	0	916	84	0	0				
	47	227	51	297	41	116	82	0	0	124	39	98	42	101	59	0	0	177	16	211	61				
	48	0	0	285	40	0	0	338	100	173	54	119	51	0	0	29	100	0	0	133	39				
Médiane		39																							
Écart moyen		27																							
F. i.		12 - 65																							
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10					
13	30	0	0	0	0	0	0	0	0	168	21	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0				
	31	42	10	728	62	443	100	2	100	302	38	0	0	170	45	0	0	592	100	0	0				
	32	392	90	444	38	0	0	0	0	316	40	61	100	211	55	168	100	0	0	1059	100				
Médiane		5																							
Écart moyen		36																							
F. i.		1 - 41																							
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10					
15	33	109	100	22	5	69	20	201	36	0	0	0	0	0	0	0	0	41	100	0	0				
	34	0	0	423	95	268	80	356	64	41	100	27	100	207	100	10	100	0	0	322	100				
Médiane		50																							
Écart moyen		44																							
F. i.		6 - 94																							
		no1		no2		no3		no4		no5		no6		no7		no8		no9		no10					
5Q	49	0	0	0	0	0	0	3	100	1	33	1	33	2	67	0	0	0	0	1	33				
	50	2	67	2	67	0	0	0	0	0	0	2	67	1	33	3	100	3	100	1	33				
	51	1	33	1	33	3	100	0	0	2	67	0	0	0	0	0	0	0	0	1	33				
Médiane		33																							
Écart moyen		29																							
F. i.		4 - 62																							

Annexe XV : Analyse du mobile et de la conscientisation

La compilation des indicateurs dominants dans chaque réponse de l'entrevue a permis de produire le tableau suivant :

Tableau A17 : indicateurs prépondérants dans les réponses obtenues à l'entrevue

Question	Participant no									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	5	5	4;5	4	4;5	1;5	5	5	4	4
2	6;10	6;7;10;11	7;11	6;7;10;11	6;10	6;10;11	6;10	7;10;11	7;8;11	6;11
3 et 5	40;41	40;41;42	40	40	40	40	40;41	40;41	40;42	40
4	38;39	38	38;39	38	38;39	38;39	38	38;39	38;39	38
6	16	17	17	17	16;17	17	17	17	17	17
7	19	19	19	20	19	21	20;21	20;21	20	21
8	23	23	23;25	25	23	25	23	23	24	23
9.2 et 14	28	28	28	27	27	28	28	27	28	27
10	36	35;36	36	35	35;36	35;36	35;36	35;36	35;36	36
11	13;44	12;43	13;43;44		12;13;15;44	13;43		13;44	12;13;43	14;45
12	46;47	46;47;48	47	48	47;48	47;48	46;47	48	46	47;48
13	32	31	31	31	30;31;32	32	31	32	31	32
15	33	34	33;34	33;34	34	34	34	34	33	34
5Q	50	50	51	49	51	50	49	50	50	49;50;51

Une fois repérés les indicateurs prépondérants, il était possible, au moyen de la grille d'analyse fournie en Annexe V (p. xvi), de repérer les composantes auxquelles renvoyait chaque indicateur prépondérant, ce qui a permis de construire le second tableau que voici :

Tableau A18 : composantes identifiées pour chaque participant

Question		Participant no									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Mobile	1	a;d	a;d	b;a;d	b	b;a;d	a;c;a;d	a;d	a;d	b	b
	2	a;a;d	a;b;a;d;b;c	b;b;c	a;b;a;d;b;c	a;a;d	a;a;d;b;c	a;a;d	b;a;d;b;c	b;c;b;c	a;b;c
	4	a;c;b;d	a;c	a;c;b;d	a;c	a;c;b;d	a;c;b;d	a;c	a;c;b;d	a;c;b;d	a;c
	6	a	b;c	b;c	b;c	a;b;c	b;c	b;c	b;c	b;c	b;c
	7	a	a	a	b	a	c	b;c	b;c	b	c
	8	a	a	a;c	c	a	c	a	a	b	a
	9.2 et 14	b;c	b;c	b;c	a	a	b;c	b;c	a	b;c	a
	10	b;c	a;b;c	b;c	a	a;b;c	a;b;c	a;b;c	a;b;c	a;b;c	b;c
	11	b	a	b		a;b;d	b		b	a;b	c
	13	c	b	b	b	a;d;b;c	c	b	c	b	c
15	a;b;d	c	a;b;d;c	a;b;d;c	c	c	c	c	a;b;d	c	
Conscientisation	3 et 5	e;f	e;f;g	e	e	e	e	e;f	e;f	e;g	e
	11	f	e	e;f		f	e		f	e	g
	12	e;f	e;f;g	f	g	f;g	f;g	e;f	g	e	f;g
	5Q	f	f	g	e	g	f	e	f	f	e;f;g