



## Biens Symboliques / Symbolic Goods

Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées

3 | 2018  
Questions d'in-disciplines

---

### Les frontières de la compétence

Les apports de l'analogie entre comportements politiques et consommations artistiques à l'étude des publics des musées

*Studying the Construction of Socio-Cognitive Dispositions. The Cross-Border Benefits and Entry Costs of Intra-Disciplinary Imports*

*Las fronteras de la competencia. Los aportes de la analogía entre comportamientos políticos y consumos artísticos al estudio de los públicos de museo*

Samuel Coavoux

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bssg/296>

DOI : [10.4000/bssg.296](https://doi.org/10.4000/bssg.296)

ISSN : 2490-9424

#### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

#### Référence électronique

Samuel Coavoux, « Les frontières de la compétence », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 3 | 2018, mis en ligne le 15 octobre 2018, consulté le 04 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/296> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.296>

---

BIENS  
SYMBOLIQUES  
Revue de sciences sociales  
sur les arts, la culture et les idées



A Social Science Journal  
on Arts, Culture and Ideas  
SYMBOLIC  
GOODS



BIENS  
SYMBOLIQUES  
SYMBOLIC  
GOODS



PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DE VINCENNES



n°3 / 2018

Questions d'in-disciplines  
*Questions of In-Disciplines*



## Les frontières de la compétence

Les apports de l'analogie entre  
comportements politiques et  
consommations artistiques à l'étude des  
publics des musées

## The Limits of Competence

The Analogy Between Political Behaviour  
and Artistic Consumption and its  
Contribution to Studying Art Gallery  
Participation

Samuel Coavoux

traduction | translation  
Delaina Haslam



Illustration 1. William Hogarth, *Le Vote* (1754-1755), Sir John Soane's Museum. / William Hogarth, *The Polling* (1754-1755), Sir John Soane's Museum.

Source : Wikimedia.

L'étude de l'appropriation des objets culturels est historiquement ancrée du côté des études littéraires, philosophiques et esthétiques (Gombrich 1984 ; Jauss 1990), qui ont eu une influence considérable sur le développement de la sociologie de la réception (Passeron 2006). On peut donc s'étonner de ce que, en France, quelques-uns des travaux les plus marquants sur la réception des objets culturels des dernières décennies soient le fait d'auteurs ancrés, par leurs rattachements institutionnels comme par leurs autres objets de recherche, dans le champ de la science politique (Charpentier 2006 ; Collovald & Neveu 2004 ; Darras 2003 ; Le Grignou 2003 ; Mauger, Poliak, Pudal 1999). Cet intérêt commun à la sociologie de la culture et à la sociologie politique tient certes au moins en partie aux interrogations communes à ces deux spécialités sur le rôle des médias, pour saisir la diffusion des idées politiques (Lazarsfeld & Katz 2008) et pour caractériser les rapports à la culture (Hoggart 1970). Il existe toutefois une autre cause à cette proximité inattendue : il y a eu, en France, un moment d'intersection de la sociologie de la culture et de la sociologie politique. En effet, l'analyse des comportements électoraux constitue une branche de la sociologie politique qui a bénéficié de l'apport de la sociologie de la culture – en l'occurrence, de l'étude des publics des musées. L'un de ses concepts centraux, la compétence politique, a été élaboré par Pierre Bourdieu (1973, 1979) et par Daniel Gaxie (1978) sur le modèle de la compétence artistique (Bourdieu & Darbel 1969).

Si la sociologie de l'art a inspiré celle des comportements politiques, le chemin inverse a rarement été parcouru. Dans cet article, je propose plusieurs pistes pour réimporter les résultats récents des travaux de science politique dans la sociologie des consommations artistiques. Je me concentre pour cela sur une pratique, la visite de musées d'art. Une avancée mérite en particulier l'attention des sociologues de l'art : la reconceptualisation de l'écart entre les pôles de l'échelle de la compétence politique. Les travaux récents sur les

The study of the appropriation of cultural objects is historically rooted within literature, philosophy, and aesthetics (Gombrich 1984; Jauss 1982), which have significantly influenced the development of the sociology of reception (Passeron 2013). It might therefore be surprising that, in France, some of the most salient works in recent decades on the reception of cultural objects have been written by authors who—through their institutional ties as much as their other research focuses—are connected to the field of political science (Charpentier 2006; Collovald & Neveu 2004; Darras 2003; Le Grignou 2003; Mauger, Poliak, Pudal 1999). This interest that the sociology of culture shares with political sociology is certainly at least partly driven by inquiries shared by these two specialities into the role of the media in understanding the spread of political ideas (Lazarsfeld & Katz 1955) and in characterizing relationships to culture (Hoggart 1970). However, there is another factor contributing to this unexpected proximity: the crossover that has taken place in France between the sociology of culture and political sociology. Indeed, analysis of voting behaviour constitutes a branch of political sociology that has benefited from the input of the sociology of culture—in this case, from the study of art gallery participation<sup>1</sup>. One of its central concepts, political competence<sup>2</sup>, was developed by Pierre Bourdieu (1979, 1984) and Daniel Gaxie (1978) using the model of artistic competence (Bourdieu & Darbel 1990).

While the sociology of art has inspired that of political behaviour, the reverse has almost never occurred. In this article, I propose several strands through which to reimport the recent results of

- 1 [Translator's comment] In this text, "art galleries" is the translation for musées and thus specifically refers to art museums and other cultural heritage institutions (as opposed to commercial art galleries).
- 2 "Competence" is used with the meaning developed by Pierre Bourdieu (1973, 1984 [1979]).



rapports au politique des membres des classes populaires et des élites tendent d'une part à révéler la multiplicité des ressources des premiers et d'autre part à relativiser l'étendue de la compétence des seconds. Ce qui différencie alors ces pôles est le degré de spécificité de leur compétence ainsi que leur compétence statutaire, c'est-à-dire leur sentiment de légitimité à prendre la parole. Dans quelle mesure ces résultats s'appliquent-ils aux rapports à l'art ? Les matériaux issus d'une enquête ethnographique sur la réception d'un tableau fournissent des indices en faveur de leur transférabilité. Après un bref retour sur la notion de compétence, cet article met en lumière trois apports de la comparaison entre ces spécialités de recherche : les enjeux de légitimité de la prise de parole, la diversité des modes de production des opinions artistiques, en particulier à partir de ressources non spécifiques, et les effets normatifs de la figure de l'expert.

La réflexion présentée dans cet article prend sa source dans une thèse de doctorat (Coavoux 2016) qui consistait en l'étude d'un cas : la réception d'un tableau de Nicolas Poussin, [La Fuite en Égypte](#) (1657). Cette toile est conservée au [Musée des beaux-arts de Lyon](#) et représente un épisode biblique, l'exil de Marie, Joseph et l'Enfant Jésus avertis par un ange du massacre des nourrissons ordonné par le roi Hérode. Dans cet article, je mobilise trois matériaux empiriques principaux : des observations systématiques des formes d'attention accordées au tableau par les visiteurs et visiteuses ; 56 entretiens menés au musée avec des personnes s'étant arrêtées devant le tableau ; 18 entretiens biographiques menés hors du musée sur les carrières de visiteurs. Les observations étaient centrées sur les comportements des visiteurs

work in political science into the sociology of artistic consumption. With this aim, I concentrate on the practice of visiting art galleries. One development deserves particular attention from sociologists of art: the redefinition of the distance between the two poles of the scale of political competence. Recent work on relationships to politics among the working class and elites has tended, on the one hand, to reveal the multiplicity of resources of the former, and on the other hand to undermine the scope of competence of the latter. Therefore, what differentiates these poles is the degree of specificity of their competence as well as their status-linked competence—that is to say, their sense of legitimacy in terms of taking the floor. To what extent do these results apply to attitudes towards art? Material gleaned from an ethnographic study on the reception of an artwork provides indications in support of its transferability. After a brief return to the concept of competence, I will shed light on three factors supporting the comparison between these research specialities: the role of legitimacy in expressing views; the diversity of modes of production of artistic opinion, in particular from non-specific resources; and the normative effects of the figure of the expert.

The considerations presented in this article are based on a PhD thesis (Coavoux 2016). The thesis was built around a case study: the reception of Nicolas Poussin's painting [The Flight into Egypt](#) (1657). This painting is housed by the [Musée des beaux-arts de Lyon](#) (Lyon Museum of Fine Arts) and represents a biblical episode—the exile of Mary and Joseph and baby Jesus having been warned by an angel of the massacre of infants ordered by King Herod. I use three main forms of empirical material in this article: systematic observations of types of attention given to the painting by visitors to the gallery; fifty-six interviews conducted at the gallery with visitors who had stopped to look at the painting; and eighteen biographical interviews carried out outside the gallery

et visiteuses, dont j'ai cherché à produire une description précise : attitudes corporelles, déplacements, interactions (Coavoux 2014). Elles ont notamment permis d'enregistrer un grand nombre de situations spontanées et variées de réception artistique. La première série d'entretiens a été conduite avec des visiteurs et visiteuses immédiatement après leur sortie de la salle où est exposé le tableau de Poussin. Les entretiens portaient sur les réactions à ce tableau et ont permis de mesurer les connaissances artistiques et les propriétés sociodémographiques des personnes observées, afin de les rapporter à leurs modes de visite. Enfin, les entretiens biographiques menés hors du musée ont permis de décrire plus précisément des carrières de visiteurs, afin de pallier les limites des entretiens menés au musée, et notamment leur brièveté due au manque de disponibilité des personnes interrogées.

Dans l'esprit de ce dossier, j'ai cherché à repérer quelques-unes des conditions de possibilité de la confrontation à d'autres spécialités de recherche. Faute d'enquête systématique sur les lectures des sociologues de la culture, je ne peux ici que donner quelques pistes, soumises aux risques de l'illusion biographique, pour comprendre comment j'ai pu lors de mon terrain au musée m'intéresser à la sociologie politique.

Les chercheurs de l'équipe dans laquelle j'ai préparé ma thèse, l'axe « [Dispositions, pouvoirs, cultures, socialisations](#) » du Centre Max Weber (Lyon), sont rassemblés par une approche – l'étude des socialisations – plutôt que par un objet d'étude, même si les travaux sur la culture y sont majoritaires. Cette configuration favorise un certain éclectisme dans les lectures théoriques et empiriques. L'orientation de cet éclectisme vers la sociologie politique vient d'abord de ce qu'elle a été la première branche des sciences sociales que j'ai étudiée, préparant le diplôme d'un Institut d'études politiques. Puis, en commençant ma

on visitors' backgrounds. Observations centre on visitor behaviour, which I strive to describe precisely: body language; movements; and interactions (Coavoux 2014). Among other things, this enabled me to record many spontaneous and varied instances of artistic reception. The first series of interviews was conducted with visitors immediately after leaving the room where Poussin's painting is displayed. The interviews focus on reactions to the painting and allow me to assess the artistic knowledge and socio-demographic characteristics of the people observed in order to correlate them with a visit type. Finally, the biographical interviews conducted outside the gallery give a more detailed description of visitors' backgrounds to compensate for the limitations of the interviews conducted inside—in particular their brevity on account of a lack of time available on the part of these interviewees.

In the spirit of this dossier, I have sought to identify some of the conditions that enable the confrontation with other research specialities. In the absence of a systematic inquiry into what sociologists of culture read, I am only able to give a loose outline here, that runs the risk of biographical illusion, to understand how I might take an interest in political sociology within my domain of art galleries.

The team in which I prepared my thesis, the [Dispositions, pouvoirs, cultures, socialisations](#) (Disposition, Power, Culture, and Socialization) axis of the Centre Max Weber (Lyon), welcomes researchers who share a common approach—the study of socialization—rather than a research subject, even though the majority of work that is carried out there is on culture. This configuration promotes a certain eclecticism in terms of theoretical and empirical readings. The fact that I directed this eclecticism towards political sociology is primarily a result of the fact that this was the first branch of social science that I studied when taking my diploma at the Institut d'études politiques. Then, when beginning my thesis,



thèse, j'ai animé avec Andréa Insergueix, un atelier de lecture consacré aux travaux sur la culture et les rapports au politique des classes populaires. C'est dans cet atelier que j'ai fait explicitement le lien entre compétence artistique et compétence politique, lorsque mes camarades politistes ont répondu à ma proposition de lecture de *L'Amour de l'art* en mettant en parallèle les textes de Daniel Gaxie.

Andréa Insergueix and I led a reading workshop dedicated to work on culture and attitudes towards politics among the working class. I made the explicit link between artistic and political competence in this workshop when political scientists in the workshop responded to my proposal to read *The Love of Art* with texts by Daniel Gaxie.

## 1. De la compétence artistique à la compétence politique

Dans *L'Amour de l'art*, coécrit en 1966 avec Alain Darbel, puis dans deux articles (Bourdieu 1968, 1971) dont le contenu et la formulation sont très proches du deuxième chapitre de cet ouvrage, « Œuvre culturelle et disposition cultivée », Pierre Bourdieu développe un modèle dont l'ambition est de rendre compte à la fois des écarts sociaux de fréquentation des musées et des écarts de perception des œuvres d'art.

La compétence artistique peut être définie comme la capacité à avoir une perception « proprement esthétique » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à considérer une œuvre « en tant que signifiant qui ne signifie rien d'autre que lui-même » (Bourdieu & Darbel 1969 : 73) et non pas en tant qu'objet de la vie quotidienne. Bourdieu et Darbel s'appuient ici sur la définition du regard esthétique d'Erwin Panofsky, pour qui c'est « l'intention esthétique » qui « fait » l'œuvre (Bourdieu 1971 : 46). Est donc compétent celui qui a une « expérience adéquate » des œuvres (Bourdieu 1968 : 645). Cette expérience correspond à l'appréhension « iconologique » de la « signification intrinsèque » des œuvres, que définit Erwin Panofsky (1967 : 17-22). Elle implique également la capacité à replacer l'œuvre perçue dans l'ensemble des œuvres existantes, c'est-à-dire dans l'histoire de l'art (Bourdieu & Darbel 1969).

## 1. From Artistic to Political Competence

In *The Love of Art*, co-authored in 1966 with Alain Darbel, and then in two articles (Bourdieu & Darbel 1990, Bourdieu 1968, 1971) for which the content and wording are very close to the fourth chapter, “Cultural Works and Cultivated Disposition,” of this book, Pierre Bourdieu develops a model with the aim of explaining both social disparities in art gallery participation rates and disparities in the perception of works of art.

Artistic competence can be defined as the ability to have a “specifically aesthetic” perception of a work of art, that is to say to consider a work “as signifier meaning nothing other than itself” (Bourdieu & Darbel 1990: 40) and not as an everyday object. Here Bourdieu and Darbel are using Erwin Panofsky's definition of aesthetic perception, according to which “aesthetic intention” is what “makes” a work (Bourdieu 1971:46). Thus people are competent if they have “adequate experience” of works of art (Bourdieu 1968: § 2.1.3.). This notion of experience corresponds to the “iconological” understanding of the “intrinsic meaning” of works that Erwin Panofsky defines (1939: 7). It also implies the ability to place the perceived work among other existing works—that is, within the history of art (Bourdieu & Darbel 1990).

Or, comme le constatent les auteurs de *L'Amour de l'art*, la compétence artistique varie linéairement avec le diplôme. La compétence artistique est une déclinaison spécifiquement artistique d'une disposition plus générale à la lecture lettrée, particulièrement développée en ce qui concerne la littérature. Plus précisément, pour Bourdieu et Darbel, l'école produit « une disposition transposable à admirer des œuvres scolairement consacrées », activité perçue comme un « devoir d'admirer et d'aimer [ces] œuvres », ainsi qu'« une aptitude, également généralisée et transposable, au classement par auteurs, genres, écoles ou époques » (Bourdieu & Darbel 1969 : 99-100). Mais cet apprentissage scolaire « est nécessairement un enseignement au second degré » (Bourdieu & Darbel 1969 : 105). Son efficacité dépend de ce qu'il s'appuie sur une expérience familiale préalable. En tant que capacité à catégoriser, à replacer les œuvres dans une histoire générale, la compétence artistique ne peut en effet se développer qu'à travers la comparaison et la confrontation des œuvres entre elles. C'est la familiarité précoce avec les classements en vigueur, avec des séries d'œuvres classées, et donc avec le musée, lieu par excellence où s'opèrent de tels classements, que la compétence artistique peut se développer. L'école vient alors redoubler, formaliser et ancrer des dispositions qui sont d'abord produites dans la famille, par la fréquentation précoce des équipements culturels.

*L'Amour de l'art* proposait une articulation entre l'étude macrosociologique des inégalités d'accès au musée et l'étude microsociologique des formes d'appropriation des œuvres. Certes, les données mobilisées par Bourdieu et Darbel, issues d'enquêtes par questionnaire, appuyaient surtout la première de ces analyses. Pour autant, le concept de compétence artistique était ce qui permettait de faire le lien entre les deux niveaux, en offrant le mécanisme explicatif des inégalités de fréquentation. Les travaux ultérieurs sur les publics des musées ont divisé les

Yet, as the authors of *The Love of Art* note, artistic competence varies in proportion to qualifications. Artistic competence is a specifically artistic variation of a more general disposition towards cultured reading that is particularly developed with regard to literature. More specifically, for Bourdieu and Darbel, school creates “a transferable disposition to admire academically established works of art”—an activity that is perceived as a “duty to admire and like [these] works,” as well as an “equally generalized and transferable aptitude for classification by artist, genre, school, or period” (Bourdieu & Darbel 1990: 62). But this academic learning is “necessarily the second stage of tuition” (Bourdieu & Darbel 1990: 66). Its effectiveness depends on the support of prior experience in the family. Regarding the capacity to categorize works and place them within a general history, artistic competence can indeed only develop by means of comparison and confrontation between works. It is early familiarity with rankings that are in force—with series of works that have been categorized, and thus with the art gallery, the ultimate space in which such rankings operate—that enables artistic competence to develop. School therefore intensifies, formalizes, and anchors dispositions that are first produced in the family through early visits to cultural facilities.

*The Love of Art* proposes a link between the macrosociological study of inequality in access to art galleries as described above and a microsociological study of forms of appropriation of works. Certainly, the data used by Bourdieu and Darbel, which come from questionnaire-based surveys, primarily support the first of these pieces of analysis. However, the concept of artistic competence is what leads to the connection between the two levels by offering the explanatory mechanism for the lack of parity in participation rates. Later work on art gallery participation has divided the two





deux problématiques : aux enquêtes quantitatives des publics, la mesure des inégalités de fréquentation ; aux enquêtes de réception, l'étude des modes d'appropriation. Les premières mesurent les propriétés sociales des publics et insistent sur les écarts de niveau de capital culturel, presque toujours mesuré par le seul diplôme (DiMaggio & Mukthar 2004 ; Donnat 1993 ; Fyfe 2004 ; Heikkilä & Rahkonen 2011), mais font peu de cas des modalités concrètes d'appropriation des œuvres (Passeron & Pedler 1991 constitue une exception notable). Les secondes s'intéressent à la variation horizontale de ces formes d'appropriation et tendent de ce fait à aplanir les écarts de compétence (Saurier 2008 ; Hanquinet 2014). Dans ces travaux, les profils ou les styles individuels de réception sont considérés comme déconnectés de toute appartenance sociale.

Comment s'est opéré le lien entre compétence artistique et compétence politique ? La compétence des citoyen-ne-s est une préoccupation ancienne de la science politique, que Blondiaux (2007) fait remonter à l'immédiat après-guerre. Elle part du constat qu'il existe dans les régimes démocratiques qui affirment l'égalité des citoyen-ne-s, de fortes inégalités de degré d'engagement et de connaissance politiques. La sociologie des comportements politiques met en lumière les inégalités en matière d'intérêt pour la politique, de capacité à exercer une activité politique et de capacité à être entendu. Ces derniers varient avec le niveau de diplôme, la catégorie sociale, le genre, et bien d'autres propriétés sociodémographiques. L'égalité de droit n'est pas une égalité de fait (Lehingue 2011). Dans *La Distinction*, Bourdieu rapporte ces inégalités à des différences de socialisation entre milieux sociaux. Dans cette perspective, les écarts de compétence politique ne sont qu'un cas particulier des écarts de styles de vie, produits et reproduits par l'habitus, et liés par conséquent aux inégalités culturelles (Bourdieu 1973 ; Bourdieu 1979 : 490-491). À la suite

issues into: 1) quantitative surveys of visitors to measure the lack of parity in attendance; 2) reception surveys to study methods of appropriation. The first set measures visitors' social characteristics and emphasizes disparity at the level of cultural capital, which is almost always measured solely by academic qualifications (DiMaggio & Mukthar 2004; Donnat 1993; Fyfe 2004; Heikkilä & Rahkonen 2011), but presents few cases of concrete modes of the appropriation of works (Passeron & Pedler 1991 is a notable exception). The second set focuses on horizontal variations between these forms of appropriation and therefore tends to level differences in competence (Saurier 2008; Hanquinet 2014). In these works, profiles or individual styles of reception are considered to be disconnected from any social groupings.

How then is the link formed between artistic and political competence? The competence of citizens is an old concern of political science that was revived, according to Blondiaux (2007), in the immediate post-war period. It is based on the observation that there is strong inequality in degree of political engagement and knowledge in democratic regimes that claim the equality of citizens. The sociology of political behaviour highlights inequality in terms of interest in politics, ability to carry out political activity, and ability to be heard. These aspects vary according to degree of academic qualification, social status group, gender, and many other socio-demographic properties. Equality of rights does not equal actual equality (Lehingue 2011). In *Distinction*, Bourdieu relates such inequality to differences in socialization between social classes. In this regard, disparities in political competence are simply a particular case of the disparities in lifestyle that are produced and reproduced by habitus, and thereby linked to cultural inequality (Bourdieu 1973; Bourdieu 1984: 417-419). After Bourdieu, Daniel



de Bourdieu, Daniel Gaxie propose également une théorie de la compétence politique dans *Le Cens caché* (1978) :

De même que les personnes ne disposant pas du principe de division très général entre le roman et le gothique ou le figuratif et l'abstrait, se trouvent complètement désarmées pour apprécier les significations architecturales ou picturales avec lesquelles elles sont confrontées et tendent à se réfugier dans l'indifférence, de même, le déchiffrement des significations des événements politiques et, par-là, l'intérêt que l'on peut leur accorder, suppose la maîtrise d'un principe politique de classement dont la dimension droite-gauche est un exemple. Car la possession de schèmes – même très généraux – de classification comme l'opposition entre la droite et la gauche permet d'organiser la perception. (Gaxie 1978 : 75)

Les pratiques culturelles ont donc été également pour Daniel Gaxie un modèle explicite pour penser les comportements politiques.

## 2. Compétence cognitive, linguistique et statutaire

La compétence, artistique ou politique, est d'abord une capacité à s'orienter dans un espace symbolique, qui implique de ce fait une connaissance de cet espace. Cette dimension apparaît prédominante dans les études sur la compétence politique (Perrineau 1985 ; Offerlé & Favre 2002), en particulier dans la littérature de langue anglaise (Kuklinski & Quirk 2001). On a ainsi pu reprocher à ces études de se limiter à enregistrer les connaissances politiques des citoyens, ce que l'on peut désigner comme étant la compétence cognitive (Perrineau 1985 ; Blondiaux 2007). De tels usages ne sont pas inconnus des travaux sur les rapports à l'art, par exemple dans la psychologie développementaliste, où la

Gaxie also proposed a theory of political competence in his book *Le Cens caché* (1978):

Those who do not possess a concept of the very general division between Romanesque and Gothic or figurative and abstract find themselves completely ill-equipped to appreciate architectural or pictorial meanings that they are confronted with and tend to take refuge in indifference. Similarly, the decryption of meaning of political events and, henceforth, the interest that may be accorded to them supposes understanding of a principle of political classification of which the left-right divide is an example. This is owing to the fact that the existence of schemes of classification—even very general ones—such as the division between left and right, helps to organize perceptions. (Gaxie 1978: 75)

Therefore for Daniel Gaxie, cultural practices are also a clear model for reflection on political behaviour.

## 2. Cognitive, Linguistic, and Status Competence

Artistic or political competence is first and foremost an ability to orient oneself within a symbolic space, which accordingly implies knowledge of this space. This dimension appears to be predominant in studies of political competence (Perrineau 1985; Offerlé & Favre 2002), in particular in the English-language literature (Kuklinski & Quirk 2001). Such studies have thus been criticized for limiting themselves to recording citizens' political knowledge, which we can refer to as cognitive competence (Perrineau 1985; Blondiaux 2007). Such practices are also common in work on relationships to art, for example in developmental psychology, where understanding art is related to the ability to produce intellectual discourse (Parsons



compréhension de l'art est rapportée à la capacité à produire un discours savant (Parsons 1987). Mais le concept de compétence inclut d'autres dimensions, qui sont celles que mettent en avant les travaux contemporains sur le sujet.

*La Distinction* comme *Le Cens caché* ne se bornent pas, en effet, à associer les écarts de connaissances politiques aux écarts de capital scolaire ou culturel. Les deux ouvrages insistent également sur les dimensions linguistique et statutaire. La dimension linguistique peut être définie comme la maîtrise du vocabulaire spécialisé du domaine, ainsi que plus généralement comme l'ensemble des « compétences requises pour s'exprimer convenablement dans l'espace public » (Talpin 2010 : 95). Comme cette dimension est très liée à la capacité à concevoir l'objet comme artistique ou politique, elle constitue une compétence spécifique, la maîtrise d'une « grammaire de la vie publique » (Berger 2008 : 192). Par exemple, la maîtrise du vocabulaire politique détermine la capacité à produire publiquement une opinion « personnelle » face à un problème reconnu comme politique. Elle n'y est cependant pas réductible, les compétences linguistiques mobilisées dans la pratique politique étant aussi des compétences générales. Une appréhension des enjeux politiques qui ne serait pas accompagnée, par exemple, de la capacité à « monter en généralité » à partir d'un problème local, a moins de chances d'aboutir (Lolive 1997 ; Talpin 2003). De la même façon, « [l]e premier degré de la compétence proprement esthétique se définit par la maîtrise d'un arsenal de mots qui permettent de nommer les différences et de les constituer en les nommant » (Bourdieu & Darbel 1969 [1966] : 91).

Mais une autre dimension de la compétence, relativement autonome de la dimension cognitive, peut être distinguée avec profit, tant elle constitue une source d'inégalités particulièrement importante. Pour Bourdieu, la compétence politique est « inséparable d'un

1987). But the concept of competence includes other dimensions— which are those that have been highlighted in contemporary work on the subject.

Indeed, neither *Distinction* nor *Le Cens caché* confines itself to associating disparities in levels of political knowledge with disparities in levels of educational or cultural capital. The two works also stress linguistic and status-linked dimensions. The linguistic dimension can be defined as mastery of the specialist vocabulary of the domain, as well as, in more general terms, all of the “skills required to express oneself in the public space” (Talpin 2010: 95). This dimension is closely linked to the ability to perceive the object as artistic or political, and thus constitutes a specific competence—mastery of a “grammar of public life” (Berger 2008: 192). For example, mastery of political vocabulary determines the ability to publicly produce a “personal” opinion in response to an issue that is recognized as political. However, we must not oversimplify this aspect, since linguistic competence employed in political practice is also a general skill. An understanding of political issues that is not accompanied, for example, by the ability to see the more general relevance of a local problem, has less chance of success (Lolive 1997; Talpin 2003). Similarly, the “first stage of truly aesthetic competence is defined by mastery of a stock of words which permit differences to be named and to be constituted by naming” (Bourdieu & Darbel 1991: 65).

But another dimension of competence that is relatively independent of the cognitive dimension can be identified, which is helpful since it is a source of fairly considerable inequalities. For Bourdieu, political competence is “inseparable from a more or less strong feeling of

sentiment plus ou moins vif d'être *compétent* au sens plein du mot, c'est-à-dire socialement reconnu comme habilité à s'occuper des affaires politiques, à donner son opinion à leur propos ou même à en modifier le cours » (Bourdieu 1979 : 466). Ce sentiment peut être qualifié de compétence statutaire. Elle peut être relativement déconnectée de la compétence cognitive. Wilfried Lignier et Julie Pagis ont récemment montré que des enfants de classes supérieures pouvaient, à niveau de compétence égal et très faible du fait de leur âge, se sentir néanmoins plus habilités à parler de politique que les enfants des classes populaires (2017 : 249). Les politistes eux-mêmes tendent à attribuer aux membres des classes supérieures une grande familiarité à la politique, alors que la connaissance effective du champ politique par ces derniers peut être faible, comme le pointe Éric Agrikoliansky (2014) à propos de la bourgeoisie du 16<sup>e</sup> arrondissement de Paris. En matière de rapports à l'art, Bourdieu note combien l'assurance – la compétence statutaire – peut permettre de combler les lacunes de la compétence cognitive et renverser, parfois, les hiérarchies :

L'instituteur parisien ou même provincial qui peut l'emporter sur le petit patron, le médecin de province ou l'antiquaire parisien dans les épreuves de pure connaissance a toutes les chances de leur paraître incomparablement inférieur dans toutes les situations qui demandent l'*assurance* ou le *flair*, voire le bluff propre à dissimuler les lacunes, plutôt que la prudence, la discrétion et la conscience des limites liées au mode d'acquisition scolaire. (Bourdieu 1979 : 100)

Or, l'incompétence statutaire apparaît dans les travaux sur la politique, comme la première barrière à la pratique (Weill 2012). Elle conduit notamment à l'auto-exclusion de l'activité politique. C'est également le cas en matière artistique. Au musée, elle fait partie des raisons de la non-fréquentation (Vaughan 2001). Mais elle a également des effets sur les visiteurs et les visiteuses, en

being *competent*, in the full sense of the word—that is, socially recognized as entitled to deal with political affairs, to express an opinion about them or even modify their course” (Bourdieu 1984: 399). This feeling can be referred to as status competence. It can be relatively disconnected from cognitive competence. Wilfried Lignier and Julie Pagis have recently shown that upper-middle-class children with an equal, very weak level of competence on account of their age can nevertheless feel more entitled to talk about politics than working-class children (2017: 249). Political scientists tend to accredit members of the upper class with a strong familiarity with politics, even if their actual knowledge of the political field may be weak, as Éric Agrikoliansky (2014) points out regarding the bourgeoisie of Paris's sixteenth arrondissement. Regarding relationships to art, Bourdieu notes the extent to which self-assurance—status competence—helps to fill gaps in cognitive competence and, sometimes, overthrow hierarchies:

The Parisian or even provincial primary teacher, who can beat the small employer, the provincial doctor or the Parisian antique dealer in the tests of pure knowledge, is likely to appear incomparably inferior to them in all the situations which demand self-assurance or flair, or even the bluff which can cover lacunae, rather than the prudence, discretion and awareness of limits that are associated with scholastic acquisition. (Bourdieu 1984: 91)

Yet work on politics presents status incompetence as the first barrier to the practice (Weill 2012). In particular, incompetence leads to self-exclusion from political activity. This is equally the case regarding artistic matters. It is one of the reasons behind low attendance at art galleries (Vaughan 2001). But it also affects those who do visit art galleries, in the first place on account of the discomfort



premier lieu le malaise ressenti dans ce lieu intimidant (Hood 1994). Il existe ainsi un ensemble de personnes qui, tout en ayant une pratique, parfois régulière, du musée, estiment ne pas pouvoir en parler. C'est dans les justifications de refus d'entretien qu'elle est le plus clairement révélée. Un homme d'environ 50 ans s'est arrêté plusieurs minutes devant [La Fuite en Égypte](#) en écoutant l'audioguide. Lorsque je sollicite un entretien, à la sortie de la salle, il décline, en avançant de façon confuse plusieurs arguments. Il considère ne pas être la bonne personne à interroger (« je ne suis pas un très bon... »), parce que, ayant écouté l'audioguide, il ne ferait que le répéter (« Je vais rien répondre, vous n'aurez rien de moi », c'est-à-dire rien d'original). En effet, il affirme qu'il n'est pas suffisamment familier des lieux (« Enfin, je ne vais pas au musée tous les jours... »), qu'il est encore en train d'apprendre (« moi j'apprends, hein, j'apprends, je me forme un esprit... même pas critique, hein »). Le malaise est ici produit, d'abord, par un enquêteur dominant la relation d'enquête. L'ethnographe est assimilé à l'institution muséale, au pôle de la compétence – ce que confirment les nombreuses demandes d'« explication » du tableau qui me sont adressées par les enquêté·e·s. Cependant, le malaise de ce visiteur ne peut pas être uniquement rapporté à la situation d'entretien. On retrouve ces arguments dans le discours d'autres enquêté·e·s. Les accords pour l'entretien sont émaillés des mêmes craintes : les personnes affirment n'être *pas encore* compétentes – elles viennent au musée pour le devenir – et être trop dépendantes des dispositifs de médiation – elles pensent qu'elles ne feront que répéter ce qu'elles ont lu ou entendu, et qu'il ne s'agit pas du comportement approprié. En ce sens, ce refus est un cas paradigmatique de défaut de compétence statutaire, que l'on retrouve, de façon moins intense, chez d'autres enquêté·e·s. Cette situation concerne pourtant des membres du public, et non des personnes exclues des établissements culturels, même si elle devient moins fréquente à mesure qu'augmente la familiarité au musée.

experienced within such an intimidating place (Hood 1994). There are therefore many people who, despite visiting galleries—in some cases frequently—do not feel able to talk about them. This is most clearly revealed in the reasons given for refusing to be interviewed. One man of around 50 remained for several minutes before [The Flight into Egypt](#) listening to the audioguide. When I asked him on his way out of the room for an interview he refused, offering several arguments in a confused manner. He believed that he was not the right person to speak to (“I’m not a very good...”) because, having listened to the audioguide, he would simply repeat it (“I’m not going to say anything, you’ll get nothing from me”—meaning nothing original). Indeed, he claimed not to be familiar enough with such places (“Well, I don’t go to galleries every day...”) that he was still learning (“I’m learning, you see, I’m learning, forming my ideas... not even critical ones, you see”). Discomfort is produced here first of all by the fact of an interviewer dominating the interview relationship. The ethnographer was regarded as being associated with the gallery institution and to the sphere of competence—as confirmed by the many requests I received from the interviewees for an “explanation” of the painting. However, this visitor’s discomfort cannot be fully explained by the interview situation. We find these arguments repeated in the words of other respondents. Those who agreed to be interviewed expressed the same fears: people claimed that they were *not yet* competent—they had come here to *become* competent—and that they were too dependent on the information provided by the gallery—they thought they would just repeat what they had read or heard, and that this was not appropriate behaviour. In this sense, refusal is paradigmatic of a lack of status competence, which can be seen to a lesser extent in the reactions of other interviewees. However, this situation concerns members of the public, and not simply people who are excluded from cultural establishments, although it is becoming less frequent as familiarity with galleries increases.

Les personnes touchées par cette incompétence statutaire ne sont pourtant pas toutes dénuées de compétence artistique, au sens cognitif du terme. Une femme de 33 ans invoque ces mêmes précautions avant d'accepter l'entretien : elle a lu la brochure iconographique portant sur le tableau et craint de ne faire que la répéter. Durant l'entretien, elle répond prudemment, qualifiant chacune de ses réponses : « Après, je n'ai pas non plus une culture grandissime » ; « En fait, j'ai une connaissance assez pragmatique de tout ça » ; « Vous m'auriez posé la question à un autre moment, je vous aurais... ». Elle souligne ainsi constamment que son opinion est peu étayée. Pourtant, ses réponses comme son profil témoignent de connaissances formelles correspondant à une compétence importante, bien qu'elle ne soit pas experte. Elle a une formation de guide-interprète, durant laquelle elle a suivi des enseignements en histoire de l'art, et elle travaille dans le tourisme. Elle vient régulièrement au musée, connaît l'iconographie du tableau, emploie un vocabulaire spécifique (« drapé », « composition », etc.) et propose une interprétation de l'œuvre (« le sacrifice »). En somme, savoir ce qu'il convient de dire dans une conversation sur l'art ne suffit pas à produire un comportement adéquat, faute de légitimité à parler. On peut rapporter ici ce décalage entre compétence cognitive et sentiment d'habilitation, à la fois à la position sociale intermédiaire de l'enquêtée, à son genre et à l'origine scolaire de sa compétence.

Ces situations de malaise lié au sentiment de ne pas être habilité à parler d'art même lorsque l'on dispose de compétences spécifiques contrastent avec l'assurance affichée par les membres des fractions économiques des classes supérieures. Ils sont faiblement représentés dans mon échantillon : sur 56 personnes interrogées, 5 peuvent être rattachées à cette catégorie sociale, ce qui est certes plus que les 3 membres des classes populaires interrogés, mais bien loin des 16 enseignant·e·s et professionnel·le·s des musées

But people affected by this status incompetence do not all lack artistic competence in the cognitive sense of the term. A 33-year-old woman gave the same warnings before agreeing to be interviewed: she had read the exhibition guide relating to the painting and feared she would simply repeat what she had read. During the interview, she replied carefully, qualifying each of her responses: "In fact I'm not fantastically cultured;" "My knowledge of all that is fairly practical;" "If you'd asked me the question at another time I'd have said ...". She thus constantly stresses that her opinion is poorly substantiated. However, her responses, like her profile, attest to formal knowledge that corresponds to a faire level of competence, although she may not be an expert. She is a qualified tourist guide—the training for which included studying the history of art—and she works in tourism. She comes to the museum regularly, is familiar with the iconography of the painting, employs specific vocabulary ("*drapé*"—folds of fabric—"composition," etc.), and offers an interpretation of the work ("sacrifice"). On balance, knowing what to say in a conversation about art is not enough to produce adequate behaviour owing to a lack of legitimacy to speak. We could attribute this gap between cognitive competence and a feeling of entitlement to the intermediate social position of the interviewee, to her sex, and to the fact that her competence is school-based.

These situations of discomfort linked to the feeling of not being able to speak about art even when an individual has specific competence in the subject contrast with the confidence displayed by members of economic fractions of the upper class. They are under-represented in my sample: of fifty-six people interviewed, we can associate five with this social category, which is certainly more than the three working-class respondents, but far fewer than the sixteen teachers and museum professionals, or the eleven engineers and



ou des 11 ingénieur·e·s et médecins. Les membres des fractions intellectuelles des classes supérieures présentent toujours leur pratique comme insuffisante ; les hommes chefs d'entreprises rencontrés au musée décrivent au contraire leur fréquentation des musées comme assidue. Pourtant, dans les deux catégories, la fréquence de visite déclarée (plus de cinq visites par an) est similaire et très supérieure à la moyenne de la population française (Donnat 2009). Alors que l'enquêtée citée ci-dessus, qui a étudié l'histoire de l'art, s'excuse presque de ne pas avoir suffisamment de connaissances formelles, un autre, hôtelier dans une région touristique, met au contraire en avant son autodidaxie, en réponse à la même question sur sa formation artistique :

« – Pas du tout. Non, mais je m'intéresse à ça parce que j'y retrouve des sensations, des émotions, des choses qui me touchent... Sur tous les plans. [...] C'est une chose que j'ai acquise au fur et à mesure des années. »

Le concept d'« habilitation » qui désigne spécifiquement pour Daniel Gaxie (2007) la compétence statutaire permet d'éclairer les conditions de l'enquête de réception au musée. En effet, les travaux menés depuis les années 1980 sur l'appropriation des œuvres d'art ont rarement tenu compte des effets de la situation d'enquête sur la parole des enquêtés. Ils utilisent parfois des dispositifs expérimentaux lourds, mettant les enquêtés dans des situations de visite artificielles (Tröndle *et al.* 2012 ; Dufresne-Tassé *et al.* 2002 ; Kawashima & Gottesdiener 1998). Au-delà de cet enjeu méthodologique, la mise en évidence de l'habilitation des consommateurs artistiques et son découplage relatif de la compétence cognitive invitent à orienter les travaux sur les consommations artistiques vers le processus de production de cette incompétence (Lahire 2015).

doctors. Members of the intellectual fractions of the upper class still present their practice as insufficient; however, male business leaders whom I met at the gallery claimed, rather, to visit galleries regularly. Yet the declared frequency of visits in the two categories (more than five a year) is similar, and far above the average for the French population (Donnat 2009). While the interviewee cited above who had studied history of art almost excused herself for not having enough formal knowledge, another—a hotel owner in a tourist region—emphasized his self-taught knowledge in response to the same question about his artistic training:

“– None at all. No, but I'm interested because I find in it feelings, emotions, things that affect me... On every level. [...] This is something I've acquired gradually over the years.”

The concept of “entitlement,” which for Daniel Gaxie (2007) refers specifically to status competence, highlights the interview situation of the reception survey at the gallery. In fact, work carried out since the 1980s on appropriation of artworks has rarely taken the effects of the interview situation on what interviewees say into account. It sometimes uses heavy experimental schema, putting the interviewees in artificial visit situations (Tröndle *et al.* 2012; Dufresne-Tassé *et al.* 2002; Kawashima & Gottesdiener 1998). Beyond this methodological challenge, assessing artistic consumers' entitlement and the relative decoupling of this from cognitive competence invites an orientation of work on artistic consumption towards the process of the production of this incompetence (Lahire 2015).

### 3. Les modes de production des opinions artistiques

Comment sont produites les opinions politiques ? Les travaux sur les prises de position des citoyen·ne·s insistent sur les différents raccourcis qu'ils et elles peuvent employer pour se positionner. Ils montrent d'une part que les principes à partir desquels sont forgées les opinions ne sont pas nécessairement politiques et, d'autre part, que ces opinions sont fréquemment reproduites plutôt que produites, c'est-à-dire reprises aux professionnel·le·s de la politique plutôt que créées de toutes pièces (Gaxie 2013).

Ces résultats sont-ils transférables aux prises de position de consommateurs ordinaires en matière artistique ? En interrogeant le matériau issu de mon enquête à partir de cette perspective, j'ai pu repérer des phénomènes similaires : la pluralité du sens de l'abstention, la façon dont des ressources extra-artistiques peuvent pallier la faiblesse des ressources spécifiques, et les effets de ces ressources sur l'appropriation des œuvres, ou encore l'existence de modes de délégation de l'opinion.

#### 3.1. Les formes de l'abstention

L'une des premières questions auxquelles cherchait à répondre le modèle de la compétence politique est celle de la participation politique. Comment expliquer l'abstention et les non-réponses aux sondages d'opinion (Bourdieu 1973 ; Gaxie 1978 ; Michelat & Simon 1985) ? L'absence de compétence spécifique constitue une réponse crédible. Cependant, l'association entre compétence et participation est complexe. D'abord, l'abstention peut être vue positivement comme un choix politique à part entière, lorsqu'aucune alternative ne paraît satisfaisante (Schwartz 1991), l'absence de pratique découlant alors d'une forme de compétence. À l'inverse, les pratiques peuvent avoir d'autres moteurs que la compétence,

### 3. The Modes of Production of Artistic Opinion

How are political opinions formed? Inquiries into stances taken by citizens emphasize the various shortcuts employed when forming opinions. They show, on the one hand, that the principles that forge opinions are not necessarily political and, on the other hand, that these opinions are frequently reproduced rather than produced—that is to say taken from professionals in politics rather than created from scratch (Gaxie 2013).

Is it possible to transfer these results to the stances of ordinary consumers of art? In investigating the material garnered in my study from this angle, I identified similar phenomena: the plurality of meanings of abstention; the way in which non-artistic resources can offset the weakness of domain-specific resources; the effects of these resources on the appropriation of works; and even the existence of ways of delegating opinion formation.

#### 3.1. Forms of Abstention

One of the first issues that the model of political competence sought to address was that of political participation: how to explain abstention and non-responses in opinion polls (Bourdieu 1979; Gaxie 1978; Michelat & Simon 1985). A lack of specific competence constitutes a credible response. However, the association between competence and participation is complex. First, abstention can be viewed positively as a political view in its own right when no other option seems satisfactory (Schwartz 1991)—in this way, the absence of practice stems from a form of competence. Conversely, participation may be driven by factors other than competence, particularly when they are experienced as obligations independent





en particulier lorsqu'elles sont vécues comme des obligations indépendantes des capacités individuelles, ce qui est au moins en partie le cas du vote. Ainsi, pour Gaxie, « le vote est devenu, bien que de façon variable, une obligation intérieure, inculquée et périodiquement réactivée, par des médiations diffuses, encore mal connues, dont l'école, la famille, les relations d'interconnaissances, les médias et le travail politique historiquement accumulé sont sans doute des éléments essentiels » (Gaxie 1993 : 84 ; cf. également Offerlé 1993). À certains égards, le « devoir de réponse » (Gaxie 1990 : 103) aux questions des sondages qui concourt à la production d'« opinions » artefactuelles (Bourdieu 1973) est une extension de ce devoir de vote.

Il en va de même du rapport entre compétence artistique et fréquentation des musées. Certaines formes d'« abstention », de non-visite, peuvent constituer une manière d'affirmer sa compétence, comme lorsque des amateurs exigeants refusent de visiter les expositions temporaires, au motif de leur caractère artificiel et commercial. Il existe d'ailleurs, depuis la naissance de l'institution muséale, une tradition de critique élitiste qui, au nom d'une conception pure de l'expérience esthétique, refuse ce mode de diffusion de l'art (Maleuvre 1999). Le musée y est considéré comme un lieu de décontextualisation de l'art que les véritables amateurs doivent éviter. Cette critique élitiste, très ancienne, vise *in fine* l'accessibilité du musée, son ouverture à un large public : le musée est pour certains un lieu trop populaire, les expositions une forme trop commerciale, bonne pour les masses (par exemple Baudrillard 1981).

Par définition, les visiteurs de musée que j'ai interrogés ne développent pas une telle critique radicale. On trouve pourtant parmi les plus compétents une attitude plus distanciée à l'institution qui s'approche de cette abstention cultivée. Ainsi, une doctorante

of individual capacities, which is at least partly the case for voting. Thus, for Gaxie, “the vote has become, although in a variable way, an internal obligation that is instilled and periodically reactivated through vague forms of mediation that we still know little about— school, the family, interactions within circles of acquaintance, the media, and historically accumulated political work—are undoubtedly essential elements” (Gaxie 1993: 84; see also Offerlé 1993). In some respects, the “duty to respond” (Gaxie 1990: 103) to survey questions that contributes to the production of artefactual “opinions” (Bourdieu 1979) is an extension of this duty to vote.

The same is true of the relationship between artistic competence and art gallery attendance. Certain forms of “abstention” or non-visit constitute a way of asserting competence, such as when art lovers refuse to visit temporary exhibitions because of their artificial and commercial nature. Since the birth of the institution of the museum or art gallery there has also been an elitist tradition of criticism that, in the name of pure aesthetic experience, refuses this means of spreading art (Maleuvre 1999). The gallery is considered to be a place of the decontextualization of art that true art lovers must avoid. This is ultimately a very old elitist criticism of the gallery's accessibility—its openness to a wide public: the gallery is for some an over-popular space to suit the masses, and the exhibition an over-commercial format (for example, Baudrillard 1982).

By definition, the gallery visitors that I interviewed do not express such radical criticism. Yet we find among the most competent an attitude that is more distanced from the institution that is close to this cultivated abstention. Thus a history PhD student with an art history

en histoire, diplômée d'histoire de l'art et forte consommatrice de musées, ne va pas voir d'expositions, sauf pour « un sujet [...], une problématique [...], un peintre que j'aime beaucoup ». À ses yeux, « [c]'est de l'art spectacle et ça m'emmerde : j'ai l'impression que c'est du business ». Outre la foule et le caractère commercial des expositions qui rebutent cette enquêtée, son refus est surtout ancré dans un rapport de connaissance intime des musées : « [J]'aime bien la stabilité, et pouvoir me dire que la pièce que j'ai vue, je vais pouvoir la revoir. » Le refus de l'exposition est une forme d'abstention compétente que l'on ne trouve que chez les visiteurs les mieux dotés en ressources spécifiques.

À l'inverse, comme le vote, la visite au musée est une pratique qui relève pour certains membres des classes moyennes et supérieures, et en particulier de leurs fractions intellectuelles, de l'« obligation intérieure » que décrit Gaxie, parce qu'elle est liée au statut social et à l'image de soi. Bourdieu qualifie ce phénomène d'« assignation statutaire » (Bourdieu 1979 : 22) : le simple fait d'appartenir à ces milieux pousse à en adopter les pratiques supposées. Le vocabulaire du devoir apparaît parfois dans les entretiens avec les visiteurs. La bonne volonté culturelle se manifeste ainsi dans le fait que la disposition à la visite prend la forme d'une obligation, un « devoir de plaisir » (Bourdieu 1979 : 422), plutôt que d'un goût : « J'ai des amis qui vont au musée comme ça [sans planifier], moi je... Je me dis, je devrais le faire, moi je le fais pas tant que ça » (femme, 58 ans, au foyer, mari technicien supérieur dans le secteur culturel, diplôme d'institutrice). Dans certains contextes, notamment les vacances, les visites de musées sont perçues comme obligatoires : pour mes enquêtés, « faire » une ville, c'est visiter ses principaux monuments, et en premier lieu ses musées majeurs, de sorte que même les villes qui ne sont pas des capitales culturelles se prêtent à cette obligation : « [avec mes enfants], on a fait Perpignan, Arles, alors là... On se

degree who is a regular gallery attendee does not go to exhibitions except to see a “subject [...], issue [...], or painter that I love.” In her view, “they are art shows and that pisses me off: it's like business.” As well as the popularity and commercial nature of the exhibitions she refers to, her refusal is anchored in a relationship of intimate knowledge of galleries: “I like the stability, and knowing that I can see a piece that I've seen again.” The rejection of exhibitions is a form of competent abstention that is also seen among visitors who are the most endowed in terms of specific resources.

Conversely, like the vote, gallery attendance is a practice that, for some members of the middle and upper classes—and in particular of their intellectual fractions—falls within the concept of “internal obligation” described by Gaxie, since it is linked to social status and self-image. Bourdieu calls this phenomenon “attribution by status” (Bourdieu 1984: 23): the mere fact of membership in this social world encourages adoption of its assumed practices. The language of duty sometimes occurs in interviews with visitors. Cultural goodwill thus manifests itself in the fact that the tendency towards participation takes the form of an obligation, a “fun ethic” (Bourdieu 1984: 365) rather than desire: “I have friends who go to art galleries on a whim; but in my case I... I tell myself I should, but I don't really do it” (woman, 58, homemaker, qualified teacher, husband is a senior technician in the cultural sector). In certain contexts, especially that of holidays, visits to museums are perceived as mandatory: for my respondents, “doing a city” means visiting the principle monuments beginning with its major museums, and this obligation is applied even to cities that are not cultural capitals: “We [my children and I] have done Perpignan, Arles, so in this regard [...] it's very enjoyable, isn't it?” (woman, 44, history and geography teacher). The analogy with electoral duty thus invites us to link



régale, hein » (femme, 44 ans, professeure d'histoire-géographie). L'analogie avec le devoir électoral invite ainsi à ne pas lier uniquement les pratiques culturelles à la passion et au goût, mais aussi au sentiment d'obligation

### 3.2. Les petits niveaux de compétence

Contre le misérabilisme parfois attaché à une lecture trop littérale du modèle de la compétence politique, « l'aggiornamento » des recherches (Blondiaux 2007) a conduit à une définition plus inclusive des ressources politiques. Les pratiques populaires ont longtemps été définies négativement, par l'absence de ressources spécifiques (Grignon & Passeron 1989). Mais les « petits » niveaux de compétence peuvent prendre de nombreuses formes. Il existe un ensemble de compétences pratiques qui peuvent être vues comme politiques, et qui sont employées avec succès dans le champ politique (Schwartz 1991 ; Joignant 2007). Dans les classes populaires, la fréquentation des services sociaux peut produire une compétence interactionnelle, ainsi que des capacités critiques, qui sont susceptibles d'être transférées dans d'autres domaines et qui, surtout, informent le rapport au politique (Siblot *et al.* 2015 : 243). L'expérience personnelle, de la même façon, peut être un fondement de la compétence politique (Barbot 1995). En matière artistique, en l'absence de maîtrise des schèmes de pensée de l'histoire de l'art et de la critique d'art, d'autres compétences issues de domaines variés peuvent être mobilisées. *A minima*, le rapport éthico-pratique aux œuvres que repère Pierre Bourdieu dans les classes populaires (Bourdieu 1979) demeure une ressource pour adopter un comportement au musée, quand bien même il s'agirait d'un comportement dévalué dans l'ordre de la légitimité culturelle.

Les membres des classes populaires sont très rares dans mon échantillon (3 personnes sur 56), reflétant en cela le public du

cultural practices not only to passion and interests, but also to a sense of obligation.

### 3.2. The Lower Levels of Competence

To counter the miserabilism sometimes associated with too literal a reading of the political competence model, a renewal of the research (Blondiaux 2007) has led to a more inclusive definition of political resources. Popular practices have long been defined negatively, through the absence of specific resources (Grignon & Passeron 1989). But “low” levels of competence can take many forms. There is a range of forms of practical competence that can be seen as political, which are successfully employed in the political field (Schwartz 1991 ; Joignant 2007). Among the working class, participation in social facilities may produce interactional competence, as well as critical capabilities, which are likely to be transferred to other areas and which, above all, inform relationships to politics (Siblot *et al.* 2015: 243). Similarly, personal experience can be a basis for political competence (Barbot 1995). Concerning art, in the absence of a mastery of the established ways of thinking about art history and criticism, other forms of competence from various domains may be used. To some extent, the working-class pragmatic-ethical relationship to works identified by Pierre Bourdieu (1984) remains a resource for adopting a type of behaviour at an art gallery, even though this would be devalued behaviour in terms of cultural legitimacy.

My sample contains very few members of the working class (three people out of fifty-six), thus reflecting the public of the Musée des

musée des beaux-arts de Lyon (1 % d'ouvriers, 8 % d'employés d'après les derniers chiffres disponibles : Mironer 2001 : 103). Après les modalisations de rigueur qui ne le distinguent en rien des autres visiteurs (« Je veux bien [vous répondre], mais je ne suis pas connaisseur d'art »), un menuisier à la retraite (homme, 70 ans, sans diplôme) emploie un registre pratique. Il commente d'abord la technique du tableau, qu'il qualifie de dessin, témoignant de son manque de maîtrise du vocabulaire spécifique ; puis il s'étonne de la longévité de l'œuvre (« C'est un dessin de combien ? 1600, 1700 ? C'est ancien... Et je me demande comment... quelles peintures ils avaient à l'époque, pour avoir des couleurs comme ça... Je trouve ça un peu étonnant »). Il rapproche cette interrogation sur la couleur de ce qu'il sait par ailleurs des pigments employés dans la poterie, que l'on produit dans sa région. Il invoque également des connaissances religieuses, qui lui permettent d'identifier la scène immédiatement comme « la fuite en Égypte ». Or, cette identification n'est pas évidente pour d'autres visiteurs : certains, dont les connaissances religieuses sont moins approfondies, cherchent Moïse dans le tableau après avoir lu son titre, associant l'Égypte biblique uniquement à l'Exode, et non à ce bref passage de l'Évangile selon Matthieu. Cette réaction mobilise des compétences non spécifiques, dévaluées dans l'échelle de la compétence artistique, mais permettant tout de même une réception minimale. Les registres pratiques et religieux autorisent *a minima* à parler du tableau, à prendre place dans une conversation – tout comme la religion peut constituer une « idéologie [...] de substitution » permettant la prise de position politique en l'absence de compétence spécifique (Déloye 2007 : 784).

### 3.3. L'appui sur des compétences professionnelles

En outre, certains travaux sur la politique relativisent les écarts de compétence cognitive. Les différences dans la capacité à articuler un discours politique en employant des termes spécifiques et dans

Beaux Arts de Lyon (1% blue-collar workers, 8% low qualification administrative and service employees, according to the latest figures available—Mironer 2001: 103). A retired carpenter (man 70, without qualifications), after first employing the obligatory qualifying statements that in no way distinguish him from other visitors (“Ok [I’ll answer your question], but I’m not an art connoisseur”), adopts a practical tone. He first of all comments on the technique of the painting, which he calls a drawing, demonstrating his lack of mastery of the specific vocabulary, and about which he marvels at the longevity (“It’s a drawing from when? 1600, 1700? It’s really old... And I wonder how... what type of paint they had then to get colours like that... I find that quite surprising.”) He draws a parallel between his questions about colour and his knowledge of pigments used in pottery, which is manufactured in the region where he lives. He also draws on religious knowledge, which enables him to identify the scene immediately as the “flight into Egypt.” Other visitors are unable to identify the scene as easily: some who have less extensive religious knowledge look for Moses in the painting because of its title, associating Egypt in the Bible only with the Book of Exodus, and not with this brief passage from the Gospel of Matthew. This man’s reaction mobilizes non-specific competence, which is devalued within the spectrum of artistic competence, but which all the same enables a form of minimal reception. Practical and religious registers enable the respondent to at least speak about the painting, to take part in a conversation—just as religion may constitute an “ideology [...] of substitution,” assisting in the formation of a political standpoint in the absence of specific competence (Déloye 2007: 784).

### 3.3. Relying on Forms of Professional Competence

Some works carried out in the domain of politics put disparities in cognitive competence into perspective. Differences in the ability to articulate political discourse by employing specific terms and in



la capacité à appuyer une opinion sur des règles universelles sont particulièrement marquées entre les milieux sociaux (Boltanski, Schiltz, Darré 1984) ; pour autant, les prises de position politique des membres des classes populaires et celles des membres des classes supérieures peuvent fonctionner de manière similaire. Daniel Gaxie montre ainsi, en comparant les raisonnements politiques de citoyens de milieux différents, combien, malgré des différences prononcées en matière d’articulation des discours, d’habilitation et de sentiment de légitimité, les prises de position politique sont étroitement articulées à l’expérience quotidienne et professionnelle, dans les classes populaires comme dans les classes supérieures (Gaxie 2007). Il prend appui sur le cas d’une magistrate : certes, ses opinions politiques paraissent bien plus élaborées que celles d’enquêtés de classes populaires, mais Gaxie montre qu’elle prend appui sur des considérations pratiques, se prononçant sur des enjeux spécifiques pour sa profession. Ses prises de position ne diffèrent pas par nature de celles des classes populaires.

De la même façon, certaines appréhensions compétentes de l’art peuvent être fortement ancrées dans une expérience quotidienne ou un domaine d’expertise particulier, qui ne relève pas de la connaissance savante attachée à la compétence artistique. Une visiteuse (médecin à la retraite) déclare ainsi s’être arrêtée devant le tableau « parce que j’aurais<sup>1</sup> chez moi un tableau de Nicolas Poussin » et ne parle durant l’entretien que des ressemblances entre les deux tableaux. Ici, l’expérience, bourgeoise, de la collection familiale donne des prises pour parler du tableau, même en l’absence d’autres connaissances – elle a par exemple une

---

1 L’usage du conditionnel signifie que le tableau dont parle cette visiteuse n’a pas été attribué à Poussin. Beaucoup de personnes cherchent à faire attribuer des toiles anciennes en leur possession à des maîtres reconnus,

the capacity to base an opinion on universal rules are particularly noticeable between social classes (Boltanski, Schiltz, & Darré 1984); however, political stances of members of the working class and those of members of the upper class can operate in a similar manner. By comparing the political reasoning of citizens from different backgrounds, Daniel Gaxie thus shows how political stances are closely linked to everyday and professional experience in both the working class and the upper class, despite pronounced differences in terms of articulation of speech, entitlement, and sense of legitimacy (Gaxie 2007). He refers to the case of a magistrate: certainly, her political opinions appear much more developed than those of working-class respondents, but Gaxie shows her reliance on practical considerations, voicing opinions on specific issues related to her profession. Her standpoints do not differ in nature from those of working-class respondents.

Similarly, some competent understandings of art may be strongly anchored in daily experience or a particular area of expertise that do not fall within the intellectual knowledge attached to artistic competence. One visitor (a retired doctor) thus explains that she had stopped before the painting “because I might<sup>3</sup> have a painting by Nicolas Poussin at my house,” and continues to talk during the interview only about the resemblances between the two paintings. Here, the (bourgeois) experience of the family collection provides insight with which to talk about the painting, despite the absence of

---

3 The use of “might” indicates that the painting this visitor is talking about has not been attributed to Poussin. Many people seek to attribute old paintings in their possession to recognized masters considering the potential financial worth attached to such a recognition, but such attempts most often fail. We should just assume that she owns a painting in the style of Poussin.

mauvaise connaissance du peintre, dont elle affirme qu'il « signait toujours son œuvre par son visage à lui », ce qui n'est pas avéré.

Une visiteuse de 60 ans, antiquaire faisant commerce d'objets d'art (tableaux, sculptures, meubles anciens, céramiques, etc.), mariée à un médecin, exemplifie particulièrement bien un rapport professionnel à l'art qui a toutes les apparences de la compétence artistique légitime, mais en diffère considérablement. Elle affirme son opinion, négative, du tableau de façon bien plus assurée que la moyenne. Sa compétence statutaire se lit dans l'assurance avec laquelle elle défend sa position. Celle-ci consiste à critiquer le statut de Poussin, un peintre qu'elle considère comme surévalué, par une montée en généralité très rapide du tableau au peintre. Si le tableau « n'est pas extraordinaire », c'est parce que Poussin n'est pas un peintre exceptionnel : « je vois pas ce qu'il a de plus que les autres », dit-elle, citant de nombreux autres peintres (Tiepolo, Stella...) ; « je ne trouve pas qu'il [Poussin] ait quelque chose de plus... que Fragonard. Que Boucher d'ailleurs. Boucher, que j'ai regardé de près, je le trouve superbe. » Cette surévaluation de Poussin provient pour elle de ce que l'attention des spécialistes se concentre sur quelques peintres classiques plutôt que sur les innovateurs : « Pour moi Poussin c'est archi-classique et je me dis bon sang, qu'est-ce qu'il a amené à la peinture ? » Les historien·ne·s de l'art, pourtant, tendent plutôt à le considérer comme un peintre novateur, très souvent imité au xvii<sup>e</sup> siècle. Cette réaction face au tableau est peu légitime en ce qu'elle va à contre-courant de l'opinion experte. Elle prend pourtant la forme d'une opinion autorisée, à la fois par son contenu, la comparaison entre peintres

---

étant donné les enjeux financiers d'une telle reconnaissance, mais ces tentatives échouent la plupart du temps. Il faut simplement entendre ici qu'elle possède chez elle un tableau à la manière de Poussin.

any further knowledge—for example, her knowledge of the painter is poor: she claims he “always signed his work with a picture of his own face”, although there is no proof.

A 60-year-old dealer in antique art (painting, sculpture, old furniture, ceramics, etc.), married to a doctor, is a particularly apt example of a professional relationship to art that gives every impression of legitimate artistic competence, but which differs from this considerably. She states her opinion of the painting, which is negative, with much greater self-assurance than displayed by the average visitor. Her status competence can be read in the confidence with which she defends her position—which consists of criticizing the status of Poussin, whom she considers to be overrated—by means of a very quick generalization from painting to painter. If this is not an “extraordinary painting,” it is because Poussin is not an exceptional painter: “I don't see what he has over others,” she says, citing several other painters (Tiepolo, Stella, etc.); “I don't think he [Poussin] is any greater [...] than Fragonard. Or than Boucher, for that matter. I've seen Boucher close up and I find his work superb.” This overrating of Poussin is a product, in her view, of the fact that specialists concentrate on classical painters rather than innovators: “In my opinion, Poussin is the archetypal classical painter, and I say for goodness' sake, what has he done for painting?” Art historians, on the other hand, tend to consider him rather as an innovative painter who was frequently imitated in the seventeenth century. This opinion of the painting has little legitimacy in that it goes against the current of expert opinion. Yet it takes the form of an authorized opinion in terms of content—the comparison between painters (the cognitive dimension)—vocabulary (the linguistic dimension), and confidence (the dimension of status). However, we observe in this speech that Poussin is primarily compared with painters who are usually considered to be less important. Apart from those already cited,



(dimension cognitive), par son vocabulaire (dimension linguistique) et par son assurance (dimension statutaire). On remarque cependant dans ce discours que Poussin est principalement comparé à des peintres habituellement considérés comme moins importants. Outre ceux déjà cités, de Tiepolo à Boucher – des noms importants, mais pas de tout premier plan, de l’histoire de l’art –, la visiteuse avance d’autres comparaisons plus étonnantes, notamment avec des artistes locaux, ceux dont elle fait commerce. Ainsi, tel peintre « n’est répertorié nulle part, et il n’a pas beaucoup de valeur parce que justement il n’est répertorié nulle part. Et pour moi, c’est un très grand, et c’est un très grand coloriste, en plus », et elle explique que la peinture de ce dernier vaut plus que celle d’un autre peintre local, plus reconnu. Sa prise de position doit être rapportée au fait que sa compétence artistique s’est construite autour de son expertise professionnelle d’antiquaire, laquelle ne consiste pas tant à apprécier les grands artistes qu’à repérer ceux qui sont sous-évalués – et donc susceptibles d’être achetés à bas prix et revendus plus cher. Son jugement du tableau porte moins sur la qualité du travail de Poussin que sur sa valeur de marché : il n’est pas un peintre sous-évalué, et il est donc moins intéressant que des artistes peu connus et prometteurs. Comme pour les classes supérieures étudiées par les politistes (Agrikoliansky 2014 ; Gaxie 2007), on a ici affaire à une compétence professionnelle associée à une compétence statutaire qui permet des montées en généralité, mais ne reste pas moins fondée dans une expertise personnelle. Si elle autorise une orientation dans l’espace de l’art, cette orientation s’appuie sur des principes hétéronomes, ceux du marché, et cette forme de compétence diffère de ce fait de celle, autonome et légitime, des amateurs et amatrices d’art.

### 3.4. La délégation de l’opinion artistique

La figure du citoyen parfaitement informé qui est parfois encore au centre de certaines visions de la démocratie se heurte aux

from Tiepolo to Boucher—names that are important in art history, but far from prominent—the visitor offers other more surprising comparisons, in particular with local artists—those she deals in, such as this painter who “is not catalogued anywhere, and for this exact reason has little value. But in my opinion he’s a great painter, and a great colourist, too”—she explains that his work is worth more than that of another, better-known local painter. Her stance must be linked to the fact that her artistic competence is built around her professional expertise as an antique dealer, which does not consist so much in appreciating great artists as in identifying those whose work is undervalued and thus likely to be purchased at a low price and resold for more. Her judgement of the painting is based less on the quality of Poussin’s work than on the market value: he is not an undervalued painter, and so he is less interesting than artists who are little known and promising. Just as for the members of the upper class studied by political scientists (Agrikoliansky 2014; Gaxie 2007), we are dealing here with professional competence associated with a form of status competence that leads to general conclusions being drawn, but which is no less grounded in personal expertise. Although this professional competence gives access to the art world, this access is based on heteronomous—economic—principles, and this form of competence accordingly differs from the independent and legitimate competence of art lovers.

### 3.4. The Delegation of Artistic Opinion

The figure of the perfectly informed citizen that is sometimes still at the centre of some visions of democracy is faced with the

coûts d'accès à l'information. Les politistes ont mis en évidence quelques-unes des stratégies employées par les citoyen-ne-s pour réduire ces coûts. Parmi elles figurent la délégation à une institution, les partis politiques. Les opinions politiques sont moins souvent produites que reproduites par la mise en circulation de celles des professionnel-le-s de la politique (Gaxie 2013). De la même manière, toutes les opinions artistiques ne sont pas des productions originales des publics des musées. Le coût d'information est d'autant plus important que l'information artistique est plus difficile à trouver que l'information politique.

Dans le cas des arts picturaux, figurent parmi les institutions susceptibles de fournir cette information la critique d'art, journalistique, essayiste, ou universitaire, ainsi que les musées eux-mêmes. Parce que mon enquête portait sur une œuvre unique et sa réception dans le contexte du musée, la critique a été peu citée par les enquêté-e-s. Les travaux sur la critique journalistique tendent à montrer qu'elle est utilisée pour réduire l'incertitude sur la qualité des œuvres, et que son usage s'accroît avec la légitimité des objets consommés (Shrum 1991). Dans le cas du tableau de Nicolas Poussin, il faut remarquer que le discours critique était largement calqué sur le discours autorisé tenu par le musée, qui a circulé notamment *via* le dossier de presse transmis au moment de l'acquisition du tableau – dossier dont des paragraphes entiers ont été repris par les médias, à l'exception de quelques titres spécialisés dans l'actualité des beaux-arts (Coavoux 2016b : chap. 7). En ce sens, la presse elle-même a délégué ses opinions aux spécialistes institutionnel-le-s.

Si l'on se concentre sur les moments de visite, on constate également que le musée occupe une place prépondérante dans la production de l'opinion artistique en situation. Il rend disponible à l'usage du public un ensemble cohérent d'interprétations *via* ses

cost involved in accessing information. Political scientists have highlighted some of the strategies employed by citizens to reduce these costs. These include “delegating” to an institution or political parties. Political opinions are less often produced than reproduced via the circulation of the opinions of political professionals (Gaxie 2013). Similarly, opinions about art are not original productions by art gallery publics. The information cost is even greater since artistic information is harder to find than political.

In the case of the pictorial arts, the institutions that are likely to provide this information are media or academic art critics, as well as the galleries themselves. Since my study focused on a single work and its reception in the context of the gallery, critics were hardly mentioned by respondents. Work on journalistic criticism tends to show that it is used to reduce uncertainty surrounding the quality of a work, and that its usage increases the more legitimate the object consumed (Shrum 1991). In the case of the Poussin painting, critical discourse was largely modelled on the authorized discourse as presented by the gallery. This was distributed mainly *via* the press pack that had been provided when the painting was acquired—whole paragraphs of which were reproduced by the media, except for some specialist titles covering fine art news (Coavoux 2016b: chap. 7). In this sense, the press delegated the formation of its own opinions to institutional specialists.

It also becomes apparent that visiting art galleries plays a specific and key role in this production of artistic opinion: certain devices—posters, audioguides, maps of the gallery offering pre-established guided tours, the information provided by the guides employed by





dispositifs de médiations : cartels, audioguides, plans du musée présentant des visites guidées préétablies, discours des guides-conférencier-e-s, brochure iconographique consacrée au tableau de Poussin, etc. Ces dispositifs sont importants pour l'orientation du public, à qui ils permettent de repérer les œuvres importantes (Coavoux 2016a), et ils sont remarquablement cohérents, insistant sur les mêmes détails du tableau et donnant la même interprétation (Coavoux 2018). Ceci n'est certes pas étonnant pour l'audioguide et la brochure, qui ont été réalisés en même temps et par la même équipe à partir des matériaux rassemblés pour l'exposition organisée à l'occasion de l'acquisition du tableau (Dubois-Brinkmann & Laveissière 2010), mais les conférenciers puisent leur discours à la même source.

Les visiteurs et les visiteuses mobilisent couramment les informations de la brochure dans les conversations devant le tableau. Un détail situé dans le coin haut droit du tableau peut ainsi être qualifié de « vautour qui guette », ou bien susciter des remarques comme « T'as vu, y'a un aigle qui mange le serpent. Le serpent, c'est le mal ». Le premier visiteur n'a pas lu la brochure, qui consacre un encadré à ce détail, contrairement au second qui en emploie les termes. Dans les entretiens, les interprétations de la brochure sont reprises sans qu'il ne soit fait mention de leur origine. Elles sont présentées non comme une interprétation, mais comme le sens véritable du tableau. Un enquêté (informaticien à la retraite, études supérieures) affirme avoir été surtout marqué par « la direction qu'ils [les personnages] regardent », un thème fortement mis en avant par la brochure :

**Visiteur** : – Par contre Jésus... Je crois que lui aussi il regarde en arrière. Voilà.

**Enquêtéur** : – Et pour vous, ça, ça a un sens ?

the museum, the exhibition brochure relating to Poussin's painting, etc.—make a coherent set of interpretations available for public use. Such devices serve as a guide, helping visitors to identify the most significant works (Coavoux 2016a); they are also remarkably consistent, highlighting the same details in the painting and giving the same interpretation (Coavoux 2018). This is not, of course, surprising for the audioguide and the brochure, which were made at the same time using material collected for the exhibition organized in conjunction with the painting's acquisition (Dubois-Brinkmann & Laveissière 2010), but the guides draw on the same source for the text of their speech.

Visitors often make use of the information in the brochure during conversations before the painting. They may thus describe a detail located in the top-right corner of the painting as a “watching vulture,” or by saying: “Look, an eagle is eating a snake. The snake represents evil.” In these cases, the first visitor has not read the guide, which devotes an information box to this detail; unlike the second, who uses the terms employed there. In the interviews, the interpretations of the brochure are taken up without reference to where they have come from. They are presented not as an interpretation, but as the true meaning of the painting. One respondent (a retired computer scientist with a post-graduate qualification) states that he was struck most by the “direction they [the figures] are looking in”—a theme strongly highlighted in the printed guide:

**Visitor**: – Whereas Jesus... I think he's looking back, too. Here.

**Interviewer**: – And in your opinion is there a meaning to this?



**Visiteur** : – Ben là, on regarde en arrière, en gros c'est la peur. Là, on regarde la direction de sa tête, donc c'est par là. Et puis en gros il est... on regarde la terre. Il est... Pas soumis, mais... Il accepte... N'importe quelle direction qu'on lui donne, il suivra, quoi.

Le visiteur paraphrase ici l'interprétation autorisée du tableau : Marie regarde en arrière le passé (elle regrette de quitter son pays), Jésus regarde le spectateur du tableau, pour l'engager, Joseph regarde l'ange, soumis à la volonté divine, et l'âne regarde le chemin. L'appui sur l'expertise institutionnelle est d'autant plus important pour les publics que ceux-ci, comme ici, disposent d'une faible compétence artistique.

La différence principale entre la délégation au parti politique et la délégation à l'institution artistique réside dans l'ampleur de l'offre : les offreurs du marché des opinions politiques sont légion ; ils sont bien plus rares sur le marché des positions artistiques. Face à une œuvre donnée, sauf cas exceptionnel, le nombre d'opinions disponibles est généralement très faible. Or, face à une œuvre, les visiteurs et les visiteuses cherchent le plus souvent la *bonne* interprétation, c'est-à-dire l'interprétation autorisée, plutôt qu'une opinion accordée à leurs principes. Devant le tableau de Poussin, un visiteur (étudiant en architecture, 22 ans) à qui je demande à la sortie de la salle de me décrire le tableau qu'il vient de voir répond ainsi :

« – Je vais vous dire ce que j'ai appris aujourd'hui, parce que je suis lyonnais donc je connais bien le tableau, mais là ce que j'ai retenu cette fois-ci, c'est cette séparation en deux, avec là ce qu'ils appellent le présent, et donc là, le futur. La colonne antique qui montre le côté structuré du passé, on sait ce qu'il y a. »

**Visitor**: – Well, if you look back it's usually out of fear. So here, if we look at the direction of his head, it's over there. And then basically he's... looking at the land. He's... Not submissive, but... He's accepting... No matter what direction he's taken in, he'll follow.

Here the visitor is paraphrasing the authorized interpretation of the painting: Mary is looking back at the past (she regrets leaving her country). Jesus is looking at us—the viewer—to engage us. Joseph is looking at the angel, and is subject to divine will. And the donkey is looking at the path. There is even greater reliance on institutional expertise for publics with a low level artistic competence, as in this case.

The main difference between delegating to a political party and delegating to an art institution lies in the breadth of what is on offer: the market for political opinions is vast; the market for artistic opinions is much narrower. In response to a given work, except in rare cases, the number of opinions available is generally very low. Confronted with a work, visitors usually seek the “right” interpretation, that is to say the authorized one, rather than one in accordance with their beliefs. Regarding Poussin's painting, one visitor (an architecture student, 22) whom I asked as he left the room to describe the work he had just seen, responded in the following way:

“– I'll tell you what I learnt today, as I'm from Lyon so I know the painting well, but what I've retained this time is the division between what they call the present, and so the future. The ancient column that shows the structured side of the past—we know what's there.”



Comme l'enquête précédent, il tire cette interprétation de la brochure iconographique. Les personnages marchent vers la droite du tableau. À gauche, un paysage dans le lointain figure le pays qu'ils laissent derrière eux. Il est couvert de nuages ; à droite, un rocher bloque la vue, car ils ne savent pas où ils vont, mais le ciel est bleu. Pour le visiteur, il ne s'agit pas d'une opinion, mais d'un savoir validé, de quelque chose qu'il a « appris ».

Cette limite peut paraître défaire l'intérêt de l'analogie avec les comportements politiques. En matière artistique, à l'exception des professionnel-le-s du jugement artistique, il s'agit moins de se positionner dans un espace des possibles que d'acquérir un savoir considéré comme établi. L'analogie est cependant productive parce que le modèle d'action auquel la notion de délégation s'oppose est le même en matière politique et en matière artistique. En politique, ce concept permet de comprendre comment les citoyen-ne-s s'adaptent aux exigences d'une figure d'électeur disposant d'une information parfaite. En art, il s'agit de l'injonction portée notamment par l'éducation artistique contemporaine à réagir personnellement aux œuvres, à avoir une opinion à soi. La délégation à l'institution muséale constitue une manière d'y faire face, et sa mise en lumière vient rappeler la difficulté pratique à produire des interprétations personnelles.

#### **4. La compétence artistique comme norme**

Les études de la connaissance du monde politique tendent à déplorer sa faiblesse : en moyenne, les citoyen-ne-s seraient mal équipé-e-s pour participer à la vie démocratique, et celle-ci pourrait en souffrir (par exemple Converse 1964). Cette idée défendue par certains politistes est surtout répandue au-delà du milieu universitaire. Comme à d'autres constats alarmistes, tels la faiblesse supposée des lectures des enfants (Baudelot, Cartier, Détrez 1999), on peut

Like the previous respondent, he has taken this interpretation from the brochure. The figures are walking towards the right-hand side of the painting. On the left, a landscape in the distance shows the country they are leaving behind, which is covered by cloud. On the right, a rock blocks the view since they do not know where they are going, but the sky is blue. For the visitor, this is not an opinion, but validated knowledge of something he has "learnt."

This limitation may appear to negate the merits of the analogy with political behaviour. As far as art is concerned, except in the case of professionals of artistic judgement, it is less a matter of positioning oneself within a space of possible opinions as acquiring knowledge that is considered to be established. However, the analogy is pertinent because the action model that the notion of delegation is opposed to is the same in politics as it is in art. In politics, this concept helps to show how citizens adapt to the expectations of the figure of a voter who has perfect information. In art, it is linked to the requirement, particularly in contemporary art teaching, to react to artworks personally—to have one's own opinion. Delegating opinion to the institution of the art gallery provides a method of coping with this, and drawing attention to this is a reminder of the practical difficulty in producing one's own interpretations.

#### **4. Artistic Competence as Standard**

Studies of knowledge of the political world tend to lament its weakness: on average, citizens may be ill-equipped to participate in democratic life, which can be damaging for the latter (for example, Converse 1964). This idea, defended by certain political scientists, is especially common outside the academic community. Similar to other alarmist observations, such as the concept of the supposed low levels of children's reading (Baudelot, Cartier, Détrez 1999),

opposer celui de la perpétuation de la pratique : et pourtant, ils votent. Et pourtant les publics des musées, même déçus, frustrés ou intimidés par certaines de leurs expériences, malgré les moments d'incompréhension, continuent de les fréquenter, de même que ceux des théâtres subventionnés (Pasquier 2012) ou de la musique contemporaine (Menger 1986), parfois désarçonnés par l'offre des établissements culturels, continuent de les fréquenter. Cela invite à interroger l'image véhiculée par le modèle de la compétence : si la pratique persiste malgré sa faiblesse, c'est peut-être que l'échelle sur laquelle elle est mesurée est trop exigeante.

En effet, la notion de compétence est modelée sur la figure de l'expert. À bien des égards, être compétent en matière de politique signifie adopter le rapport à la politique qu'ont les politistes et les représentant·e·s politiques (Joignant 2004 ; Blondiaux 2007). De la même manière, la compétence artistique vient décrire avant tout la pratique des historien·ne·s de l'art, conservateurs et conservatrices, critiques et autres expert·e·s des mondes de l'art. Bourdieu la définit à partir de la lecture de l'historien de l'art Erwin Panofsky (Bourdieu 1971) et la référence aux « experts » est constante dans les travaux empiriques sur l'expérience esthétique (par exemple Csíkszentmihályi & Robinson 1990). La notion invite ainsi à mesurer les pratiques ordinaires à l'aune de ces pratiques expertes. Cela ne va pas sans poser de problèmes, d'une part, parce que la détermination de cette figure d'expertise est difficile (à tout moment coexistent plusieurs prétendants à la forme légitime de savoir : les politistes s'opposent aux journalistes politiques comme les collectionneurs et collectionneuses aux historien·ne·s de l'art en ce qui concerne leur rapport à leur objet d'expertise) et, d'autre part, parce que le fait de se concentrer sur les pratiques les plus légitimes porte à ignorer la variété des pratiques effectives (Grignon & Passeron 1989).

we can use the perpetuation of the practice as a counter argument: and yet they vote. And yet art gallery publics, although they may be disappointed, frustrated, or intimidated by some of their experiences, and despite moments of incomprehension, continue to visit—just like those of subsidized theatres (Pasquier 2012) or contemporary music (Menger 1986), who, although sometimes unsettled by what is on offer at cultural establishments, continue to visit them. This calls us to question the image conveyed by the competence model: if the practices persist in spite of the weakness of competence, it is possible that the scale they are measured against is too demanding.

Indeed, the concept of competence is modelled on the figure of the expert. In many respects, to be competent in politics means adopting political scientists' and politicians' relationship to politics (Joignant 2004; Blondiaux 2007). Similarly, artistic competence primarily denotes the practice of art historians, curators, critics, and other experts in the art world. Bourdieu defines this based on the interpretation of art historian Erwin Panofsky (Bourdieu 1971), and references to the “experts” are consistent in empirical works on the aesthetic experience (for example Csíkszentmihályi & Robinson 1990). The concept thus requires ordinary practices to be measured against those of experts. This brings certain problems, on the one hand, because this figure of expertise is difficult to determine (at any one time, several claimants to the legitimate form of knowledge coexist: political scientists clash with journalists just as collectors clash with art historians regarding their relationship to their subject of expertise); and on the other hand, because concentrating on the most legitimate practices means we ignore the variety of real practices (Grignon & Passeron 1989).



Pour autant, la comparaison entre pratiques ordinaires et pratiques expertes demeure importante, ne serait-ce que parce que cette comparaison est souvent le fait des acteurs eux-mêmes. Le sentiment qu'il existe une « bonne manière » de faire est fortement répandu. Daniel Gaxie rapporte ainsi les propos d'une enquêtée, fille d'ouvrier et mariée à un médecin, qui évoque sa socialisation à la politique, à l'âge adulte : « je voulais apprendre [la politique] comme on apprend à écrire » (Gaxie 2002 : 152). La compétence apparaît de même comme une préoccupation majeure des personnes interrogées. Les exceptions sont rares ; elles ne concernent que ceux qui disposent d'un sentiment d'habilitation, le plus souvent non spécifique à l'art, comme les quelques chefs d'entreprise de l'échantillon. Les autres tiennent durant les entretiens un discours portant à la fois sur l'œuvre et sur leur propre capacité à la lire. On a montré plus haut les doutes qu'entretiennent les visiteurs et visiteuses dont le niveau de compétence est faible à moyen, doutes qui alimentent une disqualification statutaire. Cependant, les personnes les plus compétentes sont également concernées. Une conservatrice à la retraite ayant dirigé un musée moyen de province, que j'ai interrogée alors qu'elle visitait le musée des beaux-arts de Lyon en touriste, et qui a tenu un discours assuré et élaboré sans appui sur les dispositifs de médiation, au contraire de la plupart des visiteurs, précise tout de même qu'elle n'est pas spécialiste de la période et réserve son jugement à l'expertise de ses collègues. Une étudiante à l'École du Louvre, formation prestigieuse d'histoire de l'art, dont les réponses mobilisent un savoir universitaire sur Poussin, son œuvre et son époque, préfère préciser que ce savoir est lacunaire, qu'il vient « seulement » d'un cours sur le sujet. Le sociologue n'est pas le seul à vouloir saisir les écarts de compétence entre les publics : c'est un souci qu'il partage avec eux.

And yet the comparison between ordinary and expert practices is still important, if only because this comparison is often made by the actors themselves. The belief that there is a “right way” of doing things is widespread. Daniel Gaxie thus reports the comments of an interviewee, the daughter of a labourer and the wife of a doctor, who mentions her socialization to politics as an adult: “I wanted to learn [about politics] like we learn to write” (Gaxie 2002: 152). Likewise, competence appears to be a major concern for the people I interviewed. Exceptions are rare; they only affect those who have a sense of entitlement, which is usually not specific to art, such as some company leaders in the sample. Others speak in interview about both the work and their own ability to interpret it. I demonstrated above the hesitations of visitors whose level of competence is low to medium—fears that fuel an exclusion based on status. However, this also concerns those who are most competent. A retired curator of a medium-sized provincial gallery to whom I spoke when she was visiting the Musée des beaux-arts de Lyon as a tourist and who, unlike most visitors, spoke confidently and at length without relying on the various information resources available, still specifies that she is not an expert on the period, and limits her judgement to the expertise of her colleagues. An art history student at the prestigious École du Louvre, whose responses make use of academic knowledge of Poussin, his work, and the era, still prefers to state that this knowledge is incomplete, and that it “just” comes from a course on the subject. I am not alone in wishing to understand disparities in competence between publics: this is a concern I share with them.

La sensibilité dont témoignent les visiteurs et les visiteuses à l'adéquation de leur expérience et de leur savoir à un modèle idéal est soulignée par l'analogie avec les comportements politiques et le devoir de participation électorale. Elle permet de décrire non seulement les inégalités dans les modes d'appropriation de l'art, mais aussi l'expérience de la confrontation, parfois violente, aux normes de l'expérience esthétique. Le sentiment d'incompétence est réel et répandu, et il demande à être pris au sérieux par les sociologues des publics des musées. De ce point de vue, une objection qui peut être opposée au modèle de la compétence est que la figure qu'il décrit ne se trouve jamais réalisée que par une très petite minorité d'expert·e·s. Les membres des classes supérieures ne peuvent pas dans leur ensemble être assimilés à cette figure (Lambert 2004). Le rapport légitime au musée est le fait d'une minorité d'individus au sein des professions intellectuelles : les diplômé·e·s de spécialités littéraires, les professionnel·e·s de l'art ayant suivi des études spécialisées, les amateurs et amatrices d'art ayant une pratique autonome et de longue durée (Schnapper 1974) ; quant au reste de ces professions, leurs pratiques se rapprochent de celles des classes moyennes (Passeron & Pedler 1991).

Quand bien même le modèle restreint de la compétence ne décrit l'expérience réelle que de quelques personnes – les professionnel·le·s de l'histoire de l'art, enseignant·e·s, conservateurs et conservatrices, critiques –, il continue de fonctionner, pour de nombreux autres, comme un horizon à atteindre : il constitue l'étalon à l'aune duquel se mesurent les expériences ordinaires. Si « les récepteurs non professionnels, même les plus cultivés d'entre eux, ne sont jamais des petits "Erwin Panofsky" » (Lahire 2009 : 9), la figure de l'historien de l'art n'en demeure pas moins un modèle d'expérience esthétique adéquate. Instrument d'imposition de la légitimité culturelle, le modèle de la compétence agit en donnant

The awareness demonstrated by visitors of the adequacy of their experience and knowledge compared with an ideal model is underlined by the analogy with political behaviour and the duty of electoral participation. This allows us to describe not only inequalities between methods of appropriating art, but also the experience of the—sometimes fierce—confrontation with the norms of aesthetic experience. The feeling of incompetence is real and widespread and deserves to be taken seriously by sociologists of gallery publics. From this perspective, an argument that can be raised against the competence model is that the figure it describes is only ever embodied by a very small minority of experts. Members of the upper class cannot be equated with this figure en masse (Lambert 2004). Within the intellectual professions, only a minority of individuals have a legitimate relationship to the gallery, such as literature graduates, art professionals who have studied specialist subjects, and art lovers with an individual and long-term interest (Schnapper 1974); as for the others, their practices resemble those of the middle class (Passeron & Pedler 1991).

Although the restricted competence model only describes the true experience of some—history of art professionals, teachers, curators, and critics—it continues for many others to function like a horizon to reach: it is the standard against which ordinary experience is measured. While the “non-professional receivers—even the most cultivated among them—are never little ‘Erwin Panofskies’” (Lahire 2009: 9), the figure of the art historian nevertheless remains a model for adequate aesthetic experience. The competence model is a tool for the imposition of cultural legitimacy that functions by giving each individual the means to form an opinion. Therefore it scarcely matters that the exact make-up of the figure of the art historian



à chacun les moyens de se positionner. Peu importe alors que le contenu exact de cette figure demeure flou, et parfois même contradictoire – les visiteurs et les visiteuses disant aspirer à la fois à un rapport d’expertise *et* au regard pur, innocent, dépourvu de toute connaissance extérieure. La contradiction de ces deux modèles culturels ne les empêche pas de coexister et d’être mobilisés, alternativement, par la même personne (Swidler 2003).

### Conclusion

L’histoire des travaux sur les comportements politiques et sur les pratiques culturelles a connu un épisode commun. Depuis, les liens entre les deux spécialités de recherche s’est distendu, même si les politistes font encore régulièrement des incursions sur la réception des biens culturels. Dans les années 1970, il s’agissait de traiter les deux sphères d’activité en employant le même modèle : on considérait alors que le vote et les consommations culturelles constituaient deux activités commensurables, posant des problèmes pratiques similaires à leurs acteurs. On peut réactiver aujourd’hui cette analogie avec profit. Dans cet article, j’ai proposé de lire les résultats empiriques d’une étude sur la visite au musée d’art à l’aune de travaux récents sur la politique. Les deux domaines demeurent comparables et très proches, notamment parce que le capital culturel est le principal déterminant des pratiques politiques comme artistiques. Ces deux activités montrent par ailleurs un décalage important entre normes et pratiques réelles, décalage qui tend à renforcer le risque d’incompétence statutaire. Enfin, dans les deux cas, il est important d’aller au-delà des compétences spécifiques au domaine en question et de saisir la façon dont les individus mobilisent une variété de ressources pour prendre position ou du moins pour participer à des pratiques et à des conversations politiques ou artistiques.

remains hazy and sometimes even contradictory—visitors say they aspire to both an expert relationship *and* to a pure, innocent gaze, devoid of any external knowledge. The contradiction between the two cultural models does not prevent them from coexisting and being used, alternately, by the same person (Swidler 2003).

### Conclusion

The history of work on political behaviour and work on cultural practices has shared a common period. The links between the two research specialities have since been thinly stretched, even though political scientists still make regular forays into the reception of cultural goods. In the 1970s, the two spheres of activity were dealt with by employing the same model: the vote and cultural consumption constituted two commensurable activities that posed similar practical problems for their actors. It is worth reactivating this analogy today. In this article, I have proposed a reading of the empirical results of a study on art gallery visits with reference to recent work on politics. The two domains remain comparable and very close mainly because cultural capital is the prime determinant of both political and artistic practices. These two activities also demonstrate a significant gap between standards and actual practices—a gap that tends to increase the chances of status incompetence. Finally, in both cases, it is important to go beyond the specific competences of the domain in question and understand the way in which individuals use a variety of resources to form an opinion or at least to participate in political or artistic practices and conversations.

Les politistes ont pointé les limites du concept de compétence, mais pour l'amender plutôt que pour l'abandonner. Ces limites s'appliquent également à la compétence artistique. Il est difficile, par exemple, d'autonomiser radicalement la compétence politique d'autres composantes du capital culturel (Déloye 2007) et elle est difficile à objectiver (Gaxie 2001). Le terme de compétence lui-même apparaît parfois comme légitimiste, valorisant une forme élitiste de rapport à la politique très éloignée des rapports concrets. Pire, le « langage de la compétence politique est une source plausible de commentaires ou d'analyses "antidémocratiques" » (Joignant 2004 : 170) qui pourraient être employés pour justifier un gouvernement technocratique au nom de l'incompétence des citoyen·ne·s. Contre une telle perspective, les travaux les plus récents, d'une part, insistent sur la diversité des rapports au politique qui font exister une compétence éloignée du modèle dominant et, d'autre part, relativisent par le haut les écarts entre milieux sociaux, en montrant combien les groupes supposés compétents bénéficient surtout d'un crédit apporté à leur sentiment de légitimité.

L'analogie entre compétence politique et compétence artistique admet elle aussi des limites. La plus importante réside dans la place respective des champs politique et artistique dans le champ du pouvoir. Les ressources auxquelles donne accès la compétence politique sont aujourd'hui bien plus précieuses que celles auxquelles les pratiques artistiques peuvent donner accès. La visite au musée constitue certes un enjeu statutaire, ne serait-ce que pour les fractions intellectuelles des classes moyennes et supérieures, mais les sanctions, ou du moins l'absence de bénéfices, qui peuvent frapper une personne qui ne visite pas sont bien moindres que celles qui attendent une personne exclue du champ politique. L'abstention affaiblit la représentation politique des groupes sociaux dominés, l'incompétence statutaire alimente

Political scientists have pointed out the limitations of the concept of competence, but they have done so in view of amending rather than abandoning it. These limitations apply just as much to artistic competence. For example, political competence is difficult to completely separate from other components of cultural capital (Déloye 2007), and is difficult to objectify (Gaxie 2001). The term "competence" itself can seem legitimist, promoting an elitist form of relationship to politics that is far removed from real relationships. And, worse, the "language of political competence is a likely source of 'antidemocratic' commentary or analysis" (Joignant 2004: 170) that could be used to justify a technocratic government in the name of the incompetence of citizens. Against such a perspective, the most recent work on the one hand emphasizes the diversity of relationships to politics that lead to a competence far removed from the dominant model, and on the other puts the gaps between social classes into perspective from the top, showing the extent to which supposedly competent groups benefit above all from the credit given to their sense of legitimacy.

The analogy between political and artistic competence also has its limitations. The biggest lies in the respective places of the political and artistic fields in the field of power. The resources to which political competence gives access are of far greater value than those that can be accessed via artistic practices. Visiting an art gallery is certainly a status-related issue, at least for the intellectual fractions of the middle and upper classes, but the sanctions, or the lack of benefits that can affect an individual who does not visit are much less than those that befall someone excluded from the political field. Abstention weakens the political representation of dominated social groups, status incompetence results in social benefits not being sought, and inequalities in relationships to politics intensify social inequalities.





le non-recours aux aides sociales, et les inégalités de rapport au politique viennent redoubler les inégalités sociales.

Une seconde limite, découlant de la première, concerne les institutions garantes de ces compétences. En effet, les comportements politiques sont bien plus étroitement encadrés que les comportements artistiques. Les institutions où les premiers s'exercent et se reproduisent, instances de représentation et de décision nationales ou locales, partis politiques, administrations, etc., ont un contrôle direct et une emprise sur la population. Par contraste, la compétence artistique n'est que faiblement appuyée sur l'école – où les beaux-arts sont peu enseignés (Darras 1996) – et les musées n'ont qu'un pouvoir limité : ils touchent une part restreinte de la population, à laquelle ils n'ont pas les moyens d'imposer de contrainte forte.

Le rapprochement opéré dans cet article plaide, au-delà du cas abordé et de ses limites, pour réintégrer autant que possible la sociologie de la culture dans la sociologie des styles de vie, c'est-à-dire dans l'ambition fondatrice de *La Distinction* (Bourdieu 1979). Si le lien s'est distendu entre l'étude des pratiques culturelles et celle des pratiques politiques, c'est sans doute au moins en partie du fait de la spécialisation croissante de la sociologie, une évolution scientifique courante dans bien des disciplines ; mais l'autonomisation de l'étude d'une sphère d'activité sociale n'est pas sans poser problème. Le rapprochement opéré ici n'a rien d'anecdotique : les deux phénomènes se prêtent à une même analyse parce qu'ils présentent des mécanismes communs. La légitimité artistique ne s'est pas construite de façon autonome d'autres formes de légitimité (Lahire 2015).

Samuel Coavoux  
[Centre Max Weber](#)

A second limitation, which arises out of the first, concerns the institutions that guarantee these forms of competence. Indeed, political behaviour is much more tightly controlled than artistic behaviour. The institutions in which the former is carried out and reproduced—national and local representation and decision-making bodies, political parties, administrations, etc.—have direct control and influence over the population. By contrast, artistic competence is only vaguely reliant on school—where there is little fine art teaching (Darras 1996)—and art galleries only have limited power: they affect a limited portion of the population over which they do not have the means to impose powerful control.

The comparison made in this article argues, beyond the case at hand and its limitations, for the sociology of culture to be reintegrated as far as possible into the sociology of lifestyles—that is to say in line with the original ambition of *Distinction* (Bourdieu 1984). If the link between the study of cultural practices and that of political practices has weakened, this is without doubt at least partly a result of sociology's increasing specialization, which is a scientific change common to many disciplines; but the move towards autonomy of the study of a sphere of social activity can pose problems. The analogy established here is not coincidental: the two phenomena lend themselves to the same analysis because they share the same mechanisms. Artistic legitimacy is not constructed independently of other forms of legitimacy (Lahire 2015).

Samuel Coavoux  
[Centre Max Weber](#)

## Références bibliographiques

AGRIKOLIANSKY Éric (2014). « La politisation *ordinaire* d'une population *extra-ordinaire*. Les électeurs des "beaux quartiers" en campagne électorale (2006-2008) ». *Politix*, 106 : 135-157.

BARBOT Janine (1995). « Entre soi et face aux autres. La réunion hebdomadaire d'Act-Up ». *Politix*, 31 : 113-123.

BAUDELOT Christian, CARTIER Marie, DÉTREZ Christine (1999). *Et pourtant ils lisent*. Paris, Seuil.

BAUDRILLARD Jean (1981). « L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion ». In BAUDRILLARD Jean. *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée : 93-111.

BERGER Matthieu (2008). « Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopragmatique des engagements profanes ». *Tracés*, 15 : 191-208.

BLONDIAUX Loïc (2007). « Faut-il se débarrasser de la notion de compétence politique ? ». *Revue française de science politique*, 57(6) : 759-774.

BOLTANSKI Luc, SCHILTZ Marie-Ange, DARRÉ Yann (1984). « La dénonciation ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 51 : 3-40.

BOURDIEU Pierre (1968). « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique ». *Revue internationale des sciences sociales*, 20(4) : 640-664.

BOURDIEU Pierre (1971). « Disposition esthétique et compétence artistique ». *Les Temps modernes*, 295 : 1345-1378.

BOURDIEU Pierre (1973). « L'opinion publique n'existe pas ». *Les Temps modernes*, 318 : 1292-1309.

## References

AGRIKOLIANSKY Éric (2014). "La politisation *ordinaire* d'une population *extra-ordinaire*. Les électeurs des 'beaux quartiers' en campagne électorale (2006-2008)." *Politix*, 106: 135-157.

BARBOT Janine (1995). "Entre soi et face aux autres. La réunion hebdomadaire d'Act-Up." *Politix*, 31: 113-123.

BAUDELOT Christian, CARTIER Marie, DÉTREZ Christine (1999). *Et pourtant ils lisent*. Paris, Seuil.

BAUDRILLARD Jean (1982) [1981]. "The Beaubourg Effect. Implosion and Deterrence." Translated from French by Rosalind Krauss and Annette Michelson. *October*, 20: 3-13.

BERGER Matthieu (2008). "Répondre en citoyen ordinaire. Pour une étude ethnopragmatique des engagements profanes." *Tracés*, 15: 191-208.

BLONDIAUX Loïc (2007). "Faut-il se débarrasser de la notion de compétence politique?." *Revue française de science politique*, 57(6): 759-774.

BOLTANSKI Luc, SCHILTZ Marie-Ange, DARRÉ Yann (1984). "La dénonciation." *Actes de la recherche en sciences sociales*, 51: 3-40.

BOURDIEU Pierre (1968). "Outline of a Sociological Theory of Art Perception », *International Social Science Journal*, 20(4): 640-664.

BOURDIEU Pierre (1971). "Disposition esthétique et compétence artistique." *Les Temps modernes*, 295: 1345-1378.

BOURDIEU Pierre (1979) [1973]. "Public Opinion Does Not Exist." In MATTELART Armand, SIEGELAUB Seth (eds.), *Communication and Class Struggle*, New York, International General Publications: 124-130.



BOURDIEU Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.

BOURDIEU Pierre & DARBEL Alain (1969) [1966]. *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris, Minuit.

CHARPENTIER Isabelle (dir.) (2006). *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*. Grane, Creaphis.

COAVOUX Samuel (2014). « L'engagement corporel des visiteurs de musée ». In JACQUOT Lionel, LEVERATTO Jean-Marc (dir.). *Relire Durkheim et Mauss. Émotions : religions, arts, politiques*. Nancy, Presses universitaires de Lorraine : 187-201.

COAVOUX Samuel (2016a). « Reconnaître un chef-d'œuvre. L'influence du statut d'une œuvre dans l'allocation de l'attention des visiteurs au musée d'art ». *Regards sociologiques*, 49 : 23-36.

COAVOUX Samuel (2016b). *Sociologie de l'expérience esthétique. Contextes et dispositions dans les réceptions muséales d'un tableau de maître* (thèse de doctorat en sociologie). Lyon, École normale supérieure de Lyon.

COAVOUX Samuel (2018). « "On apprend à regarder la peinture". Des textes de médiation didactiques au musée d'art ». *Médiation et information*, 42-43 : 119-132.

COLLOVALD Annie & NEVEU Erik (2004). *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*. Paris, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou.

BOURDIEU Pierre (1984) [1979]. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated from French by Richard Nice. Cambridge, Harvard University Press.

BOURDIEU Pierre & DARBEL Alain (1990) [1966]. *The Love of Art. European Art Museums and their Public*. Translated from French by Caroline Beattie and Nick Merriman. Cambridge, Polity Press.

CHARPENTIER Isabelle (ed.) (2006). *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*. Grane, Creaphis.

COAVOUX Samuel (2014). "L'engagement corporel des visiteurs de musée." In JACQUOT Lionel, LEVERATTO Jean-Marc (eds.). *Relire Durkheim et Mauss. Émotions: religions, arts, politiques*. Nancy, Presses universitaires de Lorraine: 187-201.

COAVOUX Samuel (2016a). "Reconnaître un chef-d'œuvre. L'influence du statut d'une œuvre dans l'allocation de l'attention des visiteurs au musée d'art." *Regards sociologiques*, 49: 23-36.

COAVOUX Samuel (2016b). *Sociologie de l'expérience esthétique. Contextes et dispositions dans les réceptions muséales d'un tableau de maître* (PhD dissertation, Sociology). Lyon, École normale supérieure de Lyon.

COAVOUX Samuel (2018). "'On apprend à regarder la peinture'. Des textes de médiation didactiques au musée d'art." *Médiation et information*, 42-43: 119-132.

COLLOVALD Annie & NEVEU Erik (2004). *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*. Paris, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou.



CONVERSE Philip E. (1964). « The Nature of Belief Systems in Mass Publics ». In APTER David (dir.). *Ideology and Discontent*. New York, Glencoe : 206-261.

CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály & ROBINSON Rick E. (1990). *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu, J. Paul Getty Museum.

DARRAS Bernard (1996). « Policy and Practice in French Art Education. An Analysis of Change ». *Arts Education Policy Review*, 97(4) : 12-17.

DARRAS Éric (2003). « Les limites de la distance. Réflexions sur le mode d'appropriation des produits culturels ». In DONNAT Olivier (dir.). *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris, La Documentation française : 229-253.

DÉLOYE Yves (2007). « Pour une sociologie historique de la compétence à opiner "politiquement". Quelques hypothèses de travail à partir de l'histoire électorale française ». *Revue française de science politique*, 57(6) : 775-798.

DiMAGGIO Paul & MUKTHAR Toqir (2004). « Arts Participation as Cultural Capital in the United States, 1982-2002. Signs of Decline ? ». *Poetics*, 32 : 169-194.

DONNAT Olivier (1993). « Les publics des musées en France ». *Publics et Musées*, 3(1) : 29-46.

DONNAT Olivier (2009). *Les Pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Paris, La Découverte.

DUBOIS-BRINKMANN Isabelle & LAVEISSIÈRE Sylvain (dir.) (2010). *Nicolas Poussin. La Fuite en Égypte (1657)*. Paris, Somogy.

DUFRESNE-TASSÉ Colette, LEPAGE Yves, LAMY Lucie, SAUVÉ Monique (2002). « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en

CONVERSE Philip E. (1964). "The Nature of Belief Systems in Mass Publics." In APTER David (ed.). *Ideology and Discontent*. New York, Glencoe: 206-261.

CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály & ROBINSON Rick E. (1990). *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu, J. Paul Getty Museum.

DARRAS Bernard (1996). "Policy and Practice in French Art Education. An Analysis of Change." *Arts Education Policy Review*, 97(4): 12-17.

DARRAS Éric (2003). "Les limites de la distance. Réflexions sur le mode d'appropriation des produits culturels." In DONNAT Olivier (ed.). *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris, La Documentation française: 229-253.

DÉLOYE Yves (2007). "Pour une sociologie historique de la compétence à opiner 'politiquement'. Quelques hypothèses de travail à partir de l'histoire électorale française." *Revue française de science politique*, 57(6): 775-798.

DiMAGGIO Paul & MUKTHAR Toqir (2004). "Arts Participation as Cultural Capital in the United States, 1982-2002. Signs of Decline?." *Poetics*, 32: 169-194.

DONNAT Olivier (1993). "Les publics des musées en France." *Publics et Musées*, 3(1): 29-46.

DONNAT Olivier (2009). *Les Pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Paris, La Découverte.

DUBOIS-BRINKMANN Isabelle & LAVEISSIÈRE Sylvain (eds.) (2010). *Nicolas Poussin. La Fuite en Égypte (1657)*. Paris, Somogy.

DUFRESNE-TASSÉ Colette, LEPAGE Yves, LAMY Lucie, SAUVÉ Monique (2002). "À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en



parcourant seuls des salles d'exposition ? Analyse de leur expérience ». In DUFRESNE-TASSÉ Colette (dir.). *L'Évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*. Montréal, MultiMondes : 125-145.

FYFE Gordon (2004). « Reproductions, Cultural Capital and Museums. Aspects of the Culture of Copies ». *Museum and Society*, 2(1) : 47-67.

GAXIE Daniel (1978). *Le Cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*. Paris, Seuil.

GAXIE Daniel (1990). « Au-delà des apparences... Sur quelques problèmes de mesure des opinions ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 81-82 : 97-112.

GAXIE Daniel (1993). « Le vote désinvesti. Quelques éléments d'analyse des rapports au vote ». *Politix*, 22 : 138-164.

GAXIE Daniel (2001). « Vu du sens commun ». *Espaces Temps*, 76-77 : 82-94.

GAXIE Daniel (2002). « Appréhensions du politique et mobilisations des expériences sociales ». *Revue française de science politique*, 52(2) : 145-178.

GAXIE Daniel (2007). « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des "citoyens" ». *Revue française de science politique*, 57(6) : 737-757.

GAXIE Daniel (2013). « Retour sur les modes de production des opinions politiques ». In COULANGEON Philippe & DUVAL Julien (dir.), *Trente ans après La Distinction*. Paris, La Découverte : 293-306.

GOMBRICH Ernst M. (1984). *Art and Illusion*. Londres, Phaidon.

parcourant seuls des salles d'exposition? Analyse de leur expérience." In DUFRESNE-TASSÉ Colette (ed.). *L'Évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*. Montréal, MultiMondes: 125-145.

FYFE Gordon (2004). "Reproductions, Cultural Capital and Museums. Aspects of the Culture of Copies." *Museum and Society*, 2(1): 47-67.

GAXIE Daniel (1978). *Le Cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*. Paris, Seuil.

GAXIE Daniel (1990). "Au-delà des apparences... Sur quelques problèmes de mesure des opinions." *Actes de la recherche en sciences sociales*, 81-82: 97-112.

GAXIE Daniel (1993). "Le vote désinvesti. Quelques éléments d'analyse des rapports au vote." *Politix*, 22: 138-164.

GAXIE Daniel (2001). "Vu du sens commun." *Espaces Temps*, 76-77: 82-94.

GAXIE Daniel (2002). "Appréhensions du politique et mobilisations des expériences sociales." *Revue française de science politique*, 52(2): 145-178.

GAXIE Daniel (2007). "Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des "citoyens"." *Revue française de science politique*, 57(6): 737-757.

GAXIE Daniel (2013). "Retour sur les modes de production des opinions politiques." In COULANGEON Philippe & DUVAL Julien (eds.), *Trente ans après La Distinction*. Paris, La Découverte: 293-306.

GOMBRICH Ernst M. (1984). *Art and Illusion*. London, Phaidon.



GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude (1989). *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris, Gallimard/Seuil.

HANQUINET Laurie (2014). *Du musée aux pratiques culturelles. Enquête sur les publics de musées d'art moderne et contemporain*. Bruxelles, Université de Bruxelles.

HEIKKILÄ Riie & RAHKONEN Keijo (2011). « "It's Not a Matter of Taste" : Cultural Capital and Taste Among the Swedish-Speaking Upper Class in Finland ». *European Societies*, 13(1) : 143-163.

HOGGART Richard (1970) [1957]. *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Traduit de l'anglais par Françoise Garcias, Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron. Paris, Minuit.

HOOD Marilyn G. (1994). « L'interaction sociale au musée. Facteur d'attraction des visiteurs occasionnels ». *Publics et musées*, 5 : 45-58.

JAUSS Hans Robert (1990) [1972]. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Paris, Gallimard.

JOIGNANT Alfredo (2004). « Pour une sociologie cognitive de la compétence politique ». *Politix*, 65 : 149-173.

JOIGNANT Alfredo (2007). « Compétence politique et bricolage ». *Revue française de science politique*, 57(6) : 799-817.

KAWASHIMA Atsuko & GOTTESDIENER Hana (1998). « Accrochage et perception des œuvres ». *Publics et Musées*, 13(1) : 149-173.

KUKLINSKI James H. & QUIRK Paul J. (2001). « Conceptual Foundations of Citizen Competence ». *Political Behavior*, 23(3) : 285-311.

GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude (1989). *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris, Gallimard/Seuil.

HANQUINET Laurie (2014). *Du musée aux pratiques culturelles. Enquête sur les publics de musées d'art moderne et contemporain*. Bruxelles, Université de Bruxelles.

HEIKKILÄ Riie & RAHKONEN Keijo (2011). "It's Not a Matter of Taste': Cultural Capital and Taste Among the Swedish-Speaking Upper Class in Finland." *European Societies*, 13(1): 143-163.

HOGGART Richard (1957). *The Uses of Literacy. Aspects of Working Class Life*. London, Chatto and Windus.

HOOD Marilyn G. (1994). "L'interaction sociale au musée. Facteur d'attraction des visiteurs occasionnels." *Publics et musées*, 5: 45-58.

JAUSS Hans Robert (1982) [1972]. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated from German by Timothy Bathi. Minneapolis, University of Minnesota Press.

JOIGNANT Alfredo (2004). "Pour une sociologie cognitive de la compétence politique." *Politix*, 65: 149-173.

JOIGNANT Alfredo (2007). "Compétence politique et bricolage." *Revue française de science politique*, 57(6): 799-817.

KAWASHIMA Atsuko & GOTTESDIENER Hana (1998). "Accrochage et perception des œuvres." *Publics et Musées*, 13(1): 149-173.

KUKLINSKI James H. & QUIRK Paul J. (2001). "Conceptual Foundations of Citizen Competence." *Political Behavior*, 23(3): 285-311.



LAHIRE Bernard (2009). « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle ». *Idées économiques et sociales*, 155 : 6-11.

LAHIRE Bernard (2015). *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*. Paris, La Découverte.

LAMBERT Anne (2004). *La Réception de la peinture dans les classes supérieures* (mémoire de maîtrise en sociologie). Lyon, Université Lyon II/École Normale Supérieure de Lyon.

LAZARSELD Paul L. & KATZ Elihu (2008) [1955]. *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias*. Traduit de l'anglais par Daniel Cefaï. Paris, Armand Colin.

LE GRIGNOU Brigitte (2003). *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*. Paris, Economica.

LEHINGUE Patrick (2011). *Le Vote. Approches sociologiques de l'institution et des comportements électoraux*. Paris, La Découverte.

LIGNIER Wilfried & PAGIS Julie (2017). *L'Enfance de l'ordre. Comment les enfants perçoivent le monde social*. Paris, Seuil.

LOLIVE Jacques (1997). « La montée en généralité pour sortir du Nimby. La mobilisation associative contre le TGV Méditerranée ». *Politix*, 39 : 109-130.

MALEUVRE Didier (1999). *Museum Memories. History, Technology, Art Cultural Memory in the Present*. Palo Alto, Stanford University Press.

MAUGER Gérard, POLIAK Claude, PUDAL Bernard (1999). *Histoires de lecteurs*. Paris, Nathan.

MENGER Pierre-Michel (1986). « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine ». *Revue française de sociologie*, 27(3) : 445-479.

LAHIRE Bernard (2009). « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle. » *Idées économiques et sociales*, 155: 6-11.

LAHIRE Bernard (2015). *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*. Paris, La Découverte.

LAMBERT Anne (2004). *La Réception de la peinture dans les classes supérieures* (Master dissertation, Sociology). Lyon, Université Lyon II/École Normale Supérieure de Lyon.

LAZARSELD Paul L. & KATZ Elihu (1955). *Personal Influence. The Part Played by People in the Flow of Mass Communication*. New York, Free Press.

LE GRIGNOU Brigitte (2003). *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*. Paris, Economica.

LEHINGUE Patrick (2011). *Le Vote. Approches sociologiques de l'institution et des comportements électoraux*. Paris, La Découverte.

LIGNIER Wilfried & PAGIS Julie (2017). *L'Enfance de l'ordre. Comment les enfants perçoivent le monde social*. Paris, Seuil.

LOLIVE Jacques (1997). « La montée en généralité pour sortir du Nimby. La mobilisation associative contre le TGV Méditerranée. » *Politix*, 39: 109-130.

MALEUVRE Didier (1999). *Museum Memories. History, Technology, Art Cultural Memory in the Present*. Palo Alto, Stanford University Press.

MAUGER Gérard, POLIAK Claude, PUDAL Bernard (1999). *Histoires de lecteurs*. Paris, Nathan.

MENGER Pierre-Michel (1986). « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine. » *Revue française de sociologie*, 27(3): 445-479.



MICHELAT Guy & SIMON Michel (1985). « Les “sans réponse” aux questions politiques ». *Pouvoirs*, 33 : 41-56.

MIRONER Lucien (2001). *Cent musées à la rencontre du public*. Cabestany, France Edition.

OFFERLÉ Michel (1993). *Un homme, une voix ? Histoire du suffrage universel*. Paris, Gallimard.

OFFERLÉ Michel & FAVRE Pierre (2002). « Connaissances politiques, compétence politique ? Enquête sur les performances cognitives des étudiants français ». *Revue française de science politique*, 52(2-3) : 201-232.

PANOFSKY Erwin (1967) [1939]. *Essais d'iconologie*. Traduit de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre. Paris, Gallimard.

PARSONS Michael J. (1987). *How We Understand Art. A Cognitive Development Account of Aesthetic Experience*. Cambridge, Cambridge University Press.

PASQUIER Dominique (2012). « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement ». *Sociologie*, 3(1) : 21-37.

PASSERON Jean-Claude (2006) [1991]. « L'usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture ». *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel : 399-442.

PASSERON Jean-Claude & PEDLER Emmanuel (1991). *Le Temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*. Marseille, IMEREC.

PERRINEAU Pascal (1985). « La dimension cognitive de la culture politique. Les Français et la connaissance du système politique ». *Revue française de science politique*, 35(1) : 72-90.

MICHELAT Guy & SIMON Michel (1985). “Les ‘sans réponse’ aux questions politiques.” *Pouvoirs*, 33: 41-56.

MIRONER Lucien (2001). *Cent musées à la rencontre du public*. Cabestany, France Edition.

OFFERLÉ Michel (1993). *Un homme, une voix? Histoire du suffrage universel*. Paris, Gallimard.

OFFERLÉ Michel & FAVRE Pierre (2002). “Connaissances politiques, compétence politique? Enquête sur les performances cognitives des étudiants français.” *Revue française de science politique*, 52(2-3): 201-232.

PANOFSKY Erwin (1939). *Studies in Iconology*. Oxford, Oxford University Press.

PARSONS Michael J. (1987). *How We Understand Art. A Cognitive Development Account of Aesthetic Experience*. Cambridge, Cambridge University Press.

PASQUIER Dominique (2012). “La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement.” *Sociologie*, 3(1): 21-37.

PASSERON Jean-Claude (2013) [1991]. “The Weak Use of Images. Studies of the Reception of Painting.” *Sociological Reasoning*. Translated from french by Rachel Gomme. Oxford, The Bardwell Press.

PASSERON Jean-Claude & PEDLER Emmanuel (1991). *Le Temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*. Marseille, IMEREC.

PERRINEAU Pascal (1985). “La dimension cognitive de la culture politique. Les Français et la connaissance du système politique.” *Revue française de science politique*, 35(1): 72-90.





SAURIER Delphine (2008). « Savoirs et compétences des visiteurs. La réception de l'œuvre de Rubens ». *Lien social et Politiques*, 60 : 119-130.

SCHNAPPER Dominique (1974). « Le musée et l'école ». *Revue française de sociologie*, 15(1) : 113-126.

SCHWARTZ Olivier (1991). « Sur le rapport des ouvriers du Nord à la politique. Matériaux lacunaires ». *Politix*, 13 : 79-86.

SHRUM Wesley (1991). « Critics and Publics. Cultural Mediation in Highbrow and Popular Performing Arts ». *American Journal of Sociology*, 97(2) : 347-375.

SIBLOT Yasmine, CARTIER Marie, COUTANT Isabelle, MASCLET Olivier, RENAHY Nicolas (2015). *Sociologie des classes populaires contemporaines*. Paris, Armand Colin.

SWIDLER Ann (2003). *Talk of Love. How Culture Matters*. Chicago, University of Chicago Press.

TALPIN Julien (2003). « Élitisme et délibération dans la pensée politique de Pierre Bourdieu ». *Sens public*. [En ligne] <http://www.sens-public.org/article59.html> [consulté le 30 mai 2018].

TALPIN Julien (2010). « Ces moments qui façonnent les hommes ». *Revue française de science politique*, 60(1) : 91-115.

TRÖNDLE Martin, WINTZERITH Stéphanie, WÄSPE Roland, TSCHACHER Wolfgang (2012). « A Museum for the Twenty-First Century. the Influence of 'Sociality' on Art Reception in Museum Space ». *Museum Management and Curatorship*, 27(5) : 461-486.

VAUGHAN Roger (2001). « Images of a Museum ». *Museum Management and Curatorship*, 19(3) : 253-268.

WEILL Pierre-Édouard (2012). « Savoir faire valoir son droit. Compétence statutaire et obtention d'un statut de "prioritaire" ». *Sociologies pratiques*, 24 : 93-105.

SAURIER Delphine (2008). "Savoirs et compétences des visiteurs. La réception de l'œuvre de Rubens." *Lien social et Politiques*, 60: 119-130.

SCHNAPPER Dominique (1974). "Le musée et l'école." *Revue française de sociologie*, 15(1): 113-126.

SCHWARTZ Olivier (1991). "Sur le rapport des ouvriers du Nord à la politique. Matériaux lacunaires." *Politix*, 13: 79-86.

SHRUM Wesley (1991). "Critics and Publics. Cultural Mediation in Highbrow and Popular Performing Arts." *American Journal of Sociology*, 97(2): 347-375.

SIBLOT Yasmine, CARTIER Marie, COUTANT Isabelle, MASCLET Olivier, RENAHY Nicolas (2015). *Sociologie des classes populaires contemporaines*. Paris, Armand Colin.

SWIDLER Ann (2003). *Talk of Love. How Culture Matters*. Chicago, University of Chicago Press.

TALPIN Julien (2003). "Élitisme et délibération dans la pensée politique de Pierre Bourdieu." *Sens public*. [On line] <http://www.sens-public.org/article59.html> [accessed on 30 May 2018].

TALPIN Julien (2010). "Ces moments qui façonnent les hommes." *Revue française de science politique*, 60(1): 91-115.

TRÖNDLE Martin, WINTZERITH Stéphanie, WÄSPE Roland, TSCHACHER Wolfgang (2012). "A Museum for the Twenty-First Century. the Influence of 'Sociality' on Art Reception in Museum Space." *Museum Management and Curatorship*, 27(5): 461-486.

VAUGHAN Roger (2001). "Images of a Museum." *Museum Management and Curatorship*, 19(3): 253-268.

WEILL Pierre-Édouard (2012). "Savoir faire valoir son droit. Compétence statutaire et obtention d'un statut de 'prioritaire'." *Sociologies pratiques*, 24: 93-105.