



Marges

Revue d'art contemporain

15 | 2012

Démocratiser l'art [contemporain]

Compétence artistique, réception et démocratisation

Artistic Competence, Reception and Democratization

Samuel Coavoux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/355>

DOI : 10.4000/marges.355

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2012

Pagination : 69-80

ISBN : 978-2-84292-354-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Samuel Coavoux, « Compétence artistique, réception et démocratisation », *Marges* [En ligne],

15 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/marges/355)

journals.openedition.org/marges/355 ; DOI : 10.4000/marges.355

Compétence artistique, réception et démocratisation

À bien des égards, la sociologie de la culture telle qu'elle est pratiquée en France est depuis longtemps liée intimement aux ambitions politiques de démocratisation de la culture^{/1}. Les premières grandes enquêtes sociologiques ont accompagné la naissance du ministère Malraux, et la discipline en général a toujours été dépendante des enquêtes et commandes publiques^{/2}. Cela n'a certes pas empêché la sociologie de la culture de produire des travaux majeurs, et en premier lieu *La Distinction*^{/3}. Cependant, la routinisation d'un mode d'enquête (le questionnaire) et d'une problématique (la fréquentation des équipements culturels) a entravé l'émergence de travaux consacrés aux autres dimensions des pratiques culturelles que le seul accès. Les approches de la réception qui se sont considérablement développées lors des deux dernières décennies constituent désormais un paradigme majeur de la sociologie contemporaine, et sont intégrées au répertoire des enquêtes publiques sur les pratiques culturelles.

/1 L'auteur tient à remercier les participants de la journée d'étude « Démocratiser l'art [contemporain] », ainsi que Manuel Boutet, pour leurs commentaires sur une première version de ce texte.

/2 C'est ce que confirme la lecture de la bibliographie compilée par Sylvie Octobre, largement composée de littérature grise produite pour des institutions publiques. Sylvie Octobre, « Bibliographie. Pratiques

culturelles et publics de la culture », dans Olivier Donnat et Sylvie Octobre (sld), *Les Publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2001, p. 214-252.

/3 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

/4 Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.

/5 *ibid.*, p. 187.

/6 « Ne sont jamais exclus ici ce ceux qui s'excluent » (Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966, p. 69).

/7 Frédéric Poulard, *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*, Paris, La documentation française, 2010.

/8 Claude Fourteau, « La gratuité au bois dormant... Cinq ans de gratuité du dimanche au Louvre », dans Olivier Donnat et Sylvie Octobre (sld), *op. cit.*, p. 147-168.

Ce sont ces théories que nous souhaitons examiner dans le présent article, sous l'angle de leur contribution à une clarification de l'analyse de la démocratisation artistique. Leur développement, en effet, résulte en grande partie du constat d'une insuffisance des analyses de la participation culturelle : la démocratisation, à ce titre, ne pouvant plus être considérée uniquement comme la croissance quantitative du public des équipements culturels. Pourtant, ces approches souffrent d'un certain nombre de problèmes conceptuels, et en premier lieu du primat qu'elles donnent à l'interprétation des œuvres. Dès lors, quelle théorie de la réception est à même d'éclairer l'évaluation de la démocratisation culturelle, et plus généralement, de rendre compte de l'expérience esthétique ? Il apparaît que la théorie de la réception, certes quelque peu sommaire, que proposait Pierre Bourdieu présentait de grands mérites, en particulier son attention à la dimension pratique de l'expérience esthétique et sa sensibilité aux différences de légitimité.

« Démocratisation » de l'art et réception

Les politiques publiques visant à la « démocratisation » de l'art ont longtemps concentré leurs efforts sur un objectif unique : l'accroissement de la fréquentation des équipements culturels. L'intention, a priori, semble louable. Le constat que répètent d'année en année les enquêtes de fréquentation^{/4}, celui d'une inégalité considérable dans l'accès aux équipements, fonction notamment de l'origine sociale et du diplôme, semble justifier une telle politique. Rappelons que les cadres et professions intellectuelles supérieures sont 59 % à aller au musée au moins une fois par an, contre 15 % seulement des ouvriers, et que ces écarts s'accroissent lorsque l'on considère les visites multiples (27 % contre 2 % pour trois visites par an ou plus)^{/5}. Si la littérature sociologique attribue largement ces écarts aux rapports différents qu'entretiennent les individus de ces catégories à la culture légitime^{/6}, les politiques publiques ont pendant longtemps été prioritairement pensées selon d'autres critères. Elles ont fait comme si, par exemple, le problème principal était celui, géographique, de l'accès (il fallait donc développer des musées dans les régions, à la faveur d'impulsions locales soutenues par des politiques nationales)^{/7} ou encore celui, économique, du prix, auquel tarifs préférentiels et gratuité appliqués selon des modalités variables depuis les années 1980, devaient remédier)^{/8}.

On peut trouver deux failles au raisonnement qui soutient ces politiques, failles qui ont été largement pointées par la littérature sociologique. La première est que l'accroissement et la diversification des

publics sont deux phénomènes distincts/9. La croissance (relative) de la fréquentation des équipements culturels, ainsi, n'a pas substantiellement modifié la composition sociale du public. Il y a certes aujourd'hui plus de monde qu'hier au musée, mais ce sont, en proportion, toujours les mêmes personnes/10.

La seconde faille, moins souvent discutée dans une discipline structurée par l'étude statistique des niveaux de fréquentation, concerne le rapport aux produits culturels. Quand bien même l'écart quantitatif de fréquentation entre catégories sociales se comblerait, cela ne nous permettrait pas d'affirmer que nous assistons à une « démocratisation ». Il pourrait ne s'agir que d'une massification. Car les chiffres de fréquentation, passés quelques indicateurs grossiers comme le nombre d'équipements fréquentés, et éventuellement leur genre (musées d'arts, de sciences, d'anthropologie, etc.) ne peuvent dire que la *présence* à un endroit donné (en l'occurrence au musée), et non pas la *pratique* qui s'effectue en ce lieu.

Un exemple, puisé dans une sphère bien éloignée de l'art, permet d'illustrer ce phénomène. Les travaux sur la « fracture numérique » qui, depuis les années 1990, mesurent les inégalités géographiques, sociales, et économiques liées à Internet, ont ainsi rapidement dû se défaire de leur premier modèle, qui ne considérait que les différences d'accès. Celles-ci, en effet, se sont fortement résorbées dans les pays industrialisés, où l'accès au réseau est désormais largement répandu. On ne peut pour autant conclure à une démocratisation : les écarts d'ancienneté de la pratique/11, de compétences techniques/12 ou encore de modes de représentation de soi/13 produisent des écarts majeurs entre les usages des différents groupes sociaux. Tout le monde ne sait pas chercher efficacement des informations sur Internet, par exemple/14.

La consommation d'art, de la même manière, ne saurait devenir plus démocratique par sa simple diffusion quantitative. De *L'Amour de l'art* à *La Distinction*, Pierre Bourdieu insiste ainsi sur l'importance des différences dans le rapport aux œuvres que mettent en pratique les visiteurs de musée, et plus généralement, les consommateurs culturels : rapport spécifique ou rapport quotidien à l'œuvre d'art, dans une opposition qu'il nous faudra nuancer dans la suite de cet article. Or, si de tels écarts constituent une barrière à la démocratisation, c'est parce que les hiérarchies culturelles – ces outils symboliques sont au principe de la construction des frontières entre les catégories sociales dans la sphère culturelle – sont des échelles qui n'opposent pas seulement des consommations (aller ou ne pas aller au musée, lire ou ne pas lire de littérature, ou encore lire de la littérature policière ou de la littérature classique), mais également des modes de consommation

/9 Voir Nathalie Heinich, « Des chercheurs aux décideurs : une interaction problématique », dans Claude Fourteau (sld), *Les institutions culturelles au plus près du public*, Paris, Musée du Louvre, La Documentation Française, 2002, p. 158-159.

/10 Olivier Donnat, « La Stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution. 1973-1997 », *Revue Française de Sociologie*, 40, n° 1, 1999, p. 114.

/11 Pierre Mercklé et Sylvie Octobre, « La stratification sociale des pratiques numériques des adolescents », *Reset*, n° 1, 2012.

/12 Michel Gollac et Francis Kramarz, « L'informatique comme pratique et comme croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 134, 2000, p. 4-21.

/13 Laurence Le Douarin, « Hommes, femmes et micro-ordinateur : une idéologie des compétences », *Réseaux*, n° 123, 2004, p. 149-174.

/14 Eszter Hargittai, « Second-Level Digital Divide: Differences in People's Online Skills », *First Monday*, vol. 7, n° 4, 2002.

/15 Richard A. Peterson, « Le Passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 2004, p. 145-164 ; John Fiske, « The Cultural Economy of Fandom », dans Lisa Lewis (sld), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, Londres, Routledge, 1992, p. 30-49 ; Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

/16 Samuel Coavoux, « L'Espace social des pratiques de *World of Warcraft* », dans Hovig Ter Minassian et Samuel Rufat (sld), *Les Jeux vidéo comme objet de recherche*, Paris, Questions Théoriques, 2010, p. 253-280.

/17 Jean Caune, *La Démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2006, p. 15.

/18 Stuart Hall, « Codage/Décodage », *Réseaux*, 12, n° 68, 1994, p. 27-39.

/19 Martin Barker, « On Being Ambitious for Audience Research », dans Isabelle Charpentier (sld), *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Paris, Creaphis, 2006, p. 27-42.

(aller au musée carnet de note en main ou en flânant, lire Stendhal en rêvant d'amour ou en admirant le style, etc.).

La thèse de l'éclectisme de Richard Peterson, les analyses des consommateurs culturels les plus engagés, au sein des *fan studies* et en particulier du travail de John Fiske, ou encore la lecture par Bernard Lahire de *La Distinction* montrent l'importance qu'il y a à opérer un tel renversement, de l'analyse des consommations à celle des modes de consommation/**15**. L'« omnivore », figure chez Peterson de l'individu consommant simultanément culture légitime et peu légitime, n'écoute pas de la musique country comme le fait l'univore, mais y apporte un autre rapport à l'œuvre. Le fan, défini par sa capacité à produire du meta-texte, à discourir sur les œuvres, souvent jugées illégitimes (séries télévisées, littérature fantastique, jeux vidéo etc.), qu'il consomme, apparaît pourtant, par son approche informée de cette culture, comme fort légitime dans un espace social délimité/**16**. Enfin, l'insistance de Bernard Lahire sur les contextes de consommation de la culture, remarquant que l'audience du même film n'a pas le même sens selon qu'elle est réalisée dans une salle de cinéma ou dans un salon, sur un poste de télévision, confirme cette nécessité de déplacer le regard sur les modes de consommation.

L'étude de la « démocratisation culturelle », qu'elle soit entendue comme l'étude du processus historique de diffusion de la culture, ou comme l'analyse des politiques publiques susceptibles de favoriser une telle diffusion, ne saurait, dès lors, se passer d'une approche des rapports à la culture. Il ne s'agit pas seulement de savoir qui fait quoi dans la culture, mais aussi comment ces choses se font. Une théorie de la réception est donc nécessaire à toute analyse et toute pratique de la « démocratisation ». Cette idée est d'ailleurs bien comprise, et revendiquée, par les professionnels de la médiation culturelle. Ceux-ci savent que le rapport à l'œuvre constitue l'un des obstacles majeurs à la diffusion de l'art/**17**, et l'attention portée par les professionnels de la muséologie à « la mise en scène de l'exposition », à la communication et à la publicité, etc., le confirme. Les approches de la réception existantes, cependant, ne sont peut-être pas adaptées à ce projet.

Le primat de l'interprétation

Les approches de la réception, qui se sont multipliées ces dernières décennies, ont permis de réaliser ce tournant de la sociologie de la participation culturelle à la sociologie des rapports aux œuvres. Cependant, en partant d'un ensemble de postulats contestables, et notamment en posant implicitement l'idée selon laquelle toute réception

est nécessairement une interprétation, ces travaux ne suffisent pas à appréhender généralement la question de la perception artistique, dans son rapport à la démocratisation ; ils ne peuvent rendre compte de phénomènes locaux, de certaines réceptions, et même, plus précisément, de certains moments de certaines réceptions.

Le terme d'approches de la réception est sciemment utilisé pour désigner un ensemble de travaux aux filiations intellectuelles et institutionnelles diverses, et prenant cependant pour objet commun la perception des produits culturels. Les *cultural studies*, mouvement hétéroclite, apparaissent à Birmingham sous l'influence des écrits de Gramsci, pour contester les théories de la communication naïves (émetteur, message, récepteur), avec un texte classique de Stuart Hall/**18**, dont on a pu remarquer qu'il semblait impossible de trouver, depuis, un travail de réception ne le citant pas/**19**. De Richard Hoggart, étudiant le rapport « en diagonale » des classes populaires à la télévision, à Ien Ang décrivant la diversité des réceptions de *Dallas*, ce courant a solidement ancré l'idée que la communication n'est jamais univoque, car elle est reçue par un interlocuteur situé/**20**. En France, les approches de la réception naissent plutôt de l'importation des théories de l'école de Constance, en particulier celles de Hans Robert Jauss, ainsi que de la réflexion de Michel de Certeau/**21**. La sociologie de la réception constitue désormais une tradition importante, du moins pour ce qui concerne les formes culturelles narratives, et en particulier le roman, le cinéma et la télévision/**22**.

Les autres formes d'art, cependant, n'ont pas bénéficié d'une telle attention. Si elle n'est pas complètement ignorée, la musique vient loin derrière la littérature, en termes de nombre de publications consacrées à sa réception, et certaines formes de musique sont privilégiées/**23**. Mais ce sont surtout les beaux-arts qui constituent l'angle mort de la sociologie de la réception. Commentant l'une des rares enquêtes consacrée à la peinture, Jean-Claude Passeron attribue ce manque d'intérêt à la difficulté fondamentale que pose l'analyse de la réception des œuvres picturales. Là où il y a continuité sémiotique entre un art comme la littérature et l'expression traditionnelle de sa réception, dans les discours et les écrits des lecteurs, la peinture, elle, n'offre qu'une rupture. Les discours sur la peinture sont formés d'un langage radicalement autre. Dès lors, la sociologie serait incapable d'appréhender la réception picturale si elle se cantonnait à ses méthodes traditionnelles, et en particulier à l'entretien. Une enquête procédant par entretien ne pourrait alors être qu'une sociologie de « l'idéologie culturelle », mesurant simplement les discours convenus sur l'art. Elle ne serait pas capable de faire sens de ce qu'est véritablement la réception picturale/**24**.

/20 Richard Hoggart, *La Culture du pauvre. Essai sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970 ; Ien Ang, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, trad. Della Couling, Londres, New York, Methuen, 1985.

/21 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972 ; Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

/22 Cf. par exemple Isabelle Charpentier, *op. cit.* ; Brigitte Le Grignou, *Du côté du public. Usages et réception de la télévision*, Paris, Economica, 2003.

/23 La musique classique et l'opéra d'une part (Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993 ; Emmanuel Pedler, *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'Harmattan, 2003), le jazz d'autre part (Wenceslas Lizé, « La Réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang », dans Anthony Pecqueur et Olivier Roueff (sld), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009, p. 49-83).

/24 Jean-Claude Passeron, « L'usage faible des images », dans *Le Raisonnement sociologique. Un espace non-popperien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 399-442.

/25 Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, vol. 153, n° 1, 2009, p. 55-78.

/26 Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, IMREC, 1991; Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, vol. 27, n° 2, 1999, p. 93-116.

/27 Roger Chartier, « Du livre au lire », dans Roger Chartier (sld), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivage, 1985.

/28 Wenceslas Lizé, *op. cit.* Cette critique peut être prolongée, comme le fait Dominique Boullier, par une invitation à décentrer le regard du sociologue de la réception du seul instant de la confrontation au produit culturel. La réception de la télévision ne se fait pas uniquement devant la télévision, mais aussi dans les conversations qu'elle provoque. Dominique Boullier, « La fabrique de l'opinion publique dans les conversations télé », *Réseaux*, n° 126, 2004, p. 57-87.

Avec cette critique, Jean-Claude Passeron pointe plus généralement ce qui constitue une erreur courante de la sociologie de la réception : l'équivalence postulée entre réception et interprétation. On pourrait en effet radicaliser sa critique : rien ne dit que l'expérience du lecteur de littérature puisse être décrite par lui plus naturellement que celle du visiteur de musée ; car la continuité sémiotique ne doit pas faire oublier qu'il y a dans l'acte de réception une dimension pratique, et que le rapport à l'œuvre n'est jamais tout entier intellectualisé. C'est ce que montre, par exemple, Antoine Hennion lorsqu'il décrit la manière dont les amateurs goûtent le vin, escaladent une paroi, ou écoutent de la musique. Le sociologue appelle alors à une pragmatique du goût : une étude de la façon dont celui-ci se constitue dans la pratique amateur, en insistant sur le plaisir qu'elle procure et qui n'est pas nécessairement extériorisé verbalement, ni réflexivement/**25**. La conséquence méthodologique de la critique de la rupture sémiotique, et plus généralement de la confusion de la réception et de l'interprétation, conduit donc à privilégier, parmi les méthodes des sciences sociales, l'observation sur l'entretien, et Jean-Claude Passeron, en collaboration avec Emmanuel Pedler, propose dès lors de s'appuyer sur d'autres données que les discours pour saisir les rapports au tableau, à l'image, par exemple, du « temps donné aux tableaux/**26** ». Cependant, la radicalisation de la critique de Passeron ne doit pas nous conduire à l'accepter sans condition, en particulier dans sa réduction de l'analyse des discours sur les œuvres (quelles qu'elles soient) à celle d'une « idéologie culturelle ». Car la construction du goût, de l'expérience artistique, de la pratique, est un processus qui fait également appel au langage. Si la continuité sémiotique n'est pas si évidente qu'elle a pu apparaître, c'est aussi parce que le langage naturel est, très souvent, le seul disponible pour transmettre la réception (c'est le cas, par exemple, à l'écrit) et pour la construire collectivement. Car en plus de devoir être considérée comme un acte (et pas uniquement comme un état d'esprit), la réception doit être appréhendée comme un acte social. C'est parce que la culture a des fonctions – distinguer des catégories sociales, faire tenir ensemble une communauté, faciliter la sociabilité, etc. – que son appropriation ne peut être réduite à l'acte individuel, au rapport de soi à l'œuvre, qui aurait lieu dans un contexte pur de toute interférence. On ne lit pas la même chose selon le support sur lequel on le lit, et selon que la lecture est collective ou individuelle, à voix haute ou à voix basse/**27**. On ne voit pas un tableau de la même manière selon que l'on est seul ou accompagné. Et la vision que l'on peut avoir d'un film varie grandement selon les personnes avec qui l'on en discute. L'ethnographie des sorties au concert de jazz qu'a réalisée Wenceslas Lizé démontre ainsi

l'importance de la construction collective et discursive de la réception : l'expérience individuelle est confrontée à celle des autres, et la discussion collective est le lieu où s'élabore, en fonction des relations interindividuelles (de pouvoir, d'amitié, de confiance, etc.), l'appropriation individuelle/28.

En fait, de l'argument de la rupture sémiotique, c'est surtout la critique de la primauté accordée à l'interprétation qu'il faut retenir. Toute réception n'est pas une interprétation, non seulement parce que la réception est d'abord une pratique, mais également parce que, même lorsqu'elle est verbalisée, elle ne fait pas nécessairement appel à un processus réflexif et rationnel d'analyse. Cette erreur constitue ce que Pierre Bourdieu appelle un « biais scolastique » : la projection des modes de raisonnement du chercheur chez les acteurs qu'il étudie. La réception interprétative est celle des historiens de l'art, des artistes, ou des spécialistes de la littérature, mais il faut admettre que certains actes sémiologiques qui constituent la réception, pour le public, n'ont pas ce caractère d'interprétation.

Les approches de la réception souffrent par ailleurs de l'attention moindre qu'elles portent à la légitimité des discours qu'elles analysent/29. À force d'étudier la variété des interprétations possibles, et actuelles, d'une œuvre, elles oublient parfois de remettre ces interprétations en relation les unes avec les autres, c'est-à-dire de les replacer dans l'espace social pertinent dans lequel elles se positionnent les unes par rapport aux autres. Elles transforment ainsi un relativisme logique, principe méthodologique, à l'image de l'impératif de symétrie que défend le « programme fort » de sociologie des sciences/30, en relativisme philosophique qui fait « comme si » tous les discours avaient le même pouvoir, appuyaient les mêmes positions, fondaient les mêmes relations. Si l'on peut proposer une analyse symétrique de l'interprétation d'un tableau par le critique d'art et par le non-visiteur ayant vu une reproduction, on ne peut faire comme si les deux se valaient dans le monde social. Le critique d'art écrira et sera lu, parlera et sera entendu, et s'il est suffisamment reconnu, son interprétation du tableau pourra être acceptée comme vraie sur le seul fondement de la légitimité/31. Ce ne sera sans doute pas le cas du spectateur non informé et non reconnu pour son expertise/32.

Si l'on voit bien les enjeux, dans une perspective de démocratisation artistique, d'une théorie de la réception qui permette de dépasser l'analyse de la seule participation culturelle, les approches actuelles de la réception semblent insuffisantes. Elles mettent en effet trop souvent l'accent sur une dimension unique de la réception et oublient que ces réceptions sont prises dans des systèmes culturels plus larges, qu'elles ont un contexte social. Paradoxalement, la relecture

/29 Jean-Claude Passeron et Claude Grignon, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1989.

/30 Voir David Bloor et François Briatte, « Entretien avec David Bloor », *Tracés*, n° 12, 2007, p. 215-228.

/31 Pour une synthèse sur les mécanismes d'attribution de la confiance, voir Steven Shapin, *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth Century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, notamment chap. 1.

/32 Pour une approche qui ne tombe pas sous le coup de cette critique, voir Annie Collovald et Erik Neveu, *Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information – Centre Pompidou, 2004.

/33 On pense ici à Pierre Bourdieu, « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps Modernes*, vol. 27, n° 295, 1971, p. 1345-1378; Pierre Bourdieu, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n° 4, 1968, p. 639-664.

/34 Pierre Bourdieu, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *op. cit.*, p. 639.

/35 *ibid.*, p. 649.

/36 Michael Baxandall, *L'Œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.

/37 Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut, « Pour une sociologie de la perception », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, n° 1, 1981, p. 3-9.

des textes fondateurs de la sociologie de la participation culturelle, en particulier *L'Amour de l'art* et *La Distinction*, permet, pour le lecteur attentif à la complexité de la pensée de Pierre Bourdieu, de résoudre certains de ces paradoxes, et de relancer une théorie de la réception plus adéquate.

La compétence artistique

En France, c'est en particulier contre les travaux de Pierre Bourdieu que s'est construite la sociologie de la réception : à la fois en réaction à, et dans la continuité de sa pensée. Les sociologues de la culture les plus opposés à la théorie de la légitimité culturelle ont trouvé dans l'analyse de la réception des arguments pour étudier sociologiquement la culture en se passant de ce paradigme ; ses partisans, au contraire, y ont vu un ensemble d'outils pour poursuivre l'œuvre du sociologue en s'attachant à en combler les lacunes. Dans les deux cas, cependant, la réception apparaît comme un manqué de la théorie de la légitimité culturelle. Il existe pourtant bien, chez Pierre Bourdieu, une théorie de la réception, développée en particulier dans quelques articles repris par la suite dans ses deux ouvrages majeurs sur l'art/**33**. Une théorie certes sommaire, et parfois trop unidimensionnelle, mais qui, insistant sur les questions de légitimité et sur le sens pratique à l'œuvre dans l'appropriation, permet de sortir de certaines des impasses dans lesquelles nous conduisent les approches plus récentes, du moins en ce qui concerne la pensée de la démocratisation de l'art.

La perspective de Pierre Bourdieu est centrée sur la notion, rarement interrogée, de « compétence artistique ». Elle partage avec les approches de la réception la conception de l'œuvre comme message : « toute perception artistique implique une opération consciente ou inconsciente de déchiffrement/**34** ». Ce qui différencie alors les perceptions des individus est l'adéquation à l'œuvre du code utilisé dans la perception. La perception légitime, autorisée, est celle qui applique le code « qu'exige objectivement l'œuvre/**35** ». Celui-ci, cependant, est un construit historique. Il ne peut pas être inscrit dans l'œuvre elle-même, puisqu'il a pu varier à travers le temps pour une même œuvre. Commentant *L'Œil du Quattrocento*/**36**, Pierre Bourdieu explique ainsi que la perception légitime de l'art au 15^e siècle, celle des commanditaires, est bien éloignée de celle qui prévaut désormais dans la lecture de ces mêmes tableaux : on y valorisait alors les couleurs chères, les matériaux rares, le temps passé à l'ouvrage, etc./**37**. Bref, on y appliquait une lecture de l'art comme artisanat, mettant en avant la bonne facture de l'œuvre, une perception des tableaux qui, aujourd'hui, appartient à l'ensemble des réceptions non légitimes, ne serait-ce que parce

qu'elle est plus généralement le fait des individus les plus éloignés de la culture légitime/38. Depuis au moins le 19^e siècle, et plus particulièrement, écrit Pierre Bourdieu, pour la peinture postimpressionniste, le code légitime, qui constitue la compétence artistique, est défini par « la connaissance préalable des principes de division proprement artistiques qui permettent de situer une représentation, par le classement des indications stylistiques qu'elle renferme, parmi les possibilités de représentation constituant l'univers artistique et non pas parmi les possibilités de représentation constituant l'univers des objets quotidiens (ou, plus précisément, des ustensiles) ou l'univers des signes/39 ».

La compétence artistique, dès lors, est la capacité à repérer une œuvre dans l'espace des œuvres actuelles et possibles, à partir de ses « *traits stylistiques distinctifs*/40 ». Elle n'est cela, cependant, que depuis un peu plus d'un siècle, et pourrait très bien être davantage. Il est même assez probable, nous le verrons, qu'elle inclue la capacité à produire à propos d'une œuvre un discours sensible. Or, il s'agit surtout, on l'aura remarqué, d'une compétence fortement liée à l'ordre scolaire. C'est là le rapport à l'œuvre que valorise notamment l'histoire de l'art, l'esthétique, la philosophie et la littérature. On ne s'étonnera donc pas du lien puissant entre le niveau de diplôme et le niveau de compétence artistique, mesuré dans toutes les enquêtes de participation/41.

Dès lors, la compétence artistique fournit une échelle sur laquelle se positionnent les différents modes de réception. La réception naïve, non informée, tend par exemple à ne voir dans les œuvres que les objets représentés, et juge les matériaux de représentation à partir de critères extra-artistiques (qualité de la facture, etc.). À l'inverse, la réception informée de ce code adéquat reconnaît l'iconographie de l'œuvre, et s'efforce de replacer sa création dans son contexte, en la situant dans l'histoire de l'art, de l'opposition des genres, ou encore dans la biographie du peintre lui-même. Le constat empirique de la persistance de ces écarts, et de leur pertinence pour les individus consommant des produits artistiques, est régulièrement renouvelé. Dans le cadre d'une recherche en cours sur la réception de *La Fuite en Égypte* de Nicolas Poussin (Musée des Beaux-Arts de Lyon), les premiers entretiens laissent voir cette opposition entre d'une part des aveux renouvelés d'incompétence et le sentiment d'être démuné devant cette toile (qui s'accompagne de demandes fréquentes d'« explications » à l'enquêteur), et d'autre part des discours assurés de décodage iconographique et d'interprétation, mâtinés de considération sur le peintre, le classicisme, ou encore les pigments utilisés.

On a souvent critiqué cette approche, et plus généralement la théorie de la légitimité culturelle dont elle découle, pour son unidimensionnalité. Si les réceptions peuvent être mesurées à une échelle unique,

/38 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, op. cit.

/39 Pierre Bourdieu, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », op. cit., p. 647.

/40 *ibid.*, souligné dans l'original.

/41 Philippe Coulangeon attire d'ailleurs l'attention sur le fait que ce lien est équivoque : il peut être interprété comme un lien de causalité (l'éducation accroît la compétence artistique) ou comme un lien de co-occurrence (niveau de diplôme et compétence artistique sont des effets d'une même cause, le capital culturel familial), et l'auteur montre d'ailleurs que ces deux explications se complètent. Philippe Coulangeon, « Quel est le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux équipements culturels ? », dans Olivier Donnat et Paul Tolila (sld), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 245-265.

/42 Cf. en particulier Bernard Lahire, *L'Homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998.

/43 Pierre Bourdieu, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *op. cit.*, p. 642.

/44 Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *op. cit.*

/45 Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, 1992.

où donc passe la grande variété des interprétations que mettent en lumière les sociologies de la réception? Il y a là une confusion entre ce que dit la théorie et ce que l'on en dit. L'échelle de la compétence artistique ne mesure que la maîtrise des *codes spécifiques* à l'art, et prétend que cette maîtrise est centrale dans la réception, parce qu'elle détermine en grande partie les profits symboliques que les acteurs peuvent tirer de leur consommation d'art. Cependant, la moindre capacité à repérer les œuvres perçues, dans le bas de l'échelle, ne signifie pourtant pas qu'il n'y a aucune réception. Les réceptions non-spécifiques, pour être illégitimes, n'en sont pas moins existantes, et l'on ne peut les ignorer. Il y a, ici, une véritable diversité : outre le degré de spécificité, la modalité de réception non-spécifique peut fortement varier. Ce constat peut être généralisé aux réceptions légitimes, qui peuvent mobiliser des éléments divers du code adéquat et insister par exemple tantôt sur la dimension historique et iconographique, tantôt sur la dimension esthétique et interprétative de la réception. La théorie de la pratique née avec Pierre Bourdieu, et largement développée depuis⁴², s'intéressera alors à la manière dont l'une ou l'autre des compétences spécifique ou non-spécifique à l'art sera mobilisée pour la réception. Ainsi, l'unidimensionnalité de la théorie bourdieusienne de la réception ne concerne que le degré de légitimité des compétences mises en œuvre dans la réception, mais rien ne s'oppose à ce qu'une analyse plus approfondie ne rajoute des dimensions dans l'étude des ressources utilisées pour faire sens des œuvres.

La réception en pratique

L'approche de Pierre Bourdieu insiste par ailleurs sur la dimension pratique de la réception, et plus généralement, de l'action sociale. En ce sens, elle permet de dépasser le biais scolastique des approches interprétatives, en faisant de la réception scolaire, érudite, interprétative, l'exception plutôt que la règle, un mode de réception parmi bien d'autres. « La théorie spontanée de la perception artistique se fonde sur l'expérience de la familiarité et de la compréhension immédiate – cas particulier qui s'ignore comme tel⁴³ ». Ce rapport spécifique à l'art ne saurait être érigé en modèle unique de la réception : toute appropriation ne consiste pas en une analyse réflexive et interprétative de l'œuvre, loin de là. L'observation des visiteurs de musées d'art montre au contraire un rapport souvent distant : arrêts brefs⁴⁴, marques d'approbation ou de désapprobation sèches (« c'est beau ! », « c'est affreux ! ») qui relèvent du « geste » plus que du discours, selon l'admirable mot de Wittgenstein⁴⁵, incapacité fréquente à parler du tableau autrement qu'en décrivant ce qu'il représente.

C'est en réalité tout un *sens pratique* qui s'exprime dans la relation à l'art. Le système de dispositions incorporées, que Pierre Bourdieu nomme « habitus », détermine le rapport pratique aux œuvres d'art de manière préreflexive, dans la majeure partie des cas, et y compris pour les visiteurs les plus dotés en compétence artistique dont les dispositions et les capacités interprétatives ne sont pas toujours mobilisées. La réception comme confrontation à l'œuvre est alors le fait de schèmes intériorisés déterminant l'expérience esthétique. C'est ce qui permet, d'ailleurs, de la concevoir comme révélation : « le fait primaire, massif, que l'œuvre est là et qu'elle produit immédiatement un effet sur celui qui la voit » que décrit Georg Simmel/**46** n'est autre que cette rencontre d'un être social, c'est-à-dire socialisé, et d'un produit culturel dont les propriétés actualisent les dispositions.

C'est ainsi l'inscription de la compétence artistique dans une théorie de la pratique plus générale qui lui donne toute son efficacité. Dans cette approche, la socialisation des individus est centrale. L'intériorisation progressive et jamais complètement achevée d'un rapport au monde sous forme de schèmes de perception et d'action est alors la matrice de l'action sociale, et la réception de l'art ne fait pas exception, parce qu'elle est, également, une action sociale. Les différences de socialisation, dont fait partie le degré de compétence artistique, expliquent alors largement la variété des réceptions. Cette approche ne peut cependant fonctionner sans quelques amendements. Le principal, sans doute, consiste à prendre en compte la grande singularité du mode de réception interprétatif, mobilisant une compétence adéquate. Pierre Bourdieu tend en effet, dans ses écrits, à l'attribuer à la classe supérieure dans son ensemble, ou du moins à l'ensemble de la fraction riche en capital culturel de cette classe. Or, cette compétence apparaît bien plus rare, comme le mentionnait déjà Dominique Schnapper peu de temps après *L'Amour de l'art*/**47**, et comme le vérifient les travaux contemporains/**48**. Il apparaît dès lors qu'outre la possession de connaissances substantielles, permettant de situer les œuvres, il existe une dimension formelle à la compétence artistique : la capacité discursive de produire un discours cohérent sur l'œuvre, et le sentiment d'habilitation/**49** autorisant à émettre un tel discours.

Conclusion : la démocratisation culturelle

En accordant le primat à l'interprétation et en ignorant l'importance des hiérarchies culturelles, les approches classiques de l'interprétation, si elles permettent de faire un premier pas pour sortir de l'analyse traditionnelle de la consommation culturelle, ne suffisent pas à comprendre l'appropriation pratique des œuvres. Paradoxalement,

/46 Georg Simmel, *Rembrandt*, Paris, Circé, 1994, p. 7.

/47 Dominique Schnapper, « Le Musée et l'école », *Revue française de sociologie*, vol. 15, n° 1, 1974, p. 113-126.

/48 Anne Lambert, *La Réception de la peinture dans les classes supérieures. Enquête sociologique*, Mémoire de master 1, Université Lumière – Lyon II, 2004.

/49 Terme que l'on emprunte à Daniel Gaxie, « Cognitions, autohabilitation et pouvoirs des "citoyens" », *Revue française de sciences politiques*, vol. 57, n° 6, 2007, p. 737-757.

un retour au modèle de la compétence artistique, insistant sur la dimension pratique de l'appropriation, semble nécessaire à la pensée de la démocratisation de l'art. Non seulement elle permet de dépasser l'illusion que la croissance quantitative du public de l'art constitue une démocratisation effective, mais elle fournit également des pistes pour penser les modèles de médiation possible pour permettre une plus grande égalité devant l'œuvre d'art. Le sociologue se heurte cependant, alors, au problème de définition de la démocratisation artistique. Ce concept est bien moins scientifique que politique. Plusieurs formes de démocratisation sont possibles, qui semblent mutuellement exclusives, et entre lesquelles l'analyste ne saurait trancher. Il semble en particulier que l'alternative entre relativisme (toutes les formes d'art se valent et la démocratisation doit consister à effacer les différences arbitraires de légitimité) et légitimisme (la démocratisation doit favoriser l'accès pour tous aux formes d'art et aux œuvres les plus légitimes) est difficile à dépasser. La démocratisation de l'art peut alors passer, ou par la réhabilitation des réceptions dominées, ou par la diffusion des compétences de réception dominantes. Dans le premier cas, le dévoilement de la rareté de la réception spécifique, y compris dans les catégories de population apparemment les plus compétentes, couplé à des politiques de médiation centrées sur l'habilitation des discours dominés sur l'art pourrait permettre une certaine démocratisation. Dans le second, la médiation ne peut que prendre la forme d'un enseignement d'une compétence et d'une familiarité à l'art. Dans les deux cas, cependant, se pose avec acuité la question des institutions capables d'un tel effort. Pierre Bourdieu voyait, dans la généralisation de l'enseignement artistique, la seule solution possible aux inégalités devant l'œuvre d'art. Mais l'école n'a jamais eu, d'après ses propres travaux, le pouvoir de contrer les inégalités naissant dans les différences de socialisation familiale. L'école contemporaine, les politiques publiques de la culture, ou encore les musées, sont-ils capables d'un tel mouvement ?

Samuel Coavoux