**SOCIOLOGIE DE LA CULTURE : DÉFINITIONS, FONCTIONS ET APPROCHES THÉORIQUES**

**Cours de niveau Master**

**Introduction**

La sociologie de la culture constitue une branche fondamentale de la sociologie qui s'intéresse à l'étude des processus de production, de diffusion et de réception des biens symboliques dans la société. Elle analyse comment les pratiques culturelles sont structurées socialement et comment, en retour, elles participent à la construction et à la reproduction des rapports sociaux.

Comme le souligne Jean-Claude Passeron, collaborateur de Bourdieu : « La sociologie de la culture est d'abord une sociologie de la croyance en la légitimité culturelle » (Passeron, 1991, *Le Raisonnement sociologique*). Cette perspective invite à déconstruire les processus de naturalisation des hiérarchies culturelles et à interroger les mécanismes sociaux qui sous-tendent la production et la réception des œuvres d'art.

Pierre Bourdieu précise : « La sociologie traite comme identiques tous les agents qui sont produits dans des conditions sociales identiques et qui sont soumis, par conséquent, à des conditionnements semblables » (Bourdieu, 1980, *Le Sens pratique*). Cette perspective nous invite à considérer les pratiques culturelles comme étant socialement déterminées, tout en reconnaissant la capacité d'agir des individus.

**PARTIE I : DÉFINITIONS ET FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA SOCIOLOGIE DE LA CULTURE**

**A. Approches anthropologiques et sociologiques de la culture**

**1. De la conception anthropologique à la conception sociologique**

L'anthropologue Edward Tylor propose en 1871 une définition large de la culture comme « ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société » (Tylor, *Primitive Culture*, 1871).

Cette définition extensive contraste avec l'acception plus restreinte qui s'impose progressivement en Europe et que le sociologue Norbert Elias analyse comme le résultat d'un processus historique : « Le concept de culture reflète la conscience de soi d'une nation qui a constamment dû se demander en quoi consistait sa spécificité » (Elias, *La Civilisation des mœurs*, 1939).

**2. La distinction entre culture légitime et culture populaire**

La sociologie a longtemps opposé culture légitime et culture populaire. Herbert J. Gans définit ainsi différents « publics-cultures » hiérarchisés : « Les goûts culturels et les pratiques qui correspondent à ces goûts ne sont pas des choix aléatoires ou individuels, mais sont étroitement liés aux classes sociales et aux fractions de classe » (Gans, *Popular Culture and High Culture*, 1974).

Richard Hoggart, dans *La Culture du pauvre* (1957), analyse la culture populaire comme dotée de ses propres logiques : « La vie culturelle du pauvre n'est pas une culture au rabais, mais une culture possédant sa propre cohérence et ses propres valeurs ».

**B. Définitions sociologiques de l'art**

**1. L'art comme construction sociale**

Howard S. Becker définit l'art comme le produit d'une action collective : « Les œuvres d'art ne sont pas le produit d'individus, d'artistes qui possèdent un don ou un talent spécial. Elles sont plutôt le produit commun de tous ceux qui coopèrent selon les conventions caractéristiques d'un monde de l'art pour que de telles œuvres voient le jour » (Becker, *Les Mondes de l'art*, 1982).

Raymonde Moulin souligne également la dimension sociale de la définition de l'art : « La qualification artistique de l'objet n'est ni l'expression d'un absolu esthétique, ni l'effet d'un consensus social spontané, mais le résultat d'une opération sociale de sélection et de construction » (Moulin, *De la valeur de l'art*, 1995).

**2. La remise en question des frontières de l'art**

Nathalie Heinich analyse les controverses autour de l'art contemporain comme révélatrices des processus de définition de l'art : « La question "est-ce de l'art ?" apparaît comme l'enjeu central des controverses autour de l'art contemporain, révélant la fragilité des critères de définition et la pluralité des régimes de valeur » (Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, 1998).

Cette approche est complétée par le concept d'« artification » proposé par Roberta Shapiro : « L'artification désigne le processus de transformation du non-art en art, résultant d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités » (Shapiro & Heinich, *De l'artification*, 2012).

**C. Les approches classiques de la sociologie de la culture**

**1. L'approche marxiste : culture et idéologie**

Pour Karl Marx, la culture s'inscrit dans la superstructure idéologique déterminée par l'infrastructure économique. Dans *L'Idéologie allemande*, Marx et Engels affirment que « les idées de la classe dominante sont, à chaque époque, les idées dominantes » (Marx & Engels, 1845). La culture est donc analysée comme un instrument de domination idéologique qui légitime les rapports de production existants.

Antonio Gramsci développera cette approche à travers le concept d'hégémonie culturelle, définie comme « la capacité d'une classe sociale à présenter ses intérêts comme étant ceux de l'ensemble de la société » (Gramsci, *Cahiers de prison*). Cette conception permet de comprendre comment la domination s'exerce non seulement par la coercition mais aussi par le consentement obtenu via les institutions culturelles.

**2. L'École de Francfort et la théorie critique**

Theodor Adorno et Max Horkheimer ont forgé le concept d'« industrie culturelle » pour désigner la production standardisée de biens culturels dans les sociétés capitalistes avancées. Dans *La Dialectique de la raison*, ils écrivent : « La culture contemporaine confère à tout un air de ressemblance. Films, radio, magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres » (Adorno & Horkheimer, 1944).

Walter Benjamin, dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), analyse comment la reproduction mécanique des œuvres d'art transforme leur nature même : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ».

**3. L'approche wébérienne**

Max Weber propose une vision moins déterministe que Marx en s'intéressant aux interactions entre les sphères économique, politique et culturelle. Dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905), il démontre comment une éthique religieuse a pu favoriser l'émergence du capitalisme moderne : « Ce n'est pas la doctrine éthique d'une religion, mais la conduite éthique qu'elle récompense qui importe ».

**PARTIE II : PIERRE BOURDIEU ET LES CONCEPTS CLÉS DE LA SOCIOLOGIE DE LA CULTURE**

**A. Le concept de capital culturel**

**1. Définition et formes du capital culturel**

Pierre Bourdieu définit le capital culturel comme l'ensemble des ressources culturelles dont dispose un individu : « Le capital culturel peut exister sous trois formes : à l'état incorporé, c'est-à-dire sous la forme de dispositions durables de l'organisme ; à l'état objectivé, sous la forme de biens culturels, tableaux, livres, dictionnaires, instruments, machines, etc. ; et enfin à l'état institutionnalisé, forme d'objectivation qu'il faut mettre à part parce que, comme on le voit avec le titre scolaire, elle confère au capital culturel qu'elle est censée garantir des propriétés tout à fait originales » (Bourdieu, *Les trois états du capital culturel*, 1979).

Le capital culturel incorporé se constitue à travers un processus d'apprentissage qui demande du temps et un investissement personnel : « L'accumulation du capital culturel exige une incorporation qui, en tant qu'elle suppose un travail d'inculcation et d'assimilation, coûte du temps et du temps qui doit être investi personnellement par l'investisseur » (Bourdieu, 1979).

**2. Le rôle du capital culturel dans la reproduction sociale**

Bourdieu et Passeron analysent le rôle du capital culturel dans la reproduction des inégalités scolaires : « La transmission du capital culturel est sans doute la forme la mieux dissimulée de transmission héréditaire de capital » (Bourdieu & Passeron, *Les Héritiers*, 1964).

Cette transmission favorise la réussite scolaire des enfants issus des classes dominantes : « Les étudiants les plus favorisés ne doivent pas seulement à leur milieu d'origine des habitudes, des entraînements et des attitudes qui les servent directement dans leurs tâches scolaires ; ils en héritent aussi des savoirs et un savoir-faire, des goûts et un "bon goût" dont la rentabilité scolaire, pour être indirecte, n'en est pas moins certaine » (Bourdieu & Passeron, 1964).

**B. La notion d'habitus**

**1. Définition et caractéristiques de l'habitus**

L'habitus est défini par Bourdieu comme un « système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations » (Bourdieu, *Le Sens pratique*, 1980).

L'habitus présente plusieurs caractéristiques essentielles :

* Il est le produit de l'histoire individuelle et collective : « L'habitus est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives parviennent à se reproduire sous la forme de dispositions durables » (Bourdieu, 1980).
* Il est générateur de pratiques : « L'habitus engendre toutes les conduites "raisonnables", de "sens commun", qui sont possibles dans les limites de ces régularités, et celles-là seulement, et qui ont toutes chances d'être positivement sanctionnées » (Bourdieu, 1980).
* Il est transposable d'un champ à l'autre : « Les dispositions sont durables et transposables, c'est-à-dire actives dans des domaines multiples de pratiques » (Bourdieu, *Raisons pratiques*, 1994).

**2. Habitus et pratiques culturelles**

L'habitus structure les pratiques culturelles en fonction de la position sociale. Comme l'explique Bourdieu : « Les goûts (c'est-à-dire les préférences manifestées) sont l'affirmation pratique d'une différence inévitable. Ce n'est pas par hasard que, lorsqu'ils ont à se justifier, ils s'affirment de manière toute négative, par le refus opposé à d'autres goûts » (Bourdieu, *La Distinction*, 1979).

L'habitus se manifeste à travers le corps et les manières d'être : « Ce qui est appris par corps n'est pas quelque chose que l'on a, comme un savoir que l'on peut tenir devant soi, mais quelque chose que l'on est » (Bourdieu, *Le Sens pratique*, 1980).

**C. Applications empiriques : l'analyse des pratiques culturelles**

**1. La hiérarchie des pratiques culturelles**

Dans *La Distinction* (1979), Bourdieu analyse les correspondances entre positions sociales et goûts culturels. Il distingue trois grands types de goûts :

* Le goût légitime, propre aux fractions dominantes de la classe dominante
* Le goût moyen, caractéristique des classes moyennes
* Le goût populaire, qui définit les classes populaires

Il constate : « À la hiérarchie socialement reconnue des arts correspondent des hiérarchies sociales des consommateurs. C'est ce qui prédispose les goûts à fonctionner comme marqueurs privilégiés de la "classe" » (Bourdieu, 1979).

**2. L'amour de l'art et les musées**

Dans *L'Amour de l'art* (1966), Bourdieu et Darbel analysent la fréquentation des musées comme révélatrice des mécanismes de distinction sociale : « La fréquentation des musées obéit à la même logique que l'accès à l'enseignement supérieur, les chances d'accès croissant à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie sociale » (Bourdieu & Darbel, 1966).

L'enquête révèle que « l'amour de l'art » est le produit d'un apprentissage spécifique : « Le spectateur dépourvu du code spécifique se sent submergé, "noyé" devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmes, de couleurs et de lignes, sans rhyme ni raison » (Bourdieu & Darbel, 1966).

**D. Autres théories contemporaines**

**1. Les Cultural Studies britanniques**

Développées à partir des années 1960 au Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham sous l'impulsion de Richard Hoggart et Stuart Hall, les Cultural Studies remettent en question la hiérarchie entre culture légitime et culture populaire.

Stuart Hall, dans *Encoding/Decoding* (1973), propose un modèle de communication qui reconnaît la capacité des récepteurs à interpréter activement les messages médiatiques : « Le message n'est jamais transparent. Le décodage n'est pas une simple reproduction mécanique du code ».

**2. La sociologie pragmatique de la culture**

Plus récemment, des auteurs comme Antoine Hennion ont développé une approche pragmatique qui s'intéresse aux « attachements » et à la façon dont les individus s'engagent activement dans leurs pratiques culturelles. Comme le souligne Hennion : « L'amateur n'est pas le récepteur passif d'un objet culturel déjà constitué, mais un producteur actif de ce qu'il aime » (Hennion, 2004, *Une sociologie des attachements*).

**PARTIE III : LES FONCTIONS SOCIALES DE L'ART ET DE LA CULTURE**

**A. Fonctions d'intégration et de distinction**

**1. La fonction d'intégration sociale**

Émile Durkheim, dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), analyse la fonction intégratrice des pratiques rituelles : « La religion est une chose éminemment sociale. Les représentations religieuses sont des représentations collectives qui expriment des réalités collectives ».

De façon analogue, les pratiques culturelles contribuent à forger un sentiment d'appartenance. Bernard Lahire note : « Les pratiques culturelles peuvent fonctionner comme des rituels d'intégration qui confirment l'appartenance à un groupe social » (Lahire, *La Culture des individus*, 2004).

**2. La fonction de distinction sociale**

Pour Thorstein Veblen, la consommation ostentatoire de biens culturels vise à manifester le statut social : « La consommation de biens de qualité supérieure est une preuve de richesse, elle devient donc honorable ; inversement, l'impossibilité de consommer dans une mesure convenable devient une marque d'infériorité et de démérite » (Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, 1899).

Pierre Bourdieu radicalise cette analyse en montrant comment les pratiques culturelles participent à la reproduction des hiérarchies sociales : « Les biens culturels possèdent une économie spécifique et une efficacité propre dans les luttes entre les classes, servant à légitimer des différences sociales » (Bourdieu, *La Distinction*, 1979).

**B. Fonctions de légitimation et de contestation**

**1. La culture comme instrument de légitimation**

Louis Althusser analyse les institutions culturelles comme des « appareils idéologiques d'État » contribuant à la reproduction des rapports sociaux : « Les Appareils Idéologiques d'État fonctionnent massivement et prioritairement à l'idéologie, mais ils fonctionnent secondairement à la répression, ne serait-ce que très atténuée, dissimulée, voire symbolique » (Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'État*, 1970).

Dans cette perspective, l'art et la culture peuvent servir à naturaliser l'ordre social. Comme le note Janet Wolff : « L'art n'est pas simplement un reflet ou une expression de la société, mais participe activement à sa reproduction » (Wolff, *The Social Production of Art*, 1981).

**2. L'art comme espace de contestation**

À l'inverse, l'art peut constituer un espace de contestation de l'ordre établi. Herbert Marcuse souligne cette dimension subversive : « L'art peut préserver et développer la sensibilité et la conscience qui doivent être mobilisées contre le pouvoir répressif de la raison instrumentale » (Marcuse, *La Dimension esthétique*, 1977).

Jacques Rancière théorise cette fonction politique de l'art à travers le concept de « partage du sensible » : « L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures sociales, les conflits politiques ou les identités sociales, ethniques ou sexuelles. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace » (Rancière, *Le Partage du sensible*, 2000).

**C. Fonctions cognitives et expressives**

**1. La dimension cognitive de l'art et de la culture**

Ernst Cassirer définit l'art comme une « forme symbolique » permettant d'appréhender le monde : « L'art n'est pas simple reproduction mais découverte de la réalité » (Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, 1923-1929).

Cette perspective est développée par Theodor W. Adorno qui voit dans l'art une forme de connaissance spécifique : « L'art est une forme de connaissance qui se distingue du savoir discursif ordinaire par sa capacité à saisir ce que la raison instrumentale manque » (Adorno, *Théorie esthétique*, 1970).

**2. La fonction expressive de l'art**

Ernst Gombrich souligne la fonction expressive de l'art : « L'art est l'expression de sentiments, non leur représentation » (Gombrich, *Histoire de l'art*, 1950).

Cette dimension expressive est analysée sociologiquement par Arlie Russell Hochschild à travers le concept de « travail émotionnel » appliqué aux pratiques artistiques : « Les artistes effectuent un travail émotionnel qui consiste à gérer, façonner et exprimer des sentiments selon des normes socialement construites » (Hochschild, *The Managed Heart*, 1983).

**PARTIE IV : CHAMPS D'INVESTIGATION DE LA SOCIOLOGIE DE LA CULTURE**

**A. Les pratiques culturelles et leur stratification sociale**

**1. L'évolution des pratiques culturelles**

Les enquêtes sur les pratiques culturelles révèlent des transformations importantes depuis les années 1970. Olivier Donnat, auteur de nombreuses enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, observe : « La culture de l'écran a profondément modifié le rapport aux arts et à la culture, en imposant de nouveaux modes d'accès aux œuvres et en favorisant l'émergence de nouvelles formes d'expression » (Donnat, 2009).

Bernard Lahire propose le concept de « dissonance culturelle » pour décrire les profils culturels individuels qui associent des pratiques légitimes et illégitimes : « Les profils culturels dissonants sont aujourd'hui statistiquement majoritaires dans toutes les classes sociales » (Lahire, *La Culture des individus*, 2004).

**2. L'éclectisme des goûts et l'omnivorité culturelle**

Richard Peterson développe le concept d'« omnivorité culturelle » pour décrire la tendance des classes supérieures à diversifier leurs pratiques culturelles : « L'élite culturelle se distingue aujourd'hui moins par ce qu'elle consomme que par sa capacité à apprécier une grande diversité de formes culturelles » (Peterson, 1992).

Philippe Coulangeon précise : « L'opposition entre culture savante et culture populaire, sans disparaître complètement, se trouve en partie redéfinie par l'opposition entre éclectisme et exclusivisme des pratiques et des goûts » (Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, 2010).

**B. Les industries culturelles et créatives**

**1. Économie et sociologie des industries culturelles**

Les industries culturelles se caractérisent par la tension entre logique artistique et logique économique. Comme l'observe Françoise Benhamou : « La production culturelle est marquée par l'incertitude, l'originalité comme valeur centrale et des coûts fixes élevés » (Benhamou, *L'Économie de la culture*, 2017).

Pierre-Michel Menger analyse le travail artistique comme un « laboratoire de la flexibilité » : « Les activités artistiques figurent désormais parmi les formes les plus avancées de la division du travail, de la concurrence de marché, et de la prise de risque individuelle » (Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, 2002).

**2. Le numérique et la transformation des industries culturelles**

Les technologies numériques ont bouleversé les modes de production et de diffusion culturelles. Bernard Miège souligne : « La numérisation n'est pas un simple changement technique, elle affecte profondément l'organisation des filières et les modèles économiques des industries culturelles » (Miège, *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*, 2000).

Dominique Cardon analyse comment Internet transforme l'espace public : « Le web a profondément modifié la structure de l'espace public en aplatissant les hiérarchies traditionnelles de la visibilité médiatique » (Cardon, *La démocratie Internet*, 2010).

**C. Mondialisation et diversité culturelle**

**1. Circulation mondiale des biens culturels**

Arjun Appadurai propose le concept de « paysages culturels globaux » pour analyser les flux culturels transnationaux : « La globalisation culturelle ne produit pas une homogénéisation mondiale, mais plutôt une diversification des références identitaires et culturelles » (Appadurai, *Après le colonialisme*, 2001).

Diana Crane observe des phénomènes d'hybridation culturelle : « Les flux culturels mondiaux ne peuvent être réduits à un simple transfert unidirectionnel du centre vers la périphérie, mais donnent lieu à des processus complexes d'appropriation et de réinterprétation » (Crane, *Global Culture*, 2002).

**2. Politiques culturelles et exception culturelle**

Les politiques culturelles visent à préserver la diversité face aux logiques marchandes. Comme le note Jean-Pierre Warnier : « L'exception culturelle repose sur l'idée que les biens culturels ne sont pas des marchandises comme les autres et doivent échapper aux seules lois du marché » (Warnier, *La mondialisation de la culture*, 2003).

David Throsby souligne l'importance de la « valeur culturelle » distincte de la valeur économique : « Les biens culturels possèdent des caractéristiques qui génèrent des types de valeur irréductibles à leur dimension marchande » (Throsby, *Economics and Culture*, 2001).

**PARTIE V : APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES EN SOCIOLOGIE DE LA CULTURE**

**A. Méthodes quantitatives**

Les enquêtes statistiques sur les pratiques culturelles permettent de cartographier les goûts et pratiques selon les variables sociodémographiques. Comme l'explique Philippe Coulangeon : « Les enquêtes quantitatives révèlent des régularités statistiques qui témoignent de la structuration sociale des pratiques culturelles, mais elles doivent être complétées par des approches qualitatives pour comprendre le sens que les acteurs donnent à ces pratiques » (Coulangeon, 2010).

**B. Méthodes qualitatives**

Les approches ethnographiques permettent d'observer les pratiques culturelles en situation. Howard Becker, dans *Les mondes de l'art* (1982), propose une analyse interactionniste de la production artistique : « L'art est le produit d'une action collective, d'un réseau de coopération entre tous ceux qui contribuent à son existence ».

Les entretiens approfondis permettent d'accéder au sens que les individus donnent à leurs pratiques. Dominique Pasquier note : « L'analyse des réceptions culturelles ne peut faire l'économie d'une investigation du sens que les acteurs donnent à leurs pratiques » (Pasquier, *Cultures lycéennes*, 2005).

**PARTIE VI : DÉVELOPPEMENTS CONTEMPORAINS ET CRITIQUES**

**A. Critiques et prolongements de la théorie bourdieusienne**

**1. La théorie de l'omnivorité culturelle**

Richard Peterson remet en question la correspondance stricte entre hiérarchie sociale et hiérarchie culturelle en proposant le concept d'« omnivorité culturelle » : « Le statut culturel élevé est de plus en plus associé, non pas à la consommation exclusive de formes d'art d'élite, mais à une ouverture à l'appréciation de tous les genres » (Peterson & Kern, *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, 1996).

Bernard Lahire développe cette critique en analysant les « dissonances culturelles » : « Les profils culturels dissonants (c'est-à-dire mélangeant des pratiques culturelles légitimes et illégitimes au regard des normes dominantes) sont majoritaires dans toutes les classes sociales » (Lahire, *La Culture des individus*, 2004).

**2. La pluralité des échelles de légitimité**

Olivier Donnat observe une diversification des échelles de légitimité culturelle : « La démocratisation de l'accès à l'enseignement supérieur, les transformations des conditions de vie et de l'offre culturelle ont favorisé l'émergence de principes de légitimité concurrents » (Donnat, *Les Français face à la culture*, 1994).

Philippe Coulangeon souligne l'émergence d'un éclectisme distinctif : « L'opposition entre culture savante et culture populaire, sans disparaître complètement, se trouve en partie redéfinie par l'opposition entre éclectisme et exclusivisme des pratiques et des goûts » (Coulangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, 2010).

**B. Les approches pragmatiques de la culture**

**1. De la légitimité aux attachements**

Antoine Hennion propose de dépasser l'approche critique pour s'intéresser aux « attachements » et à la façon dont les individus s'engagent dans leurs pratiques culturelles : « L'amateur n'est pas le récepteur passif d'un objet culturel déjà constitué, mais un producteur actif de ce qu'il aime » (Hennion, *Une sociologie des attachements*, 2004).

Cette approche pragmatique s'intéresse aux médiations qui permettent de faire émerger l'expérience esthétique : « Le goût n'est pas une propriété, ni des objets, ni des sujets, mais une co-production, à travers des dispositifs et des médiations » (Hennion, *La Passion musicale*, 1993).

**2. Les théories de la réception**

Jauss et Iser développent l'« esthétique de la réception » qui s'intéresse à la façon dont les œuvres sont actualisées par leurs lecteurs : « L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; elle est plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle » (Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1978).

Cette approche est prolongée en sociologie par Jean-Claude Passeron qui propose la notion de « réception comme activité » : « Même passivement reçue, une œuvre est, comme tout message, l'objet d'un traitement où s'actualisent les catégories, les codes et les habitudes de perception de son récepteur » (Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, 1991).

**C. Culture numérique et nouveaux modes de médiation**

Les technologies numériques transforment les modes d'accès et de consommation culturelle. Hervé Glevarec observe : « Le numérique n'abolit pas les inégalités d'accès à la culture mais les reconfigure en introduisant de nouvelles formes de distinction » (Glevarec, *La culture à l'ère de la diversité*, 2013).

Dominique Cardon analyse les algorithmes comme nouveaux intermédiaires culturels : « Les algorithmes de recommandation ne sont pas neutres, ils incorporent des visions particulières de ce qui constitue la pertinence et la qualité » (Cardon, *À quoi rêvent les algorithmes*, 2015).

**D. Démocratie culturelle et justice culturelle**

La notion de démocratie culturelle élargit celle de démocratisation culturelle en valorisant la diversité des expressions culturelles. Comme le souligne Jean-Claude Wallach : « La démocratie culturelle reconnaît la légitimité des cultures populaires et minoritaires, et pas seulement la diffusion plus large de la culture légitime » (Wallach, *La culture, pour qui ?*, 2006).

Nancy Fraser propose une approche de la justice culturelle fondée sur la reconnaissance : « La justice culturelle implique non seulement une distribution équitable des ressources culturelles, mais aussi la reconnaissance de la diversité des identités et des expressions culturelles » (Fraser, *Qu'est-ce que la justice sociale ?*, 2005).

**E. Artification et légitimation culturelle**

Nathalie Heinich et Roberta Shapiro étudient les processus d'« artification » par lesquels des pratiques non artistiques acquièrent le statut d'art : « L'artification désigne le processus de transformation du non-art en art, résultant d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités » (Heinich & Shapiro, *De l'artification*, 2012).

Fabien Hein analyse la légitimation progressive du rock : « La reconnaissance culturelle du rock illustre comment une pratique initialement stigmatisée peut progressivement acquérir une légitimité culturelle » (Hein, *Le monde du rock*, 2006).

**Conclusion**

L'analyse sociologique de l'art et de la culture a profondément évolué, passant d'une conception essentialiste à une approche constructiviste qui met en évidence le caractère socialement situé des définitions et des fonctions attribuées aux pratiques artistiques et culturelles.

Les travaux de Pierre Bourdieu sur le capital culturel et l'habitus ont apporté une contribution majeure à cette entreprise de dénaturalisation, en montrant comment les goûts et les pratiques culturelles, loin d'être le fruit de dispositions innées ou de choix purement individuels, s'inscrivent dans des logiques sociales et participent à la reproduction des rapports de domination.

L'évolution récente de la discipline, marquée par la prise en compte des nouvelles technologies, de la mondialisation et de la diversification des pratiques, ouvre des perspectives fécondes pour appréhender les mutations des rapports à la culture dans un monde en transformation rapide.

Comme le note Bernard Lahire : « Étudier les pratiques culturelles, c'est accéder à une compréhension fine des mécanismes de différenciation et d'intégration sociales » (Lahire, 2004). La sociologie de la culture constitue ainsi un observatoire privilégié des transformations des sociétés contemporaines.

**Bibliographie sélective**

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1944). *La Dialectique de la raison*. Paris: Gallimard.

Adorno, T. W. (1970). *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck.

Althusser, L. (1970). *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. Paris: La Pensée.

Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot.

Becker, H. (1982). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Benhamou, F. (2017). *L'Économie de la culture*, 8e édition. Paris: La Découverte.

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. Paris: Minuit.

Bourdieu, P. & Darbel, A. (1966). *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Minuit.

Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (1964). *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris: Minuit.

Cardon, D. (2010). *La démocratie Internet*. Paris: Seuil.

Cardon, D. (2015). *À quoi rêvent les algorithmes*. Paris: Seuil.

Cassirer, E. (1923-1929). *La Philosophie des formes symboliques*. Paris: Minuit.

Chantepie, P. & Le Diberder, A. (2010). *Révolution numérique et industries culturelles*. Paris: La Découverte.

Coulangeon, P. (2010). *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris: La Découverte.

Crane, D. (2002). *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*. New York: Routledge.

Donnat, O. (1994). *Les Français face à la culture*. Paris: La Découverte.

Donnat, O. (2009). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*. Paris: La Découverte.

Durkheim, É. (1912). *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF.

Elias, N. (1939). *La Civilisation des mœurs*. Paris: Calmann-Lévy.

Fraser, N. (2005). *Qu'est-ce que la justice sociale ?*. Paris: La Découverte.

Gans, H. J. (1974). *Popular Culture and High Culture*. New York: Basic Books.

Glevarec, H. (2013). *La culture à l'ère de la diversité*. Paris: L'Aube.

Gombrich, E. (1950). *Histoire de l'art*. Paris: Phaidon.

Gramsci, A. *Cahiers de prison*. Paris: Gallimard.

Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.

Hein, F. (2006). *Le monde du rock*. Paris: Irma.

Heinich, N. (1998). *Le Triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit.

Heinich, N. & Shapiro, R. (2012). *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS.

Hennion, A. (1993). *La Passion musicale*. Paris: Métailié.

Hennion, A. (2004). *Une sociologie des attachements*. Sociétés, 85(3).

Hochschild, A. R. (1983). *The Managed Heart*. Berkeley: University of California Press.

Hoggart, R. (1957). *La Culture du pauvre*. Paris: Minuit.

Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.

Lahire, B. (2004). *La Culture des individus*. Paris: La Découverte.

Marcuse, H. (1977). *La Dimension esthétique*. Paris: Seuil.

Marx, K. & Engels, F. (1845). *L'Idéologie allemande*. Paris: Éditions sociales.

Menger, P-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris: Seuil.

Miège, B. (2000). *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*. Grenoble: PUG.

Moulin, R. (1995). *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion.

Passeron, J.-C. (1991). *Le Raisonnement sociologique*. Paris: Nathan.

Pasquier, D. (2005). *Cultures lycéennes: La tyrannie de la majorité*. Paris: Autrement.

Pasquier, D. (2018). *L'Internet des familles modestes*. Paris: Presses des Mines.

Peterson, R. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4).

Peterson, R. & Kern, R. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5).

Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique.

Shapiro, R. & Heinich, N. (2012). *De l'artification*. Paris: EHESS.

Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tylor, E. (1871). *Primitive Culture*. London: John Murray.

Veblen, T. (1899). *Théorie de la classe de loisir*. Paris: Gallimard.

Wallach, J-C. (2006). *La culture, pour qui ?*. Toulouse: L'Attribut.

Warnier, J-P. (2003). *La mondialisation de la culture*. Paris: La Découverte.

Weber, M. (1905). *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

Wolff, J. (1981). *The Social Production of Art*. London: Macmillan.