

# Sociologie de l'art et de la culture

## SÉANCE 1 - INTRODUCTION, POLITIQUES CULTURELLES : DÉMOCRATISATION CULTURELLE OU DÉMOCRATIE CULTURELLE

### I. La culture et l'intervention de l'État

**Les missions du ministère de la culture : favoriser l'entretien du patrimoine et la création culturelle, et favoriser l'accès du peuple à la culture.**

La culture, selon **V. Dubois** est peu à peu devenue une **catégorie légitime de l'intervention publique**.

Plusieurs justifications sont avancées par rapport aux politiques interventionnistes dans le domaine de la culture :

- **Sur le plan politique** : retombées positives, développer la culture va de pair avec l'amélioration de la qualité de vie, idée que la culture est facteur de cohésion (créer du lien social). De plus, la vie culturelle est une source de prestige sur la scène internationale
- **Sur le plan économique** : les dépenses culturelles peuvent être des sources de richesse à long terme. Le soutien à la création artistique a des conséquences indirectes sur les industries culturelles. De plus, l'art et la culture contribuent au tourisme (donc source de revenus et de prestige).

La question du tourisme permet de voir les enjeux économiques et les retombées sociales : les musées relèvent de plus en plus à la fois des politiques culturelles, de la politique sociale ou de la politique de la ville.

Le tourisme comme élargissement des motivations de la fréquentation des musées : la conquête de nouveaux publics n'est pas seulement valorisée en soi ou par rapport à un objectif de démocratisation de la culture. Un point central dans les politiques de rénovation urbaine ou du point de vue de développement économique

On oppose deux grand modèles sur les formes de politiques culturelles :

- **Modèle anglo-saxon** : peu interventionnisme, encourage le mécénat
- **Modèle français ou d'Europe du Sud** : interventionniste, des financements récurrents

**Le mécénat** : mode de financement principal dans les pays anglo-saxons. Les mécènes ont intérêt à privilégier les projets à forte visibilité.

L'existence d'un ministère dédié à la culture = spécificité française (budget d'1,1% du budget du gouvernement).

En France **depuis le 20ème siècle**, l'État intervient. Néanmoins, il y a des inflexions très nettes (création du ministère des Affaires culturelles et l'arrivée de la Gauche au pouvoir en **1981**).

En France, les dons aux organismes sont généralement exonérés d'impôts pour encourager.

### II. La politique culturelle en France : de la démocratisation à la démocratie culturelle

Création du ministère des affaires culturelles en **1959**, confié à la direction d'**André Malraux**. Ce ministère rassemble des domaines avant dispersé : les arts et les lettres relevaient de l'éducation et le cinéma de l'industrie.

Décret du **24 juillet 1959** créant le ministère des Affaires Culturelles : « *mission de rendre accessible les oeuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français* ». **Ce ministère se donne donc pour mission de permettre à tous d'accéder à la culture, mais avec une forme de hiérarchisation.**

Cette création contient une vision de la **démocratisation de la culture** : en définissant le rôle du ministère, il s'agit de permettre l'accès à la culture « légitime » (référence indirecte à Bourdieu).

**Permettre l'accès du plus grand nombre à la « haute culture »** : déploiement des centres dramatiques, ouverture des Maisons de la Culture et création des comités régionaux des affaires culturelles

—> illustrent un effort d'irrigation du territoire axée sur les « arts nobles »

Dans ce que dit **Malraux**, l'action culturelles doit être fondée sur le « choc esthétique », qui consiste à croire aux qualités intrinsèques de l'oeuvre pour procurer une émotion au public, sans médiation. Il y a un esprit de « mission civilisatrice », **étendre à tous la culture considérée comme légitime**, à la fois au niveau social et géographique.

**1968** est une date marquant la critique de la démocratisation culturelle : valorisation culturelle éloignée de toute institutionnalisation de la culture.

L'arrivée de la Gauche au pouvoir : la culture est affichée comme une **priorité** par **François Mitterand**, qui lance de grands travaux (Grand Louvre, Opéra Bastille, Cité de la musique...). Il double le budget accordé à la culture. Il y a une extension de l'intervention culturelle publique à des domaines comme les pratiques amateurs, les genres dits « mineurs », et les industries culturelles.

—> L'accent est mis sur **l'innovation**, la **création** et le **pluralisme**, à l'opposé de la conception universaliste et édifiancée de la culture défendue par **Malraux**. Valorisation de la figure de l'artiste, du créateur...

**Jack Lang** ajoute une **dimension événementielle et festive** à la célébration de la culturelle par la création de la Fête de la musique, la Fête du cinéma, les Journées du Patrimoine..... Les années Lang peuvent être vues comme un « tournant gestionnaires » car **la culture est considérée comme un gisement d'emplois**, et donc un allié face à la crise.

—> Émergence des métiers de la médiation, formation de professionnels qui s'occupent du lien entre publics et structures artistiques

On pense donc dans ce contexte de la Gauche, que il faut développer un goût et un oeil vis à vis de la culture, contrairement à la vision de ce qu'on trouvait chez **Malraux**, qui considérait que le choc esthétique serait instantané.

### III. Un loisir d'exception : la fréquentation des musées et les effets de la gratuité

En **2003**, plus de 55% des français ont visité au moins un musée / expo / monument historique dans l'année. Le pourcentage est assez similaire des les autres pays européens, mais avec des pratiques très hétérogènes.

Des variables influencent la fréquentation des musées. Ce type de « sorties » (avec théâtre, etc) est réservé à certaines personnes et les pourcentages sont parlant). Le travail de **Bourdieu et Darbel** en **1966** est fondateur et les conclusions tirées ont peu d'évolutions depuis les **années 60**. Selon eux, il y aurait une surreprésentation des classes supérieures et une sous-représentation **des classes populaires**.

Les facteurs sociaux et la fréquentation des musées, dans *Sociologie des pratiques culturelles* de **Coulangeon** :

- **Effet de revenu** : quel que soit le musée, plus le revenu est faible, plus la probabilité chute de visiter le musée
- **Niveau de diplôme** : effet plus prononcé pour les musées d'art contemporain et classiques
- **Catégories socioprofessionnelle** : pas d'effet sur la fréquentation de tous les musées, mais effet important pour la fréquentation d'un musée classique ou contemporain

—> Explication : la fréquentation d'un musée d'art classique/contemporain repose sur des habitudes culturelles forgées et transmises en dehors de l'école, dans la sphère familiale. Il n'y a pas d'effet sur les autres musées, cela illustre la « bonne volonté culturelle ».

La fréquentation des musées est un objet exemplaire pour penser les pratiques culturelles au-delà des inégalités économiques.

### Les effets de la gratuité : vers une démocratisation.

Référence : « *La gratuité dans les musées et monuments en France : quelques indicateurs de mobilisation des visiteurs* », Culture étude, 2009

**Il y a différentes formes de gratuité : occasionnelle, permanente et régulière.**

En 2008, on a fait l'expérience de rendre gratuit quatorze musées et monuments. La fréquentation aurait augmenté de 50% en moyenne par rapport à l'année précédente. La gratuité aurait donc un effet direct sur la fréquentation des musées.

—> Les auteurs posent plusieurs questions à partir de cette observation

**Fréquentation** : en fonction de la taille, l'augmentation est plus ou moins importante. Pour les musées accueillant moins de 20000 visiteurs/semestre, augmentation entre 90 et 120% mais pour ceux accueillant plus de 100000 visiteurs/semestre, augmentation entre 20 et 40%.

La gratuité est-elle un motif pour visiter un musée/monument : la gratuité est rarement mentionnée comme une raison pour visiter le musée (4% des visiteurs au UK citent cette raison)

Il y a trois profils :

- **Visiteurs mobilisés** (connaissance de la gratuité et cela a constitué une motivation : 47%)
- **Visiteurs non motivés** (gratuité n'est pas motivation) : 17%
- **Visiteurs pas informés** (pas au courant gratuité) : 36%

De plus, deux tiers des visiteurs ne connaissent pas ou peu les mesures de gratuité proposées à certaines catégories de public.

—> Chez les jeunes, il y a une « culture de la gratuité » : ce sont les mieux informés et participent fréquemment à des événements gratuits.

Limites de l'enquête : comparaison avec l'année précédente difficile, ce n'est pas une enquête longitudinale mais une comparaison de deux photographies

### Conclusion

La démocratisation et démocratie culturelles : deux logiques d'action publique très différentes

Un débat qui se retrouve sur d'autres sujets : exemple de la lecture à l'école (que lire ?)

Des points de convergence existent néanmoins entre les différents modèles, notamment le fait que les différents gouvernements s'accordent sur l'idée de préserver les éléments culturels.

## **SÉANCE 2 - L'ART ET LA SOCIÉTÉ, OU L'ART REFLET DE LA SOCIÉTÉ**

Dans le terme « Culture », les anthropologues (Boas, Tylor) insistent sur un 'tout' hétérogène qui englobe tout.

### **INTRODUCTION**

Pour Malraux, l'art et la culture sont porteurs d'un message universel. Cette vision est rejetée et on (les sociologues dont on va parler) voit l'art comme une production qui s'inscrit dans la société (préoccupations, mais aussi une 'mentalité collective').

—> **On perçoit l'art comme le reflet de conditions sociales, économiques, politiques... L'art est appréhendé comme la conséquence ou un effet du développement social et économique**

La question est donc quels sont les 'arts' et les 'genres' qui ont cet effet ? Il y a plusieurs manières d'y répondre : s'interroger sur un cas (un film, un ouvrage...) ou questionner la production artistique d'une période historique.

—> Trois pistes : la littérature, le cinéma et les séries tv

## LE RAPPROCHEMENT ENTRE LITTÉRATURE ET SOCIOLOGIE

Il y a des mouvements littéraires et artistiques qui ont pour vocation de décrire une réalité sociale (le réalisme en littérature, cf. Balzac).

Le cas 'Houellebecq' : il est fréquemment désigné/proclamé 'sociologue' : *Les particules élémentaires...* serait une manière de décrire les relations amoureuses d'une génération. *Soumission* est la description de tendances individuelles à s'arranger, à se soumettre devant un ordre à priori rejeté.

**Exemple 1** : *Les choses* de Georges Perec. Cet ouvrage décrit les aspirations de jeunes gens entrant dans la vie active. Il est souvent vu comme une bonne description d'une classe d'âge à un moment donné. On voit dans ce livre comment Perec a décrit des individus 'typiques', il décrit comment leur goût est 'modélé' par des prescripteurs (L'express ici).

**Exemple 2** : *La société de consommation* de Jean Baudrillard.

## L'OEUVRE SINGULIÈRE VERSUS LA PRODUCTION COLLECTIVE

On insiste souvent sur la singularité d'un artiste ou d'une oeuvre. Quand on rapproche un auteur de la sociologie, c'est souvent pour souligner son originalité.

—> La sociologie est une discipline qui a prétention à la vérité, ce que ne fait pas la littérature.

Mais Becker, à travers sa vision des mondes de l'art, essaye de montrer qu'il y a des gens qui coopèrent autour d'une oeuvre. Selon lui, **toute oeuvre implique une dimension collective**. Il décrit l'art comme une action collective. Les coopérations ne seraient pas tout à fait similaire d'un domaine à l'autre. Différentes chaînes de coopération seraient nécessaires.

Dans le cas de la littérature, les chaînes de coopération sont réduites alors que le cinéma présente des chaînes de coopération plus importantes (tout le personnel).

## LE CINÉMA COMME REFLET D'UNE MENTALITÉ COLLECTIVE

Siegfried Kracauer dans *De Caligari à Hitler* va produire **une analyse de l'évolution du cinéma allemand pour éclairer la montée du nazisme**. Selon lui, à travers cette analyse des films allemands, on peut « *parvenir aux dispositions psychologiques profondes qui prédominent en Allemagne de 1918 à 1933* » qui auraient influencé le cours des événements.

—> Il essaye de comprendre les « schémas d'une nation » à travers le contenu et l'évolution du cinéma

Dans son ouvrage, il a la même notion de Becker que les films sont des oeuvres collectives. Il produit une périodisation :

- **La période archaïque (1895-1918)** : il explique comment le cinéma allemand s'est progressivement structuré
- **La période d'après-guerre (1918-1924)** : il montre quelle est la caractéristique de ce cinéma
- **La période de stabilisation (1924-1929)**
- **La période pré-hitlérienne (1930-1933)**

Les films principaux : *Nosferatu*, *Le cabinet du docteur Caligari*, *M le maudit*, *Métropolis*... Dans son livre, Kracauer analyse les séquences et les thèmes.

*Le cabinet du docteur Caligari* : Le docteur présente dans une fête foraine un somnambule. Plusieurs meurtres sont commis dans le film. Le docteur et son complice sont soupçonnés. On apprend à la fin du film qu'il exerçait dans un hôpital psychiatrique.

*M le maudit* : Dans une grande ville allemande, les habitants recherchent un meurtrier d'enfants et se mettent à se soupçonner les uns les autres. Le meurtrier est en réalité une personne souffrant d'un dédoublement de la personnalité.

—> **Dans ces deux films et dans beaucoup d'autres, la thématique des foules hypnotisées et captivées (sous emprise) est récurrente à cette époque.** Caligari peut être vu comme une préfiguration d'Hitler. Dans ces films, on peut voir la foule comme anarchie se substituant au chaos (reflet de l'Allemagne d'après-guerre). Il y a des personnages avec des penchants diaboliques insoupçonnables.

**Kracauer explique donc que cette arrivée au pouvoir d'Hitler n'est pas soudaine et les thématiques traitées dans les films sont reflet du climat de l'Allemagne durant la montée au pouvoir d'Hitler.**

## LES SÉRIES TV COMME MISE EN SCÈNE DES RAPPORTS ENTRE CLASSES SOCIALES

À partir des **années 2000**, les séries comme une légitimité, elles ont un grand succès même si elles ne sont pas encore prises au sérieux. Ce succès touche essentiellement les séries américaines.

### *Columbo : la lutte des classes ce soir à la télé* de Lilian Mathieu

Cette série a commencé à être diffusée en **1968**, puis une seconde vague de saisons **entre 1989 et 2003**. Ce succès, sur le long terme, est international.

Columbo présente un genre classique avec une structure narrative classique : un meurtre est commis, un policier mène l'enquête, le coupable est trouvé et arrêté et il y a un retour à l'ordre. Néanmoins, **Mathieu** appuie sur les éléments originaux : le policier (mal réveillé, mal rasé, décoiffé avec objets surprenant) et l'assassin (intelligent, et en général il est riche et puissant).

—> C'est selon **Lilian Mathieu** cette dualité qui explique en partie ce succès. **Il y aurait un attachement à cette formule et à ces deux personnages qui renvoie au plaisir que provoque la répétition.**

Mais ce n'est pas le seul moyen d'expliquer le succès de la série, qui est pourtant reçue dans différents contextes. **Mathieu** explique que **cette série est également politique et met en scène des rapports sociaux (critique sociale). Le fait que Columbo l'emporte serait un discours sur la supériorité des dominés sur les dominants.**

Le personnage de Columbo fait tâche par rapport à la couche dominante de la société californienne. Il y a une opposition entre le personnage principal et le milieu dans lequel se déroule l'enquête. Il est face au mépris, à l'arrogance, etc. Le dénouement des épisodes est un retournement de cette domination car il est plus 'malin' que les grands bourgeois machiavéliques.

## UN PROGRAMME STRUCTURALISTE EN SOCIOLOGIE DE LA CONNAISSANCE

**Ce qui rapproche les deux exemples précédents, c'est que les deux sont proches de la théorie des idéologies de Marx.** Selon **Marx**, **les idées sont des produits historiques transitoires.** Dans *Idéologie et utopie* de **Mannheim**, on trouve l'idée que les savoirs de tous les groupes sont déterminés socialement par la place qu'occupent les agents dans la structure sociale.

Dans le cadre de **Lucien Goldmann (1955)**, on trouve une application de la sociologie marxiste des idéologies à la littérature. Selon lui, « *les grands écrivains représentatifs sont ceux qui expriment, d'une manière plus ou moins cohérente, une vision du monde qui correspond au maximum de conscience possible d'une classe* ». Cette analyse correspond à l'exemple de **Houellebecq**.

## CONCLUSION

**Les auteurs que nous avons vu dans les exemples pris montrent des qualités extrinsèques (leur manière de refléter la société). Mais se limiter à la structure ne serait-il pas réducteur ?**

Une autre question qui se pose est est-ce que tous les genres et tous les arts occupent la même place ?

## SÉANCE 3 - TRAVAIL ET PROFESSIONS ARTISTIQUES

—> Pas de cours

## SÉANCE 4 - COMMENT PENSER LA SINGULARITÉ ? GRIFFE ET FIGURE DU GÉNIE

**Notion de 'griffe'** : renvoie à la haute-couture, imposer sa caractéristique à une maison ou une collection

### I. DES PRATIQUES CULTURELLES À LA CRÉATION

Parmi les sociologies déterministes, il y a des travaux permettant de comprendre la singularité des biens et l'originalité d'un artiste. **On s'intéresse à deux sociologies ici : la sociologie des champs et la sociologie compréhensive.**

Point fondamental : **à travers le schème marxiste, on peut avoir l'impression que la singularité est secondaire et que le rôle de la socio est de nier cette singularité ou de montrer que cette singularité est secondaire.** Les travaux de **Bourdieu** permettent d'échapper à cet élément dans son questionnement de la production des biens symboliques. **Le champs fonctionne selon des règles spécifiques. Il s'agit de montrer que l'on a des microcosmes autonomes dans lequel il y a des agents en lutte, il y a l'idée que les agents sont poussés à accumuler un capital spécifique et l'un des enjeux de la lutte est la définition du champs**

—> Ex : enjeu scientifique est d'accumuler capital intellectuel et l'un des enjeux est d'imposer sa définition

**Les agents qui détiennent ce capital spécifique ont des positions 'conservatrices' tandis que ceux qui en sont dépourvus sont plutôt portés vers la 'subversion'.**

**Notion de champs** : sociologie relationnelle qui insiste sur la lutte entre les agents

—> Le/les champs structurent l'habitus des individus (habitus en constante redéfinition).

Comment cette notion de champ permet de comprendre le génie ? **La création artistique est perçue comme la rencontre d'un champ et d'un habitus.** Dans le travail de **Bourdieu**, la création, la circulation et la valeur de bien symbolique est fondamentale (que distingue un bien d'un autre etc).

- « *Le couturier et sa griffe* », P. Bourdieu et Y. Delsaut, 1975.

L'objectif de cet article est de comprendre l'importance d'une oeuvre. **Selon eux, le biens ou l'oeuvre subit une opération de transsubstantiation qui est comparable à ce que se passe avec la magie.**

**L'article propose une description du champ de la haute couture : en fonction de la place qu'on occupe dans le champ et le capital qu'on a, on est portés vers un pôle dominant (le luxe, l'élégance) / pôle dominé (l'hérésie, l'audace) avec de nouveaux entrants dans le champs qui remettent en cause l'échelle d'évaluation orthodoxe (essayer d'imposer de nouvelles normes et critères dans l'évaluation des biens).**

Selon les deux auteurs, il y a une idée d'un pouvoir presque 'magique' des objets, **il y a souvent un décalage entre le coût de production et la valeur sur un marché**, renvoyant au fait qu'un créateur impose sa 'griffe', acte symbolique donnant sa valeur au bien. C'est un acte flou et difficile à mesurer, mais fondamental pour comprendre la création artistique. Plus le producteur est du côté de la rareté (occupe place réservé dans le champs) plus le produit va être vu comme rare, exceptionnel...

—> ex : parfum Chanel, sélection d'un produit fabrique mais aussi produire condition de l'efficacité de la griffe qui le transmue en bien de luxe. Il y a une idée de transfert de valeur symbolique.

Cette approche de la haute-couture peut fonctionner sur d'autres éléments : **ce qui va faire la valeur d'un tableau n'est pas simplement la maîtrise mais le fait que la signature apporte quelque chose.** La signature, la griffe... permet de **marquer** un objet à travers un processus de transfert de valeur symbolique.



L'art contemporain pousse ce mécanisme de transfert de la valeur, avec une opération de transsubstantiation avec notamment l'urinoir de M. Duchamp (1964).

## II. COMPRENDRE LES TRAJECTOIRES INDIVIDUELLES

- « *Godard et la société française des années 60* », J.P. Esquenazi, 2004

Le travail de cet auteur est d'essayer de déconstruire la carrière de Godard. On retrouve des étapes assez proches de la carrière de Truffaut ou encore Chabrol, en entrant par la critique de cinéma et puis la réalisation de courts métrages jusqu'à un premier long métrage (*À bout de souffle*).

Le cas de Godard est intéressant car il possède un style qui lui est propre, il essaye de brouiller les frontières entre les genres cinématographiques. La thèse d'Esquenazi est que **l'œuvre n'est pas un reflet ou une image de l'évolution du champ culturel et artistique** (Godard n'est pas que l'aboutissement de certaines tendances). **Sa thèse est que les films manifestent et incarnent le milieu où ils sont fabriqués mais l'expressivité d'un objet culturel n'est pas seulement récapitulation, l'auteur quand il emploie procédé ou genre en construit un usage particulier. qui dépasse ce qui était d'abord donné.**

Esquenazi tente de monter les ressources différentes (sociales, intellectuelles, idéologies..) pour créer un style unique. **La spécificité est donc pensée comme le fait de piocher dans des ressources différentes.**

—> Dans *À bout de souffle* : rapprochement de genres différents (Bergman et Rouch), la légitimité des Jeunes Turcs, une tradition esthétique (Hollywood avec découpage)

- « *Mozart, sociologie d'un génie* », N. Elias, 1991

Il reprend des éléments de la vie de Mozart (1756-1791), il est l'auteur de 1000 oeuvres. L'importance de sa carrière repose sur les voyages dans sa vie, dès ses 6 ans. Il a joué devant toutes les têtes couronnées d'Europe. Il apprend lors de voyages en Italie (à 14 ans La Scala de Milan lui commande un opéra).

**2 figures importantes** : Colloredo (vision de génie incompris) et Salieri, très envieux de Mozart. Colloredo est l'employeur de Mozart (prince-archevêque de Salzbourg, ne comprend pas que Mozart ne respecte pas l'ordre alors que lui se sent étouffé par les commandes de musique (mariage). Salieri, contrairement à Mozart, respecte les commandes de Colloredo mais ne marque pas les esprits.

**Les autres points du génie de Mozart : la précocité et une certaine reconnaissance.** Son père violoniste, reconnaît rapidement son talent et l'admire et le pousse. Il y a également une reconnaissance d'autres musiciens, J. Haydn, considéré comme le plus grand compositeur de l'époque considère Mozart comme un génie.

Mozart connaît des succès : *La flûte enchantée*, *L'enlèvement au sérail*. **La place centrale que Mozart occupe est néanmoins posthume, le public n'est pas systématiquement conquis par ses oeuvres.** La révolte de Mozart est en partie un échec selon Elias, le public se détourne de lui.

Elias dit que Mozart essaye de bouleverser l'ordre de la société de cour. Mozart est dépendant de Colloredo pour vivre et adopter un comportement conforme. Pour Elias, le comportement de Mozart est une révolte de la bourgeoisie à l'égard de l'aristocratie. **Ses oeuvres et son isolement à la fin de sa vie sont lue comme une volonté de s'affranchir de la dépendance à Colloredo et à la société de cour. Sa stratégie aurait été d'essayer de conquérir le public bourgeois, manière de s'affranchir de Colloredo et d'obtenir de l'autonomie.**

Selon Elias, Mozart a échoué à s'affranchir et reste dans une forme de dépendance, d'où l'idée d'extrême pauvreté de la fin de sa vie.

Deux autres cas avec Elias : Beethoven et Rousseau, avec l'émancipation de ces deux artistes.

Le cas de **Mozart** est riche car ce cas singulier permet d'approcher les rapports sociaux qui évoluent et permet de montrer que la situation individuelle de Mozart peut être vue comme fait que le public bourgeois n'est pas encore en mesure de remplacer l'aristocratie et d'accéder à une forme d'émancipation. Le travail d'**Elias** est fondamental car le génie permet d'accéder à des problèmes sociologiques et historiques plus généraux, et comment ce contexte va déterminer la carrière d'un individu.

---

## SÉANCE 5 - LES PUBLICS DE LA CULTURE

Les enquêtes sur les pratiques culturelles des français permettent de mesurer les évolutions de ces pratiques et de montrer leurs transformations. À partir de ces enquêtes, on peut introduire la théorie de la légitimité culturelle.

### LES ENQUÊTES SUR LES PRATIQUES CULTURELLES DES FRANÇAIS

Elles se sont développées à partir des **années 70** en France, sous l'impulsion du Ministère de la Culture. Plusieurs vagues : **1973, 1981, 1988, 1997 et 2008**. Le principe de l'enquête est d'avoir un questionnaire identique entre les différentes vagues. Dans la dernière vague de **2008**, on constate une importance accordée aux nouvelles technologies (utilisation d'écrans pour réaliser certaines pratiques).

**Pratiques culturelles** : « par pratiques culturelles, on entend généralement l'ensemble des activités de consommation ou de participation liées à la vie intellectuelle et artistiques, qui engagent des dispositions esthétiques et participent à la définition des styles de vie : lecture, fréquentation des équipements culturels (théâtres, musées, salles de cinéma, salles de concerts, etc.), usages des médias audiovisuels » - **P. Coulangeon**

Cette enquête est un sondage à partir d'un échantillon représentatif âgée de 15 ans et plus, stratifié par régions et catégories d'agglomération en méthode des quotas et en interrogation en face à face. Les différents ouvrages publiés par **Olivier Donnat** présentent des éléments de ces enquêtes.

Ces enquêtes couvrent de nombreuses pratiques culturelles, et pas seulement des éléments liés à la fréquentation d'un équipement culturel (ex : loisirs vacances, presse, ordinateur, hobby, sorties le soir...)

**Résultats des enquêtes** : en **2008**, l'importance des écrans est écrasante et devient support de nombreuses pratiques. Le temps moyens passé à regarder la télévision stagne par rapport à 1997 (environ 21h). Néanmoins, les jeunes générations passent moins de temps devant la tv. On voit des préférences en matière de films et de musique en **2008**, avec l'importance chez les jeunes de la culture américaine en anglais. On voit également le recul de la lecture de presse et de livres qui se poursuit. Mais la fréquentation des équipements culturels est globalement stable. Les écrans ne viennent pas, contrairement à ce que l'on peut penser, concurrencer les pratiques culturelles telles que la lecture.

### ANALYSER SOCIOLOGIQUEMENT LE GOÛT : HABITUS ET THÉORIE DE LA LÉGITIMITÉ CULTURELLE

**Des goûts sont partagés par la plupart des individus** (ex : genre musical ou auteur) **mais il y a aussi des goûts plus spécifiques à certains groupes de la population**. Il est intéressant de croiser ces goûts avec des variables socio-démographiques pour faire le lien entre les goûts et l'origine sociale. Cela permet de mettre à distance certaines interprétations du sens commun, qui dirait que les goûts et les dégoûts dépendraient de nos ressources matérielles. Cette interprétation est très limitée : on peut se demander dans ce cas pourquoi la gratuité des musées ne s'accompagnent pas forcément d'une augmentation des entrées ? L'aspect purement économique n'explique pas les hiérarchies en matière de culture.



## LES PREMIERS TRAVAUX SUR LA REPRODUCTION ET LA DOMINATION

—> Ces deux auteurs ne sont pas cités explicitement par **Bourdieu**

**T. Veblen** dans *La théorie de la classe de loisir* (1899) : selon lui, cette classe se démarque par un **mode de consommation ostentatoire**. La consommation ostentatoire permet l'affirmation d'une supériorité par rapport aux autres groupes sociaux de la classe de loisir.

**E. Goblot** dans *La barrière et le niveau* (1925) va s'intéresser à la distinction de la bourgeoisie, qui se distingue par des pratiques, des préférences et des goûts. **Il ne s'agit pas uniquement d'une démarcation qui repose sur la détection d'une richesse : elle repose aussi sur une cohésion culturelle et toutes ces pratiques et préférences correspondent à des « barrières distinctives ».**

## PROLONGEMENT ET LIMITES

Par rapport à **Veblen**, **Bourdieu** va s'intéresser à la **question de la lutte pour le prestige à travers les pratiques culturelles** mais aussi les **préférences** (et non par la consommation ostentatoire). **Bourdieu** va reprendre l'idée de cohésion et de distinction de **Goblot**, mais avec un **élargissement de la définition de la culture** et va s'arrêter sur la **manière dont les biens sont consommés**.

- *L'amour de l'art*, **Bourdieu et Darbel**, 1966

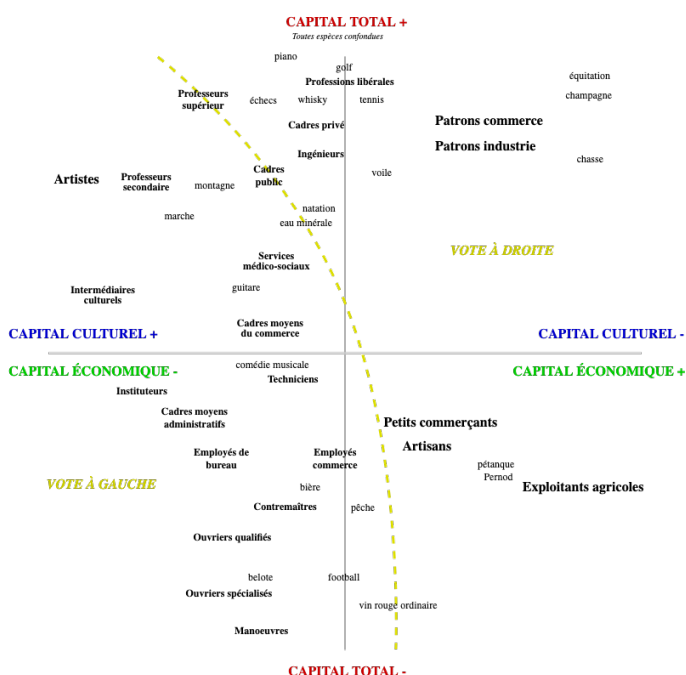
Ces auteurs montrent, à travers une enquête quantitative, que les attitudes des individus face aux oeuvres ne s'expliquent pas des prédispositions innées. Le fait d'apprécier une oeuvre n'est donc pas systématique. Ils insistent également sur le revenu, qui ne permet selon eux pas d'expliquer l'amour de l'art. **C'est le niveau d'instruction qui est la variable fondamentale pour l'expliquer.**

—> Les auteurs s'intéressent aux conditions sociales des pratiques culturelles

## LA QUESTION DE LA DÉTERMINATION SOCIALE DU GOÛT (DÉGOÛT)

- *La distinction. Critique sociale du jugement*, **P. Bourdieu**, 1979

Dans cet ouvrage, **Bourdieu** montre que **les goûts et dégoûts ne sont pas distribués de manière aléatoire dans l'espace social**. Il y a une homologie entre la place occupée dans l'espace social et nos propres goûts.



La notion d'**habitus**, développée par **Bourdieu**, permet de comprendre le conditionnement des individus avec l'idée d'un **processus d'imprégnation informel au cours duquel sont transmis des traits culturels qui vont conditionner ensuite les comportements individuels**.

—> **Habitus** : structure structurante (organise les pratiques et les perceptions) et une structure structurée (division et organisation du monde social).

Il y a l'idée qu'on incorpore ces éléments au cours de notre socialisation, cela ne détermine pas seulement nos goûts dans le présent mais aussi la manière dont nous percevons ou apprécions des « objets » nouveaux.

Les frontières entre groupes sociaux sont importantes : les attitudes culturelles des individus sont différenciées. La transmission du capital culturel est fondamentale : elle va produire des différences peu visibles mais qui seront néanmoins difficiles à compenser d'un groupe à l'autre.

## LA THÉORIE DE LA LÉGITIMITÉ CULTURELLE

**La notion d'habitus permet de comprendre que les habitudes culturelles sont socialement différenciées. Mais elle ne sont pas seulement différenciées mais aussi hiérarchisées : c'est l'élément central pour comprendre la théorie de la légitimité culturelle.**

**Les goûts comme les dégoûts peuvent se comprendre comme une attitude face à des préférences à d'autres groupes sociaux.** Dans l'espace social, en fonction des capitaux, on observe une familiarité ou un rejet des arts (savants/populaires).

Il y a une fraction de la classe dominante (patrons de l'industrie, cadres du privé, professions libérales) : il y a des préférences et des pratiques dites académiques et conformistes. **Il y a une partie « dominée » de la classe dominante : les enseignants, universitaires, cadres du public ont des préférences qui tendent vers l'innovation esthétique et l'avant-garde.**

**Cette théorie de la légitimité culturelle pointe une hiérarchie des goûts et des pratiques reposant sur un ordre de légitimité culturel. Cette hiérarchie des oeuvres et des pratiques est arbitraire. Ce qui est considéré comme légitimité est ce qui est validé et valorisé par la classe dominante. Il y a des mécanismes de distinction et de création de différences de la part de la classe dominante, stratégies de différenciation pour mettre à distance les autres catégories sociales.**

Selon **Bourdieu**, l'école contribue à la reproduction de cet ordre de la légitimité culturelle en valorisant l'arbitraire culturel des classes dominantes (grandes oeuvres de la littérature...)

## LE CAS DE LA TÉLÉVISION

**La télévision est une pratique de masse, mais avec des usages différenciés.** On peut par exemple se demander si la multiplication des équipements et abonnements n'aboutit pas à une différenciation sociale. Des travaux, notamment ceux de **Lull**, montrent différents usages :

- **Usage structurel**
- **Usage relationnel**
- **Usage cognitif**

Une évolution est frappante : **le temps moyen consacré à la tv est passé de 1h46 en 1986 à 2h07 en 1998**, avec des différences importantes en fonction des catégories sociales. Il faut se rappeler que maintenant, cela stagne et cela diminue même plus les jeunes générations.

La télévision est importante surtout dans les milieux populaires, même quand on l'a comparée à d'autres activités de semi-loisirs (bricolage, jardinage). **La télévision est marquée d'un discrédit culturel, notamment de la part des classes supérieures et des diplômés. Mais cette tendance est nuancée selon les programmes regardés / valorisés (programmes culturels).**

**On peut retenir que cette pratique culturelle populaire a augmenté avant de stagner et de commencer à diminuer.**

## LE CAS DE LA LECTURE

**La lecture est une pratique parmi les plus légitimes socialement.** Ce qui est intéressant est que l'on a des évolutions et des messages : on entend régulièrement l'idée de 'crise' de la lecture. La plupart des explications données est l'idée que aujourd'hui, une culture de masse s'impose et que la lecture serait reléguée au second plan. Les enquêtes sur les pratiques culturelles permettent de nuancer ce constat et de montrer que cette 'crise' n'est pas si évidente que l'on pourrait le croire.

**Coulangeon** montre que ce qui baisse sont les « gros lecteurs ». **Entre 1973 et 2003, 31% dans les deux cas n'ont lu aucuns livres**, ce sont les gros lecteurs qui reculent en réalité, mais les individus ayant lu entre 1 et 4 livres ont même augmenté.

**On constate une baisse de l'intensité de la lecture à l'échelle des pratiques individuelles. La question n'est donc pas qui lit ou ne lit pas, mais combien de livres sont lus. Les 'gros' lecteurs restent les cadres supérieurs.**

La proportion de non-lecteurs augmente avec l'âge : en 2003, 24% ne lisent pas chez les 14-29 ans contre 43% chez les plus de 65 ans. Cela permet de mettre à distance la thèse de la prétendue crise de la lecture. De plus, il est intéressant de regarder les supports de la lecture (presse et livres).

**Un effet d'âge :** quelle que soient les vagues d'enquête, les rapports aux livres évoluent avec l'âge. On constate que la lecture est importante chez les 12/13 ans, mais qui décline ensuite en faveur d'autres pratiques qui sont centrales dans la sociabilité juvéniles. Mais à cette période, toutes les activités solitaires reculent.

**Le lien entre la concurrence entre la lecture et la télévision se vérifie en partie. Les non-lecteurs sont souvent gros consommateurs de tv et vice-versa. Néanmoins, une complémentarité entre les deux pratiques peut apparaître. La concurrence entre la tv et la lecture se retrouve chez les plus diplômés qui ont un usage de la tv pour des motifs de connaissance et d'information.**

## LES LIMITES DE LA THÉORIE DE BOURDIEU

On voit sur les deux exemple que des changements sont présents, sans pour autant impliquer une disparition des barrières symboliques. Néanmoins, on voit des limites.

**La théorie de la légitimité culturelle est un modèle limité dans le temps et dans l'espace.** Il y a des données anciennes, mais renvoie aussi à une réalité sociale qui n'est plus tout à fait la même, on peut penser aux travaux sur la moyennisation de la société. Cela s'applique difficilement à d'autres réalités culturelles

**Il est difficile de penser les stratégies délibérées d'accumulation du capital culturel dans ce modèle.**

**La possible « dérive légitimiste » de ce modèle :** on peut dire que les goûts dominés, que l'on peut voir au centre ou en bas à droite du graphique, peuvent être vus comme l'image inversée de la classe dominante. L'intérêt est porté sur la 'culture dominante', on voit les autres pratiques à travers cette culture = pas forcément meilleure idée, cela peut contribuer à légitimer encore plus cette culture.

**Ce modèle laisse peu de places à la diversité des goûts :** il y a une forme d'homogénéité et de consonance des goûts. Néanmoins, voir thèse des omnivores et univores et travaux de Lahire.

## SÉANCE 6 - GOÛTS POPULAIRES ET CULTURE ALTERNATIVE

### I. CULTURAL STUDIES ET LA THÉORIE DE LA LÉGITIMITÉ CULTURELLE

**Stratégies de différenciation :** manière de créer des différences et de mettre de la distance. L'idée de **légitimité culturelle** est le fait que certains arts, certaines oeuvres sont 'conformes' au bon goût. **Bourdieu** montre qu'il est dangereux d'avoir une vision universaliste ou essentialiste de l'art et de la culture. **Il insiste sur le fait que la légitimité culturelle renvoie à une homologie entre la domination sociale et la domination symbolique.**

—> Mais est-ce que les goûts des dominés sont uniquement produits par manque et illégitimité ?

**La théorie de la légitimité culturelle est qu'on ne peut pas rester à l'échelle des pratiques, mais qu'il faut aussi comprendre les 'goûts' des acteurs et introduire des critères de distinction.** Il est important de regarder les appropriations d'équipements culturels (ex : TV).

**L'intérêt des Cultural Studies est de délaisser la détermination produite par la stratification sociale pour s'intéresser à la réception, aux identités... et montrer les rapports différenciés aux pratiques**

**culturelles.** Ces cultural Studies ont 'réhabilités' certains objets dans la socio : culture populaire, culture alternative... Ce sont différents degrés de la culture dominante.

## ENTRE RELATIVISME ET LÉGITIMISME : L'ANALYSE DES CULTURES POPULAIRES

- Passeron et Grignon, *Le savant et le populaire*, 1989

Ils ont montré quel était le dilemme par rapport à la légitimité culturelle : **la domination suffit-elle à expliquer la réception de la culture par les catégories populaires ?** L'ensemble des goûts et des pratiques culturelles passent-ils par la classe dominante ou les classes privilégiées ?

**Deux écueils dans la description des cultures populaires soulignés par les auteurs :**

- **Le légitimisme** : synonyme d'ethnocentrisme. Évaluation de la culture populaire à l'aune de la culture légitime. Les cultures populaires vues sous l'angle du manque ou du déficit
- **Le relativisme** : dilution de l'objet culture (la diversité des pratiques). S'intéresser uniquement aux pratiques c'est le risque d'oublier la domination sociale

## LA CULTURE POPULAIRE OU LA CULTURE DU PAUVRE

Les Cultural Studies dans les pays anglophones dans les **années 70** : les chercheurs ne travaillent pas forcément en sociologies et sont issus de classes populaires.

- *The use of literacy*, Richard Hoggart, 1957

Traduit en **1970** en *La culture du pauvre*, ce livre repose sur une enquête ethnographique et un texte biographique. **Hoggart** n'est pas sociologue de la culture. **Hoggart** tente d'échapper aux écueils du **misérabilisme** (description ethnocentrée, décrire la culture du peuple à travers yeux de la bourgeoisie) et du **populisme** (idéalisation du bon peuple, emprunt d'une forme de romantisme).

Il fait un récit autobiographique, de mise à distance de l'expérience d'un transfuge (orphelin puis enseignant). Il cherche à étudier la culture dans son intégralité en se focalisant sur l'expérience culturelle. **C'est une analyse de la culture industrielle de masse** (essor de l'industrie culturelle). Une partie porte sur la manière dont les industries culturelles satisfont les attentes, les désirs, des classes populaires.

Trois points fondamentaux pour **Hoggart** :

- **Le goût pour les gens** : loisirs de groupe plus présent chez classes populaires (ex : boîtes de nuit)
- **La cohérence du groupe**
- **La résistance** : idée que les classes populaires ne sont pas récepteurs passifs.

Selon **Hoggart**, les classes populaires ont une tendance hédonique : **prendre du bon temps puisque l'avenir est inexistant ou déjà connu.**

Les classes populaires auraient également un goût pour la mise en scène et la dramatisation d'histoires.

Il décrit un répertoire de réaction : **les classes populaires ne sont pas passifs face aux contenus diffusés (adhésion, mise à distance, refus).**

Pour **Hoggart**, la réception dans les milieux populaires est caractérisée par le fait que les pratiques culturelles sont parfois passives : on n'accorde pas beaucoup d'importance à ce qui est diffusé (idée d'un bruit de fond pour la TV).

**Hoggart** et la littérature : selon lui, elle ne modifie que peu les mentalités ou les habitudes des classes populaires qui établissent des séparations entre les univers. **C'est à dire que à cet époque on accorde de l'importance aux industries culturelles qui diffusent un message, qui influencent les classes populaires.** Hoggart montre que cela n'est pas forcément vrai.

## II. DES GOÛTS POPULAIRES AUJOURD'HUI LÉGITIMES

On trouve l'idée d'**idéologie dominante** chez **Althusser**. À travers ce qu'**Hoggart** dit de la télévision, on voit bien qu'elle n'impose pas nécessairement cette idéologie dominante. **La lecture oppositionnelle des classes populaires n'est pas uniquement explicable par la stratification** **Gramsci** parle de la **lutte idéologique**. **La réception renvoie selon lui au conflit dont sont imprégnés les publics**. Il est difficile de prévoir ou d'anticiper des réceptions à l'échelle d'une catégorie.

- *La Couleur Pourpre*, film de **1985**, **Steven Spielberg**

**J. Bobo** s'est intéressée à la réception de ce film. Il y a une polémique notamment par rapport aux acteurs noirs : certaines personnes sont choquées car on ne voit que des noirs stéréotypés, cela donnerait une image négative et peu fidèle. Pourtant, ce film a un certain succès, notamment chez les spectatrices noires. Il y a donc un décalage entre les critiques où l'on point les stéréotypes et le succès.

Deux explications :

- **Les spectatrices s'intéressent aux destins de personnages qui leur ressemblent**
- **Il y a des clichés véhiculés, mais c'est contrebalancés car le film traite les personnages comme des sujets à part entière**. Les acteurs jouent des personnages 'complets', plus que dans d'autres films.

Les travaux de **Bobo** montrent que **la culture des classes populaires ne peut pas être réduite à la domination**. **Il y a des formes d'autonomie**.

### LA RECONNAISSANCE D'UN ART MINEUR, CAS DE LA BANDE-DESSINÉE

Du point de vue de la théorie de la légitimité culturelle, le 'bon goût' est défini par les classes dominantes et il y aurait peu d'autonomie chez les classes pops. Il y a eu cependant une reconnaissance de la BD. Cependant, l'ensemble de la BD ne joui pas de cette reconnaissance.

- **E. Maigret**, *La reconnaissance en demi-teinte de la bande-dessinée*, **1994**

Depuis le **début des années 2000**, des discours légitiment la bande-dessinée (au même titre que d'autres arts). Ces discours de professionnels (issus des beaux-arts) qui s'appuient sur les analyses de marché (nombre de ventes). Cet art, déconsidéré à l'origine, devient un art reconnu et respectable.

—> Comment analyser ce passage de la culture populaire vers la culture savante ?  
Comment explique le passage de l'illégitime au légitime ?

Dans les **années 1960**, la BD est vue comme un 'mass-media' associée à la culture juvénile et au divertissement (futile). Il y a des inquiétudes récurrentes sur l'influence des BD sur la jeunesse. On aurait une culture de 'mauvaise qualité'.

La pratique de lecture de la BD décroît avec l'âge, notamment présente chez les 25-39 ans dans les PCS favorisées notamment. La quantité de BD lue est corrélée au nombre de livres lus. Il y a une proximité avec la culture classe : pas d'opposition entre lecture de BD et la lecture de 'classiques'.

Selon les analyses de **Maigret**, la BD est au champs ajrd partiellement autonome. **Perçue parfois comme sous-littérature, elle est aussi perçue comme une production de qualité**. Cette reconnaissance en demi-teinte s'explique par :

- **L'évolution interne du champs de la BD (auteurs / lecteurs)** : prédominances des jeunes (-19ans) et d'autres lecteurs qui ont 'continué' de lire de la BD. De nouveaux champs se sont développés. L'apparition de la BD d'auteur va être reconnue par la presse classique, ces auteurs formés et dotés d'un capital scolaire élevé vont se dégager sous forme « d'avant-garde » (ex : Spiegelman avec MAUS). En France, il y a une « nouvelle bande-dessinée » (Blain, Blutch, Sfar...)
- **L'évolution externe par rapport à d'autres champs du champs de la BD** : l'organisation de ce champs (festivals, critiques...) mais aussi une reconnaissance extérieure : prix Pulitzer pour MAUS, Prix Meilleur Livre de l'année en 1992 pour Froid Équateur de Bilal (revue Lire). Cette

reconnaissance renforce cependant une distinction : bande dessinée de qualité VS bd plus médiocre. Cette reconnaissance ne touche donc qu'une fraction du champ de la BD.

**Le processus de reconnaissance de la BD n'est donc pas 'achevée'.** Depuis les **années 80**, on perçoit une certaine autonomie fréquemment remise en question. **Cela est visible à travers les discours sur la BD : il y a une 'bonne' BD qui forme certains lecteurs mais aussi une remise en question de la BD, vue comme de faible qualité et médiocre.**

**Le destin d'un art 'populaire' à l'origine associé à la culture juvénile : il y a des mécanismes de distinction (bonne BD / mauvaise BD). On peut penser à ces mécanismes de distinction (rock, rap) par exemple à la musique ou au cinéma (dessins animés et films d'animation, ex : Miyazaki).**

## CONCLUSION

**Goût populaire : il ne faut pas uniquement se concentrer sur la culture légitime. Les cultural Studies ont mis en avant d'autres objets que ceux liés à la culture légitime, étude de la 'culture de masse' pour reconnaître l'autonomie des cultures populaires. D'autres travaux peuvent montrer la perméabilité des sous-cultures à l'idéologie dominante, la porosité des processus culturels et des processus marchands.**

**Il faut retenir le fait que ces études culturelles permettent de s'intéresser à la relation oeuvre/public, notamment le fait que le public n'est pas passif devant une oeuvre d'art et que les interprétations peuvent être comprises par exemple à travers l'idée de lutte idéologique.**

**La difficulté de l'unité des catégories employés subsiste. Les termes « culture populaire », « culture alternative », « sous-culture » sont singuliers, mais ne faudrait-il pas les employer au pluriel ?**

## SÉANCE 7 - LA FIGURE DE L'AMATEUR

### I. CÉLÉBRER LES AMATEURS : RECONNAISSANCE ET STRATÉGIES COMMERCIALES

Exemple : campagne d'Apple avec des photos d'amateur en utilisant l'iPhone, mais aussi des films réalisés à l'iPhone par des professionnels

- > **n'importe quel utilisateur peut rivaliser avec un photographe professionnel**, le matériel est maintenant à la portée de tous
- > **on peut voir ces campagnes reprenant le modèle de l'amateur comme une stratégie commerciale pour vendre des produits chers**
- > Mais des festivals de films tournés avec des smartphones existent, avec un jury de cinéastes connus

**Notion d'amateur est floue : ici c'est les individus qui ne vivent pas de leur photographie. Catégorie qui existe par opposition à l'expert ou au professionnel.**

Plusieurs questions émergent par rapport à la campagne d'Apple et ce festival : comment ces amateurs se sont formés, la place de leur activité dans les pratiques culturelles...

Les pratiques amateurs sont des « *activités pratiquées pour le plaisir, à des fins personnelles ou pour un cercle restreint de proches* » selon **O. Donnat** en **1996**. **Donnat** pointe une progression de ces pratiques (**12% des dépenses culturelles d'un ménage en 1995**).

Activités très différentes sont des pratiques amatrices : photo, vidéo, écriture, musique mais aussi bricolage ou jardinage.

Il y a deux modèles selon **Donnat** : le « **jardin secret** » (absence de public) ou l'« **engagement total** » (tentatives de diffusion auprès de proches...)

On constate que en dehors de la question du budget, ces pratiques ont augmenté. Depuis les **années 90**, il y a une augmentation régulière des français qui pratiquent dans l'année au moins une pratique en amateur. **Il y aurait un renouvellement de ces pratiques, lié au numérique.**



## II. LES PRATIQUES CULTURELLES : LE CAS DES PRATIQUES EN AMATEUR

La photo, l'écriture ou encore la musique sont des pratiques importantes pour penser la diversité des pratiques amateurs. —> Mais ces pratiques favorisent-elles les pratiques culturelles ?

- **Cas de la photographie**

Bourdieu remarque en 1965 que la photographie représente un « art moyen », pratiquée sur tout par les individus appartenant à la PCS « professions intermédiaires ».

En 2003, un peu plus d'un français sur dix s'adonnait à la photographie (INSEE, 2003). Cette pratique de la photographie permet de montrer qu'elle se développe à des moments particuliers de la vie des individus, avec des événements comme la naissance d'un enfant lançant ou relançant la pratique amateur de la photo. Cette pratique n'est pas non plus isolée : elle implique des échanges ou des partages (pas forcément le cas de la musique).

Il y a deux manières d'investir la photo : pour certains, cela reste une pratique familiale mais cela peut aussi être une pratique esthétique (peut rentrer dans le cadre d'une association ou d'un petit collectif). 15% des photographes amateurs ont une pratique esthétique/artistique.

- **Cas de l'écriture**

L'écriture est beaucoup moins pratiquée que la photo. Environ 15% des français ont pratiqué l'écriture à un moment donné de leur vie. Au moment de l'enquête, ces chiffres tombent à 6% (INSEE, 2003). C'est souvent une pratique assez solitaire.

En tant que pratique, on constate que c'est souvent une pratique auto-centrée, sur le point de vue de la nature (journal intime) et des destinataires (écrire pour soi-même, ou pour les proches). 70% des écrivains amateurs écrivent pour eux-mêmes.

Il y a une proximité entre la lecture et l'écriture : le nombre moyen de livres lus au cours de l'année est deux fois plus élevé chez les personnes qui écrivent.

- **Cas de la musique**

La musique est une pratique amateur nettement plus répandue, plus d'un quart des personnes ont fait de la musique dans leur vie. Mais si l'on se centre sur les pratiquants actifs, 9% pratiquent un instrument et 3% pratiquent le chant (INSEE, 2003). Cette pratique institutionnalisée passe par un apprentissage qui va se dérouler dans une école de musique ou un conservatoire durant l'enfance ou l'adolescence.

Néanmoins il y a une diversité selon les genres et instruments. Le piano est souvent lié à un apprentissage institutionnalisé, l'incitation parentale est forte, et la pratique est plutôt féminine. Par contre, la guitare est éloignée de l'univers de la musique classique, pratiquée souvent en autodidaxie et partagée entre amis, plutôt masculine.

- **Cas du théâtre, de la danse et de la musique populaire**

Ces cas remettent en question la frontière entre amateur et professionnel car dans l'ensemble de ces cas, les pratiques amateurs se muent parfois en pratiques professionnelles. C'est le cas de la musique électronique par exemple, qui présente une frontière floue entre amateur et professionnel. L'informatique musicale et les possibilités techniques permettent le brouillage des genres.

- **Retour sur la démocratisation culturelle**

Démocratisation culturelle (1960) : stimuler le développement des pratiques amateurs. Mais même si on encourage les pratiques amateurs, on observe que les gens qui font de la photo et ceux qui apprennent le piano et le violon présentent des écarts sociaux importants.

Quels sont les effets réels de ces pratiques amateurs sur les pratiques culturelles ? **Il y a un effet, mais qui reste limité. En effet, il y a un lien entre la pratique en amateur et la fréquentation de spectacles etc qui correspondent à la pratique, mais cet effet est moins prononcé lorsqu'on introduit la distinction spectacle amateur/professionnel, mais aussi des variables de genre par ex.**

**Cet effet est donc assez limité car c'est en général sur un secteur précis qu'il y a un effet.**

### III. LES EFFETS DU NUMÉRIQUE ET D'INTERNET SUR LES PRATIQUES DES AMATEURS

**Il y a une grande importance de l'informatique dans les pratiques culturelles et amateurs. La question de brouillage de frontières entre amateur/professionnel et entre travail et loisir (temps et usages). En effet, les écrans servent aussi bien à travailler qu'à se détendre.**

Un certain nombre de plateformes sont fondamentales du point de vue des pratiques amateurs : Youtube, Wikipedia...

Il y a deux représentations courantes :

- **Une société de la connaissance où mes amateurs défient les experts, une démocratisation des compétences**
- **Un culture de l'amateur qui menace la culture** (disque, cinéma, encyclopédie).

Ces deux lectures sont réductrices : les études précises permettent d'aborder les relations professionnels/amateurs, le rôle de la visibilité, etc...

#### • Cas de la musique électronique

Fondé sur les mix et les enchaînements, cela ne suppose pas la présence d'une partition. **C'est une profession musicale ouverte : il y a un continuum entre l'auditeur et le DJ professionnel, la frontière est floue entre les deux.** L'ordinateur et plus largement le numérique ont nourri cette pratique, permettant d'écouter et produire la musique.

Il y a deux profils :

- **Pratiquants ayant eu dans le passé l'enseignement d'un instrument puis se tournant ensuite vers une pratique innovante**
- **L'amateur sans encadrement préalable qui se tourne vers la musique électronique**

Néanmoins, ces deux profils ont le point commun d'être souvent solitaire au début, puis une diffusion liées aux sphères fréquentées (famille et amis). Internet permet alors de diffuser plus largement la musique (sans avoir les contraintes d'un « professionnel », sans passer par un studio, etc).

*« L'amateur à l'ère numérique occupe ainsi un rôle nouveau sur la scène musicale. Ce n'est plus, comme dans la musique classique, le gentil élève obstiné qui ne pourra jamais se comparer au professionnel. Dans son home studio, l'apprenti DJ ou le compositeur amateur dispose en effet d'outils techniques comparables à ceux des professionnels. On peut alors assister à une certaine hybridation des pratiques amateurs et professionnelles » - **Flichy, 2010.***

— — — — —

Les travaux qui existent sur MySpace disent que cet espace est très segmenté : le réseau des professionnels est plus dense que celui des amateurs. Il y a l'idée que les stars et les artistes indépendants vont jouir d'une très grande médiatisation, alors que ce n'est pas le cas d'amateurs. Ici, l'amateur facilite les contacts avec les musiciens qui sont proches. Il s'agit ici de générer des recommandations.

Que devient donc la frontière entre amateurs et professionnels quand des réseaux comme MySpace font coexister les deux ? **Ce qui est fondamental dans ce genre de plateforme est la hiérarchisation des artistes et des genres. Il y a affichage d'une forme de symétrie entre professionnels et amateurs : découvrir des 'pépites' pas encore connues, etc. L'association sous-jacente est que la qualité se mesure à l'audience.**

My Major Company est une plateforme qui propose de participer financièrement à la production d'un disque. L'idée est que certains artistes n'ont pas l'attention qu'ils devraient avoir et les auditeurs contribuent à donner de la visibilité.

YouTube et Dailymotion présentent une proximité entre amateurs et professionnels : aussitôt reçu et diffusé de la même manière. La symétrie supposée entre amateurs et professionnels est pourtant très exagérée, il y a en effet une minorité d'individus qui posent des vidéos (environ 5% des français). Les audiences sont pourtant des impressionnantes : des millions de vue.

Si l'on croise le type de vidéos postés avec l'audience, on voit que les plus populaires sont les bandes-annonces, les clips... etc.

**Youtube et DailyMotion ne viennent pas abolir la distinction profanes/amateurs mais ont atténué la distinction entre production et réception. Il y a l'idée de la mise en scène de soi et la place des mix (ou Remix).**

## CONCLUSION

**Les pratiques amateurs constituent un objet pertinent en soi, il est intéressant de les articuler avec la démocratisation de la culture et comment elles ont pu être créées comme un moyen de contourner les obstacles sociaux de la culture. Il y a néanmoins des inégalités qui se retrouvent au sein des pratiques amateurs. La frontière entre pratiques amateurs et professionnels est reconstituée mais ne disparaît pas.**

**Les pratiques culturelles vont favoriser la démocratisation, mais les inégalités persistent et même quand il y a le renforcement de la fréquentation des lieux de diffusion culturelle correspondant à cette pratique, ce n'est pas automatique.**

## SÉANCE 8 - MONDIALISATION DE LA CULTURE

—> Pas de cours

## SÉANCE 9 - LA CULTURE À L'ÈRE NUMÉRIQUE

### INTRODUCTION

En 2017 au moment du festival de Cannes, il y a eu une polémique sur Okja : film Netflix mais sélectionné. La question était de savoir si tout film en compétition à Cannes ne devait pas aussi sortir en salles. C'est lors de ce festival que la règle que les films sélectionnés doivent sortir en salle a été énoncée.

Avec une plateforme de plus de 100millions d'abonnés contrairement à des films sortant en salles faisant parfois peu d'entrées, le problème est intéressant.

Netflix produit des blockbusters mais aussi des films indépendants et des premiers films, il est compliqué d'associer Netflix à une culture limitée aux films grands-publics.

Cette polémique n'est pas propre au monde du cinéma, on la retrouve dans d'autres mondes de l'art. Dans la musique, le numérique a également déclenché des polémiques : permet plus d'accès, mais cela rendrait aussi possible des téléchargements illégaux.

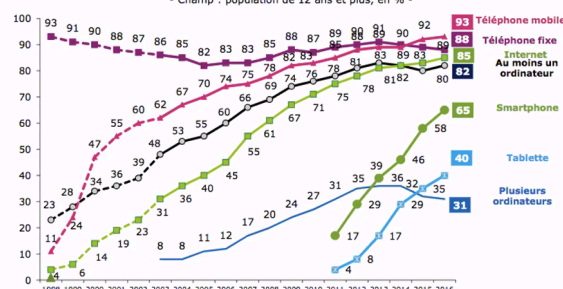
**—> Numérique : démocratisation de la culture (accès au plus grand nombre) ou une menace à l'« exception culturelle » française (idée que l'État finance et permet à différentes formes d'art d'exister) ?**

**Le numérique est un support et mode d'accès à la culture.**

### I. ÉQUIPEMENTS, CONNEXIONS ET USAGES

Internet est souvent vu (au moins à ses débuts) comme un moyen de rendre accessible des connaissances au-delà des frontières. Mais cette perception se heurte à la question des équipements de chacun. **Il existe des différences marquées en fonction des équipements. Les usages ne sont également pas les mêmes. On peut se demander si la diffusion est homogène.**

Graphique 1 - Taux d'équipement en téléphonie, ordinateur et internet à domicile  
- Champ : population de 12 ans et plus, en % -



Source : CREDOC, enquêtes « Conditions de vie et Aspirations » (vague de juin de chaque année).  
Note : avant 2003 (en pointillés), les résultats portent sur les 18 ans et plus. À partir de 2003, les résultats portent sur les 12 ans et plus.

Il ne faut pas considérer que Internet est spécifique. C'est une **innovation socio-technique dont il faut étudier l'adoption** (comme la TV, le magnétoscope...).

Quand on observe les baromètres, on voit que les courbes suivent des tendances différentes. La téléphonie mobile a explosé à partir du **début des années 2000** et qui a connu une progression régulière. Le téléphone fixe connaît une tendance décroissante. En 2016, les smartphones et tablettes n'atteignent pas les 3/4 de la population.

En 2016, 65% de la population ont un smartphone, 28% ont un mobile classique et 7% n'ont aucun des deux.

Les individus n'ont pas la même utilisation d'internet, cela varie en fonction des différents forfaits.

**La diffusion des innovations n'est pas homogène : des inégalités apparaissent selon certains facteurs** (âge, niveau d'études, CSP...). Cela ne signifie pas que ces innovations ne vont pas finalement se diffuser. Par exemple, selon une enquête du CREDOC en 2016; le taux d'équipement en smartphone est plus élevé en région parisienne. Ce taux passe de 95% des 18-24 à seulement 20% des 70ans et plus.

Même si généralisés, ces équipements ne viennent pas forcément concurrencer les pratiques culturelles (O. Donna). Mais on voit qu'il y a un effet générationnel pour d'autres éléments, par exemple la pratique culturelle de la télévision recule avec la diffusion d'internet.

Terme de « **fracture numérique** » pour décrire le fait qu'une certaine partie de la population serait tenue à l'écart d'un certain nombre d'innovations. Cette expression est utilisée par **Al Gore** en 1995, pour parler d'inégalité d'accès aux NTIC (nouvelles technologies de l'information et de la communication). C'est une manière de parler des inégalités, mais dans un contexte particulier (ici avec des acteurs privés et dans un cadre de privatisation). On préfère l'idée d'inégalité à la notion de fracture en sciences sociales.

## II. LES CONSÉQUENCES SUR LES PRATIQUES CULTURELLES

Internet est un « média à tout faire ». Il n'est pas simple de comprendre ses conséquences sur les pratiques culturelles ou sur ce que produit la « dématérialisation des contenus ».

Il y a l'idée qu'internet permet à des pratiques culturelles de se dérouler au sein des foyers. Ces pratiques culturelles sont donc orientés souvent vers la distraction. De plus, ces pratiques peuvent être vues comme conformistes, favorisant peu les pratiques culturelles « avant-gardes », plutôt conforme à ce qui est défini comme 'le bon goût'.

Il est important de souligner le fait que ce n'est pas simplement la question des équipements mais ce qu'on peut en faire et ce que produit la dématérialisation des contenus.

En 2012, seulement 24% des français n'utilisait pas internet pour regarder des vidéos, films ou autres programmes audiovisuels.

Si certaines pratiques culturelles (télévision) sont concurrencées par Internet et les 'nouveaux écrans', ce n'est pas le cas pour toutes. Il n'y a pas d'opposition entre Internet et la culture de sortie. La probabilité de par exemple sortir au cinéma ou lire des livres augmente avec le nombre de connexions en réalité.

Pour le moment, il ya bien une modification des conditions d'accès et des équilibres économiques dans les industries culturelles mais les grandes tendances se maintiennent. La 'révolution numérique' ne s'accompagne pas de bouleversements dans les pratiques culturelles.

L'impact de la révolution numérique est en revanche différent selon les générations. **Olivier Donnat** distingue 4 générations :

- **Née avant la Seconde GM** : place centrale de l'imprimé, pas touchée par la révolution numérique
- **La génération des baby-boomers (1945-1975)** : touchée par le développement des industries culturelles. Un intérêt supérieur à la culture (diversité des pratiques) par rapport à la génération précédente
- **La génération des 30-40 ans** : amplification des phénomènes rencontrés par les baby-boomers (y compris massification enseignement sup). Cette génération se saisit des potentialités du numérique et de la diversification de l'offre culturelle (radios, télévision privées) des années 1980.
- **Les moins de 30 ans** : génération qui a grandi dans un contexte de dématérialisation des contenus, des nouveaux écrans et du haut-débit.

La révolution numérique ne change pas forcément la donne : il y a des domaines où on constate des reculs, mais ces mêmes domaines sont aussi investis par les baby-boomers. Cette hypothèse d'une 'scission' est à nuancer.

### III. LE CAS DE LA TÉLÉVISION : LE RATTRAPAGE (CATCH-UP)

**Ce qui a intéressé les sociologues, c'est le fait qu'à l'origine, la télévision était vu avec le triptyque informer/éduquer/distraire (ordre important). Il y avait l'idée que cela permettait une forme d'intégration des individus.**

À partir des **années 70**, cette idée est mise à mal (chaînes privées) **la télévision n'est plus seulement facteur d'intégration**. Le consommateur va choisir parmi différents programmes. Dans les **années 80**, on a une affirmation de cette tendance avec de nouveaux médias qui apparaissent. La question qui a été posée est 'est-ce que l'on assiste à la fin de la télévision en tant que facteur d'intégration (créateur de lien social) ?'. **Il y aurait un affaiblissement des expériences partagées, et donc du lien social. L'arrivée du numérique prolonge cette question et demande si le fait d'avoir des chaînes plus nombreuses et toutes les utilisations d'internet ne produit pas une forme d'éclatement des publics, une désorganisation ?**

—> Cela n'est pas lié seulement à internet : le magnétoscope ou d'autres ont déjà soulevé ces questions.

*« La fin de la télévision ? Recomposition et synchronisation des audiences de la télévision de rattrapage », J. S. Beuscart, 2012*

Cette enquête permet de montrer que les fictions sont privilégiées en replay. On a des écarts importants entre différentes chaînes entre le direct et le replay. (TF1 et M6 accentuent ces écarts mais Arte et Canal+ réduction).

Les auteurs montrent qu'il y a une corrélation entre les audiences réalisée en direct/replay. On a une tendance assez proche entre programme regardé en direct et en replay. De plus, il y a une synchronisation de la consommation pour le replay. **Les vidéos font en moyenne 51% de leur audience au cours du premier jour de mise en ligne, soit le jour même ou le lendemain de la diffusion télévisée.**

**Les possibilités liées à internet et au numérique ne débouchent donc pas forcément à des usages radicalement différents : on retrouve une forme de régularité.** La consommation en replay est effectivement proche de celle des programmes en direct, et cela indépendamment de la durée de la mise à disposition des contenus (écarts assez faibles). Le pic de visionnage est toujours le jour même (ou d'après) en replay, que ce soit disponible 3/4 jours ou 2 semaines.

### CONCLUSION

**On peut se demander comment ces plateformes créent du lien social, avec la question de l'évaluation des contenus et la production d'avis. L'utilisation d'algorithme produit une forme d'entre-soi sur une communauté virtuelle (ou non). Quand on parle des plateformes Netflix ou de Canal+, elles ne mettent pas seulement à disposition du contenu mais recommandent aussi en fonction de ce qu'on aime.**

Ces plateformes vont favoriser un type de pratique culturelle et vont produire une homogénéisation des pratiques avec les suggestions de films et de série, d'où l'idée d'enfermement.

L'enjeu est moins autour de l'équipement/innovations mais plutôt du côté du type de culture valorisée avec ces plateformes, qui ne vont pas nécessairement aller dans le sens d'une démocratisation des pratiques culturelles, dans le sens qu'elles vont permettre de diffuser des contenus assez conformes aux goûts qui sont 'déjà' conformes au goût des gens et ne vont pas aller vers la diversification.

## SÉANCE 10 - VERS UNE SOCIOLOGIE DE LA RÉCEPTION

### RAPPEL

Stewart Hall a travaillé sur le rapport entre émetteur et récepteur et les **opérations de codage/décodage** au moment de la diffusion d'une oeuvre d'art.

Les Cultural Studies comportent **des auteurs critiquant ce schéma émetteur-message-récepteur**. L'intérêt de ces Studies est d'insister sur cette réception, qui voit une transformation continue du discours. **Il n'y a pas un sens déterminant de l'émetteur mais bien des messages qui ont différentes significations et une réception qui définit également le sens des messages.**

Les auteurs ont dégagé des types de décodages différents, on peut en distinguer trois :

- **Décodage « oppositionnel »** : le message est compris mais lu selon un autre code, voire refusé.
- **Décodage « négocié »** : lecture mixte, à la fois conforme et oppositionnelle
- **Décodage « dominant »** : le message est reçu et accepté (ex : message délivré par le présentateur télé est accepté)

Stewart Hall donne des exemples de ces différents décodages : on peut penser que le présentateur est 'à la solde' de qqn... **Cela montre qu'il n'y a pas une seule réception. Le récepteur n'est pas passif : il joue un rôle actif.**

### I. LE MUSÉE DU MACVAL ET LA GESTION DES PUBLICS

Ce musée d'art contemporain a ouvert à Vitry-sur-Seine en 2005. L'idée est d'ouvrir une structure d'art contemporain dans une banlieue, d'avoir une politique dynamique à l'échelle de la ville, et que l'art contemporain doit être accessible pas uniquement à Paris.

Une équipe y est consacrée à l'analyse du public, à la production de statistiques sur les visiteurs. On peut dès lors analyser le public et savoir si il y a une vraie diversité de visiteurs ou si on retrouve les mêmes publics : ce type de musée permet-il de lutter contre les inégalités d'accès à l'art contemporain ? Une enquête de ce type a été menée en 2012.

Le public de proximité comporte beaucoup d'individus qui profitent du musée comme centre de documentation, pour sortir ou s'isoler. Le public plus éloigné visite comme une visite classique de musée. L'origine géographique est donc importante.

Il y a différents questionnements :

- **Confronter la vision d'un public** : le sens d'une oeuvre n'est pas unique ni donné à priori, les réceptions peuvent être très différentes
- **Les oeuvres exposées font l'objet de classement et de critiques** : les visiteurs déploient eux-mêmes des argumentations et des jugements variés
- **Il y a rarement une oeuvre et un public** : il y a des médiations (explications à côté de l'oeuvre, professionnel qui fait une visite, des applications, magazines...), cette médiation 'agit' sur la réception

L'art contemporain est un objet utile sur ces questionnements : on a dans cette forme d'art une réflexion sur l'art et son rôle lui-même.



La question de la réception permet de délaisser la focale des statistiques (diplôme, etc...) et d'adopter une autre focale pour s'intéresser à la relation oeuvre/public pour comprendre qu'il n'y a pas une seule réception. Il faut varier les échelles et méthodes d'observation. Dans la sociologie de la réception, les grandes enquêtes ne sont pas forcément pertinentes.

Fabiani distingue trois idéal-type de public :

- **Public constaté** : le public qui se dégage des grandes enquêtes ou des observations réalisées par l'institution
- **Public inventé** : le public inventé par les institutions culturelles, définit par une forme de « bonne volonté culturelle » (une utopie ?)
- **Public dénié** : un public invisible lié au projet (utopique) d'autonomie de l'artiste, l'artiste crée qqch, un genre de foule invisible lié au projet de l'artiste

Les deux premières catégories de Fabiani sont intéressantes par rapport aux discours sur la culture, qui reposent sur les publics constaté et inventé. On peut relier un certain nombre de discours qui 'oscillent' entre ces deux catégories (ex : Malraux). **Distinguer trois types de public sert à montrer que les publics sont aussi construits par les institutions culturelles, manière de comprendre comment sont représentés les publics. On peut voir qu'il y a l'idée que les publics ne sont pas forcément conçus dans une très grande diversité.**

## II LES TEMPS ET L'ESPACE : UN REGARD ORIGINAL SUR LES PUBLICS

JC. Passeron et E. Pedler : l'étude du public du musée Granet à Aix-en-Provence.

Ils étudient le temps passé devant les tableaux, questionnant la théorie de la légitimité culturelle. MOODLE

Ils distinguent deux tendances très différentes :

- **Les moyennement diplômés passent le plus de temps devant les tableaux**, comportement plus 'conformiste' que les autres
- **Les milieux aisés et populaires se rejoignent, ils ont des comportements plus sélectifs** (même si ils restent différents)

Le temps accordé aux tableaux est assez spécifique et notamment pour les milieux populaires et même parfois aisés : on voit que les oeuvres auxquelles le plus de temps est accordé ne sont pas les plus 'importantes' dans l'histoire de l'art. **Le temps reflète ce qui est valorisé et recherché dans l'art, l'idée d'une 'définition' populaire ou aisée de ce qu'est ou devrait être l'art.**

Les chercheurs remarquent que les classes populaires vont s'arrêter plus fréquemment devant les tableaux figuratifs (portraits, tableaux de genre).

- E. Ethis et les travaux sur le festival d'Avignon

Son travail montre que l'on trouve un public globalement diplômé, mais quand on prend en compte le lieu de résidence et le lieu du festival est largement influencé : le public local est beaucoup plus diversifié socialement.

Pour ce genre de festival, la part du public local est plus importante que la part venant d'Île de France.

## III. LE REJET DE L'ART CONTEMPORAIN

N. Heinich, *L'art contemporain exposé au rejets*, 2009

Les avis sont très tranchés et multiples sur l'art contemporain. Heinich retourne sur différentes oeuvres, en s'intéressant aux commentaires spontanés (livres d'or, etc...) et les controverses.

Les colonnes de Buren ont fait polémique : « c'est moche », « ça dénature »... *The Tree* de Philippe McCarthy (sorte d'arbre vert stylisé) place Vendôme a également déclenché une forte controverse. Les acteurs mobilisent des registres de valeurs assez différents : propres au monde de l'art mais aussi propres aux mondes ordinaires. La sociologue regarde comment s'organise le jugement et décrit les différents registres utilisés

Les registres propre au monde de l'art :

- **Le registre esthétique** : l'absence de beauté. La valeur d'une oeuvre est renvoyée à sa beauté, son harmonie, etc. (Ex : « je trouve ça moche »)
- **Le registre esthésique** : l'absence d'une émotion par la personne. Le « mode subjectif de l'effet sensoriel », ces commentaires sont peu nombreux (ex : « cela ne me touche pas »)
- **Le registre herméneutique** : l'exigence d'un sens, d'une signification. Dénonciations visant l'ésotérisme l'obscurité...qui excluent p)r ailleurs (ex : « ça ne veut rien dire », « je voudrais qu'on m'explique le sens »...)
- **Le registre réputationnel** : symétrie entre les jugements (oeuvre/artiste). Questionnement autour de l'authenticité (origine de l'oeuvre et motivations de l'artiste : « c'est pour l'argent et le buzz »)

Les registres propres au monde ordinaire :

- **Le registre domestique** : l'intégrité du passé ou du territoire (l'espace est marqué par le passé et fait partie du patrimoine, l'art contemporain qui investi ces lieux porte atteinte à ce territoire)
- **Le registre fonctionnel** : les plainte concernant les gênes occasionnées par des oeuvres ou des expositions (difficulté à circuler...)
- **Registre économique** : l'évaluation est guidée par la valeur monétaire (doute sur le fait que l'artiste cherche à faire le buzz pour créer de la valeur)
- **Registre civique** : dénonciations de la mauvaise utilisation des fonds publics
- **Registre juridique** : les références à la légalité
- **Registre éthique** : la transgression de valeurs morales, une indignation et un sentiment ordinaire d'atteinte à la justice (indignation et valeurs morales bafouées, le cas de l'arbre ressemblant à un plug anal par exemple)

**Dans l'art contemporain, la question de la beauté cesse de plus en plus le bas à l'authenticité artistique**, on se demande de plus en plus si la démarche est authentique. Il y aurait une forme d'évolution de cette remise en cause. L'intérêt d'étudier ces deux registres montre qu'il est compliqué en France d'envisager l'art contemporain sans le penser avec le rejet de l'avant-garde et le rejet du pouvoir.

#### IV. LA QUESTION DE LA MÉDIATION

Les travaux d'**Antoine Hennion** sur les médiateurs entre l'oeuvre et le public

Il se situe dans le cadre d'une sociologie « pragmatique », avec **B. Latour** comme arrière-fond théorique. Cette sociologie va aller « plus loin », avec l'idée qu'on ne peut pas séparer l'oeuvre du public, cela constitue une forme de tout.

Selon **Hennion**, **il n'est pas possible de parler de 'publics', même au pluriel.**

Il est important de comprendre dans cette approche de la manière dont on s'empare des oeuvres. **Il y a l'idée de dire que la réception a une dimension performative, l'oeuvre ne s'impose pas d'elle-même mais même la médiation produit quelque chose et contribue à la production d'une oeuvre.**

—> On retrouve la critique des Cultural Studies, la question de la conformité de la médiation ne se pose pas puisque l'idée est de comprendre comment le sens 'émerge' à travers les différents réseaux d'actants

L'idée est donc que le sens des produits que les médiateurs doivent défendre n'a plus rien qui va de soi, même pour les créateurs. Le public n'existe pas, il est donc « à faire ». Il n'y a donc pas un sens mais des sens, les médiateurs sont eux-mêmes producteurs de sens.

**Hennion** dit : « *Le 'sens' des 'produits' que les médiateurs doivent défendre n'a plus rien qui aille de soi, même pour les créateurs [...] Une fois qu'on ne postule pas d'office que la culture avec un grand C est bonne pour tous, mais qu'elle émane de la pluralité même des groupes humains, le mot de public (ou des publics, on ne sait plus si c'est un pluriel ou un singulier) paraît dérisoire.* ». **Le public n'existe pas, il est donc « à faire ».**

## SÉANCE 11 - L'ÉCLECTISME CULTUREL ET LES TRANSFORMATIONS DU GOÛT

### CULTURE SAVANTE VERSUS CULTURE POPULAIRE

Des pratiques, comme aller au théâtre ou à l'opéra sont le fait d'un petit nombre d'individus dans la population. **Il y a un clivage qui renverrait à celui entre classes populaires/ classes supérieures** (espace des goûts / espace des positions sociales).

La stratification sociale est un principe fondamental pour expliquer les pratiques culturelles, hérité de **Bourdieu**. Cependant, cela peut être critiqué. **Michèle Lamont** aux USA questionne la pertinence de ce cadre interprétatif : peut-on exporter cette vision bourdieusienne ailleurs ? **De plus, la société évolue, une classe moyenne s'est constituée et a pris de plus en plus d'importance.** Dans cette configuration, on peut se demander si la stratification sociale reste pertinente pour décrire la société.

**Moyennisation de la société** : réduction des inégalités, et constitution d'une classe moyenne

Aujourd'hui, la polarisation est moins prononcée entre les groupes sociaux que quand **Bourdieu** écrit *La Distinction*. **Il y a un rapprochement entre certains groupes, et des pratiques au pouvoir moins « classant ».** En effet, si on s'intéresse aux goûts musicaux ou aux séries par exemple, on voit qu'il y a de plus en plus d'éclectisme.

Le modèle de la légitimité culturelle est-il toujours pertinent? On peut se demander si il existe toujours une ou des hiérarchies culturelles. Pour ce faire, on peut étudier les évolutions des goûts en les rapportant aux évolutions de la société. **Des goûts « populaires » se diffusent de plus en plus dans la société, notamment via la socialisation primaire.** On peut également étudier la question de la variabilité des goûts, peu pris en compte par **Bourdieu**.

**La musique est un objet intéressant car c'est une pratique omniprésente aujourd'hui.** L'ensemble de la population peut y accéder. Son avantage est que c'est une pratique dans laquelle on peut retrouver une distinction entre savant et populaire, certains genres sont presque exclusivement écoutés par certains segments de la population, comme le montre *La Distinction*.

- *La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*, **Bernard Lahire**

**Bernard Lahire** propose d'observer les exceptions par rapport aux grandes tendances, et prouve que **les exceptions touchent en réalité l'ensemble de la population.** Selon lui, on ne peut pas rester à un niveau trop agrégé : à l'échelle des individus, les pratiques culturelles sont loins d'être cohérentes, elles le sont globalement mais quand on les observe en détail, il y a des dissonances : à priori, des goûts très éloignés dans l'espace social sont présent à l'échelle individuelle.

**Il montre que la dissonance est plus présente chez les cadres et professions intellectuelles supérieures.** Tous les goûts ne sont donc pas associés de manière comparable, Il documente les profils qu'il arrive à dégager. Du point de vue de la dissonance, il y a deux profils :

- **Dissonant « légitime »** : indivs issus de PCS cadres et professions intellectuelles sup, goûts classiques mais écoutent aussi musique populaire
- **Dissonant « illégitime »** : classe populaire qui a des goûts plus bourgeois

QUELLES DONNÉES POUR QUESTIONNER LA THÉORIE DE LA LÉGITIMITÉ CULTURELLE ?

—> À quoi se heurte-on quand on tente d'observer les goûts ?

Pour saisir les évolutions du goût musical, il y a deux sources principales : « Participation culturelle et sportive » (INSEE, 2003) et les « Pratiques culturelles des français » du Ministère de la Culture. **À travers ces enquêtes, on peut croiser les goûts et les pratiques.** Ces enquêtes se réalisent en plusieurs vagues

Mesurer la diversité des goûts ou leurs évolutions dans le temps : les enquêtes choisissent le ou les genres qu'ils écoutent le plus souvent. La liste fermée proposée aux individus a cependant évolué entre temps : par exemple, la musique électro n'existait pas en 1973. De plus, des genres ont été découpés et subdivisés.

**Ces enquêtes sont un indicateur de la variété du goût plus que le reflet fidèle de l'étendue des goûts .**

### LES GOÛTS MUSICAUX : DE L'HOMOGENÉISATION À L'ÉCLECTISME

Quand on regarde les enquêtes sur les pratiques culturelles, on voit que les genres musicaux les plus cités sont la variété française et la variété internationale. Ce choix ne varie pas en fonction des différentes variables (sexe, âge, PCS, niveau d'études), contrairement à ce que l'on pourrait penser.

Le cas des genres « savants » (classique, opéra et jazz) varie cependant toujours principalement du niveau d'étude et de la PCS.

**Le rôle du niveau de diplôme : la compétence musicale peut primer, mais les résultats sont étonnants. En effet, cela peut avoir un effet plus important que le diplôme, mais pas forcément en faveur des genres dits « légitimes ».** Ce n'est donc pas pck on a un niveau de diplôme élevé que l'on va avoir des goûts plus savants.

Le « jazz » le « rock » ou la « musique classique » ont des définitions qui varient aussi selon l'âge. La question de l'âge est classique en sociologie : effet d'âge ou de génération ? Par exemple, le rock est plus associé à un effet de génération.

—> Mais les genres populaires sont définis par des catégories peu stables d'une enquête à l'autre.

**On conclut que le pouvoir « classant » de certains goûts n'a pas complètement disparu, comme par exemple l'opéra. Ces goûts dits 'légitimes' correspondraient à l'espace savant. Néanmoins, cela est très différent pour par exemple la variété internationale, qui rassemble de plus en plus de monde, indépendamment de l'origine sociale ou du niveau de diplôme.**

**On peut donc dire que l'homogénéisation des préférences et des habitudes n'est pas si évidente que ça. Il existe toujours des hiérarchies ou des genres qui semblent classant. Les hiérarchies n'ont pas disparues, même si elles sont plus 'rares' et concernent moins de gens qu'avant.**

Afin d'échapper au concept d'alternative entre homogénéité et hétérogénéité, et donc la théorie de légitimité culturelle est la théorie de l'éclectisme et la **distinction univores** (tendance à avoir un genre musical préféré) et les **omnivores** (consommation de biens culturels variés) de **Richard Peterson**.

### LES UNIVORES / OMNIVORES ET LA THÉORIE DE LA LÉGITIMITÉ CULTURELLE

**Philippe Coulangeon** va mobiliser des enquêtes sur les pratiques culturelles des français, à la manière de **Bernard Lahire**. Le premier constat qu'il fait est que **entre 1973 et 2008, il y a une augmentation du nombre d'enquêtés citant au moins un genre musical**. Pour lui, il y aurait une transformation des habitudes culturelles, notamment liée à l'enfance et à l'adolescence. Il y a eu une banalisation depuis **les années 70** de l'écoute de la musique enregistrée.

**De plus, le nombre de gens citant au moins deux genres musicaux augmente également.** Si l'on revient à la limite de **Peterson** univores/omnivores, cela signifie qu'il y a une augmentation des profils omnivores.

**On peut conclure qu'il y a une augmentation globale du nombre d'omnivores.** On peut se demander si cette tendance est globale et se retrouve dans toutes les couches de la société. **On a une réduction des écarts entre les différentes CSP, mais l'augmentation de la diversité des genres cités se retrouve particulièrement chez les cadres.** Le critère de la diversité remplacerait la caractérisation esthétique (musique savante/populaire). Les omnivores ne sont pas seulement des

individus citant des genre différents mais aussi des goûts différents. On va trouver des mélanges assez importants.

L'objectif de **Coulangeon** est de **mesurer la structure des affinités entre les combinaisons de genres cités et les différents groupes sociaux** (donc si telle ou telle CSP va répondre tel ou tel genre musical). Quand on s'intéresse aux individus citant au moins trois genres, on voit que c'est plus important chez les gens qui écoutent du jazz et de la musique classique. Les individus appartenant aux catégories aisées ne se définissent plus par une exclusivité des goûts, il y aurait un lien entre éclectisme et musique savante. Les auditeurs exclusifs de jazz et de musique classique sont peu nombreux.

Comment expliquer que la musique classique est citée assez fréquemment et 'mariée' avec des genres tel que la variété internationale ? C'est le point central et le coeur de la thèse de **Coulangeon**. **Il relie l'omnivorisisme à la question de la culture de masse. Il montre que l'augmentation de la proportion d'omnivores peut s'expliquer par l'évolution au sein de la structure de la population, et notamment la massification de l'enseignement secondaire et supérieur. La très grande majorité d'une classe d'âge arrive au niveau bac et poursuit par des études supérieures : cela a selon Coulangeon un effet sur les goûts musicaux.**

Entre les différentes vagues de l'enquête sur les pratiques culturelles **entre 1973 et 2008**, les individus ne sont pas les mêmes. Il y a un environnement très différent, marqué par l'arrivée d'élèves et d'étudiants aux origines sociales et culturelles hétérogènes. **La massification a conduit des individus issus d'origines sociales peu aisées à fréquenter des établissements d'enseignement supérieur ou secondaires.** Cela a donc selon **Coulangeon** **un effet sur les goûts musicaux car ces derniers ne font pas l'objet de prescription scolaire** (cas également du cinéma et de la photo), ce sont des domaines souvent conçus ou vus comme secondaires (pas de cours de solfège, d'instruments...formation musicale élémentaire). **L'institution scolaire ne permet pas la reproduction d'inégalités dans ce domaine** (contrairement, c'est le cas pour la lecture). Il n'y a pas à l'école de mise en avant de certains genres musicaux. La formation du goût se fait donc par d'autres canaux. La légitimité du goût passe moins par l'institution. **L'idée fondamentale est donc que les tendances musicales vont se développer par le biais de la socialisation. La massification permettrait donc d'expliquer la forme que prend la diversification du goût musical.**

**La massification de l'enseignement ne produit pas une homogénéisation globale des comportements : le niveau de diplôme et l'origine sociale continuent d'exercer une influence importante.** **Coulangeon** montre qu'il y a un changement entre les goûts et les groupes sociaux. c'est dans les classes supérieures que l'on va trouver des individus qui empruntent de plus en plus aux genre populaires et à l'industrie de la culture de masse, et donc des omnivores.

**Cette conception des goûts musicaux montre que la transgression de la frontière savant/populaire est le propre de certains groupes. Coulangeon conclut que l'éclectisme éclairé est en train de remplacer la définition du bon goût. L'éclectisme éclairé devient de « bon goût ». C'est l'absence de goût ou une faible diversité traduirait par comparaison le goût « vulgaire ».**

L'omnivore n'écoute pas seulement des genres différents, il combine aussi des écoutes différentes.

## CONCLUSION

À travers les travaux de **Coulangeon**, on retrouve la même conclusion que pour la mondialisation de la culture : **il n'y a pas une forme de disparition des inégalités, les clivages ne disparaissent pas. Il y a des évolutions qui sont importantes, les clivages sont reconfigurés.**