



HAL
open science

Sociologie de l'expérience esthétique

Samuel Coavoux

► **To cite this version:**

Samuel Coavoux. Sociologie de l'expérience esthétique. Sociologie. ENS de Lyon, 2016. Français. NNT: 2016LYSEN009 . tel-04902497

HAL Id: tel-04902497

<https://hal.science/tel-04902497v1>

Submitted on 20 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



N° d'ordre NNT :

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée au sein de
École normale supérieure de Lyon

École Doctorale N° 483
Histoire, Géographie, Aménagement, Urbanisme, Archéologie,
Science Politique, Sociologie, Anthropologie

Discipline : Sociologie

Soutenue publiquement le 28 juin 2016 par :
Samuel Coavoux

Sociologie de l'expérience esthétique

Contextes et dispositions dans les réceptions muséales d'un tableau de maître

Devant le jury composé de :

Détrez, Christine	MCF	ENS Lyon	Examinatrice
Dubois, Vincent	PU	Université de Strasbourg	Rapporteur
Lahire, Bernard	PU	ENS Lyon	Directeur de thèse
Le Marec, Joëlle	PU	Université Paris IV-CELSA	Examinatrice
Pasquier, Dominique	DR	CNRS	Rapporteuse

Sommaire

Introduction	1
1 Au-delà de l'interprétation. La sociologie de la réception au musée	21
2 Saisir les réceptions faibles. L'ethnographie d'un lieu public	91
3 Identifier et reconnaître. L'effet du statut de l'œuvre	137
4 Réduire l'incertitude. Les dispositifs de médiation	211
5 La dimension normative de l'expérience esthétique	275
6 La visite au musée dans les répertoires de loisir	321
7 Des réceptions para critiques. <i>La fuite en Égypte</i> dans la presse	373
Conclusion	431
Annexes	443
A Entretiens	445
B Modèle lexicométrique des articles de presse	453
Bibliographie	467
Remerciements	503

Introduction

Au cours du séminaire ayant donné lieu à la publication du *Savant et le populaire*¹, Michel Grumbach propose à partir du commentaire d'un texte de l'écrivain Georges Navel une critique de l'appréhension sociologique des pratiques des dominants.

M. Grumbach : Je voudrais revenir sur le rapport des classes dominantes à leur propre norme, à la norme légitime. C'est une question qui n'a pas été vraiment abordée ; on a beaucoup parlé des effets du légitimisme sur la description du rapport des classes dominées à la domination, mais on a négligé ce qui se passe à l'autre bout. La dérive légitimiste se traduit aussi par une idéalisation du rapport que les classes dominantes entretiennent avec les normes dominantes : on fait comme si l'identification des pratiques à la norme légitime et, en ce qui concerne le langage, du vernaculaire des classes dominantes à la norme linguistique, allait de soi. [...] À la limite, et pour caricaturer un peu, la dérive légitimiste pousse le sociologue à supposer que les classes dominantes qui visitent les musées sont d'emblée en possession de la lecture de Panofsky. À tout le moins, il faut signaler la dissymétrie des traitements respectifs dont sont l'objet les manquements à la norme selon qu'ils sont le fait des classes dominantes ou des classes dominées ; dans le cas des dominés, l'écart est toujours sanctionné ; dans celui des dominants, il n'est ni sanctionné, ni mesuré, ni même perçu².

Le misérabilisme contre lequel est dirigé l'ouvrage mesure l'ensemble des pratiques sociales à l'aune de ses normes dominantes. Mais si les pratiques des dominés s'en écartent fortement, les écarts des dominants sont eux souvent passés sous silence. Comme le dit Grumbach, on accorde facilement à tous les consommateurs culturels de classe supérieure la disposition esthétique, la capacité à considérer une œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art et non en tant qu'objet de la vie quotidienne, qui caractérise pour Pierre Bourdieu le rapport dominant à la culture³. Certes, les enquêtes sur les pratiques culturelles, au premier rang desquelles figure *La distinction*, montrent sans ambiguïté que cette disposition devient de plus en plus fréquente à mesure que l'on se rapproche des fractions dominantes

1. Claude GRIGNON et Jean-Claude PASSERON, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris : Gallimard, Le Seuil, 1989.

2. Claude GRIGNON et Jean-Claude PASSERON, « Alternance et ambivalence », *Enquête*, 1, 1985, §51.

3. Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979.

de l'espace social. Mais le crédit dont bénéficient les consommateurs culturels de classes supérieures ne se justifie pas pour autant : tous n'ont pas la même appropriation de l'art, et cette disposition esthétique n'est pas nécessairement transférable d'un contexte de réception à l'autre⁴.

Plusieurs auteurs ont mis l'accent sur les limites d'un tel crédit. Dominique Schnapper remarquait que « ce ne sont pas les classes supérieures dans leur ensemble, mais les fractions cultivées de ces classes supérieures - à condition d'admettre que la culture transmise par l'école soit "la" culture - qui fournissent, pour la plus grande part, les vrais dévots de la fréquentation du Musée, prolongement direct de l'École⁵. » Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, dans une étude des visiteurs du musée Granet d'Aix-en-Provence, différenciaient quant à eux les professionnels de l'art, les professions intellectuelles, et le reste des classes supérieures⁶. Par ailleurs, le musée d'art, pour être un établissement au public sélectionné, quasiment exclusif des classes populaires, est également fréquenté par des membres des professions intermédiaires. Avec 32% de la population âgée de 15 ans et plus ayant visité un musée d'art ou une exposition temporaire de peinture ou de sculpture au cours des douze derniers mois, le musée d'art est l'établissement culturel légitime le plus fréquenté, devant le théâtre (20%) et loin devant les salles de concert et les opéras (moins de 10%⁷). L'étude des comportements des visiteurs invite également à relativiser la diffusion de la forme d'expérience esthétique qui est habituellement prêtée aux classes supérieures : les arrêts devant les œuvres sont brefs, l'attention des visiteurs est en moyenne assez faible, et leurs comportements peuvent être tout à fait détachés des œuvres exposées.

La première ambition de l'enquête dont je rends compte dans cette thèse est de décrire et d'analyser la pratique du musée dans les classes moyennes et supérieures, qui fournissent l'essentiel de ses visiteurs. L'attribution indiscriminée d'une disposition esthétique à tous les visiteurs ne permet pas de rendre compte de leurs pratiques, car les réceptions effectives sont bien plus proches des raisonnements ordinaires, non spécifiquement artistiques, et en cela, du rapport éthico-pratique aux œuvres. Cependant, les concepts forgés par Bourdieu, disposition esthétique et compétence artistique, ne sont pas sans pertinence, car s'ils ne

4. Bernard LAHIRE, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte, 2004.

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

6. Jean-Claude PASSERON et Emmanuel PEDLER, *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, 1991.

7. Données de l'enquête « Pratiques culturelles des Français » 2007, mon traitement statistique.

décrivent pas les formes réelles d'appropriations des œuvres, ils désignent un horizon normatif par rapport auquel les pratiques effectives sont mesurées et classées.

Les musées d'art sont un lieu particulièrement approprié à l'étude de ces enjeux. Ils se caractérisent à la fois par leur ouverture et par leur hermétisme. Leur ouverture d'abord : lieux publics, aux horaires de fonctionnement étendus, aux droits d'entrée peu élevés, le musée n'impose pas les mêmes contraintes horaires, économiques ou comportementales que cet autre équipement de la culture légitime que sont les salles de spectacles. Il est difficile de quitter un opéra au milieu d'une aria, mais rien n'oblige à rester devant une peinture. Enfin, le musée est très fortement associé chez les visiteurs à l'éducation et aux vacances : il s'inscrit plus que d'autres établissements culturels dans le cycle de vie et les loisirs d'un grand nombre de personnes. Mais la faiblesse de ces contraintes est trompeuse. La liberté du visiteur, qui a au musée le choix de son parcours et des œuvres qu'il regarde, peut aussi le désorienter. L'attention du consommateur y est moins guidée qu'au spectacle : il n'y a pas une seule scène à regarder, mais une multitude d'œuvres dont la valeur, de l'avis des professionnels comme des profanes, est très inégale. Certes, les visiteurs experts disposent de critères de sélection qui leur permettent de s'orienter, mais tous les visiteurs ne sont pas dans cette situation.

La deuxième ambition de cette thèse est de décrire et d'analyser les principes pratiques d'orientation, c'est-à-dire les critères à partir desquels les visiteurs allouent leur attention à certaines œuvres plutôt qu'à d'autres. Ce faisant, je montre que, lorsque les visiteurs ne maîtrisent pas ou maîtrisent imparfaitement les codes artistiques légitimes, ils s'appuient sur des indices de leur environnement pour inférer la valeur des œuvres. Ils sont d'abord à la recherche de la valeur autorisée des œuvres, de celle qui leur est attribuée par les institutions artistiques – musées, conservateurs, critiques, historiens de l'art. Alors que le *meaning-making*, l'interprétation, est la problématique centrale des études de réception au musée, elle constitue une préoccupation secondaire chez les visiteurs non experts, qui veulent d'abord identifier les œuvres remarquables, ne pas commettre d'impair (en ratant un chef-d'œuvre ou en admirant trop longtemps une œuvre trop mineure), et apprendre l'opinion autorisée sur les œuvres. Ils n'essayeront pas tant d'interpréter que d'atteindre l'interprétation légitime.

L'appréhension du fonctionnement des normes culturelles est essentielle à la sociologie de la culture. Comme l'avancé déjà Bourdieu, un ordre de légitimité doit, pour se perpétuer,

s'appuyer sinon sur l'adhésion, du moins sur l'assentiment des dominés⁸. Grignon et Passeron insistent sur cet aspect en invitant les sociologues à étudier les légitimités culturelles par le bas : non pas seulement par les institutions productrices de légitimité, ou les arènes que sont les champs de production culturelle, mais aussi par les pratiques quotidiennes qui font que l'ordre n'est pas contesté. Comme on le voit ici, l'étude microsociologique montre les ressorts de la reproduction de l'assentiment à l'ordre de légitimité culturelle. La légitimité d'une œuvre importe subjectivement aux visiteurs ; elle constitue même l'un des principes fondamentaux à partir desquels ils s'orientent au musée⁹. C'est en particulier le cas pour ceux qui sont à la fois suffisamment au fait des hiérarchies culturelles pour identifier correctement la valeur des objets exposés et insuffisamment dotés en compétence spécifique pour parvenir à adopter spontanément un regard légitime sur les œuvres. Les discours actuels sur la « fin de la légitimité culturelle » prennent souvent argument de ce que les classements de légitimité n'auraient plus de pertinence aux yeux des acteurs ; au musée, ils demeurent primordiaux pour les choix d'orientation des visiteurs.

La troisième ambition de cette thèse est de rendre compte des usages pratiques de la légitimité culturelle, des raisonnements ordinaires mobilisant la valeur institutionnellement reconnue aux œuvres. Je me concentre pour cela sur des individus placés dans des positions intermédiaires, qui ne sont ni éloignés des pratiques culturelles légitimes, ni consommateurs culturels experts. Ce groupe est principalement constitué de la « petite bourgeoisie nouvelle » dont Bourdieu décrit les aspirations culturelles¹⁰ ainsi que des fractions les plus dominées des classes supérieures. C'est là que se manifeste le plus clairement le souci pratique de l'adéquation de la consommation culturelle à un modèle normatif ; là que l'appui sur les signes de légitimité est le plus fort dans les consommations culturelles ; là enfin que l'anxiété liée à la qualité de son comportement est la plus aiguë. Ce dernier point est central dans mon argumentation : le souci qu'ont ces visiteurs d'adopter l'attitude adéquate vis-à-vis des œuvres doit être constitué en objet d'étude par la sociologie de la culture.

8. Sur ces notions, cf. Nicolas MARIOT, « Faut-il être motivé pour tuer ? », *Genèses*, 4, 2003, p. 154–177.

9. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

10. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit., p. 409-421.

Une étude de cas

Pour répondre à ces questions, j'analyse les réceptions muséales d'une toile de maître, *La fuite en Égypte* de Nicolas Poussin. Il s'agit d'une étude de réception, d'une étude de cas, et d'une enquête ethnographique, trois dimensions qu'il convient de présenter une à une. Pourquoi, d'abord, proposer pour répondre à des questions centrales à la sociologie de la culture une étude de réception ? Il est désormais couramment admis que l'étude de la consommation et celle de la réception culturelle sont complémentaires¹¹. Cette complémentarité est ancienne : *La distinction* faisait déjà état de ce que les inégalités sociales de consommation culturelle ne consistent pas uniquement en des différences d'objets consommés, mais aussi de manières de les consommer¹². Les travaux contemporains ont systématisé cette perspective¹³, et nombre d'approches récentes abordent les inégalités en matière de culture par le biais de la réception¹⁴. En effet, « les modalités d'appropriation des matériaux culturels sont sans doute autant, sinon plus, distinctives que l'inégale distribution sociale de ces matériaux eux-mêmes¹⁵ ».

Dans le cas des musées d'art, l'étude de la réception est rendue nécessaire par l'écart entre le statut de l'objet consommé et le mode de consommation. L'art pictural classique est l'un des objets culturels les plus légitimes qui soit aujourd'hui. Son appropriation, par contre, fait l'objet de discours contradictoires : certains auteurs infèrent de l'étude des réceptions expertes un modèle qu'ils prétendent appliquer à l'ensemble des visiteurs, considérant ainsi que les pratiques des classes dominantes s'identifient avec la norme dominante¹⁶, comme le critique Grumbach ; d'autres considèrent au contraire le musée comme un lieu de consommation de masse, où l'expérience esthétique légitime a disparu¹⁷. Ces deux visions caricaturales ne peuvent perdurer qu'en l'absence d'enquêtes empiriques. Celle que je propose ici montre que la norme dominante est très rarement appliquée, mais qu'elle est toujours présente à l'esprit des visiteurs.

11. Bernard LAHIRE, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, 155, 2009, p. 6–11.

12. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit.

13. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit.

14. Sam FRIEDMAN, *Comedy and distinction. The cultural currency of a « good » sense of humour*, Londres : Routledge, 2014.

15. Roger CHARTIER, « Du livre au lire », *Réseaux*, 1, 1997, p. 271–290 ; cité par LAHIRE, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », op. cit., p. 7.

16. Mihály CSÍKSZENTMIHÁLYI et Rick E. ROBINSON, *The art of seeing. An interpretation of the aesthetic encounter*, Malibu : J. Paul Getty Museum, 1990.

17. Mike FEATHERSTONE, *Consumer culture and postmodernism*, Londres : Sage, 1991.

Ensuite, cette thèse présente une étude de cas, au sens où l'enquête est concentrée sur un terrain étroitement délimité : les interactions entre le public du musée des beaux-arts de Lyon et un tableau exposé dans l'une des salles de cet établissement. Je débordrai à plusieurs reprises cette contrainte en évoquant d'autres tableaux, en analysant la réception médiatique de l'œuvre, et en posant aux enquêtés des questions sur leurs autres expériences de visite, mais l'enquête, en son cœur, porte sur cette situation. La première raison d'une telle focalisation est la leçon de Jean-Claude Passeron. Dans un texte définissant le programme d'une sociologie de la réception, celui-ci énumère les trois principes sur lesquels une telle entreprise doit reposer : le principe de spécificité du médium (la réception littéraire ne peut être étudiée comme la réception picturale), le principe de perceptibilité (on ne peut étudier que « les aspects de l'œuvre qui ont été perçus par les publics réels »), et le principe de singularité¹⁸. Ce dernier principe affirme que, alors que la sociologie de la consommation culturelle peut opérer par agrégation des objets consommés dans des catégories génériques, la sociologie de la réception doit elle s'obliger à parler d'objets précis. On ne commente pas la réception de l'art classique en général, mais celle d'un ensemble particulier de tableaux et de sculptures. En effet, la sociologie de la réception considère qu'il existe un effet propre de l'œuvre, irréductible à l'effet de catégories génériques. Un deuxième argument, épistémologique, en faveur de l'étude de cas est également mis en avant par Jean-Claude Passeron : dans les sciences historiques, les situations étudiées sont toujours irréductibles à l'énumération de leurs propriétés¹⁹.

Mais la raison principale de ma focalisation sur un cas unique est l'effet de connaissance qui en résulte : cette délimitation du terrain permet de voir des processus qui passent habituellement inaperçus. Il s'agit là d'une contrainte créative : en m'obligeant à regarder ce qui se passe autour d'un tableau unique, j'ai construit les conditions nécessaires pour voir ce qui ne se voit habituellement pas ou peu, les réceptions faibles au musée. Pour clarifier l'effet de connaissance permis par une telle méthode, on peut prendre pour point de comparaison un travail qui, dans un champ tout à fait différent, opère le même déplacement du regard que celui que j'ai effectué au musée. Le film *Zidane, un portrait du 21^e siècle* est une représentation cinématographique expérimentale d'un match de football. Il présente l'intégralité du match avec un point de vue spécifique : les caméras sont en

18. Jean-Claude PASSERON, « L'usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture », *Le raisonnement sociologique*, Paris : Albin Michel, 2006, p. 399–442.

19. Jean-Claude PASSERON, *Le raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris : Albin Michel, 2006 [1991].

permanence fixées sur un seul joueur, Zinédine Zidane²⁰. Cela va évidemment à l'encontre des représentations télévisées du sport durant lesquelles les caméras suivent l'action, c'est-à-dire se concentrent principalement sur la partie du terrain où les joueurs se disputent directement le ballon. La force du film tient alors à sa capacité à décentrer le regard du spectateur. On y aperçoit la face cachée du travail du footballeur : si, à la télévision, on ne voit que les actions auxquelles un joueur participe effectivement, on suit dans le film les temps morts, les moments de placement et de marquage qui, parce que l'action est dirigée ailleurs, sont sans effet, les appels de balle, dont la plupart n'aboutissent pas. Bref, on voit que, si le match dans son ensemble est un moment particulièrement dynamique, l'activité d'un footballeur unique est une séquence beaucoup plus chaotique. C'est la focalisation sur un acteur unique qui permet ce décentrement du regard.

De la même manière, les études de public qui prennent comme objet le musée ou l'exposition en général se focalisent sur les lieux et les moments de l'action : les œuvres attirant le plus de visiteurs et les visiteurs les plus engagés. Elles ne permettent pas de voir qu'une grande partie des œuvres peuvent être simplement ignorées, ou du moins très peu regardées ; ni, surtout, qu'une grande partie du temps des visiteurs peut être consacrée à toute autre chose qu'à la contemplation des œuvres. La focalisation sur un tableau en particulier est une contrainte méthodologique créative. Elle oblige l'enquêteur à définir ses propres critères de pertinence, à décider de ce à quoi il lui faut prêter attention, plutôt qu'à suivre des critères prédéfinis. Bref, il s'agit là d'une opération pratique de construction de l'objet qui permet de dépasser les prénotions, et en particulier l'équation apparemment évidente entre visite et contemplation des œuvres.

Pour autant, si la forme de l'étude de cas est apparue nécessaire dans l'enquête, l'identité du cas importe. Comme l'expliquent Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « qu'un cas soit merveilleux ou, plus communément, dérangeant, ne suffit pas. On doit pouvoir poser un ou des problèmes à partir de son échéance.²¹ » *La fuite en Égypte* de Nicolas Poussin constitue un cas particulièrement adapté au projet de cette recherche. Il s'agit en effet d'un tableau exceptionnel, mais sa particularité tient moins d'une étrangeté radicale que du fait que l'on y trouve regroupées, sous une forme exacerbée, plusieurs propriétés présentes dans de nombreuses autres œuvres. En ce sens, ce cas permettra un ensemble

20. *Zidane, un portrait du 21^e siècle*, 2006, réalisé par Douglas Gordon et Philippe Parreno.

21. Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », *Penser par cas*, sous la dir. de Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 11.

de généralisations mesurées.

Qu'est-ce qui définit le cas de *La fuite en Égypte* de Poussin ? C'est, en premier lieu, le destin récent de l'œuvre. Ses enjeux sont détaillés dans l'ouvrage de Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*²². On perd très tôt la trace de ce tableau peint en 1657, dès la mort de son commanditaire et premier propriétaire, Jacques Serisier. Il refait surface seulement en 1986 dans une vente aux enchères à Versailles, mais n'est alors pas considéré comme autographe. Il est acquis par deux galeristes parisiens, les frères Pardo, qui font reconnaître par l'historien d'art Jacques Thuillier qu'il s'agit de la toile originale. S'ensuit un procès intenté par les anciens propriétaires de l'œuvre qui estiment avoir été floués lors de la vente. En 2003, le tableau leur est rendu ; lorsqu'ils demandent un certificat d'exportation pour le vendre à l'étranger, celui-ci leur est refusé. L'état français dispose alors de trois ans pour faire une offre d'achat à un prix raisonnable. Le musée des beaux-arts de Lyon est choisi pour accueillir le tableau, et rassemble des mécènes pour son achat, aidé par le Musée du Louvre. En 2007, alors que le tableau peut à nouveau être exporté, une dernière campagne de communication permet de rassembler l'argent manquant. Le tableau est acquis pour 17 millions d'euros, une somme considérable pour un musée public français, une exposition lui est consacrée, et il entre dans les collections permanentes du musée. Ce destin fait que le tableau dispose d'une certaine notoriété au-delà des seuls amateurs d'art. Il a été au centre de controverses artistique (l'attribution²³), juridique (l'annulation de la vente), et économique (les négociations de l'achat). Cette dernière étape a été fortement médiatisée, dans la presse nationale et dans la presse locale à Lyon et dans sa région.

Le deuxième élément d'importance est l'auteur du tableau. Nicolas Poussin, comme l'analyse Lahire, est le « maître du classicisme français²⁴ ». Il appartient à ce titre au cœur du canon de l'art occidental, figurant de manière préminente, aux côtés de quelques autres grandes figures de la peinture, dans tous les manuels d'histoire de l'art. Il s'agit donc d'un peintre très légitime. Cependant, il a toujours été considéré comme le peintre « des gens d'esprit », un artiste exigeant et hermétique, dont les œuvres demandent un effort intel-

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

23. Comme le montre Bernard Lahire (ibid.), cette composition de Poussin a fait l'objet d'une controverse entre historiens de l'art, plusieurs exemplaires étant en concurrence pour le statut d'œuvre autographe, controverse qui est retombée du fait du décès des principaux partisans de la version qui constituait le plus sérieux concurrent de la toile désormais conservée à Lyon, ainsi que par la décision de la justice française d'annuler la vente de 1986. Dans cette thèse, je désigne par *La fuite en Égypte* le tableau attribué à Poussin et conservé au musée des beaux-arts de Lyon et seulement ce tableau.

24. Ibid., chap. 6.

lectuel de la part du spectateur. Contrairement à d'autres maîtres consacrés, sa peinture ne résonne pas avec les goûts dominants contemporains.

C'est là le troisième élément pertinent du cas Poussin : *La fuite en Égypte* est un tableau qui n'est pas apprécié esthétiquement par la grande majorité de ses spectateurs. Il s'agit d'une petite toile (98x133 cm) qui représente une scène biblique, Marie, Joseph et Jésus en chemin vers l'Égypte pour que l'enfant échappe à la colère d'Hérode. Ses couleurs sont ternes, de l'avis des visiteurs, et sa composition, très travaillée, est considérée comme particulièrement difficile à lire.

La fuite en Égypte est donc un tableau notoire, œuvre d'un peintre célèbre, mais peu apprécié par le grand public. Ces traits sont apparemment contradictoires, et sont perçus comme tels par les visiteurs : la notoriété du tableau arrête leur attention, alors que son caractère esthétiquement peu remarquable rend difficile de trouver des raisons objectives à sa valeur. Je montrerai que cette contradiction est au cœur de la réception du tableau. C'est en cela qu'il s'agit d'un cas exceptionnel : il donne à voir de manière particulièrement exemplaire le conflit entre un ordre de légitimité institutionnellement reconnu d'une part, et le raisonnement pratique des visiteurs d'autre part. Mais ce conflit, s'il apparaît ici comme majeur, est loin d'être spécifique à ce tableau. Il est exceptionnel seulement parce qu'il est exemplaire : il incarne une figure qui, sous une forme amoindrie, existe dans bien d'autres situations, la figure de l'asymétrie entre jugement expert et jugement profane des œuvres.

Il s'agit enfin d'une étude mobilisant l'observation ethnographique. Cette enquête porte sur le moment de l'interaction entre le visiteur et l'œuvre. Cela n'est pas le cas de toutes les études de la réception. La sociologie des usages a bien montré qu'il était réducteur de penser que la réception se limitait au moment de l'interaction avec les œuvres. Les objets culturels vivent également par les sociabilités qu'ils produisent, par les discussions dont ils font l'objet²⁵. Dans cette perspective, le moment de l'interaction peut même n'avoir aucun sens : seuls comptent alors les usages *a posteriori* qui sont faits de la consommation. Je n'ai pas suivi cette approche ici, pour plusieurs raisons. En premier lieu, le musée donne l'occasion d'observer le moment de la réception, contrairement à de nombreuses autres pratiques culturelles. Il est particulièrement difficile, en particulier,

25. Dominique PASQUIER, *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2000 ; Dominique BOULLIER, « La fabrique de l'opinion publique dans les conversations télé », *Réseaux*, 126 (4), 2004, p. 57-87.

d'observer des pratiques intimes comme l'écoute de la télévision ou la lecture. Le musée est un lieu public, dans lequel la présence d'étrangers, comme l'ethnographe, est acceptée. Ensuite, l'observation *in situ* permet à l'ethnographe de définir lui-même les critères de pertinence de ce qu'il faut regarder.

Enfin et surtout, l'observation est nécessaire pour accéder aux réceptions faibles : aux interactions avec les objets culturels qui ne s'inscrivent pas dans un engagement intensif et durable. La sociologie de la réception privilégie les publics les plus investis dans leurs consommations culturelles, des amateurs éclairés²⁶ aux fans²⁷. Or, une grande partie des consommations artistiques ne font pas l'objet d'un tel engagement, mais plutôt d'« usages faibles²⁸ ». La visite au musée n'est pas seulement, ni même principalement, le fait d'amateurs ; elle est inscrite dans le répertoire de loisirs d'une part importante de la population par qui elle est investie sans passion. L'observation permet de saisir de tels usages faibles, qui ont au contraire tendance à disparaître des méthodes d'enquête discursives, au premier rang desquels figurent les entretiens. Les usages faibles de l'art sont rarement considérés par les visiteurs comme suffisamment pertinents pour être mis en avant, et sont même souvent oubliés : les visiteurs peuvent parler du tableau devant lequel ils ont passé un long moment, mais pas, ou peu, des dizaines d'autres œuvres vues en passant.

L'observation a alors une autre vertu par rapport à l'entretien : en dépassant le logocentrisme des méthodes classiques de sociologie de la réception, elle permet également de ne pas limiter le phénomène de la réception à la seule interprétation des œuvres. Si la sociologie étudie les usages sociaux de la culture dans leur diversité – sociabilités, identité, réflexivité, etc. – le terme de réception demeure fortement associé à celui d'interprétation. L'affirmation théorique selon laquelle toute lecture est virtuellement productrice de signification²⁹ ne doit pas être confondue avec une affirmation empirique qui voudrait que chaque nouveau membre du public produise un sens nouveau. Le meilleur moyen de dépasser cette confusion est d'étudier les activités de la réception dans leur diversité, en contournant le biais scolastique qui voit dans chaque récepteur un exégète.

26. Antoine HENNION, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 1993 ; Brigitte DERLON et Monique JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris : Gallimard, 2008 ; Claudio E. BENZECRY, *The opera fanatic. Ethnography of an obsession*, Chicago : University of Chicago Press, 2011.

27. Ien ANG, *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*, Londres : Routledge, 1985 ; Janice A. RADWAY, *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular literature*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991 ; PASQUIER, *La culture des sentiments*, op. cit.

28. PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit.

29. Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990 [1980].

Terrain et méthodes

L'enquête a donc porté sur les réceptions de *La fuite en Égypte*. Elles ont été étudiées dans leur contexte muséal : c'est bien au tableau en tant qu'objet conservé dans une institution particulière, au musée des beaux-arts de Lyon, que je m'intéresse. C'est là l'un des apports, notamment, de l'histoire du livre : le texte littéraire n'existe pas en soi, mais toujours sous la forme d'objets matériels, de livres, dont la réception est encadrée par le travail de mise en livre, l'édition, les propriétés du matériau, etc.³⁰ De la même manière, une étude de la réception ne peut simplement porter sur l'image représentée sur le tableau, en faisant comme si *La fuite en Égypte* était un texte sans incarnation matérielle. Cela reviendrait à postuler qu'une photographie fidèle du tableau produit la même lecture que le tableau lui-même – fiction perpétuée par le dispositif même de la reproduction photographique d'œuvres d'art qui efface toute trace de mise en scène muséale pour réduire l'œuvre à une pure image.

Ce tableau est conservé dans la section de peintures anciennes du musée des beaux-arts de Lyon. Il s'agit d'un musée des beaux-arts généraliste, dont les collections vont de l'art antique à l'art moderne. Il est situé dans le centre-ville de Lyon, sur la place des Terreaux, près de l'hôtel de ville et de l'opéra, dans un quartier commerçant. Une enquête de la fin des années 1990 permet de le situer dans le paysage des musées français³¹. Ses auteurs, qui ont comparé les publics des principaux musées français, le classent, à partir d'analyses multivariées des caractéristiques de ses publics, dans la catégorie des « musées de fidèles des expositions temporaires ». En effet, son public est principalement local et la part des primo-visiteurs y est faible. Les habitants de Lyon et de son agglomération représentent 61% des visiteurs, contre seulement 28% d'un autre département français et 7% d'un autre pays. Par ailleurs, 43% des visiteurs interrogés ont déjà visité ce musée dans l'année, souvent pour une exposition, et 62% y sont déjà venus au moins une fois dans leur vie.

Le musée des beaux-arts de Lyon s'oppose ainsi aux « musées à dominante touristique » principalement représentés en Île-de-France. Ces résultats reposent sur des enquêtes prenant en compte les visiteurs d'expositions temporaires comme ceux des collections permanentes, et il est possible que les collections permanentes attirent un public moins local. Ces chiffres sont toutefois cohérents avec la composition de l'échantillon de visiteurs que

30. CHARTIER, « Du livre au lire », op. cit.

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

j'ai interrogé. Les autres caractéristiques de ce public sont communes à la plupart des musées d'art : il s'agit d'un public plutôt féminin (à 70%), dans lequel la proportion de jeunes est importante, en partie du fait des visites scolaires (40% de moins de 25 ans, 41% d'étudiants ou d'élèves). L'enquête n'inclut pas l'origine sociale des visiteurs et l'on ne sait donc rien de la position sociale des plus jeunes, mais les chiffres portant sur les actifs et les retraités témoignent sans surprise de la sélectivité du public : parmi ceux-ci, on trouve 53% de cadres et professions intellectuelles supérieures, dont 22% d'enseignants et 4% de professions artistiques. Les professions intermédiaires constituent 22% du public et les employés 19%, quand seuls 2% des visiteurs sont ou ont été ouvriers³².

Le travail de terrain a été réalisé de novembre 2010 à octobre 2013. J'ai produit et j'analyse dans cette thèse trois ensembles principaux de matériaux : des observations menées dans la salle du musée des beaux-arts conservant le tableau de Poussin, des entretiens de réception menés dans cette salle ou dans les salles attenantes avec des visiteurs s'étant arrêtés devant le tableau, et des entretiens biographiques menés avec des visiteurs occasionnels ou réguliers, en dehors du musée.

L'observation ethnographique constitue le premier de ces matériaux, à la fois chronologiquement et analytiquement. J'ai passé environ cinquante jours à faire ces observations au musée des beaux-arts. Je restais en moyenne quatre heures par jour au musée. J'ai varié les moments (matin, après-midi, et occasionnellement ouvertures nocturnes), les jours (semaine et week-end) et les périodes (vacances et hors-vacances) afin de ne pas sélectionner arbitrairement la population. J'ai observé le comportement des visiteurs en multipliant les points de vue et les centres d'attention, suivant le conseil de Jean Peneff de ne pas chercher à saisir tout le comportement dans chaque interaction, mais de prêter attention chaque fois à des éléments différents pour le reconstituer *a posteriori* les attitudes types³³. Les interactions avec le tableau étant très brèves et souvent flottantes, la construction de principes d'observation a été longue. J'ai dû apprendre, d'abord, à repérer les traits pertinents du comportement pour mon enquête, puis à nommer ces attitudes et à les mettre en mots, ainsi qu'à prendre des notes détaillées à partir d'interactions de quelques secondes. J'ai enregistré la composition des groupes de visiteurs, leurs activités (discussion, usage des dispositifs de médiation), leur trajectoire dans la salle ainsi que le comportement me-

32. Mes traitements statistiques à partir des données agrégées de Mironer (*ibid.*).

33. Jean PENEFF, « Mesure et contrôle des observations dans le travail de terrain. L'exemple des professions de service », *Sociétés Contemporaines*, 21, 1995, p. 119–138.

nant à l'arrêt devant un tableau. J'ai dû prêter pour cela attention à l'orientation de leur regard, à la position de leurs corps, et surtout aux ruptures dans leurs parcours. Je décris longuement cette technique dans le chapitre 2.

Toutes mes observations ont été consignées de manière détaillée dans un journal de terrain que je retravaillais après chaque journée pour réécrire les notes télégraphiques en des descriptions de cas plus étoffées et pour ajouter les détails manquants. J'ai à nouveau édité les comptes-rendus d'observation cités au moment de la rédaction de cette thèse, afin de les rendre plus lisibles, notamment en explicitant les termes et les expressions qui ne faisaient sens pour moi que parce qu'ils désignaient des situations vues de manières répétées. S'il m'est arrivé de supprimer quelques passages, c'est principalement lorsque deux ou plusieurs cas se retrouvaient entremêlés dans mes notes. Je cite, autant que possible, des cas complets, dans lesquels on peut suivre le visiteur de l'entrée à la sortie de la salle. J'ai analysé ces données de manière inductive, en cherchant à repérer les comportements récurrents et généraux, ou, au contraire, ceux qui étaient les plus discriminants dans la population observée. Cette analyse s'est déroulée tout au long du terrain, et m'a permis d'ajuster, à mesure du déroulement des observations, mon attention sur le terrain.

Durant ma présence au musée, j'ai beaucoup interagi avec les surveillants de salle. Je me présentais systématiquement à ceux que je ne connaissais pas et leur expliquais les raisons de ma présence. Leur affectation dans les différentes sections du musée change chaque jour, de sorte que je ne suis jamais resté deux jours de suite avec les mêmes. Il existe également un fort taux de rotation de cet emploi, en particulier durant les vacances où de nombreux surveillants temporaires sont embauchés. Cependant, j'ai pu nouer des relations sur la longue durée avec cinq à six surveillants permanents, et deux d'entre eux ont constitué des informateurs privilégiés. J'ai réalisé des entretiens informels avec eux à propos de leur propre vision des visiteurs, que j'ai également consignés dans mon journal de terrain.

Le deuxième matériau produit et analysé consiste en un corpus d'entretiens de réception. Je les désigne ainsi pour les différencier des entretiens biographiques que j'ai également réalisés, les deux protocoles d'enquête étant très différents. Ces entretiens de réception se déroulaient au musée, soit dans la salle de *La fuite en Égypte*, soit, le plus souvent, dans une salle attenante. Ils ont commencé au printemps 2011, après une première série d'observations à l'hiver 2010. Le critère de sélection des enquêtés était un arrêt de plusieurs

secondes devant le tableau de Poussin. J'attendais cependant que le visiteur quitte la salle pour l'aborder et lui demander un entretien, afin notamment de lui laisser la possibilité de revenir spontanément devant ce tableau, et parce que la visite de la salle a rapidement constitué l'unité fondamentale de mes observations. J'ai réalisé 45 entretiens de réception, d'une durée moyenne de 20 minutes, et d'une amplitude allant de dix minutes à une heure et quart, avec 58 enquêtés au total. La plupart des entretiens étaient donc individuels, dix ont été faits avec deux enquêtés, et un avec quatre enquêtés. Le plus souvent, les entretiens collectifs étaient simplement la seule manière de saisir les visiteurs accompagnés, notamment pour ne pas sur-représenter les visiteurs les plus passionnés, qui sont plus nombreux que les autres à visiter seuls. En effet, c'est dans les entretiens collectifs que se trouvent les enquêtés les plus éloignés des formes légitimes d'appropriation. Autant que possible, je m'efforçais d'isoler une personne unique lorsque les visites se faisaient en groupe.

Un des premiers objectifs de ces entretiens était de mettre en rapport des modes d'arrêt devant l'œuvre avec les propriétés sociales des visiteurs. Il s'est heurté à deux obstacles. D'une part, mes notes d'observation sur les visiteurs interrogés sont habituellement moins détaillées que le reste de mes notes, parce que le temps de la prise en note le plus productif, immédiatement après le passage du visiteur, était occupé par l'entretien : le temps que l'entretien soit fait, une partie des détails de l'observation avaient disparu de ma mémoire. D'autre part, je n'ai pas pu interroger les visiteurs les plus rapides, ceux qui ne jetaient qu'un regard très bref au tableau. Mes tentatives pour mettre en place une observation systématique assortie d'un questionnaire, à l'image du protocole de Passeron et Pedler³⁴, qui aurait pu me donner ces informations, ont échoué. Malgré tout, ces entretiens m'ont permis de qualifier socialement des formes d'arrêt.

L'âge moyen des enquêtés est de 50 ans. Si les plus de 60 ans constituent environ 1/3 de l'échantillon, les autres classes d'âge sont représentées à peu près équitablement. Les femmes représentent 62% des enquêtés, et ce chiffre grimpe encore dès lors que l'on prend en compte le fait que, dans les entretiens avec des couples, ce sont habituellement les femmes qui répondent aux questions. Les classes supérieures sont également fortement représentées, formant plus de la moitié des individus pour lesquels je dispose d'informations sur la position sociale (55%). Un tiers d'entre eux sont enseignants, soit près de 20% des actifs enquêtés. Il y a cinq indépendants, chefs d'entreprises et commerçants (dont

34. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

une antiquaire), cinq professions intermédiaires, quatre employés (dont deux, en situation d'hypergamie, doivent être rattachés par leurs conjoints aux classes supérieures), et deux ouvriers. Enfin, les enquêtés sont un peu moins lyonnais que les visiteurs du musée en général, sans que cela soit significatif. Ils sont 19 (45%) à habiter Lyon et son agglomération. Cependant, on peut ajouter à ce chiffre 12 visiteurs (25%) en provenance des départements voisins, qui souvent viennent régulièrement à Lyon pour des raisons familiales ou professionnelles (garde des petits-enfants, formation hebdomadaire, etc.), de sorte que l'on ne peut pas les considérer comme des touristes. Les autres sont, dans des proportions identiques (10 à 12% pour chacune des trois catégories), parisiens, originaires d'autres départements français, et étrangers en déplacement touristique, ou dans un cas professionnel (depuis la Belgique, les États-Unis, Hong-Kong). Sur ce dernier point, il y a sans doute un léger biais linguistique : si deux entretiens se sont déroulés en anglais, j'ai renoncé à trois reprises à demander un entretien à des visiteurs parce que je les entendais parler une langue que je ne comprenais pas. On constate cependant, dans l'ensemble, que les enquêtés figurant dans mon échantillon sont remarquablement proches, du point de vue de leurs propriétés sociales, de ceux qui fréquentent habituellement le musée si l'on en croit l'enquête citée plus haut ³⁵.

Au-delà de ces informations sociodémographiques, l'entretien avait évidemment pour but de saisir les appropriations du tableau. Je souhaitais d'abord recueillir l'avis spontané du visiteur, en commençant par une question ouverte sur sa vision du tableau. Une telle question est propice aux discours pré-construits : c'est justement ceux-là que j'essayais de saisir, afin d'analyser le vocabulaire employé, et les sources du jugement spontané sur le tableau, pour le confronter, notamment, au discours porté par les dispositifs de médiation. Durant une dizaine d'entretiens, j'ai employé une autre méthode consistant à demander aux enquêtés de commencer par faire un schéma du tableau, afin de saisir ce qui était conservé en mémoire. L'entretien portait ensuite sur les différentes dimensions du tableau (couleurs, composition, notoriété), puis sur le parcours du visiteur au musée, ses goûts artistiques et ses pratiques muséales. Enfin, je demandais systématiquement aux visiteurs lyonnais ou parisiens s'ils accepteraient d'être recontactés pour un entretien biographique. Je n'ai obtenu que huit réponses positives qui ont mené à cinq des entretiens biographiques.

Ces entretiens biographiques constituent la troisième strate majeure de ma méthode.

35. MIRONER, *Cent musées à la rencontre du public*, op. cit.

L'étude de la visite au musée est dominée par les enquêtes de public portant sur une exposition unique. De ce fait, la visite n'y est quasiment jamais considérée comme une pratique culturelle, inscrite dans des styles de vie et résultant de patrimoines de dispositions. Par ailleurs, il est rapidement apparu dans l'enquête que les formes de réception mises en œuvre ne pouvaient être comprises sans référence à la familiarité au musée, construite sur le temps long, ainsi qu'à la fonction accordée à la visite. Il s'agissait ainsi non seulement de contextualiser les résultats obtenus dans l'ethnographie des visiteurs, mais encore de combler une lacune de la littérature. Il n'a cependant pas été possible de recruter l'ensemble des enquêtés pour cette partie du travail, comme je le souhaitais en premier lieu, uniquement parmi les visiteurs rencontrés *in situ*. J'ai donc procédé par le biais d'interconnaissances puis par effet boule de neige. L'ethnographie ayant fait apparaître les difficultés particulières que ressentent les visiteurs situés dans des positions intermédiaires, ni experts, ni exclus, c'est vers de tels profils que j'ai concentré mes recherches. L'échantillon est de ce fait principalement composé d'individus des classes moyennes et supérieures, ayant souvent des métiers intellectuels ou sociaux (en particulier travailleurs sociaux et enseignants), ou des formations artistiques et littéraires ne correspondant pas à leur métier actuel, et souvent en situation de mobilité sociale. Toutes les classes d'âge sont représentées de manière équitable, entre 20 et 70 ans. Cinq enquêtés sur dix-huit sont des hommes. Tous habitent Lyon, son agglomération, ou une agglomération proche, à moins d'une heure de transport.

J'ai effectué dix-huit entretiens biographiques, individuels, entre le printemps 2012 et l'automne 2013. Ils durent entre une et deux heures, avec une moyenne d'une heure et demie. Le guide d'entretien insistait particulièrement sur la biographie culturelle des enquêtés et ses liens avec leur trajectoire scolaire, professionnelle, et familiale. Une moitié au moins de l'entretien était consacrée aux visites de musées passées, de la dernière visite effectuée aux pratiques durant l'enfance. J'insistais sur les genres de musées appréciés, les occasions de visites privilégiées, ainsi que sur l'accompagnement. Je présentais l'enquête comme portant sur les musées en général, et posais également des questions sur les visites de monuments ainsi que sur les vacances, mais je cherchais avant tout à obtenir des renseignements sur la pratique des musées d'art. Enfin, je posais des questions plus générales sur les pratiques culturelles. J'ai analysé inductivement les données issues de ces entretiens. Dans la mesure où il s'agissait de saisir la dimension biographique de la pratique, j'ai principalement procédé par la reconstruction de cas, en cherchant à synthé-

tiser la trajectoire de chacun de mes enquêtés avant de les comparer les uns aux autres. Je mobilise ces données, classiquement, en citant des extraits d'entretien, mais également en présentant et en discutant des portraits qui conservent cette logique individuelle. Les portraits eux-mêmes, présentés dans des encadrés, sont factuels : l'interprétation du cas est laissée au texte principal. Ils sont cependant essentiels à l'argumentation, dans la mesure où ils présentent les articulations biographiques de la pratique.

En mêlant les méthodes d'enquête, j'ai cherché saisir à la fois les dispositions des acteurs et les contextes d'action dans l'analyse des situations de réception. Les études du public des musées tendent en effet à séparer l'analyse de la morphologie des publics de celle de leurs modes d'appropriation des œuvres. Le programme d'un « interactionnisme dispositionnaliste³⁶ » que je suis ici mêle au contraire les deux. Je souhaite ainsi contribuer à une microsociologie de l'expérience esthétique attentive aux enjeux de légitimité culturelle. J'emprunte pour cela des outils théoriques et méthodologiques à la microsociologie, tout en m'inscrivant dans une tradition de la sociologie de la culture centrée sur les inégalités sociales liées aux consommations culturelles³⁷. Ce projet se heurte cependant à un ensemble de difficultés méthodologiques. Je n'ai pas pu recueillir d'informations biographiques sur la plupart des visiteurs que j'ai observé, en particulier ceux qui ont fait preuve de l'attention la plus relâchée. À l'inverse, parce que la plupart des enquêtés observés au musée refusaient les entretiens biographiques, je dispose de peu d'informations sur les comportements au musée des personnes dont je peux retracer avec précision les dispositions.

J'ai également produit et analysé un ensemble d'autres matériaux qui, en complément des trois principaux, sont également mobilisés durant la thèse. Ils concernent d'abord l'exposition autour de *La fuite en Égypte* qui a eu lieu lors de l'intégration du tableau dans les collections permanentes du musée des beaux-arts de Lyon début 2008. Ma recherche n'avait pas encore commencé. J'ai pu consulter, à la bibliothèque du musée, les archives de l'exposition, et en particulier son livre d'or. J'ai également eu accès aux documents de médiation employés lors de cette exposition, par le biais de la direction du musée. J'emploie, dans le chapitre 5, les données issues du livre d'or, dont je fais une analyse lexicométrique.

36. Bernard LAHIRE, *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*, Paris : Seuil, 2012.

37. Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Minuit, 1969 [1966] ; BOURDIEU, *La distinction*, op. cit. ; GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, op. cit. ; PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit. ; LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit.

À cette fin, j'ai transcrit l'ensemble des messages du livre d'or et j'ai produit une base de donnée indiquant, outre le texte, un ensemble de propriétés scripturales de chacun de ces messages.

J'ai étudié par ailleurs la réception médiatique du tableau, à laquelle je consacre le chapitre 7. Un tel travail avait pour objectif d'élargir l'étude des réceptions ordinaires : si, chez les visiteurs, l'interprétation créative du tableau est secondaire par rapport au repérage de l'interprétation autorisée qui en est faite par les institutions des mondes de l'art, qu'en est-il chez ces récepteurs experts que constituent les journalistes ? J'ai constitué à cette fin un corpus d'articles publiés dans la presse française nationale, locale, ou spécialisée (culturelle et artistique), depuis 1986, sur *La fuite en Égypte*. Pour produire ce corpus, j'ai mêlé des requêtes sur des bases de données médiatiques comme *Factiva* et *Europresse* à des recherches archivistiques plus classiques, en consultant systématiquement les titres de presse concernés à la Bibliothèque Nationale de France. J'ai ainsi rassemblé 142 articles de presse parus entre 1986 et 2013, que j'ai analysés par un modèle lexicométrique, ainsi que par une analyse de texte qualitative.

Je dois, pour conclure l'exposé de la méthodologie employée, justifier enfin une absence. Je n'ai pas conduit d'enquête sur le travail d'encadrement de la réception qui est effectué par les professionnels du musée. Il est évident que la position de *La fuite en Égypte* dans les collections du musée des beaux-arts de Lyon est le fruit d'une construction, par les responsables du musée. J'analyse longuement les dispositifs de médiation qui sont présentés aux visiteurs, dispositifs qui ont bien évidemment des concepteurs que j'aurais pu interroger. J'ai pris le parti de me positionner radicalement du côté du public, afin d'éviter la tentation, de ma part, ainsi que la lecture, de la part de mon public, du travail sur la réception comme une confrontation entre l'intention des créateurs et la pratique des récepteurs. La plupart des études de public agissent explicitement ainsi : lorsqu'elles mesurent la réception des visiteurs, c'est pour la comparer à ce qui en était attendu de la part des concepteurs, au message qu'ils souhaitaient faire passer. Ces études répondent au besoin des professionnels des musées de comprendre les visiteurs, et donc de les situer par rapport à leurs propres modes de raisonnement. Cependant, en faisant de l'intention des producteurs l'étalon auprès duquel se mesure la réception, cette comparaison peut masquer certains aspects inattendus de la réception, et projette le raisonnement expert dans l'analyse des raisonnements profanes.

Par ailleurs, l'adoption de ce point de vue permet, comme l'y invite Jean-Claude Passeron, de rester fidèle au principe de perceptibilité³⁸ : n'étudier que ce qui est perçu par des récepteurs réels, et non l'ensemble des significations et des intentions qui sont pensées par les producteurs. Elle m'a ainsi obligé à penser les dispositifs de médiation uniquement à travers les yeux des visiteurs, et les usages qu'ils font de ces dispositifs, me gardant ainsi des risques de surinterprétation. Enfin, cette distance conservée avec les producteurs de l'encadrement de la réception est un argument supplémentaire pour ma démonstration de l'importance, pour les visiteurs, de la poursuite de l'interprétation autorisée de l'œuvre. En effet, je montre *in fine* que les visiteurs cherchent justement à reconstituer les intentions des concepteurs de l'exposition parce qu'ils considèrent qu'elle leur indiquera l'attitude à tenir face au tableau. Ce résultat est d'autant plus important que je ne comparais pas les attentes des uns aux attentions des autres.

Plan de la thèse

La thèse comporte sept chapitres. Je reviens dans le premier sur les approches de la réception culturelle dans les sciences sociales, ainsi que sur sa mobilisation dans la littérature sur le public des musées. Je montre ainsi que la variété des activités de réception étudiées à propos des autres objets culturels n'a pas atteint les travaux sur les musées. Ceux-ci, en particulier, se focalisent étroitement sur la question de l'interprétation des œuvres, et n'étudient jamais les visiteurs en tant qu'être sociaux, héritiers d'une biographie. Je reviens enfin sur le concept de « compétence artistique » développé par Pierre Bourdieu dans *L'amour de l'art*³⁹, dont je propose une relecture. Le deuxième chapitre est consacré à la présentation détaillée de l'approche des réceptions faibles qui est mise en œuvre dans la suite de la thèse. Je propose de mettre en place une observation ethnographique des interactions faibles inspirée des travaux de Jean-Claude Passeron⁴⁰ comme de ceux de l'école de Chicago, et en particulier de Laud Humphreys⁴¹. Je décris la méthode d'observation que j'ai mise en place dans la thèse et analyse les conditions de son application.

Le troisième chapitre examine les modalités d'arrêt des visiteurs devant *La fuite en Égypte*.

38. PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit.

39. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit.

40. PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit.

41. Laud HUMPHREYS, *Le commerce des pissotières. Pratiques homosexuelles anonymes dans l'Amérique des années 1960*, Paris : La Découverte, 2007 [1970].

Je montre que ceux-ci font face à un problème pratique majeure, la difficulté de l'orientation artistique au musée. Pour se repérer, ils emploient en priorité les indicateurs de la valeur prescrite des œuvres. *La fuite en Égypte* est en concurrence avec d'autres tableaux plus spectaculaires, mais dont certains sont moins prestigieux. L'arrêt spontané devant les tableaux spectaculaires est comparé à l'arrêt provoqué par les dispositifs de médiation qui indiquent la légitimité de l'œuvre. Ces dispositifs de médiation sont au cœur du quatrième chapitre. Ils sont employés dans l'espoir de résoudre la contradiction fondamentale apparue à propos du tableau, le fait que sa valeur prescrite ne soit apparemment pas en adéquation avec sa valeur esthétique apparente. Je montre combien cet usage des dispositifs de médiation pour réduire l'incertitude des visiteurs mène à des situations apparemment paradoxales dans lesquelles ils sont déconnectés de l'œuvre elle-même, l'audioguide ou le dépliant iconographique devenant des objets d'attention en soi pour les visiteurs.

Le chapitre cinq intègre les résultats des chapitres précédents dans le cadre d'une approche de la compétence artistique. Je montre que les dissonances produites par le tableau résultent de la préoccupation des visiteurs pour la qualité de leur attitude. Ils mesurent leur comportement à l'aune d'une expérience esthétique idéalisée, qui a pour particularité d'être contradictoire : elle enjoint à tenir un regard sur les œuvres à la fois naïf et expert. Je démontre l'importance de cette norme et analyse ses conséquences sur les comportements et sur l'image de soi des visiteurs. Le chapitre six développe l'inscription de la visite au musée dans les biographies des individus à partir de portraits réalisés sur la base des entretiens biographiques. J'y analyse notamment les liens de l'engagement culturel avec la mobilité sociale et les sociabilités.

Enfin, le dernier chapitre passe des récepteurs ordinaires aux récepteurs experts en analysant les appropriations médiatiques du tableau. Je montre que la même analyse peut leur être appliquée. En particulier, malgré la focalisation des études de la réception médiatique de la culture sur la fonction d'évaluation critique, je montre qu'un tableau peut faire l'objet d'un traitement entièrement centré sur des enjeux qui ne sont ni esthétiques ni artistiques : l'interprétation y est une préoccupation secondaire par rapport aux événements qui marquent le destin du tableau. Celui-ci est d'abord un objet de controverses. Ce faisant, l'exemple de *La fuite en Égypte* éclaire les dynamiques de la médiatisation des objets culturels.

Au-delà de l'interprétation. La sociologie de la réception au musée

Le terme le plus couramment associé à celui de réception est « interprétation ». Dans les sciences humaines et sociales, il désigne l'action symétrique à la production d'un message : sa lecture, son décodage, son déchiffrement. Recevoir, c'est alors appliquer, trouver, ou créer une signification ; c'est traduire, dans un langage naturel, un objet qui n'est pas nécessairement linguistique. Le propre de cette acception de la réception est qu'elle est particulièrement extensive – elle peut s'appliquer à de nombreux objets – et expansive – elle tend, par cette possibilité même, à coloniser les objets d'études. Un dictionnaire de *cultural studies* évoque ainsi une notion proche de l'interprétation, celle de lecture :

La notion de « lecteur » et de « lectures » est une métaphore largement diffusée dans les *cultural studies*. Elle est fréquemment employée comme un synonyme de toutes les pratiques associées à l'interprétation de textes. Au sein des *cultural studies*, tous les agencements de signes sous forme de représentations signifiantes constituent un texte. Ainsi, comme le texte est une métaphore littéraire désignant le produit de pratiques de significations, le lecteur est la métaphore de la réception ou du décodage des textes¹.

Le coup de force originel de l'école de Birmingham, l'une des écoles de pensée les plus importantes dans la naissance d'une sociologie de la réception, a été d'appliquer aux objets de la culture populaire les méthodes d'analyse littéraire apparemment réservées à la culture légitime². La figure du lecteur, de l'exégète, s'est alors généralisée : lecteur de

1. « The idea of “the reader” and of “reading” is a widely deployed metaphor in cultural studies that is frequently used as an expansive synonym for the practices associated with the interpretation of texts. Within cultural studies a text is taken to be any term of signification generated through the organization of signs into meaningful representations. Thus, just as a text is a literary metaphor for the products of signifying practices so a reader is a metaphor for the reception or decoding of texts ». Chris BARKER, éd., *The SAGE dictionary of cultural studies*, Thousands Oaks : Sage, 2004, p. 172.

2. Richard HOGGART, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris : Minuit, 1980 [1957].

romans sentimentaux³ et lecteur de séries télévisées⁴, mais aussi lecteur de la météo⁵. La réduction de la réception à l'interprétation revient à considérer les agents sociaux comme d'inépuisables exégètes du monde qui les entoure. Elle finit par produire une image largement irréaliste, dans laquelle chacun des objets de la vie courante pourrait être considéré comme un texte, et chacune des activités humaines comme une opération de lecture. Même lorsqu'on la restreint aux activités proprement culturelles – c'est-à-dire celles qui sont associées aux biens symboliques : la réception du cinéma, de la littérature, de la musique, etc. – une telle perspective surestime largement l'intentionnalité des récepteurs, savants comme profanes, au détriment des *fonctions* de la culture. Car non seulement tous les textes ne sont pas faits pour être lus, mais tous les usages qui en sont faits ne sont pas des lectures. La colonne Trajane constitue le cas exemplaire d'un texte sans lecteurs, « œuvre d'art sans spectateur », dont la simple monumentalité suffit à diffuser le sens⁶.

Le travail de terrain résiste donc souvent à de telles perspectives centrées sur l'interprétation, d'autant plus fortement que l'on s'éloigne des récepteurs experts pour étudier les formes ordinaires d'appropriation des objets culturels. Pourtant, l'équation qui pose l'égalité entre réception et interprétation produit encore des effets puissants. En guidant les choix d'hypothèses et de terrain, elle garde dans l'ombre la diversité des activités des consommateurs culturels. Une des raisons de cette domination est la faible intégration des études de réception. À l'exception de quelques courants comme la sociologie des usages qui revendiquent à la fois le concept de réception et l'étude d'activités élargies bien au-delà de l'interprétation, comme les sociabilités, les travaux sur la réception sont dispersés, s'ignorent parfois, se réinventent souvent. Certains rejettent jusqu'au terme, mais n'en abordent pas moins les mêmes problèmes théoriques et empiriques.

Cette littérature constitue le premier fondement théorique de cette thèse. La première partie de ce chapitre en propose un panorama dont l'objectif, au-delà de la simple revue de littérature, est de dégager les principes d'un dépassement de l'interprétation dans les

3. RADWAY, *Reading the Romance*, op. cit.

4. ANG, *Watching Dallas*, op. cit.

5. Ainsi, « faire sens du temps qu'il fait, habiter ce temps, implique d'en faire une interprétation active et réflexive, de les manipuler, de produire un sens à partir de son environnement, et de lui donner forme » (« To make sense of weather and to dwell within it means to actively and reflexively interpret it and manipulate it, to draw meaning from one's lifeworld, and to actively shape it »). (Phillip VANNINI et al., « Making sense of the weather. Dwelling and weathering on Canada's rain coast », *Space and Culture*, 15 [4], 2011, p. 367).

6. Paul VEYNE, « Conduct without belief and works of art without viewers », trad. par J. FERGUSON, *Diogenes*, 36 (143), 1988, p. 1-22.

études des visiteurs de musée. Je propose, pour opérer ce dépassement, de penser la réception comme une *activité* : ce que les consommateurs culturels *font* des objets qu'ils consomment. Une telle approche permet d'une part de montrer que l'interprétation, la production d'une signification, n'est que l'une des activités possibles. On ne décrit jamais que partiellement l'appropriation d'un récepteur lorsque l'on évoque son interprétation. Je distingue donc quatre autres familles d'activités qui correspondent à autant de fonctions de la culture. Cette approche permet ainsi, d'autre part, de faire le lien entre des traditions qui sont parfois opposées.

S'il est nécessaire d'opérer ce retour, c'est parce que le passage des travaux sur la réception en général aux travaux sur les visiteurs de musée en particulier fait disparaître une grande partie de la diversité des études de réception. Si, sur d'autres terrains, l'interprétation a été battue en brèche par d'autres approches théoriques, elle domine encore largement celui-ci. La position des beaux-arts et des musées dans les hiérarchies culturelles est l'une des principales raisons de cet état. Dans les deuxième et troisième sections de ce chapitre, j'examine la littérature sur les publics des musées d'art. Les études de public, qui analysent l'appariement entre individus et consommations culturelles – qui fréquente les musées ? – sont nécessaires pour situer la population des visiteurs qui sera étudiée par la suite. La littérature sur les visiteurs montre que les inégalités sociales d'accès aux musées mises en évidence par Pierre Bourdieu dans *L'amour de l'art*⁷ sont demeurées stables depuis les années 1960, mais que le public des musées n'est pas aussi élitiste que celui d'autres établissements culturels, comme l'opéra ou le théâtre et qu'il convient de le saisir dans sa diversité, des classes moyennes aux classes supérieures. Ensuite, la littérature sur la réception de l'art en contexte muséal est dominée par des analyses de l'activité interprétative des visiteurs. Je mets en évidence trois limites principales de ces travaux. En premier lieu, l'inscription de ces études dans une théorie de l'action fondée sur les motivations, héritée de ses origines dans la discipline psychologique, restreint l'analyse des différences inter-individuelles. Ensuite, l'absence d'analyses diachroniques, et notamment biographiques, concentre l'étude sur le moment de la visite et l'isole ainsi artificiellement du reste de la vie des visiteurs. Enfin, en se concentrant sur l'interprétation, les travaux sur la réception au musée ignorent la multiplicité des appropriations des produits culturels que met en évidence le retour sur les études de réception.

7. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit.

On peut alors élaborer à partir de ces lectures le programme d'une sociologie de la réception des œuvres appuyée sur le programme de Jean-Claude Passeron⁸. Elle doit considérer les visiteurs comme des agents sociaux dotés de ressources limitées et mus par des patrimoines de dispositions socialement constitués ; replacer la visite dans son contexte biographique ; appréhender la variété des réceptions empiriquement constatées en considérant toutes les activités réalisées, et pas seulement les sens accordés aux œuvres.

L'amour de l'art occupe enfin une place particulière dans la littérature sur les visiteurs de musée. L'ouvrage articule en particulier une étude de la morphologie des publics aux prémices d'une théorie de la réception, à travers le concept de compétence artistique, la capacité à adopter une attitude adéquate, c'est-à-dire construite comme telle, face à une œuvre d'art. Ce concept a par la suite été abandonné par Bourdieu et plus généralement par les sociologues de l'art. Il est pourtant utile à ce programme de sociologie de la réception, en particulier parce qu'il permet de faire le lien entre structures sociales objectives et représentations subjectives. Les écarts de compétence non seulement produisent des pratiques et des profits différents entre les visiteurs, mais constituent également une préoccupation centrale pour des individus qui considèrent leurs consommations culturelles comme un élément central de leur position sociale. La compétence artistique ne peut jouer ce rôle, cependant, qu'à condition d'actualiser ce concept. Dans la dernière section de ce chapitre, je le relis à l'aune des travaux sur la compétence politique. Ce détour par la sociologie politique me permet de redéfinir la compétence artistique en insistant sur sa pluridimensionnalité et sur l'importance de la compétence statutaire.

1.1 Saisir la réception par ses activités

La réception n'est pas un concept qui se laisse aisément dater. Si sa consolidation en tant que perspective de recherche, à partir de l'école de Birmingham⁹ a constitué un tournant important pour les sciences sociales de la culture, la notion de réception elle-même a fait l'objet de plusieurs découvertes. On peut la définir provisoirement comme l'idée selon laquelle il importe d'analyser les objets culturels non pas seulement à partir des intentions

8. PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit.

9. Stuart HALL, « Codage/décodage », *Réseaux*, 68, 1994, p. 27-39 ; HOGGART, *La culture du pauvre*, op. cit. ; cf. Armand MATTELART et Érik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 2003.

de leurs auteurs ou le contexte de leur création, mais à partir de leurs publics¹⁰.

Ces redécouvertes s'expliquent par le retour cyclique de la thèse inverse, celle du pouvoir des objets culturels à imposer leur signification. Cette thèse prétend ainsi épuiser la signification des objets culturels en saisissant les intentions de leurs auteurs, ou les caractéristiques formelles de leur texte. Dans les années 1960, les chercheurs de l'école de Birmingham rassemblés autour de Stuart Hall et Richard Hoggart proposent les premiers fondements théoriques de l'étude des publics de la télévision contre « la pénétration du structuralisme dans la recherche sur la communication de masse, en particulier sous la double forme de la théorie des “appareils idéologiques” d'État développée par la lecture structuraliste (althussérienne) du marxisme, et de la sémiologie structurale tendant à clore les textes sur eux-mêmes et à attribuer à leur structure un pouvoir d'endoctrinement du lecteur¹¹ ». Les travaux d'Adorno et Horkheimer sur les « industries culturelles » ont constitué un autre épouvantail pour les travaux sur la réception¹². Leur travail, qui ressortit autant à la critique politique qu'à la philosophie, avance que la standardisation des biens culturels a succédé à l'originalité des œuvres d'art, pour des motifs marchands¹³. Cette analyse à une échelle très large de l'évolution de la production culturelle donne lieu à des considérations sur l'activité des récepteurs marquées par le misérabilisme. Dans sa *Sociologie de la musique*, Adorno propose ainsi une typologie des attitudes à l'égard de la musique¹⁴ qui constitue, d'une certaine manière, une étude théorique des modes de réceptions. Elle est fondée sur « l'adéquation ou l'inadéquation de l'acte d'écoute à ce qui est

10. Un tel cycle de redécouverte d'une idée ancienne constitue une situation normale des sciences sociales pour certains auteurs comme Andrew Abbott (*Chaos of disciplines*, Chicago : University of Chicago Press, 2001). On peut citer au moins, parmi les autres grands moments d'émergence de théories de la réception, les travaux de Lazarsfeld (*Influence personnelle. Ce que les gens font des médias*, Paris : Armand Colin, 2008 [1955]) et ceux de Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude MAILLARD, Paris : Gallimard, 1990 [1972]). Les origines multiples de cette perspective de recherche sont reconnues par la plupart des commentateurs, même s'ils insistent sur les travaux sur les médias (Isabelle CHARPENTIER, éd., *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Grane : Creaphis, 2006), qui sur l'école de Constance (PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit.), qui, encore, sur l'influence de Michel de Certeau (CERTEAU, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, op. cit. ; Daniel CEFÁĚ et Dominique PASQUIER, éd., *Les sens du public. Publics politiques et publics médiatiques*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003).

11. Louis QUÉRÉ, « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? », *Réseaux*, 79, 1996, p. 34.

12. Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, « La production industrielle de biens culturels », *La dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, 1974, p. 129–176 ; sur la réception d'Adorno, cf. Olivier VOIROL, « Présentation », *Réseaux*, 166, 2011, p. 9–28 ; si la plupart des sociologues de la réception se sont opposés à ses thèses, on en trouve une défense chez HENNION, *La passion musicale*, op. cit.

13. ADORNO et HORKHEIMER, « La production industrielle de biens culturels », op. cit., p. 132.

14. Theodor ADORNO, « Types of musical conduct », *Introduction to the sociology of music*, New York : Seabury Press, 1962, p. 1–20.

écouté¹⁵ ». La musique savante doit être écoutée savamment, en connaisseur de la théorie musicale ; de tels experts n'existent plus pour Adorno que chez les musiciens professionnels, ou dans les « cercles aristocratiques ». Ils sont remplacés par la fausse connaissance des bourgeois, « consommateurs de culture », et par les auditeurs « émotifs ». Enfin, les musiques populaires ne peuvent donner lieu qu'à des réceptions distraites, marquées par le divertissement. Elles entraînent une addiction : la musique ne donne pas de plaisir, mais son absence est déplaisante¹⁶.

Contre ces thèses, les sociologies de la réception ont en commun d'affirmer l'agentivité du récepteur. Face aux objets culturels, et contre la métaphore du toxicomane qu'emploie Adorno, le récepteur est actif, autonome, et dispose de ressources critiques. Cependant, comme le constate Louis Quéré, cette définition de la réception est toute négative¹⁷, et elle constitue un socle unificateur bien faible. Outre l'opposition aux thèses de l'imposition culturelle, les critères positifs sur lesquels reposent les études de la réception sont très généraux. L'« activité » du spectateur n'a rien de propre à la réception : considérer que les agents sociaux ne sont jamais déterminés par une cause unique et surplombante est un principe général des sciences sociales. Le terme même de réception, enfin, ne fait pas consensus.

Une telle situation est dommageable. Les redécouvertes de la réception dans des traditions multiples et la faiblesse de leur socle commun inhibent le dialogue entre les différents courants des études de la réception. Or, chacun dispose d'outils spécifiques et de manières de saisir les activités du récepteur qui peuvent être employées de manière complémentaire. Dans ce travail, j'utiliserai notamment des formes de description de l'activité empruntées à la microsociologie de l'expérience esthétique¹⁸ pour éclairer une problématique inscrite dans un tout autre courant, le fonctionnement d'un ordre de légitimité culturelle¹⁹. Pour cette raison, plutôt que de présenter ce champ de recherche à partir d'oppositions théoriques, je cherche dans cette section à faire émerger ce que des travaux éloignés peuvent avoir de commun en classifiant la littérature sur la réception par les *activités* qu'elle décrit.

15. « the adequacy or inadequacy of the act of listening to that which is heard ». *ibid.*, p. 3.

16. *Ibid.*

17. QUÉRÉ, « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? », *op. cit.*

18. HENNION, *La passion musicale*, *op. cit.* ; Christian BESSY et Francis CHATEAURAYNAUD, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris : Métailié, 1995 ; Claudio BENZECRY et Randall COLLINS, « The high of cultural experience. Toward a microsociology of cultural consumption », *Sociological Theory*, 32 (4), 2014, p. 307–326.

19. BOURDIEU, *La distinction*, *op. cit.* ; GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, *op. cit.*

En effet, si la « réception » est le plus souvent employée comme substantif (le verbe « recevoir » est rarement utilisé), ce sont bien des *activités* que décrivent ces travaux : recevoir, c'est, selon les auteurs, interpréter, lire, communiquer, goûter, critiquer, résister, braconner, s'équiper, interagir, s'identifier, etc. Or, ces activités ne sont pas antithétiques : les récepteurs sont engagés à la fois dans plusieurs de ces processus, dont chacun est analysé de manière séparée. La réconciliation de perspectives théoriques ne présente pas d'intérêt en soi, mais est utile ici dans la mesure où elle peut permettre de saisir avec plus de finesse ce que font les récepteurs. Je propose donc ici une typologie distinguant cinq activités de réception : interpréter, apprécier, équiper, appartenir, et sélectionner.

1.1.1 Interpréter

La première activité que décrivent les théories de la réception est celle qui consiste à produire une signification, à faire sens d'un message : l'interprétation. Il s'agit de l'acception dominante de la réception. En tant que telle, elle a contribué à replacer l'analyse de la culture sur ses usagers. Cependant, les travaux focalisés sur l'interprétation insistent sur le texte au détriment de son lecteur, se limitant parfois à l'énoncé programmatique de l'importance de considérer le destinataire du message sans mettre en œuvre de moyens empiriques d'y parvenir. Par ailleurs, ils éclipsent souvent le fait que les objets culturels ne font pas uniquement l'objet de lectures.

Dans cette perspective, la réception culturelle peut être pensée comme un processus de communication. Un locuteur (le producteur culturel) émet un message (l'œuvre) et le transmet, par un médium (les médiations), à un interlocuteur (le récepteur). Longtemps, seule la première partie de ce processus a importé : comprendre une œuvre, c'était comprendre la manière dont son producteur l'avait conçue. Parler de réception, c'est complexifier le modèle de la communication en montrant que chacune des opérations du processus est susceptible d'écarts par rapport à l'intention du locuteur. Stuart Hall distingue ainsi trois « codes » à partir desquels les récepteurs peuvent s'approprier les messages. Le critère pertinent de cette distinction est pour lui la proximité du code du récepteur à celui du producteur : il différencie code « hégémonique », « négocié » et « résistant²⁰ ». Au lieu de penser que seule la première étape du processus est originale, et que les autres consistent en une simple transmission, il s'agit de montrer que le message décodé par le récepteur

20. HALL, « Codage/décodage », op. cit.

peut être différent de celui encodé par le producteur. Les travaux sur la réception ne se limitent donc pas au moment du décodage, mais prennent pour objet l'ensemble des altérations que le message peut subir. On analysera ainsi aussi bien le récepteur implicite pensé par le producteur du message²¹, les effets que la forme matérielle du message peut avoir sur son contenu²², et la variation des codes employés par les récepteurs²³.

C'est là une première caractéristique importante de cette littérature : l'intérêt pour la réception invite à reconsidérer l'ensemble du processus de production culturelle, et non à autonomiser les publics. Il s'agit alors d'étudier non seulement les interprétations empiriquement constatées, mais encore les modes de programmation de ces réceptions. L'histoire culturelle développée autour de Roger Chartier a par exemple mis en avant la disparité des formats de circulation des œuvres littéraires. Reprochant à l'histoire traditionnelle des livres d'ignorer les pratiques²⁴, et aux approches inspirées de Jauss d'ignorer les formes matérielles de la lecture²⁵, Chartier propose de faire l'étude conjointe des postures de lecture et celle de la « mise en livre » des textes, mettant en évidence le travail de l'éditeur. Les livres, alors, ne peuvent être considérés comme des messages produits par un auteur, et invariables après leur production²⁶.

L'étude des manières de faire sens d'un produit culturel considéré comme un texte a conduit à trois résultats majeurs : la mise en évidence de la diversité des réceptions, celle des ressources mobilisées dans l'interprétation, et enfin le caractère collectif de la production du sens. En premier lieu, un même objet culturel peut faire l'objet d'interprétations variées²⁷. Pour Jean-Claude Passeron, la sociologie de la réception prend ainsi pour objet ce qu'il appelle « l'archi-spectateur » : la somme de toutes les réceptions empiriques²⁸. Ensuite, il est nécessaire, pour comprendre comment se produisent de telles interpréta-

21. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

22. Roger CHARTIER, « Textes, imprimés, lectures », *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, sous la dir. de Martine POULAIN, Paris : Éditions du Cercle de la librairie, 1988, p. 193–207.

23. HALL, « Codage/décodage », op. cit.

24. CHARTIER, « Du livre au lire », op. cit.

25. Roger CHARTIER, « Communautés de lecteurs », *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence : Alinea, 1992, p. 21.

26. Idem, « Du livre au lire », op. cit., p. 186–288.

27. Jacques LEENHARDT et Pierre JOZSA, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris : Le Sycomore, 1982 ; Wendy GRISWOLD, « The fabrication of meaning. Literary interpretation in the US, GB, and the West Indies », *American Journal of Sociology*, 92 (5), 1987, p. 1077–1117 ; Elihu KATZ et Tamar LIEBES, « Interacting with *Dallas*. Cross-cultural readings of American TV », *Canadian Journal of Communication*, 15 (1), 1990, p. 45–66 ; JoEllen SHIVELY, « Cowboys and Indians. Perceptions of western films among American Indians and Anglos », *American Sociological Review*, 57 (6), 1992, p. 725–734.

28. PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit.

tions, d'étudier les facteurs de variation des interprétations. Ces travaux associent donc des formes de réceptions à des groupes sociaux fondés par exemple sur la nationalité²⁹, le positionnement politique³⁰, le genre³¹ ou la position sociale³². Cette association justifie chez certains auteurs d'étudier les réceptions de groupes sociaux à travers leurs représentants, notamment médiatiques : la réception journalistique, alors, vaut pour le groupe social dans son ensemble³³.

La variété des interprétations provient alors de la diversité des dispositions et des intérêts des récepteurs, et la cohérence des réceptions dans des groupes sociaux particuliers vient de ce qu'ils partagent, justement, dispositions et intérêts. Au-delà de ce partage de ressources, enfin, les études de l'interprétation ont mis en évidence le travail collectif de production du sens des objets culturels. Le grand intérêt de cet apport est d'élargir le *moment* de la réception : celle-ci ne se réduit pas au moment de confrontation directe avec l'œuvre, mais elle se prépare avant et se poursuit après. Les interprétations se construisent dans la conversation, ce que montrent bien les études de la télévision³⁴ ; on peut étendre ce résultat à tous les domaines culturels³⁵.

29. LEENHARDT et JOZSA, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, op. cit. ; GRISWOLD, « The fabrication of meaning. Literary interpretation in the US, GB, and the West Indies », op. cit. ; KATZ et LIEBES, « Interacting with *Dallas*. Cross-cultural readings of American TV », op. cit. ; Isabel HOFMEYR, « How Bunyan became English. Missionaries, translation, and the discipline of English literature », *Journal of British Studies*, 41, 2002, p. 84–119.

30. Joseph JURT, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Georges Bernanos, 1926-1936*, Paris : Jean-Michel Place, 1997 ; Isabelle CHARPENTIER, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix*, 7 (27), 1994, p. 45–75.

31. PASQUIER, *La culture des sentiments*, op. cit. ; CHARPENTIER, *Comment sont reçues les œuvres*, op. cit.

32. Annie COLLOVALD et Erik NEVEU, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris : Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, 2004 ; FRIEDMAN, *Comedy and distinction*, op. cit.

33. JURT, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, op. cit.

34. David MORLEY, *Family television. Cultural power and domestic leisure*, Londres : Routledge, 1986 ; Daniel DAYAN, « Les mystères de la réception », *Le Débat*, 71, 1992, p. 141–157 ; PASQUIER, *La culture des sentiments*, op. cit. ; Dominique PASQUIER, « La televisión como experiencia colectiva. Un estudio de recepción », *Los jóvenes y las pantallas*, sous la dir. de Roxana MORDUCHOWITCZ, Barcelone : Gedisa, 2008, p. 69–89.

35. Par exemple le jazz : Olivier ROUEFF, « Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue de Musicologie*, 88 (1), 2002, p. 67–93 ; Wenceslas LIZÉ, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang », *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, sous la dir. d'Anthony PECQUEUX et Olivier ROUEFF, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 49–83 ; le musée : Dirk vom LEHN, Christian HEATH et Jon HINDMARSH, « Exhibiting interaction. Conduct and collaboration in museums and galleries », *Symbolic Interaction*, 24 (2), 2001, p. 189–216 ; la lecture : C. Clayton CHILDRESS et Noah E. FRIEDKIN, « Cultural reception and production. The social construction of meaning in book clubs », *American Sociological Review*, 77 (1), 2012, p. 45–68 ; le théâtre : Dominique PASQUIER, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *Sociologie*, 3 (1), 2012, p. 21–37.

La définition de la réception comme interprétation a donc donné lieu à des travaux empiriques riches sur les processus d'appropriation des œuvres. Cependant, le risque que pose une telle définition est double. D'une part, elle tend à produire une vision intellectualiste de la réception, un risque que j'ai déjà abordé. D'autre part, elle se prête à un usage qui fait de la réception un outil au service de l'interprétation des œuvres. L'idée de réception perd alors de sa force subversive. Au lieu d'être opposée aux lectures formelles des œuvres, elle vient les compléter : elle devient une autre manière d'analyser les textes. C'est notamment le cas d'un ensemble de travaux dans la lignée de Hans Robert Jauss et de son concept d'« horizon d'attente »³⁶. Il s'agit moins alors d'analyser les lectures empiriques que de saisir la façon dont les lectures anticipées par le producteur culturel ont influé sur sa création³⁷. C'est donc un « lecteur implicite » qui domine les études de réception de ce courant, en particulier dans les disciplines littéraires. De ce fait, ces travaux sont souvent critiqués par les sociologues pour leur caractère théorique. Pour Gérard Mauger, « le débat qu'a suscité l'esthétique de la réception au sein des disciplines littéraires s'est cantonné, à de rares exceptions près, au domaine des concepts et des esquisses théoriques »³⁸, et pour JoEllen Shively, ces thèses sont simplement « sans pertinence pour une étude de la manière dont les publics réels réagissent effectivement »³⁹.

Pourtant, la question est moins celle du degré d'empirisme de ces études que celle des limites de l'interprétation. Qu'est-ce que l'analyse du lecteur implicite peut nous permettre de dire sur les lecteurs réels ? L'emploi que fait Paul Veyne de l'argument de la réception dans la querelle sur l'interprétation de la colonne Trajane constitue un cas exemplaire d'usage mesuré, mais particulièrement efficace, de l'horizon d'attente. Cette colonne de marbre de 30 mètres de haut, érigée par l'empereur Trajan dans le forum de Rome pour commémorer sa victoire contre les Daces, est décorée d'une fresque en bas-relief ininterrompue, où sont sculptées les étapes de cette guerre. Ce monument a parfois été qualifié

36. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

37. On trouve toutefois chez Jauss, sans qu'elle soit empiriquement développée, l'idée selon laquelle il importe de s'intéresser aux lectures ordinaires, et pas uniquement aux lectures savantes (ibid., p. 107). C'est cet aspect de sa philosophie qui semble avoir inspiré Jean-Claude Passeron, qui cite abondamment son œuvre (Par exemple « L'usage faible des images », op. cit.). Quelques travaux empiriques mobilisent des horizons d'attente, cristallisés par exemple sous la forme de genres littéraires, pour saisir les réceptions empiriques (COLLOVALD et NEVEU, *Lire le noir*, op. cit. ; Fabienne SOLDINI, « De l'interprétation comme choix d'hypothèses génériques », *Sociologie de l'Art*, 13 [3], 2008, p. 31–48). Pour autant, la majeure partie des usages de ce concept se trouve du côté de l'aide à l'interprétation.

38. Gérard MAUGER, « Écrits, lecteurs, lectures », *Genèses*, 34 (1), 1999, p. 145.

39. « Irrelevant for a study of how real audiences actually respond » SHIVELY, « Cowboys and Indians », op. cit., p. 725.

par les historiens de l'antiquité d'« art de propagande » : en diffusant les exploits de l'empereur, cette fresque aurait dû édifier le peuple et légitimer son souverain. Veyne montre que cette interprétation « méconnaît la mentalité politique d'autrefois⁴⁰ », ainsi que les lois de la physique. La colonne était en effet disposée de telle sorte qu'il était simplement impossible pour un habitant de Rome de « lire » la fresque comme on lirait un texte. L'argument de Paul Veyne consiste donc à partir des conditions matérielles de réception afin d'interpréter un objet culturel. Elle fonctionne parce que l'analyse du spectateur implicite dit quelque chose du spectateur réel : elle montre qu'il ne *peut pas* être un exégète de l'œuvre, un lecteur savant comme le sont les historiens d'aujourd'hui qui en étudient des reproductions.

Ainsi, le véritable danger de l'usage de la réception pour interpréter les objets culturels consiste dans ses emplois surinterprétatifs non contrôlés : lorsqu'une enquête qui cherche à déterminer le lecteur implicite prétend généraliser ses conclusions aux lecteurs réels. Ainsi, certaines études portant sur la production de l'art reprennent dans leurs conclusions le discours des producteurs sur leurs publics, sous une forme indirecte. On passe ainsi de l'intention artistique à la pratique de réception sans que le matériau permette de penser que les récepteurs empiriques agissent ainsi⁴¹. Parce qu'elles saisissent tout de même les intentions de l'artiste, de telles études peuvent se sortir de la surinterprétation en reformulant leurs conclusions : il ne s'agit pas d'étudier la réception, mais son encadrement par les producteurs culturels. Mais cette stratégie d'analyse des œuvres devient problématique dès lors que disparaît le lien à l'intention du créateur. La figure du spectateur est alors mobilisée sans que l'on sache s'il s'agit du spectateur réel, du spectateur implicite, ou d'un autre encore. Le discours sur la réception repose alors principalement sur l'interprétation que fait l'auteur lui-même de l'œuvre qu'il commente⁴².

Il faut enfin mentionner que cette perspective centrée sur l'interprétation dépasse largement le cadre des sciences sociales de la culture, et que ces autres domaines sont sus-

40. Paul VEYNE, « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain », *Revue historique*, 621 (1), 2002, p. 4.

41. « L'expérimentation est désormais le mode privilégié de perception de l'œuvre Net art ». Jean-Paul FOURMENTRAUX, « L'œuvre négociée. Sociologie de l'expérience du Net art et de ses dispositifs de médiation », *Sociologie et sociétés*, 39 (2), 2007, p. 263 ; « la réception de l'œuvre devient désormais un "travail" sur le matériau artistique ». Jean-Paul FOURMENTRAUX, « Le public à l'œuvre. Arts numériques et médias praticables », *Les cahiers du numérique*, 2, 2010, p. 97.

42. Par exemple Nicole EVERAERT-DESMEDT, « Sens d'une œuvre et sens d'une exposition », *Protée*, 33 (2), 2005, p. 41 ; Caterina ALBANO, « Narrating place : The sense of visiting », *Museum and Society*, 12 (1), 2014, p. 1-13.

ceptibles de proposer des garde-fous aux dérapages possibles de l'usage de la figure du récepteur. Elle s'étend par exemple à l'histoire des idées, une spécialité rarement rapprochée de la sociologie de la réception, malgré certains ponts comme le travail de Roger Chartier sur *Les origines culturelles de la Révolution française*⁴³. L'interprétation y est employée de deux manières. Il s'agit d'abord, dans une perspective proche des études littéraires⁴⁴, de démêler les influences croisées des auteurs. On suppose alors que chaque penseur étudié a interprété, dans un contexte intellectuel, historique et social particulier, les messages de leurs prédécesseurs. Dans sa forme traditionnelle, l'histoire des idées est perçue comme une évolution réinterprétant, à chaque étape, la pensée des générations précédentes. L'étude de la réception permet également de saisir les circulations internationales des idées⁴⁵. En second lieu, il s'est agi de saisir la manière dont des idées ont été comprises et mobilisées par des publics plus largement définis, comme le fait par exemple Mathieu Hauchecorne à propos de la réception française des théories de la justice, c'est-à-dire de leurs compréhensions et de leurs usages par des acteurs politiques⁴⁶. Si ces travaux doivent être mentionnés, c'est parce qu'ils montrent bien que l'interprétation est une activité, qui suppose non seulement un sujet pensant, mais aussi un sujet agissant. La « nouvelle histoire sociale des idées » insiste ainsi sur le fait que l'interprétation n'est pas simplement un acte mental, mais est un acte de langage, une action⁴⁷.

1.1.2 Apprécier

L'approche de la réception comme activité d'*appréciation* découle d'une critique du caractère désincarnée des perspectives interprétatives. Celles-ci voient le récepteur seulement en tant qu'être raisonnant, alors qu'il est aussi sensible. Décrire les formes d'appréciation, c'est matérialiser l'expérience de la réception, et aller voir précisément ce qui se déroule

43. Roger CHARTIER, *Les origines culturelles de la Révolution Française*, Paris : Seuil, 1990.

44. Paul DIRKX, *Sociologie de la littérature*, Paris : Armand Colin, 2000.

45. Par exemple, à propos de la réception du pragmatisme dans la philosophie et la sociologie française du début du 20^e siècle : Romain PUDAL, « Enjeux et usages du pragmatisme en France (1880-1920) », *Revue française de sociologie*, 4, 2012, p. 747-775.

46. Mathieu HAUCHECORNE, « Le “professeur Rawls” et le “Nobel des pauvres”. La politisation différenciée des théories de la justice de John Rawls et d'Amartya Sen dans les années 1990 en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 176-177, 2009, p. 94-113.

47. Quentin SKINNER, *Vision of politics*, t. 1 : *Regarding methods*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002 ; cité par Mathieu HAUCHECORNE, « Faire du terrain en pensée politique », *Politix*, 25 (100), 2012, p. 149-165.

au moment de la réception⁴⁸. Elles répondent également à une critique courante de la sociologie de l'art : l'idée selon laquelle la sociologie, à force de « réduire » son objet à des déterminations sociales, ignorerait l'élément central de l'esthétique, le plaisir⁴⁹. L'intérêt de ce deuxième ensemble de travaux réside dans son insistance sur la matérialité de la réception. Celle-ci permet notamment de développer des manières empiriques de saisir la réception en train de se faire. En outre, ces travaux proposent de saisir concrètement les interactions avec les objets culturels à partir des ressources que ceux-ci proposent⁵⁰.

On trouve sans doute la thèse la plus forte en faveur d'une sociologie de l'appréciation dans le travail d'Antoine Hennion sur la musique baroque⁵¹. Le concept central de cette perspective est celui d'épreuve. Hennion montre que le goût des amateurs de musique qu'il étudie – des spectateurs fortement engagés qui investissent temps, argent, et savoirs dans leurs passions – se caractérise par le doute. « Pour savoir ce à quoi l'on tient, il faut l'éprouver et le mettre à l'épreuve⁵² ». C'est par exemple en testant les propriétés sensibles de l'objet que l'expert juge de son authenticité⁵³ : il s'appuie sur des « prises », « produit de la rencontre entre un dispositif porté par la ou les personnes engagées dans l'épreuve et un réseau de corps fournissant des saillances, des plis, des interstices⁵⁴ ». Il s'agit alors de décrire les « techniques » qui sont employées par les récepteurs pour apprécier les œuvres. Pour Ory Schwarz, « une technique du goût artistique est une séquence d'actions conduite par un amateur d'art qui dirige son corps, son esprit et son attention sensorielle en interagissant avec l'œuvre afin de produire une certaine expérience, une sensation ou

48. Ce programme est ancien. Par exemple Philippe MIERMONT, « La réception des messages de presse. Une inconnue », *Communication et langages*, 17, 1973, p. 58–65.

49. Cet argument est employé à la fois par certains représentants de la philosophie esthétique radicalement opposés aux approches sociologiques (Nick ZANGWILL, « Against the sociology of art », *Philosophy of the social sciences*, 32 [2], 2002, p. 206–218 ; Nick ZANGWILL, « Against the sociology of the aesthetic », *Cultural Values*, 6 [4], 2002, p. 443–452) et avec plus de subtilité par les tenants de la « nouvelle sociologie de l'art » (Sophia Krzys ACORD et Tia DENORA, « Culture and the arts. From art worlds to arts-in-action », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619, 2008, p. 223–237 ; Nick PRIOR, « Critique and renewal in the sociology of music. Bourdieu and beyond », *Cultural Sociology*, 5 [1], 2011, p. 121–138 ; Ori SCHWARZ, « Bending forward, one step backward. On the sociology of tasting techniques », *Cultural Sociology*, 7 [4], 2013, p. 415–430)

50. ACORD et DENORA, « Culture and the arts. From art worlds to arts-in-action », op. cit.

51. HENNION, *La passion musicale*, op. cit.

52. Antoine HENNION, « Vous avez dit attachements ? », *Mélanges en l'honneur de Michel Callon*, sous la dir. de Madeleine AKRICH et al., Paris : Presses de l'École des Mines, 2010, p. 179.

53. Christian BESSY et Francis CHATEAURAYNAUD, « Les ressorts de l'expertise. Épreuves d'authenticité et engagement des corps », *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*, sous la dir. de Bernard CONEIN, Nicolas DODIER et Laurent THÉVENOT, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993, p. 141–164.

54. Idem, *Experts et faussaires*, op. cit., p. 239.

une compréhension⁵⁵ ». Schwarz propose dans ce texte de réconcilier la sociologie du goût comme préférence (*taste*), intéressée par les appariements entre des groupes sociaux et des objets culturels, de la sociologie du goût comme processus (*tasting*), qui porte sur l'interaction avec les œuvres. Le vocabulaire de la sociologie de l'appréciation autorise de tels rapprochements : les prises dépendent certes des œuvres, qui sont plus ou moins complexes à appréhender, mais aussi de la compétence des individus, qui peuvent voir ou ne pas voir certaines prises potentielles. Étudier les techniques du goût, c'est donc aussi se donner les moyens de saisir les processus microsociologiques de la réception.

Par ailleurs, ces travaux pointent le fait que le goût est incertain, et qu'il évolue, parce qu'il repose sur le doute. Par exemple, les collectionneurs d'arts primitifs renouvellent régulièrement leur collection parce qu'ils se lassent de leurs objets, et passent un temps considérable à chercher de nouvelles acquisitions⁵⁶. Cette incertitude doit être prise au sérieux. Elle est certes parfois lue comme une critique du « réductionnisme » sociologique qui affirmerait que rien n'est jamais fixé par avance, qu'il n'existe nul déterminant social. Mais cette interprétation est erronée : la sociologie de l'appréciation ne prétend pas, par exemple, que tous les consommateurs culturels sont susceptibles de s'emparer de n'importe quel objet culturel, loin de là. Elle décrit par contre le fait que les récepteurs experts, comme les amateurs d'art, savent que le doute est central au goût, et apprécient ce doute : le plaisir de l'amateur vient de ce que ce doute stimule sa consommation. Pour d'autres consommateurs culturels moins assurés de leurs compétences, par contre, ce doute peut être difficile à vivre, comme je le montrerai ici à propos des appropriations ordinaires d'un tableau (chapitre 5).

L'un des principaux problèmes de cette littérature réside justement dans le fait que le passage des récepteurs experts aux récepteurs ordinaires y est rarement opéré. Ce sont les spectateurs les plus fortement engagés dans leurs consommations culturelles qui demeurent l'objet principal de ces études. Par ailleurs, elles portent le plus souvent sur des objets et des genres appartenant à la culture légitime, comme la musique baroque, l'opéra, ou les arts primitifs⁵⁷. Les approches sensibles au goût comme activité ne sont

55. « A technique of art tasting is a sequence of actions conducted by the art taster, which directs the operation of her body, mind and sensuous attention while interacting with the artwork in order to achieve a certain experience, feeling or understanding » SCHWARZ, « Bending forward, one step backward », op. cit., p. 416.

56. DERLON et JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif*, op. cit.

57. Respectivement HENNION, *La passion musicale*, op. cit. ; BENZECRY, *The opera fanatic*, op. cit. ; DERLON et JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif*, op. cit.

pas absentes des travaux sur des formes culturelles moins légitimes, mais demeurent, en descendant dans les hiérarchies culturelles, centrées sur les consommateurs les plus engagés, comme les fans⁵⁸. On trouve toutefois, dans la sociologie des usages de la télévision, des travaux s’efforçant de saisir les activités de réception des spectateurs plus ordinaires, moins engagés dans leurs pratiques. Les difficultés de saisir en situation la réception télévisuelle ont souvent été soulignées⁵⁹. Certaines études parviennent toutefois à saisir les routines télévisuelles à partir d’une description fine des pratiques⁶⁰.

1.1.3 Équiper

Un troisième ensemble de travaux peut être rassemblé sous la formule de Kenneth Burke : il considère la culture comme un « équipement » de la vie⁶¹. La consommation culturelle est alors comparable à la préparation d’un sac à dos en prévision d’un voyage, sans en avoir pour autant le caractère conscient et systématique. L’activité de réception que constitue l’équipement consiste à emmagasiner des interprétations, des situations types, des solutions, des manières de faire et de penser, qui peuvent être mobilisées dans la vie quotidienne. Dans « Literature as equipment for living », Burke remarque que la littérature a pour fonction de désigner des situations types, des agencements si courants qu’il est nécessaire de les nommer. Il prend l’exemple de *Madame Bovary*. Le succès du roman de Flaubert vient pour lui de ce qu’il décrit un caractère, et donne ainsi les moyens de qualifier des situations réelles. « Une œuvre comme *Madame Bovary* [...] est une stratégie pour nommer une situation. Elle isole un modèle d’expérience qui est suffisamment représentatif d’une structure sociale qui apparaît si souvent *mutatis mutandis* que les gens ont besoin d’avoir un terme pour la désigner et pour adopter une attitude à son égard⁶² ». Il s’agit,

58. Lisa A. LEWIS, éd., *The adoring audience*, Londres : Routledge, 1992 ; Henry JENKINS, *Textual poachers. Television fans and participatory culture*, Londres : Routledge, 1992 ; Philippe LE GUERN, « “No matter what they do, they can never let you down...” », *Réseaux*, 153, 2009, p. 19–54.

59. PASQUIER, « La television como experiencia colectiva », op. cit.

60. Stéphane CALBO, « Les manifestations de l’affectivité en situation de réception télévisuelle », *Réseaux*, 90, 1998, p. 119–136 ; Jean-François WERNER, « How women are using television to domesticate globalization. A case study on the reception and consumption of telenovelas in Senegal », *Visual Anthropology*, 19, 2006, p. 443–472.

61. Kenneth BURKE, « Literature as equipment for living », *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, sous la dir. de David H. RICHTER, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1941, p. 293–304.

62. « A work like *Madame Bovary* [...] is the strategic naming of a situation. It singles out a pattern of experience that is sufficiently representative of our social structure that recurs sufficiently often *mutatis mutandis* for people to “need a word for it” and to adopt an attitude towards it ». *ibid.*, p. 196.

comme Jauss, d'une approche de la réception dont l'objectif est de contribuer à une histoire littéraire.

Pour autant, l'idée selon laquelle la culture équipe les individus de schèmes de perception et d'action qui peuvent être employés dans la vie quotidienne a depuis été largement reprise et empiriquement vérifiée par les sociologues. La sociologie culturelle états-unienne, par exemple, repose largement sur une telle conception de la culture comme « boîte à outils », généralement rapportée à l'article de Ann Swidler, « Culture in Action⁶³ ». Dans sa perspective, la culture fournit aux acteurs un répertoire de significations qu'ils peuvent mobiliser dans des situations d'action, pour faire ou pour justifier leurs choix. Elle considère cependant la culture au sens anthropologique du terme, et non pas seulement comme corpus d'objets culturels.

Il s'agit, avec une telle perspective, d'élargir les usages de la culture au-delà de l'expérience esthétique qui n'aurait d'autre fin qu'elle-même⁶⁴. D'une part, tous les usages de la culture ne sont pas gratuits, au sens où ils peuvent viser des fins pratiques ; et d'autre part, même les usages gratuits peuvent produire des effets sur d'autres sphères de la vie. Alors que les sociologies de la réception centrées sur l'interprétation ou l'appréciation se concentraient sur une expérience close, la perspective de l'équipement ouvre les réceptions. Ces travaux sont particulièrement nombreux dans la sociologie de la lecture. Leur premier intérêt est de renvoyer la lecture experte au rang de cas particulier : « lectures savantes⁶⁵ » ou « lectures esthètes⁶⁶ » ne peuvent constituer le modèle général d'une théorie de la réception, malgré « la tentation [...] d'universaliser un mode particulier d'appropriation des dispositifs textuels », le leur, à laquelle sont confrontés les chercheurs⁶⁷.

Les enquêtes des sociologues mettent en évidence le caractère pour le moins exceptionnel de ce point de vue [le point de vue lettré sur la lecture conçue comme fin en soi] : les lecteurs ordinaires – et sans doute aussi la plupart des

63. Ann SWIDLER, « Culture in action. Symbols and strategies », *American Sociological Review*, 51 (2), 1986, p. 273–286 ; cf. Michael SCHUDSON, « How culture works. Perspectives from media studies on the efficacy of symbols », *Theory and Society*, 18, 1989, p. 153–180 ; Omar LIZARDO et Michael STRAND, « Skills, toolkits, contexts and institutions : Clarifying the relationship between different approaches to cognition in cultural sociology », *Poetics*, 38, 2009, p. 204–227.

64. C'est la thèse de Mihály Csíkszentmihályi, pour qui il s'agit d'une expérience « autotélique ». Cf. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit.

65. Bernard LAHIRE, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris : Hachette, 2001 [1998].

66. Gérard MAUGER et Claude F. POLIAK, « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 123, 1998, p. 3–24.

67. Bernard LAHIRE, « Lectures populaires. Les modes d'appropriation des textes », *Revue française de pédagogie*, 104, 1993, p. 19.

lecteurs lettrés – investissent dans leurs lectures des « intérêts » externes qui trouvent leur principe dans leur histoire et leur position – scolaire, familiale, professionnelle, etc. – dans l’espace social⁶⁸.

Ensuite, ces travaux mettent en évidence une diversité d’usages extraesthétiques des objets culturels. Les lectures entièrement tournées vers la pratique, comme les lectures de manuels, de certains magazines, ou de livres de développement personnel⁶⁹ sont le plus radicalement éloignées des lectures esthètes. Ces usages pratiques sont concentrés sur la lecture, et concernent peu les autres pratiques culturelles⁷⁰. Les lectures de divertissement ou d’évasion⁷¹ constituent un usage moins propre au livre. La lecture permet alors en particulier la sortie de l’expérience quotidienne. Janice Radway montre bien comment les romans à l’eau de rose constituent pour les femmes de la classe moyenne américaine qu’elle étudie de telles sources d’évasion du travail domestique et familial quotidien dont elles ont la charge⁷². Elle peut ainsi nuancer les critiques féministes de l’idéologie patriarcale véhiculée par ces romans, en montrant que leurs lectrices en font des usages qui l’ignorent largement⁷³.

Un autre type de lecture correspond encore plus clairement à une forme d’équipement de la vie : ce que Gérard Mauger et Claude Fossé-Poliak appellent les « lectures de salut⁷⁴ ». Il s’agit là d’usages réflexifs des produits culturels consommés. Les fictions sont employées comme des « miroirs autobiographiques » qui permettent d’apprendre sur soi⁷⁵, par le biais de « rapprochements jurisprudentiels⁷⁶ » entre ce qui est mis en scène et ce qui est vécu. Elles sont donc particulièrement importantes dans les périodes de crise ou de transition biographique⁷⁷. Cette troisième manière de qualifier la réception invite donc d’une part à prêter attention aux appropriations extraesthétiques et d’autre part à articuler

68. MAUGER, « Écrits, lecteurs, lectures », op. cit., p. 159.

69. Nicolas MARQUIS, « Allowing for social desirability in reception studies. The case of self-help book readers », *Bulletin de Méthodologie Sociologique*, 127, 2015, p. 58–71.

70. Même si certaines pratiques d’écoute musicale tournées vers la pratique instrumentale et réalisées sans goût pour la musique écoutée peuvent se rapprocher d’un tel usage. Cf. Vincent DUBOIS, Jean-Matthieu MÉON et Emmanuel PIERRU, « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d’harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182 (1), 2010, p. 106–125.

71. MAUGER et POLIAK, « Les usages sociaux de la lecture », op. cit.

72. RADWAY, *Reading the Romance*, op. cit.

73. Janice A. RADWAY, « Interpretive communities and variable literacies. The functions of romance reading », *A cultural studies reader. History, theory, practice*, sous la dir. de Jessica MUNNS et Gita RAJAN, Londres : Longman, 1995, p. 334–350.

74. MAUGER et POLIAK, « Les usages sociaux de la lecture », op. cit.

75. COLLOVALD et NEVEU, *Lire le noir*, op. cit.

76. LAHIRE, *L’homme pluriel*, op. cit., p. 162-163.

77. Idem, *L’homme pluriel*, op. cit. ; Viviane ALBENGA et Laurence BACHMANN, « Appropriations des idées féministes et transformation de soi par la lecture », *Politix*, 109, 2015, p. 69–89.

l'étude des usages de la culture aux autres dimensions de la vie des récepteurs : école, travail, famille, etc.

1.1.4 Appartenir

Une quatrième tradition d'étude des publics peut être raccrochée à l'héritage de Gabriel Tarde et de Georg Simmel⁷⁸. Elle prend ses racines dans l'étude de la presse et conçoit les objets culturels comme des artefacts produisant de la sociabilité. Elle met donc l'accent sur l'appartenance du récepteur à un public. Le public, pour Tarde, se caractérise donc par la « simultanété [des] convictions », le partage d'une expérience. Le lecteur du journal se sait appartenir à un public : d'autres que lui lisent en même temps le même journal⁷⁹. Au-delà de ce sentiment d'appartenance, que le sociologue peut avoir du mal à saisir empiriquement, cette tradition insiste sur une dimension particulièrement importante des appropriations culturelles : les sociabilités qu'elles alimentent. L'« histoire naturelle de la presse » de Robert Park⁸⁰ et *L'influence personnelle* de Paul Lazarsfeld et Elihu Katz⁸¹ sont les premiers textes empiriques sur le sujet. Park affirme que l'évolution de la presse aux États-Unis, de la presse locale à la presse d'opinion, puis à la presse à sensation, peut être rapportée à l'évolution des formes de sociabilité liée à l'urbanisation. À chaque étape correspond pour lui une forme de sociabilité. Lazarsfeld et Katz mettent en évidence l'importance des conversations dans la production de l'opinion. Leur approche de la communication à deux temps (« two-step flow ») avance que l'influence des médias passe par des intermédiaires. Des « leaders » plus exposés et plus intéressés que la moyenne diffusent ensuite les informations médiatiques dans leurs réseaux personnels.

La sociologie états-unienne des pratiques culturelles met ainsi l'accent sur les usages interactionnels de la culture⁸². Les goûts culturels constituent pour Paul DiMaggio, « une

78. L'influence de Tarde sur le travail de Lazarsfeld est attestée par Elihu KATZ, « L'héritage de Gabriel Tarde. Un paradigme pour la recherche sur l'opinion et la communication », *Hermès*, 11–12, 1992, p. 267–268 ; celle de Simmel sur Robert Park, qui fut son élève, par Paul J. BAKER, « The life histories of W. I. Thomas and Robert E. Park », *American Journal of Sociology*, 79 (2), 1973, p. 256 ; cité par Donald B. LEVINE, Ellwood B. CARTER et Eleanor Miller GORMAN, « Simmel's influence on American sociology. I. », *American Journal of Sociology*, 81 (4), 1976, p. 816.

79. Gabriel TARDE, « L'opinion et la foule », *Cahiers de psychologie politique*, 23, 2013 [1901].

80. Robert E. PARK, « Histoire naturelle de la presse », *Le journaliste et le sociologue*, Paris : Seuil, Presses de Sciences Po, 2008, p. 39–63.

81. LAZARSELD et KATZ, *Influence personnelle*, op. cit.

82. Richard A. PETERSON et Paul DIMAGGIO, « From region to class, the changing locus of country music. A test of the massification hypothesis », *Social Forces*, 53 (3), 1975, p. 497–506.

forme d'identification rituelle et un moyen de construire des relations sociales⁸³ ». D'une part, ils permettent de tracer des frontières entre les groupes sociaux⁸⁴. D'autre part, les consommations culturelles fournissent des occasions d'interactions sociales, parfois entre milieux différents, qui participent en particulier à l'accumulation de capital social. L'« omnivorisme » des classes supérieures⁸⁵ s'expliquerait par exemple pour Omar Lizardo par la composition de leur réseau social, qui les place en interaction avec des gens de tous les milieux, ce qui nécessite la maîtrise de plusieurs codes, alors que les individus de classes populaires ont des réseaux sociaux plus homogènes⁸⁶. Dans ce schéma, la culture populaire « alimente les conversations quotidiennes⁸⁷ » et a donc pour fonction de fluidifier les interactions sociales.

Il résulte de la mise en évidence de cette fonction d'alimentation des sociabilités que remplit la culture que l'on doit considérer ces sociabilités comme des formes de réceptions. La sociologie des usages prend particulièrement à cœur ces questions⁸⁸. Dominique Boullier insiste ainsi sur l'importance de décentrer le regard du moment de la réception aux moments où les pratiques culturelles sont mobilisées dans les conversations quotidiennes. Il propose ainsi de faire des « conversations télévisées » au travail son objet d'enquête, et montre ainsi comment la télévision participe à produire une opinion publique à travers les échanges qu'elle autorise⁸⁹.

Par ailleurs, l'étude de l'appartenance invite à tenir compte des logiques de démarcation sociale à l'œuvre dans la consommation des objets culturels. En premier lieu, si la consom-

83. « Taste, then, is a form of ritual identification and a means of constructing social relations ». Paul DIMAGGIO, « Classification in art », *American Sociological Review*, 52 (4), 1987, p. 443.

84. Paul DIMAGGIO, « Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. Part II : The classification and framing of American art », *Media, Culture and Society*, 4, 1982, p. 303–322 ; Lawrence LEVINE, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris : La Découverte, 2010 [1990] ; Michèle LAMONT et Marcel FOURNIER, éd., *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

85. Richard A. PETERSON et Roger M. KERN, « Changing highbrow taste : From snob to omnivore », *American Sociological Review*, 61 (5), 1996, p. 900–907.

86. Omar LIZARDO, « How cultural tastes shape personal networks », *American Sociological Review*, 73 (5), 2006, p. 697–718 ; cf. également Bonnie H. ERICKSON, « Culture, class and connections », *American Journal of Sociology*, 102 (1), 1996, p. 217–251.

87. « Provides the stuff of everyday sociability ». DIMAGGIO, « Classification in art », op. cit., p. 443–444.

88. Dominique CARDON et Fabien GRANJON, « Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité », *Le(s) public(s) de la culture*, sous la dir. d'Olivier DONNAT et Paul TOLILA, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 93–108 ; Fabienne GIRE, Dominique PASQUIER et Fabien GRANJON, « Culture et sociabilité. Les pratiques de loisir des français », *Réseaux*, 145–146, 2007, p. 159–215.

89. Dominique BOULLIER, *La télévision telle qu'on la parle. Trois études ethnométhodologiques*, Paris : L'Harmattan, 2004 ; idem, « La fabrique de l'opinion publique dans les conversations télé », op. cit.

mation s'inscrit dans des logiques de sociabilités, il en ressort que goûts et pratiques ne sont pas nécessairement appareillés : on peut consommer des objets que l'on aime peu, et au contraire s'abstenir de consommer ceux que l'on apprécie⁹⁰. Ces situations peuvent mener à des formes de réception « obliques⁹¹ » ou détachées. Au musée, l'inscription de la visite dans les routines des vacances, où elle se fait en famille, pose de tels problèmes. Ensuite, la réception est également influencée par les prescriptions du groupe d'appartenance. Ce phénomène est particulièrement visible dans les cultures adolescentes, à un âge où les pratiques sont à la fois fortement distinguées de celles des adultes et fortement genrées, et où la prescription des pairs a un pouvoir important⁹². Mais à l'âge adulte, l'association de certaines pratiques à des positions ou des milieux sociaux peut produire des effets similaires (chapitre 6).

1.1.5 Sélectionner

On peut enfin voir dans *l'allocation de l'attention* des spectateurs une dernière forme d'activité étudiée par les études de réception. Il s'agit alors de se demander comment on en vient à prêter attention à un objet culturel plutôt qu'à un autre, et en quoi consiste cette attention. L'intérêt des chercheurs pour l'attention accordée à l'œuvre d'art peut être retracé au moins jusqu'à Walter Benjamin. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée⁹³ », il avance une thèse historique sur les mutations des formes d'attention à la culture opérées par l'industrialisation. Avec l'avènement du cinéma et de la photographie, c'est « la distraction » qui devient pour lui la modalité dominante d'attention à l'art. L'abondance et la multiplicité des objets culturels, à l'inverse de l'authenticité qui primait dans le régime antérieur, modifient jusqu'à l'attitude des spectateurs⁹⁴.

90. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit., chap. 13 ; DUBOIS, MÉON et PIERRU, « Quand le goût ne fait pas la pratique », op. cit.

91. HOGGART, *La culture du pauvre*, op. cit.

92. Dominique PASQUIER, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris : Autrement, 2005 ; Sylvie OCTOBRE et al., *L'enfance des loisirs : Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris : La Documentation Française, 2010.

93. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991, p. 115–192.

94. Cette thèse présente de nombreux problèmes. Antoine Hennion et Bruno Latour soulignent par exemple que la reproduction mécanisée des œuvres ne leur fait perdre en rien de leur authenticité, et que l'opposition des deux régimes est donc erronée. Au contraire, c'est seulement à partir du moment où existent des moyens techniques d'enregistrer une version stabilisée d'une œuvre et de la diffuser de manière standardisée que l'auteur peut émerger en tant que tel (« L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Cahiers de médiologie*, 1, 1996, p. 234–241). Par ailleurs, l'association d'une attitude, la distraction, à une époque, la modernité, paraît douteuse :

Cette interrogation a pour intérêt de montrer la diversité historique et sociale des formes et des degrés de l'engagement du spectateur. L'étude de la genèse historique du regard artistique a mis en évidence les variations des usages pratiques et des critères d'évaluation des œuvres qui sont autant de variations de mode d'attention. Michael Baxandall lie ainsi étroitement les caractéristiques formelles de la peinture renaissance aux usages et à la culture professionnels, religieux, et scolaires des peintres et des commanditaires florentins au 15^e siècle⁹⁵. William Weber note que le rapport sérieux et absorbé à la musique savante est une invention du 19^e siècle. Cependant, les auditeurs du 18^e siècle, souvent caractérisés comme des mondains sans intérêt pour la musique, prêtaient bien une attention sélective à celle-ci⁹⁶. Les sociologues contemporains remarquent également une diversité synchronique des modes d'attention, entre individus et chez un même individu. Charlotte Poulet décrit par exemple les variations de l'attention des clients de pub en Irlande lors de soirées musicales⁹⁷.

L'intérêt majeur de ces études est alors de montrer combien le modèle du spectateur expert, engagé dans une contemplation (ou une écoute, lecture, etc.) intensive, que décrivent certaines théories de l'expérience esthétique⁹⁸ est peu répandu. Une part importante, voire dominante, des consommations culturelles quotidiennes se font ainsi sur le mode de l'attention faible, comme la musique qui accompagne les auditeurs au supermarché, à la salle de sport, au travail, ou en voiture sans que l'on y prête une attention importante⁹⁹.

1.2 Le public des musées

Avant d'examiner la façon dont la littérature portant sur la visite au musée traite des différentes activités de la réception (section 1.3), il est nécessaire de contextualiser cette

l'attention distraite des spectateurs, après tout, a été repérée à bien d'autres périodes (VEYNE, « Conduct without belief and works of art without viewers », op. cit. ; William WEBER, « Did people listen in the eighteenth century ? », *Early Music*, 25 [4], 1997, p. 678–691 ; James H. JOHNSON, *Listening in Paris. A cultural history*, Berkeley : University of California Press, 1995), et la contemplation, loin d'être un héritage de l'ancien régime, est plutôt une attitude récente, contemporaine de l'industrialisation des biens culturels (LEVINE, *Culture d'en haut, culture d'en bas*, op. cit.).

95. Michael BAXANDALL, « L'œil du Quattrocento », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40 (1), 1981, p. 10–49.

96. WEBER, « Did people listen in the eighteenth century ? », op. cit.

97. Charlotte POULET, « L'«attention parfaite» ou l'écoute du chant irlandais », *Volume !*, 10 (1), 2013, p. 129–145.

98. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit. ; BENZECRY et COLLINS, « The high of cultural experience », op. cit.

99. Tia DENORA, « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain*, 37, 2001, p. 75–88.

littérature. La visite au musée a fait l'objet d'une attention soutenue, mais sélective, de la part des sciences sociales. Son histoire reste largement à écrire : les historiens du musée se sont principalement intéressés à l'institution comme projet politique, et au public tel que se le représentent les professionnels des musées plutôt qu'au public empirique. (section 1.2.1). Une littérature abondante est par contre consacrée, depuis les années 1960, à la morphologie du public des musées. Elle permet de faire le constat de la stabilité des inégalités d'accès au musée : sur le long terme, les écarts de fréquentation entre milieux sociaux n'ont presque pas changé (section 1.2.2). Pour autant, le public des musées n'est pas aussi homogène qu'il y paraît, en particulier parce qu'il n'est pas aussi exclusif que d'autres institutions, comme l'opéra ou la salle de concert (section 1.2.3). Enfin, de nombreux travaux prennent pour objet le comportement des visiteurs de musées, sans pour autant porter sur la réception des objets culturels (section 1.2.4).

1.2.1 Une histoire introuvable

Il faut d'abord noter que, dans les travaux portant sur l'histoire des musées, les visiteurs et leurs visites occupent une place subalterne. Les historiens se sont avant tout intéressés à l'*institution muséale*. Le musée a d'abord été analysé en tant que projet politique et idéologique. Sa naissance est rapportée par les historiens à l'avènement de la modernité. L'histoire des collectionneurs¹⁰⁰ met en évidence l'ouverture progressive des collections, de la seule sphère privée à la sphère publique¹⁰¹. Dès le 17^e siècle, les collections privées ouvertes à un public plus ou moins sélectionné, soit les premiers musées, sont devenues courantes. Le Ashmoleon Museum, à Oxford, ou les Offices de Florence, exposant des collections auparavant privées, respectivement celle d'Elias Ashmole et celle des Medicis, constituent les exemples les plus représentatifs de telles institutions¹⁰². Leur ouverture est cependant partielle : seuls les « gens du monde » et les érudits, les savants, y ont accès. La visite est alors ancrée soit dans les sociabilités mondaines locales, soit dans le tourisme. Les voyageurs européens rapportent de leur périple le récit des collections visitées.

100. Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1987.

101. Jay TRIBBY, « Body / building. Living the museum life in early modern Europe », *Rhetorica*, 10 (2), 1992, p. 139–163.

102. Per BJURSTROM, « Les premiers musées d'art en Europe et leur public », *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, sous la dir. de Édouard POMMIER, Paris : Musée du Louvre, 1995, p. 552.

D'après Krzysztof Pomian, on comptait dès le dix-septième siècle plusieurs centaines, sinon plusieurs milliers de musées privés à domicile. Il qualifie cette période d'âge d'or des musées particuliers. Les récits des voyageurs [...] indiquent qu'il existait une douzaine de musées dans chaque ville importante de l'Europe du dix-septième siècle. À Bologne, par exemple, une ville dont les musées et galeries bénéficiaient d'une grande publicité dans les nombreux récits de voyage, guides, et ouvrages d'histoire locale, le touriste pouvait voir des curiosités dans les maisons de nombreux habitants parmi les plus puissants et les plus notables.¹⁰³

Le musée ouvert au grand public, sans restriction légale à son accès, se développe à partir de ces institutions. Le Louvre en constitue, sinon le premier représentant, du moins le modèle, ne serait-ce que pour le sens politique de son institution au cours de la Révolution française. Le musée est créé en effet pour rendre au peuple les collections royales, juste après la destitution de Louis XVI. Le lien du musée public à la modernité n'est ainsi jamais plus visible que dans cette coïncidence d'un changement de régime politique et de la fondation de l'institution muséale, ce qu'ont noté de nombreux commentateurs¹⁰⁴ : « ce qui fut accompli violemment et tragiquement en France, durant la Révolution, fut ailleurs, plus typiquement, le produit d'une histoire de réformes graduelles et incrémentales¹⁰⁵ ». Mais le projet du Louvre existait avant la Révolution. Une partie des collections royales est exposée dès 1750 au Palais du Luxembourg, à destination, principalement, des artistes, invités à admirer et à reproduire les chefs-d'œuvre du passé, mais sans restriction légale sur l'accès. Dans les années 1770-1780, le projet d'installer ces collections dans la grande galerie du Louvre est étudié, et des travaux sont entrepris à cet effet¹⁰⁶. La plupart des pays européens se dotent sur ce modèle d'un ou plusieurs musées nationaux, liés aux collections princières ou à des collectionneurs philanthropes (comme la National Gallery de Londres¹⁰⁷).

103. « According to Krzysztof Pomian, domestic museums numbered in the hundreds, if not thousands, by the seventeenth century, which he characterizes as the heyday of these particular venues. Accounts by travellers [...] indicate that there were nearly a dozen museums in any sizeable city in seventeenth-century Europe. In a city such as Bologna, for example, whose museums and galleries were promoted through numerous travel accounts, guidebooks, and local histories, one could see curiosities displayed in the houses of many of the city's most powerful and notable residents ». TRIBBY, « Body/Building », op. cit., p. 154.

104. Andrew McCLELLAN, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Berkeley : University of California Press, 1999 ; Dominique POULOT, *Une histoire des musées de France. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : La Découverte, 2008.

105. « What was accomplished in France, violently and dramatically, in the course of the Revolution was, elsewhere, more typically the product of a history of gradual and piecemeal reforms » Tony BENNETT, « The political rationality of the museum », *Continuum*, 3 (1), 1990, p. 39.

106. McCLELLAN, *Inventing the Louvre*, op. cit.

107. Nick PRIOR, *Museums and modernity. Art galleries and the making of modern culture*, Oxford : Berg, 2002.

Les historiens du musée s'accordent pour considérer que l'ouverture des collections privées au « grand public » à partir du 19^e siècle est la propriété fondamentale de cette institution. C'est en tant qu'outil de *diffusion* de l'art que le musée doit avant tout d'être étudié. On peut alors s'étonner de la rareté des travaux portant sur les premiers publics du musée à proprement parler. La majeure partie des études historiques prennent plutôt pour objet la volonté d'ouverture des musées : le projet, républicain, démocratique, nationaliste, ou éducatif, porté par les musées. Andrew McClellan étudie la fondation du Louvre à partir des écrits des hommes qui ont porté les projets successifs pour un musée français, ou de l'accrochage des œuvres au musée du Luxembourg¹⁰⁸. Lorsqu'il propose une « brève histoire du public des musées », c'est en réalité les publics visés par les promoteurs et concepteurs de musées, plutôt que les publics empiriques, qu'il cible¹⁰⁹. Nick Prior, étudiant les mutations des collections princières aux musées ouverts au public, souhaite réaliser une histoire critique de l'*idée* du musée :

L'objectif est de parvenir à une compréhension relationnelle et adéquate de l'évolution de ce que Malraux (1945) a appelé le « projet muséal » – qui a autant à voir avec les *concepts* d'espace, de représentation et de pratiques de collection qu'avec l'entité physique que l'on appelle « musée¹¹⁰ ».

David Carrier examine d'un point de vue philosophique la même période de naissance de ce qu'il appelle le « musée d'art public¹¹¹ », à partir de ses opposants, les « sceptiques » qui considèrent que le musée, loin de préserver et de transmettre les œuvres, les détruit en les coupant de leur contexte de production. Alors que le scepticisme prend sa source, entre autres origines, dans un mépris élitiste du public populaire des musées, l'étude, particulièrement éclairante pour une histoire politique du musée, ne porte jamais sur la réalité empirique de ce public¹¹². Eilean Hooper-Greenhill voit dans le musée du 19^e siècle un dispositif « disciplinaire », dans la lignée de la prison et de l'hôpital décrits par Michel Foucault, qu'elle analyse par les technologies qu'il met en place plutôt que par ses effets

108. MCCLELLAN, *Inventing the Louvre*, op. cit.

109. Andrew MCCLELLAN, « A brief history of the art museum public », *Art and its publics. Museum studies at the millennium*, sous la dir. d'Andrew MCCLELLAN, Oxford : Blackwell, 2003, p. 1–49.

110. « The task is to arrive at an adequate, relational understandings of the evolution of what Malraux (1945) has called “the project of the museum” – as much to do with *ideas* of space, representation and collection practices as the actual physical entity named “museum” ». PRIOR, *Museums and modernity*, op. cit., p. 4.

111. « public art museum »

112. David CARRIER, *Museum skepticism. A history of the display of art in public galleries*, Durham : Duke University Press, 2006.

sur les publics, qui ne sont jamais abordés¹¹³.

L'un des obstacles principaux à une histoire du public des musées est évidemment la rareté et la difficulté d'accès des matériaux nécessaires à cette histoire, en particulier en ce qui concerne les publics populaires. Les aristocrates et les lettrés ont laissé des correspondances, des mémoires et des témoignages qui nous permettent de saisir leurs pratiques du musée¹¹⁴, mais le « grand public » a laissé peu de traces. L'obstacle est sérieux, mais pas infranchissable : confrontée au même problème de source, l'histoire de la lecture ne s'est pas moins développée en repérant et en exploitant des cas exceptionnels¹¹⁵, ou en mobilisant des sources plus ou moins éloignées de l'acte de lecture, des registres de baptême aux fonds des éditeurs¹¹⁶. La rareté des travaux d'histoire des visiteurs doit donc être imputée, au-delà des difficultés méthodologiques, à la domination de l'histoire politique et de l'histoire des idées sur l'histoire sociale en matière de musées.

De fait, les « *museum studies*¹¹⁷ » privilégient une histoire des représentations du public des musées à une histoire des publics empiriques. L'historien des musées français Dominique Poulot analyse ainsi principalement, en ce qui concerne le public, la façon dont les acteurs – architectes, conservateurs, bâtisseurs de musées, critiques – considéraient le public, à la fois comme un objectif (le musée a une mission éducative à son égard) et comme un obstacle (le « grand public » empêche les conservateurs de mener à bien leur mission, la conservation des œuvres, et les amateurs d'assouvir leur passion, la contemplation paisible¹¹⁸). Ainsi, parmi les rares travaux français sur le public, un article de Poulot¹¹⁹ évoque une réclame pour le Louvre (le public comme stratégie des professionnels des musées), deux articles de presse sur les vagabonds au musée (le public populaire comme inconvenance pour les amateurs éclairés), et la noce de Gervaise. L'auteur ajoute :

Semblable inventaire à la Prévert des personnages qui déambulent dans les

113. Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and the shaping of knowledge*, Londres : Routledge, 1992.

114. BJURSTROM, « Les premiers musées d'art en Europe et leur public », op. cit. ; Dominique POULOT, « Le musée et ses visiteurs », *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, sous la dir. de Chantal GEORGEL, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 332–351.

115. Carlo GINZBURG, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du 16e siècle*, Paris : Gallimard, 1980 [1976].

116. Roger CHARTIER, éd., *Pratiques de la lecture*, Paris : Payot, 2003 ; Guglielmo CAVALLO et Roger CHARTIER, éd., *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris : Seuil, 1997.

117. Daniel J. SHERMAN et Irit ROGOFF, éd., *Museum culture. Histories, discourses, spectacles*, Londres : Routledge, 1994 ; Sharon MACDONALD, éd., *A companion to museum studies*, Oxford : Blackwell, 2006.

118. Dominique POULOT, « Le musée entre l'histoire et ses légendes », *Le Débat*, 49, 1988, p. 69–84 ; idem, *Une histoire des musées de France. XVIIIe-XXe siècle*, op. cit.

119. Idem, « Le musée et ses visiteurs », op. cit.

musées du siècle dernier ne saurait tenir lieu d'histoire des publics¹²⁰

La noce de Gervaise est un épisode de *L'assomoir* d'Émile Zola ; Gervaise, blanchisseuse, épouse un ouvrier, et à l'invitation d'un petit patron, emmène leurs invités au musée du Louvre pour passer le temps avant le banquet¹²¹. Le passage est souvent cité comme témoignage des visites populaires du musée. Il met pourtant en scène une vision particulièrement misérabiliste du public populaire, comme le montre bien Jean-Philippe Mathy¹²². Les ouvriers sont d'abord respectueux et craintifs devant les œuvres monumentales ; puis le bruit succède au silence, ils gesticulent, s'invectivent, conversent bruyamment, passent devant des chefs-d'œuvre sans égard pour eux. Le roman reprend de ce point de vue les mêmes schèmes que ceux qui sont mobilisés par les critiques du musée public, ouvert au peuple¹²³. Il est de ce point de vue étonnant que cette scène fictionnelle en soit venue à désigner le rapport populaire au musée au 19^e siècle.

Zola témoigne au moins d'un phénomène, à défaut de le décrire avec empathie : les musées du 19^e siècle n'étaient pas dénués de public populaire. Il est certes difficile de saisir la fréquence des visites ou la part des visiteurs populaires au sein du public. Kate Hill¹²⁴ examine les registres des musées d'art municipaux en Angleterre, dont elle relève les chiffres de fréquentation très élevés : le musée de Sheffield attire 200 000 visiteurs par an, celui de Birmingham, 18 000 par semaine dans les années 1880. Ces chiffres, par ailleurs, sont concentrés sur les dimanches et les lundis, jours de repos des classes populaires. Les ouvriers, les domestiques, les artisans et petits commerçants participaient bien du public de ces musées. C'est ce que confirment les débats publiés alors dans la presse, en particulier les lettres de membres du public bourgeois critiquant les manières de faire des ouvriers. Hill montre ainsi que la visite au musée appartenait bien au répertoire de loisirs des classes populaires anglaises, au même titre que la littérature populaire ou la promenade au parc. Au tournant du siècle, la concurrence de nouveaux loisirs semble avoir éloigné ces publics du musée¹²⁵.

120. Ibid., p. 339.

121. Émile ZOLA, *L'Assomoir, Les Rougon-Macquart*, t. 2, Paris : Gallimard, 1961 [1877].

122. Jean-Philippe MATHY, « La Noce au musée. Le peuple et les beaux-arts dans *L'Assomoir* », *French Review*, 1994, p. 445–452.

123. POULOT, « Le musée entre l'histoire et ses légendes », op. cit.

124. Kate HILL, *Culture and class in English public museums, 1850–1914*, Aldershot : Ashgate, 2005, p. 128.

125. Ibid., p. 125-142.

Daniel J. Sherman¹²⁶ a réalisé un travail similaire sur les musées municipaux français, créés sous la Révolution ou sous l'Empire, et ayant constitué leurs collections à partir d'envois de l'État. Contrairement aux musées anglais, ils sont d'accès difficile : la semaine, ils ne sont ouverts qu'aux étudiants, aux artistes et aux touristes étrangers, sur présentation d'un passeport¹²⁷. Cependant, ils attirent une grande foule le dimanche, en particulier lorsqu'une nouvelle œuvre est envoyée par l'État. Les musées ouvrent progressivement la semaine, mais les écarts de composition des publics demeurent, l'entrée devenant le plus souvent payante en semaine et gratuite le dimanche¹²⁸.

Aux États-Unis, le musée d'art naît, en tant qu'entité séparée, plus tardivement qu'en Europe. Les musées du 19^e siècle tendent à mêler objets d'art, curiosités, et parfois mêmes attractions foraines, à l'image du Barnum's American Museum, à New York, dont le fondateur est également l'une des figures les plus importantes des « freak shows » :

Les arts visuels étaient également organisés sous une forme largement commerciale durant cette période. Dans les années 1840, l'American Art Union vendait des peintures par le biais d'une loterie nationale [...] Les musées américains prenaient leur forme sur le Barnum's : les beaux-arts y étaient mêlés aux curiosités, comme les femmes à barbe ou les animaux mutants, et les divertissements populaires étaient inclus dans le prix, modeste, du billet d'entrée. La clientèle comprenait aussi bien des membres des ouvriers que des membres des classes supérieures. Fondé en 1841 sous la forme d'une entreprise commerciale, le Boston Museum de Moses Kemball exposait les œuvres de peintres comme Sully et Peale aux côtés de curiosités chinoises, d'animaux empaillés, de sirènes et de nains¹²⁹.

Paul DiMaggio et Lawrence Levine¹³⁰ ont écrit l'histoire de la séparation entre culture de l'élite et culture populaire qui résultera, à la fin du 19^e siècle, en l'établissement d'institutions de culture légitime semblables à celles que connaît l'Europe. Levine insiste sur

126. Daniel J. SHERMAN, *Worthy monuments. Art museums and the politics of culture in nineteenth-Century France*, Cambridge : Harvard University Press, 1989.

127. Ibid., p. 117.

128. Ibid., p. 230–231.

129. « The visual arts were also organized on a largely commercial basis in this era. In the 1840s, the American Art Union sold paintings by national lottery. [...] Museums were modeled on Barnum's : fine arts were interspersed among such curiosities as bearded women and mutant animals, and popular entertainments were offered for the price of admission to a clientele that included working people as well as the upper middle class. Founded as a commercial venture in 1841, Moses Kemball's Boston Museum exhibited works by such painters as Sully and Peale alongside Chinese curiosities, stuffed animals, mermaids and dwarves ». Paul DIMAGGIO, « Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. The creation of an organizational base for high culture in America », *Media, Culture & Society*, 4(1), 1982, p. 34.

130. Idem, « Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston », op. cit. ; LEVINE, *Culture d'en haut, culture d'en bas*, op. cit.

le processus de disciplinarisation du public. Au théâtre, au concert ou au musée, la ségrégation s'opère par l'imposition progressive de normes de comportements correspondant à l'attitude esthétique bourgeoise : silence, attention, recueillement devant les œuvres, etc¹³¹. De ce point de vue, l'histoire du public des musées américains se rapproche de celui des musées européens. Hill rapporte le même processus dans les musées anglais, où le public bourgeois oppose à la vulgarité des ouvriers la correction des membres des professions de services, domestiques et employés¹³². Sherman montre la même chose à propos des musées des beaux-arts français de province au 19^e siècle¹³³. Les musées qu'il étudie, à Marseille, Rouen, Dijon et Bordeaux, mettent en place des codes de bonne conduite. On interdit les chiens, les enfants, les bagages encombrants, on impose le silence et l'ordre, on interdit enfin de fumer, de manger ou de toucher les œuvres¹³⁴. Comme en Angleterre, ce sont les « new middles classes », employés administratifs, cadres moyens, etc., qui incarnent, par leur attitude respectueuse et leur fréquentation nouvelle, une forme respectable de visiteurs¹³⁵.

Ainsi, l'histoire de la visite, étudiée par quelques historiens anglais, demeure une zone d'ombre des travaux sur le musée. On sait cependant que le passage des collections particulières, réservées à une élite très restreinte, au musée national, public ou privé, à partir de la fin du 18^e siècle a eu pour effet d'élargir le public de l'art, vers la bourgeoisie, mais aussi vers le peuple. Un public populaire a existé au 19^e siècle, que l'on connaît surtout par les nombreuses critiques dont il a fait l'objet. L'ouverture des collections s'est accompagnée d'une disciplinarisation du public, qui a intégré peu à peu des codes de conduites dans les musées, comme cela a été le cas à la même époque dans les autres établissements culturels.

1.2.2 La morphologie du public des musées d'art

L'étude de la démographie des visiteurs de musées naît quant à elle dans les années 1960 avec le travail de Pierre Bourdieu et de ses collaborateurs sur *les musées européens et leur public*¹³⁶. L'enquête met en évidence l'importance de l'éducation, mesurée par le niveau du

131. Idem, *Culture d'en haut, culture d'en bas*, op. cit.

132. HILL, *Culture and class in English public museums, 1850-1914*, op. cit.

133. SHERMAN, *Worthy monuments*, op. cit.

134. Ibid., p. 219.

135. Ibid., p. 236.

136. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit.

plus haut diplôme obtenu, dans la détermination de la visite au musée d'art. La pratique croît linéairement avec le niveau d'éducation. Le public des musées offre ainsi un miroir inversé de la population générale : la part des classes supérieures et des hauts diplômés en son sein est inverse de celle qu'ils ont dans la population française. On y trouve ainsi, en 1965, 10% d'agriculteurs, d'ouvriers ou d'artisans, 23% d'employés et de cadres moyens, et 45% de classes supérieures¹³⁷. Ce public est similaire à celui de l'enseignement supérieur. Pour Bourdieu, les inégalités d'accès au musée sont culturelles avant d'être économiques.

La statistique révèle que l'accès aux œuvres culturelles est le privilège de la classe cultivée ; mais le privilège a tous les dehors de la légitimité, en effet, ne sont jamais exclus ici que ceux qui s'excluent¹³⁸.

L'amour de l'art a été la matrice des travaux sur la morphologie du public des musées, comme *The behavior of the museum visitor* a été celle des études comportementales des visiteurs. Depuis la parution de l'ouvrage, l'étude de la composition sociodémographique du public des musées et de son évolution s'est institutionnalisée. Les résultats des enquêtes successives confirment les tendances repérées par Bourdieu. Elles sont à la fois stables dans le temps (les inégalités d'accès au musée évoluent peu) et dans l'espace (on les retrouve dans de nombreux pays industrialisés).

La stabilité temporelle des pratiques de visite est remarquable en France. Les enquêtes « Pratiques culturelles des Français » estimaient à 27% la proportion de la population ayant visité un musée au cours des 12 derniers mois en 1973 ; ils sont 30% en 1981 et en 1988, 33% en 1997, et 30% à nouveau en 2008¹³⁹. Les quarante dernières années n'ont donc pas vu évoluer la proportion des visiteurs de musée, qui demeure de l'ordre d'un peu moins d'un tiers de la population. Les écarts entre groupes sociaux, par ailleurs, ont peu évolué, ou alors l'on fait dans le sens de plus grandes inégalités¹⁴⁰. Les ouvriers étaient 26% à avoir visité un musée au moins une fois dans l'année en 1973, 23% en 1988, et 15% en 2007 ; les employés sont passés de 34% de visiteurs en 1973 à 22% en 2008 ; les cadres et professions intellectuelles supérieures sont demeurées stables à un peu

137. Ibid., p. 35.

138. Ibid., p. 69.

139. Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris : La Découverte, 1994, p. 157 ; Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris : La Découverte, 2009, p. 185.

140. L'idée contraire est pourtant répandue dans la littérature. Cf. par exemple Daniel JACOBI, Anik MEUNIER et Sylvie ROMANO, « La médiation culturelle dans les musées. Une forme de régulation sociale », *Recherches en communication*, 13, 2000, p. 37-39.

moins de 60% (56% en 1973, 59% en 2007¹⁴¹). Enfin, en matière de diplômes, les écarts vont de 15% de visiteurs parmi les non-diplômés à 37% pour les bacheliers et 72% pour les titulaires d'un diplôme d'un niveau supérieur à bac + 3 en 2007. Là encore, malgré l'augmentation du niveau moyen de diplôme, les écarts ne se sont pas résorbés depuis 1973. La stabilité globale de la proportion de visiteurs malgré la baisse du taux de visite des classes populaires provient d'évolutions structurelles.

Aux États-Unis, l'association entre éducation, statut professionnel et pratiques culturelles est proche de celui de la France. Agrégeant les résultats de 230 études des publics du théâtre et du musée, menées dans les années 1960 et 1970, Paul DiMaggio confirme l'importance première du niveau d'éducation. En 1976, 78% des diplômés du supérieur vont au musée d'art au moins une fois par an, contre seulement 20% de ceux qui ont un diplôme inférieur au diplôme de fin d'études secondaires (*high school graduate*). Au sein des classes supérieures (la *upper-middle class* correspondant peu ou prou aux « cadres et professions intellectuelles supérieures » et la *upper class*, à la grande bourgeoisie), ce sont d'abord les professions intellectuelles, en particulier les enseignants, puis les professions libérales (*professions*), et enfin les cadres (*managers*) qui vont le plus au musée. Ces trois groupes forment ainsi 43% du public des musées d'art, quand les ouvriers ne comptent que pour 2%¹⁴².

Lorsque le même auteur étudie, 25 ans plus tard, l'évolution des inégalités d'accès aux arts dans la population états-unienne, il constate que celles-ci ont peu changé entre 1982 et 2002. Si l'on remarque un déclin global, faible, mais significatif, de la consommation d'arts de la scène – musique classique, opéra et théâtre – et de leur importance dans le capital culturel, les arts visuels, et en particulier la visite au musée d'art, demeure importante. Elle a même cru dans la population générale, passant de 22,1% à 26,5% de personnes ayant visité au moins un musée d'art au cours des douze derniers mois, entre 1982 et 2002. Les écarts entre faibles diplômés et diplômés du supérieur, cependant, sont restés stables¹⁴³.

141. DONNAT, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'électisme*, op. cit., p. 164 ; idem, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique*, op. cit., p. 187.

142. Paul DIMAGGIO et Michael USEEM, « Social class and arts consumption », *Theory and Society*, 5 (2), 1978, p. 145-147.

143. Paul DIMAGGIO et Toqir MUKTHAR, « Arts participation as cultural capital in the United States, 1982-2002. Signs of decline ? », *Poetics*, 32, 2004, p. 176-180.

La situation du Canada est encore plus proche de celle de la France. Sept grandes enquêtes sur les pratiques culturelles des Canadiens ont été menées des années 1970 et 1990. Le taux de visiteurs est comparable à la France, autour de 30% de la population. Là encore, le niveau d'éducation est le déterminant le plus important de la visite de musées d'art, et les inégalités entre milieux sociaux sont demeurées stables sur le long terme¹⁴⁴. En Allemagne, le niveau d'éducation est la variable la plus discriminante : en 1995, 8% des moins diplômés (enseignement élémentaire, pas d'enseignement technique) avaient visité un musée d'art durant l'année passée, contre 53% des diplômés du supérieur ; les écarts, importants, de statut professionnel demeurent en deçà, avec 11% des ouvriers et 36% des professions libérales et chef d'entreprise à être dans le même cas¹⁴⁵. Les écarts de diplôme vont de même de 18% à 54% de visiteurs en Suède, de 36% à 88% de visiteurs aux Pays-Bas, de 8 à 49% en Angleterre¹⁴⁶, et les enquêtes portant non sur la population générale, mais sur les seuls visiteurs de musée confirment ces écarts en Belgique¹⁴⁷ ou en Angleterre¹⁴⁸. La visite de musée d'art a donc une inscription sociale similaire dans les pays occidentaux. Elle est partout à la fois sélective et relativement moins exclusive que d'autres pratiques culturelles légitimes, avec environ un tiers de la population faisant au moins une visite annuelle. Ces similarités touchent non seulement la composition des publics, mais aussi son évolution sur le long terme, ainsi que l'évolution de l'offre de musée.

La faible évolution de la morphologie du public des musées des années 1960 à nos jours peut en effet paraître paradoxale. Dans le même temps, en effet, un nombre considérable de musées a été ouvert. Aux États-Unis, on en comptait 4 600 en 1964 et 8 000 vingt ans plus tard¹⁴⁹. 37% des musées d'art états-uniens existant en 1992 ont été fondés dans les années 1970, et seulement 30% datent d'avant 1960¹⁵⁰. Le Canada passe de 180 musées

144. Terry CHENEY, « The presence of museums in the lives of Canadians, 1971-1998. What might have been and what has been », *Cultural Trends*, 48, 2002, p. 39-67.

145. Volker KIRCHBERG, « Museum visitors and non-visitors in Germany : A representative survey », *Poetics*, 24 (2), 1996, p. 250.

146. J. Mark Davidson SCHUSTER, « The public interest in the art museum's public », *Art in museums*, sous la dir. de Susan M. PEARCE, Londres : Athlone Press, 1995, p. 109-142.

147. Laurie HANQUINET, *Du musée aux pratiques culturelles. Enquête sur les publics de musées d'art moderne et contemporain*, Bruxelles : Université de Bruxelles, 2014, p. 15.

148. Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and their visitors*, Londres : Routledge, 1994, p. 64.

149. Dominique POULOT, « L'avenir du passé. Les musées en mouvement », *Le Débat*, 12 (5), 1981, p. 2 ; cité par Raymonde MOULIN, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, 27 (3), 1986, p. 381.

150. Helmut K. ANHEIER et Stefan TOEPLER, « Commerce and the muse. Are art museums becoming commercial ? », *To Profit or Not to Profit. The Commercial Transformation of the Nonprofit Sector*, sous la dir. de Burton A. WEISBROD, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 233.

à 320 au cours des décennies 1960 et 1970¹⁵¹. En France, les années 1970 et 1980 voient de nombreuses ouvertures de musées¹⁵², en particulier en province¹⁵³. Tous ne sont pas, loin de là, des musées d'art, mais ceux-ci bénéficient tout de même du mouvement général de ces établissements. Par ailleurs, les observateurs ont souvent noté que l'accroissement quantitatif du nombre de musées s'était accompagné de changements dans la muséologie même¹⁵⁴. Ces changements se caractérisent par l'émergence et l'imposition de l'exposition temporaire¹⁵⁵, une gestion plus tournée autour de l'événement, la « spectacularisation » des musées, et une politique tournée vers les publics, « instrument de mesure de la performance culturelle¹⁵⁶ » qui s'est concrétisée par l'émergence de nouvelles organisations et de nouvelles professions, comme la médiation culturelle¹⁵⁷.

Ces mutations ont bien eu pour résultat un accroissement de la fréquentation globale des musées : le nombre cumulé d'entrées dans les musées français a considérablement augmenté depuis les années 1970. Pourtant, cela n'a pas entraîné de réduction des écarts de fréquentation entre catégories sociales et entre niveaux de diplôme. Pour Olivier Donnat, ce paradoxe apparent peut être rapporté à plusieurs raisons. En premier lieu, la hausse globale de la fréquentation est fortement liée à une croissance de la fréquentation touristique étrangère. Or, la croissance du tourisme est d'abord le fait des milieux les plus favorisés. Ensuite, la croissance de la fréquentation globale est due en partie à la croissance de la fréquence de visite des visiteurs les plus assidus, alimentée par la croissance du nombre de musées. La fréquentation globale mesurerait ainsi mécaniquement l'augmentation des occasions de visite¹⁵⁸. Enfin, il faut mentionner les évolutions de la structure de la population, en particulier en matière de diplômes. Les diplômés de l'enseignement supérieur sont plus nombreux aujourd'hui que dans les années 1960, et si l'écart entre faibles et forts diplômés s'est maintenu, le sens social de ces positions a quant à lui changé.

151. CHENEY, « The presence of museums in the lives of Canadians », op. cit., p. 40.

152. Frédéric POULARD, « Diriger les musées et administrer la culture », *Sociétés contemporaines*, 66 (2), 2007, p. 61.

153. Frédéric POULARD, *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*, Paris : La Documentation Française, 2010.

154. POULOT, « L'avenir du passé », op. cit. ; Dominique POULOT, *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte, 2005.

155. Idem, *Une histoire des musées de France. XVIII^e-XX^e siècle*, op. cit., p. 171.

156. Joëlle LE MAREC, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 7.

157. Aurélie PEYRIN, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris : La Documentation Française, 2010.

158. Olivier DONNAT, « Les publics des musées en France », *Publics et Musées*, 3 (1), 1993, p. 29-46 ; idem, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, op. cit., p. 170-175.

1.2.3 Différencier les visiteurs

Si la visite au musée d'art est incontestablement une pratique légitime, dont la présence et la fréquence s'accroissent à mesure que l'on monte dans la hiérarchie des diplômes et des positions sociales, il convient cependant de porter un regard nuancé sur la composition du public de ces établissements.

Au sein des études de public, la différenciation des visiteurs est principalement opérée à partir des « motivations » de leur visite, c'est-à-dire des justifications déclarées¹⁵⁹. Une telle segmentation est problématique, en particulier parce qu'elle conduit à instituer en principe, en cause première, des formes de justification dont rien n'indique qu'elles ne reflètent plus qu'une « idéologie culturelle¹⁶⁰ ». Il y a à cela deux raisons principales. La première, comme le rappelle Nathalie Heinich, est la tension qui existe entre les méthodes de travail des universitaires et les objectifs des professionnels des musées¹⁶¹. Ces derniers commandent aux premiers des études dont l'objectif opérationnel, à court terme, est d'accommoder les visiteurs existants, et de développer le public plutôt que de comprendre les mécanismes de la visite. De plus, la formation de ces responsables a longtemps été peu tournée vers les sciences sociales, qui arrivent avec l'institutionnalisation de la médiation culturelle dans les années 1990.

La seconde, c'est la domination, au moins dans le monde anglo-saxon, de l'épistémologie psychologique dans le domaine des études de public. Elle s'appuie en particulier sur une théorie motivationnelle de l'action, qui considère que l'on a expliqué une action lorsque l'on a rendu compte des raisons avancées par les acteurs pour la justifier. Cette épistémologie est peu compatible avec celle qui, dans les sciences sociales, considère qu'il est nécessaire de reconstituer les conditions contextuelles et dispositionnelles de l'action¹⁶². La faiblesse de l'explication par la motivation est rendue manifeste par les travaux sur les non-visiteurs. Dans une étude par questionnaire postal dans trois comtés des États-Unis entourant un musée de l'aérospatial, il apparaît qu'aucune des 18 raisons proposées par le chercheur

159. Zahava D DOERING, « Strangers, guests, or clients? Visitor experiences in museums », *Curator*, 42 (2), 1999, p. 74–87 ; John Howard FALK, *Identity and the museum visitor experience*, Walnut Creek : Left Coast Press, 2009 ; Vanda L. ZAMMUNER et Alessandra TESTA, « Similarities and differences in perceptions and motivations of museum and temporary exhibit visitors », *Visual Arts Research*, 2001, p. 89–95.

160. PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit.

161. Nathalie HEINICH, « Des chercheurs aux décideurs. Une interaction problématique », *Les institutions culturelles au plus près du public*, sous la dir. de Claude FOURTEAU, Paris : Musée du Louvre, La Documentation Française, 2002, p. 155–166.

162. LAHIRE, *L'homme pluriel*, op. cit.

n'est mise en avant par les non-visiteurs pour expliquer leur comportement¹⁶³. Ceux qui ne vont pas au musée ne le font pas particulièrement par absence d'envie, et ne diffèrent pas en cela, du point de vue des motivations avancées, de ceux qui y vont. Quant aux visiteurs, certaines enquêtes ne permettent pas de dégager de motivation dominante¹⁶⁴. Dans les deux cas, il faut chercher dans les styles de vie et dans les ressources des individus les raisons de leur comportement.

On peut toutefois s'appuyer sur ces travaux pour les descriptions qu'ils proposent des fonctions de la visite. John Falk, auteur de l'une des typologies de motivations les plus souvent citées, distingue ainsi cinq figures de visiteurs¹⁶⁵. Les « explorateurs » (*explorers*) sont poussés par la curiosité et la volonté de découvrir de nouvelles choses. Les « intermédiaires » (*facilitators*) font visiter plutôt que visitent eux-mêmes : ils accompagnent le plus souvent les enfants. Les « professionnels ou amateurs » (*professionals/hobbyists*) disposent d'un savoir préalable important, qu'ils viennent confirmer au musée. Les « amateurs d'expériences » (*experience seekers*) cherchent à « collectionner » des expériences, veulent « faire » les musées importants. Enfin, les « pèlerins » (*spiritual pilgrims*) souhaitent s'émerveiller. En creux, Falk décrit surtout une typologie des fonctions du musée, qui correspond également, comme on le verra, à des positions différenciées. À la bonne volonté des *explorers* et la bonne volonté éducative des *facilitators* répondent l'expertise des amateurs, qui disposent souvent de diplômes plus élevés. La figure de l'*experience seeker* correspond quant à elle à celle du touriste.

Les travaux sur les pratiques culturelles montrent avec plus de conviction que la fréquence des visites constitue l'un des facteurs discriminants les plus importants du public. Comme l'écrit Olivier Donnat, les visiteurs occasionnels de musée, repérés dans les enquêtes par le fait qu'ils n'ont fait qu'une seule visite au cours des douze mois précédents, occupent une position intermédiaire : ils sont certes en moyenne bien plus jeunes, diplômés, et urbains que le quart de la population « qui demeure presque totalement à l'écart des manifestations de la vie culturelle », mais ils ne sont pas non plus les consommateurs culturels les plus légitimes¹⁶⁶. Pour ce groupe des visiteurs occasionnels, insiste Donnat, « la visite muséale

163. Laura LAWTON et Margaret DANIELS, « Resident non-visitation to a national museum site. The Steven F. Udvar-Hazy Center », *Visitor Studies*, 12 (1), 2009, p. 16–29.

164. Shawn ROWE et Abby NICKELS, « Visitor motivations across three informal education institutions. An application of the identity-related visitor motivation model », *Visitor Studies*, 14 (2), 2011, p. 162–175.

165. John H. FALK, « An identity-centered approach to understanding museum learning », *Curator*, 49 (2), 2006, p. 151–166.

166. DONNAT, « Les publics des musées en France », op. cit., p. 34.

est majoritairement une pratique exceptionnelle, familiale et touristique ». Il est donc loin de l'image des « amateurs éclairés » postulée par les « militants de la démocratisation [culturelle]¹⁶⁷ ». Ces visiteurs occasionnels forment la majeure partie des visiteurs, au sens du groupe des personnes ayant fait une visite au moins une fois dans l'année. Mais si l'on considère non pas la somme des visiteurs, mais la somme des entrées, on constate alors que les visiteurs assidus, qui sont minoritaires, sont responsables de la part la plus importante des visites. Les 6% de la population française qui font cinq visites ou plus dans l'année constituent 18% du public, mais 54% des entrées. Ils sont plus diplômés, appartiennent plus souvent aux classes supérieures, et vivent plus souvent à Paris que le reste des visiteurs. Leurs autres pratiques culturelles légitimes, en particulier de sorties (théâtre, concert) sont également plus intensives¹⁶⁸.

Pour Donnât, en effet, la fréquentation assidue des établissements culturels s'inscrit dans un style de pratique qu'il intitule « culture de sorties », et qui se caractérise par la cumulativité des pratiques¹⁶⁹. On retrouve cette même idée dans l'hypothèse d'une « double temporalité du loisir » mise en avant par Philippe Coulangeon, Pierre-Michel Menger et Ionela Roharik. Réalisée à partir des enquêtes « Emploi du temps », leur étude montre que la répartition du temps libre entre milieux sociaux est inégale. Les classes populaires, touchées par le chômage de masse, le sous-emploi et le temps partiel, disposent d'un temps libre quotidien plus important, mais aussi de peu des ressources qui permettraient de le valoriser. Les membres des classes supérieures ont un temps de travail en moyenne supérieur, mais disposent d'une maîtrise plus grande du temps long : ils ont la capacité à dégager des temps de loisirs exceptionnels, au sens d'irréguliers, plus importants, grâce à une plus grande autonomie du travail, et disposent de plus de ressources pour occuper ce temps. De la sorte se dessine une opposition entre une culture domestique, centrée sur les loisirs quotidiens et la télévision, et une culture de temps long, centrée sur les événements exceptionnels que constituent les sorties, la fréquentation des équipements culturels, et les vacances¹⁷⁰.

Laurie Hanquinet a appliqué aux seuls visiteurs de musée d'art de Belgique, une enquête quantitative semblable à l'enquête « Pratiques culturelles des Français ». Elle distingue,

167. Idem, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, op. cit., p. 175-176.

168. Ibid.

169. Ibid.

170. Philippe COULANGEON, Pierre-Michel MENER et Ionela ROHARIK, « Les loisirs des actifs. Un reflet de la stratification sociale », *Économie et Statistique*, 352 (1), 2002, p. 39-55.

à partir d'analyse géométrique de données réalisées sur les variables de pratiques culturelles, plusieurs « profils culturels ». Elle constate qu'au sein de cette population pourtant sélectionnée, demeurent des personnes qu'elle qualifie d'« éloignés culturels », et qui se caractérisent donc par leur distance vis-à-vis de la culture légitime. Les autres profils repérés sont tous plus engagés culturellement que la moyenne de la population, mais ils associent différemment culture traditionnelle et culture contemporaine. Cette diversité est principalement rapportée à l'âge, mais dépend également de la profession¹⁷¹.

Ces travaux montrent que l'on trouve, au sein du public des musées, des profils de visiteurs variés. La majorité des visiteurs (au sens des gens qui ont visité au moins une fois dans l'année) sont des visiteurs occasionnels et peuvent être par ailleurs éloignés des pratiques culturelles légitimes. Il convient, pourtant, de ne pas les ignorer de l'enquête. Comme on le verra, la pratique occasionnelle du musée, parce qu'elle est ancrée dans des contextes particuliers (les vacances, le tourisme), et parce qu'elle est associée à des représentations fortes, n'en est pas moins importante pour ces visiteurs. Il ne faut pas ignorer en effet que, avec un taux de pénétration de 30%, la visite au musée se situe à mi-chemin de la sortie culturelle la plus démocratique, quoique très inégale également, le cinéma (57% de la population y est allé au moins une fois en 2008), et les sorties les plus élitistes, comme les concerts de musique jazz (6%), classique (7%), et même de rock (10%), l'opéra, et le théâtre (19%¹⁷²). En ce sens, la visite au musée est une pratique d'entre-deux, qui n'est pas exclusivement réservée aux classes supérieures, même si elles y sont largement dominantes. Par ailleurs, un groupe minoritaire au sein de ces visiteurs est responsable de la majorité des visites. C'est le public le plus assidu et le plus visible, souvent mieux doté que les premiers en toutes espèces de capitaux.

Cette hétérogénéité du public peut être vue de deux manières. Elle est lue le plus souvent comme un constat de l'échec des politiques de démocratisation culturelle, se surajoutant à la sélectivité des visiteurs : non seulement tout le monde ne visite pas, mais en plus, ceux qui ont le moins de chance de visiter vont aussi être les moins assidus. On peut cependant, à l'inverse, le lire comme un signe de ce que le musée, pour être exclu, n'est pas exclusif : le musée n'est pas un lieu de l'entre-soi bourgeois. De ce point de vue, le projet démocratique du musée, à défaut de sa réalisation, doit être pris au sérieux. L'idée d'un musée ouvert

171. Laurie HANQUINET, « Visitors to modern and contemporary art museums. Towards a new sociology of "cultural profiles" », *The Sociological Review*, 61 (4), 2013, p. 790–813 ; idem, *Du musée aux pratiques culturelles*, op. cit.

172. DONNAT, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique*, op. cit., p. 105, 179.

à tous est combattue depuis longtemps avec des arguments élitistes¹⁷³. J'ai mentionné plus haut les critiques et les caricatures dont les visiteurs populaires faisaient l'objet au 19^e siècle. Chez Paul Valéry, la nostalgie des collections particulières s'accompagne d'un mépris du musée, dans lequel les tableaux sont si concentrés qu'il est impossible de se concentrer sur l'un d'entre eux. Le musée, pour Valéry, est un lieu artificiel, celui des masses, qui ne permet pas de vivre une expérience esthétique adéquate¹⁷⁴. Au 20^e siècle, la critique postmoderniste du musée le présente comme un lieu transformé en centre commercial, comme le tombeau de la culture¹⁷⁵. Ces réactions témoignent ainsi de ce que, bien qu'il sélectionne fortement son public, le musée demeure bien trop ouvert pour être suffisamment distinctif pour certains de ses usagers.

1.2.4 Étudier les comportements des visiteurs

Je n'ai évoqué jusqu'ici, à propos des enquêtes sur le public des musées, que les travaux décrivant sa morphologie : qui va au musée ? Il existe cependant un pan entier de la littérature sur le public qui s'intéresse aux façons de visiter : que fait-on au musée ? Cette perspective est très développée aux États-Unis, où des revues et des centres de recherches entiers lui sont consacrés. Cette tradition des *visitor studies* s'appuie sur un ensemble de méthodes quantitatives et qualitatives dont la plus originale est sans doute le suivi chronométré des usagers des lieux d'exposition. Il s'agit d'une tradition ancienne, institutionnalisée dans les années 1920 et 1930 ; elle est principalement états-unienne ; elle porte sur des types variés d'expositions ; elle est inscrite, par son épistémologie, sa méthodologie, et souvent son rattachement institutionnel, dans le champ de la psychologie comportementale, quoiqu'elle inclue également des chercheurs issus d'autres disciplines ; enfin, il s'agit d'une littérature appliquée, aux liens étroits avec les professionnels de l'exposition.

Les premiers travaux empiriques sur les visiteurs de musée menés à des fins d'évaluation de l'exposition remontent à la fin du 19^e siècle¹⁷⁶. Des années 1910 aux années 1940, les

173. Francis HASKELL, « Les musées et leurs ennemis », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49 (1), 1983, p. 103–106.

174. Theodor ADORNO, « The Valéry-Proust museum », *Prisms*, Cambridge : MIT Press, 1983.

175. Par exemple Jean BAUDRILLARD, « L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion », *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, p. 93–111 ; FEATHERSTONE, *Consumer culture and postmodernism*, op. cit.

176. George E. HEIN, *Learning in the museum*, Londres : Routledge, 1998, p. 42.

études sont rares, mais importantes : elles donnent forme aux travaux contemporains en proposant des problématisations et des méthodes sur lesquelles les chercheurs s'appuient encore aujourd'hui. Elles sont, d'ailleurs, toujours abondamment citées, comme par exemple l'enquête de Benjamin Ives Gilman sur la « fatigue muséale¹⁷⁷ ». Cependant, c'est dans les travaux d'Edward Robinson que les professionnels s'accordent à voir le véritable moment fondateur de leur approche. Il est déjà un professeur de psychologie reconnu pour son ambition d'appliquer les techniques de sa discipline à des problèmes pragmatiques lorsqu'il commence à s'intéresser à la visite au musée. Il adapte alors des protocoles de recherche par observation utilisés dans d'autres contextes, y compris en laboratoire, pour dégager les régularités du comportement des visiteurs. Il met par exemple en évidence la tendance à tourner à droite plutôt qu'à gauche en entrant dans une nouvelle salle¹⁷⁸ et définit deux concepts centraux, le pouvoir d'arrêt (*attraction power*) – la capacité d'un objet à faire s'arrêter les visiteurs – et le pouvoir de retenue (*holding power*) – la capacité d'un objet à faire s'arrêter longtemps les visiteurs¹⁷⁹. Robinson pose ainsi les fondements de la méthodologie du *timing and tracking*, c'est-à-dire le suivi chronométré des visiteurs de musées¹⁸⁰, qui deviendra le canon d'une partie des études de public anglo-saxonnes de la seconde moitié du 20^e siècle¹⁸¹, grâce à la médiation de son élève, Arthur Melton¹⁸².

L'inscription géographique de ces travaux constitue une deuxième propriété importante. Après quelques balbutiements en Angleterre¹⁸³, la méthodologie est mise au point aux États-Unis, où les professionnels des musées, réunis en organisation, stimulent la recherche sur les visiteurs. C'est là que naissent des associations professionnelles de recherche sur les publics (comme la Visitor Studies Association), recherches sur les publics qui sont encouragées par les associations de muséologie – c'est par exemple à la demande de l'American Association of Museums que Robinson entreprend ses premiers travaux¹⁸⁴. C'est là, égale-

177. Benjamin Ives GILMAN, « Museum fatigue », *The Scientific Monthly*, 2, 1916, p. 62–74.

178. Hana GOTTESDIENER, « Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles », *Psychologie française*, 32 (1-2), 1987, p. 55–64.

179. Edward Stevens ROBINSON, *The behavior of the museum visitor*, Washington : The American Association of Museums, 1928.

180. Steven S. YALOWITZ et Marcella D. WELLS, « Mixed methods in visitor studies research », *Journal of Interpretation Research*, 5 (1), 2000, p. 45–52.

181. Joseph G. YOSHIOKA, « A direction-orientation study with visitors at the New York World's Fair », *Journal of General Psychology*, 27, 1942, p. 3–33.

182. Arthur W. MELTON, « Visitor behavior in museums. Some early research in environmental design », *Human Factors*, 14 (5), 1972, p. 393–403.

183. HEIN, *Learning in the museum*, op. cit., p. 42.

184. Hannah FREECE, « "A new era for museums". Professionalism and ideology in the American Association of Museums, 1906-1935 », Honors Thesis, Wesleyan University, 2009.

ment, que sont éditées les revues assurant la diffusion de ces travaux. Les études de public françaises s'écartent sensiblement des *visitor studies*, dont elles n'emploient généralement pas les méthodes. Hana Gottesdiener, qui partage avec ses homologues américains un fort ancrage disciplinaire dans la psychologie, fait figure d'exception¹⁸⁵. Quelques études françaises emploient des méthodes de suivi de visiteurs¹⁸⁶, mais ne se réclament ni ne se rattachent à la tradition du *timing and tracking*. Eliseo Verón et Martine Levasseur, développant une réflexion sémiologique, se réfèrent plutôt à la tradition ethnographique¹⁸⁷. Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler mentionnent rapidement dans une note de bas de page, pour s'en distinguer, « des enquêtes de muséologie ou de psychologie expérimentale¹⁸⁸ ». La majorité des enquêtes de public françaises procède plutôt par entretiens et questionnaires¹⁸⁹ et ne partage pas les présupposés, en particulier l'épistémologie psychologique, des *visitor studies*. Seul le Canada produit des travaux francophones proches de la tradition des études de public anglo-saxonne¹⁹⁰.

Une des explications possibles du succès, aux États-Unis, de cette perspective de recherche tient sans doute à une troisième propriété remarquable, la délimitation de l'objet exposition. Alors que les études de public françaises donnent au musée d'art un statut particulier, et qu'elles sont fortement liées aux politiques de démocratisation culturelle¹⁹¹, les *visitor studies* rassemblent dans leurs champs d'expertise non seulement les différents types de musées (d'art, d'histoire, d'archéologie, des sciences, etc.), mais également, par exemple, les jardins zoologiques ou les aquariums¹⁹². Une même recherche peut alors prétendre comparer les publics de ces différents lieux¹⁹³. De telles comparaisons ignorent souvent

185. GOTTESDIENER, « Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles », op. cit.

186. Sophie MARIANI-ROUSSET, « Espace public et publics d'expositions. Les parcours : une affaire à suivre », *Espace urbain en méthodes*, sous la dir. de Michèle GROSJEAN et Jean-Paul THIBAUD, Marseille : Parenthèses, 2001, p. 29-44.

187. Eliseo VERÓN et Martine LEVASSEUR, « Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens », 1983.

188. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit., p. 9.

189. Jacqueline EIDELMAN, Mélanie ROUSTAN et Bernadette GOLDSTEIN, eds., *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris : La Documentation Française, 2007.

190. Par exemple Colette DUFRESNE-TASSÉ et al., « Fonctionnement imaginaire, culture du visiteur et culture exposée par le musée », *Diversité culturelle, distance et apprentissage*, sous la dir. de Colette DUFRESNE-TASSÉ, Montréal : Musée de la civilisation, 2000, p. 136-156.

191. Vincent DUBOIS, « La statistique culturelle au ministère de la culture, de la croyance à la mauvaise conscience », *Public(s) et politiques culturelles*, sous la dir. d'Olivier DONNAT et Paul TOLILA, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 25-32.

192. David FRANCIS, Maggie ESSON et Andrew MOSS, « Following visitors and what it tells us. The use of visitor tracking to evaluate "Spirit of the Jaguar" at Chest Zoo », *IZE Journal*, 43, 2007, p. 20-24 ; Juul ZWINKELS, Tania OUDEGEEST et Michaël LATERVEER, « Using visitor observation to evaluate exhibits at the Rotterdam Zoo Aquarium », *Visitor Studies*, 12 (1), 2009, p. 65-77.

193. Beverly SERRELL, « The question of visitor styles », *Proceedings of the sixth visitor studies confe-*

les spécificités de chacun des établissements, et en particulier les différences de recrutement social entre le musée d'art et les autres institutions. Elles effacent par là même les écarts dans les enjeux sociaux de ces différentes pratiques. La visite au musée d'art engage par exemple un rapport à la légitimité culturelle qui n'apparaît pas dans le cas de l'aquarium ou du zoo.

La quatrième propriété importante des *visitor studies* est leur ancrage disciplinaire dans la psychologie, dont elles adoptent l'épistémologie. On retrouve son influence dans le choix de variables comportementales aisément objectivables, comme le temps, et à l'inverse dans le manque d'intérêt pour les variables « individuelles », c'est-à-dire sociodémographiques, comme le niveau de diplôme, le genre ou l'âge des enquêtés. Elle informe les choix d'analyses statistiques, privilégiant la comparaison de moyennes et les techniques de régression. Par ailleurs, les *visitor studies* n'hésitent pas à recourir à l'expérimentation ; la situation de visite est alors manipulée par le chercheur. Il donne des instructions de visite au sujet, l'équipe d'une caméra¹⁹⁴, ou modifie entre deux groupes de visiteurs l'accrochage de l'exposition¹⁹⁵. Enfin, la psychologie informe les questions de recherche des *visitor studies*, qui se concentrent sur les « motivations » de la visite¹⁹⁶ ou encore sur les capacités mémorielles des visiteurs¹⁹⁷.

Les *visitor studies* entretiennent enfin un lien étroit avec les professionnels de l'exposition. Il s'agit d'une littérature dont l'objectif est largement opérationnel : elles sont nées d'un souci du public par les professionnels des musées¹⁹⁸. Les recherches entreprises visent le

rence, Jacksonville : Center for Social Design, 1993, p. 48–53.

194. Daniel SCHMITT, « Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs », *Les enjeux de l'information et de la communication*, 15 (2), 2014, p. 43–55.

195. Arthur W. MELTON, « Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée », *Publics et Musées*, 8 (1), 1995, p. 21–45 ; Stephen BITGOOD, « The effects of gallery changes on visitor reading and object viewing time », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 761–782.

196. Marylin G. HOOD, « After 70 years of audience research, what have we learned? Who comes to museums, who does not, and why? », *Visitor studies*, 5 (1), 1993, p. 16–27 ; Kirsten ELLENBOGON, John Howard FALK et Kate Haley GOLDMAN, « Understanding the motivations of museum audiences », *Museum Informatics : People, Information, and Technology in Museums*, sous la dir. de Paul F. MARTY et Katherine Burton JONES, Londres : Routledge, 2007, p. 187–194 ; ZAMMUNER et TESTA, « Similarities and differences in perceptions and motivations of museum and temporary exhibit visitors », op. cit. ; Melora MCDERMOTT, « Motivation and information needs of art museum visitors. A cluster analytic study », *ILVS Review*, 1 (2), 1990, p. 21.

197. William A. BARNARD, Ross J. LOOMIS et Henry A. CROSS, « Assessment of visual recall and recognition learning in a museum environment », *Bulletin of the Psychonomic Society*, 16 (4), 1980, p. 311–313 ; John Howard FALK et Lynn Diane DIERKING, « The effect of visitation frequency on long-term recollection », *Visitor studies*, 3 (1), 1991, p. 94–103 ; John Howard FALK et Diane DIERKING Lynn, « Recalling the museum experience », *Journal of Museum Education*, 20 (2), 1995, p. 10–13.

198. Vera L. ZOLBERG, « American art museums. Sanctuary or free-for-all? », *Social Forces*, 63 (2), 1984, p. 377–392.

plus souvent à mesurer l'efficacité d'une exposition – sa capacité à produire sur les visiteurs l'effet attendu par les concepteurs. Lorsque la recherche n'évalue pas une exposition particulière, l'objectif premier demeure souvent de dégager des règles pour la construction de dispositifs de médiations. Ainsi, nombre de chercheurs sont employés par des établissements culturels ou des cabinets de conseil, et une bonne partie de la littérature existe sous forme de rapports ou d'articles publiés dans des revues professionnelles.

Ce champ d'études est centré autour de quelques problématiques qui ne ressortissent pas de la question de la réception, en particulier parce qu'elles ne prennent pas pour objet la relation entre des individus et des objets culturels. Il s'agit, d'abord, d'une question chère aux concepteurs d'exposition : quels sont les effets des dispositifs matériels du musée sur les comportements des visiteurs ? L'objectif principal d'une telle interrogation est d'évaluer les performances d'une exposition passée, ou de déterminer des règles pour organiser les expositions futures. De ce fait, ces travaux portent, au moins tangentiellement, sur l'attention des visiteurs, qui n'est pas étudiée en soi – les visiteurs, par exemple, sont rarement différenciés les uns des autres dans ces travaux – mais dans ses relations avec l'environnement. La tendance des visiteurs à tourner à droite plutôt qu'à gauche fait ainsi partie des questions débattues tout au long du 20^e siècle¹⁹⁹.

Outre les trajectoires, la place du mobilier dans la détermination des arrêts des visiteurs a été particulièrement étudiée. Il s'agit principalement de l'effet des cartels sur l'attention accordée aux œuvres, l'objectif étant de dégager des règles d'écritures de ces aides à la visite. Une enquête expérimentale enregistre par exemple le temps de lecture et le temps d'arrêt devant des momies exposées dans la section d'égyptologie d'un musée sous dix configurations de cartel différentes. Ceux-ci varient à la fois par la taille de la police de caractère, le placement (près ou loin de l'objet), et la quantité d'information incluse sur le texte. L'étude conclut que les visiteurs préfèrent les cartels courts, qui demandent un investissement temporel moindre²⁰⁰.

Une deuxième problématique connexe de celle de l'effet des cartels est celle de l'éducation des visiteurs. Il s'agit là encore d'évaluer l'efficacité de l'exposition, en particulier dans les musées scientifiques ou historiques, en mesurant les connaissances qui ont été transmises

199. ROBINSON, *The behavior of the museum visitor*, op. cit. ; YOSHIOKA, « A direction-orientation study with visitors at the New York World's Fair », op. cit. ; GOTTESDIENER, « Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles », op. cit. ; FALK, « An identity-centered approach to understanding museum learning », op. cit.

200. BITGOOD, « The effects of gallery changes on visitor reading and object viewing time », op. cit.

au visiteur par sa visite²⁰¹. On s'approche ici des études de réception, mais celle-ci est alors identifiée à l'interprétation : il s'agit avant tout de savoir si le message de l'institution est passé auprès des visiteurs.

1.3 La réception au musée d'art

Comment les différentes activités de réception des visiteurs de musées ont-elles été abordées par la littérature de sciences sociales ? Force est de constater que, comme pour la plupart des objets culturels, l'activité interprétative domine largement cette littérature. S'interroger sur la réception revient avant tout à donner à voir les processus de construction de significations. Mais la visite au musée d'art souffre plus que d'autres pratiques de cette hypertrophie des études de l'activité interprétative. Elle tient au moins en partie au caractère opérationnel de nombreuses études de public, qui visent l'évaluation du travail des professionnels de l'exposition avant la connaissance de l'activité des visiteurs. La conception muséologique de l'exposition comme outil d'éducation encourage ainsi l'emploi des études de public comme un mécanisme d'évaluation mesurant ce qui est appris²⁰². De telles études sont particulièrement développées dans les musées de sciences, d'histoire naturelle, d'histoire et d'ethnographie. Les expositions portant le discours éducatif le plus volontariste et le plus explicite sont les plus susceptibles d'investir dans de telles études²⁰³.

Dans les musées d'art également, la démarche évaluative des enquêtes sur la réception aspire à la reconstitution d'un tel message. Dans ce cas, l'enquête de réception a pour objectif de confronter une volonté muséologique – l'intention des concepteurs d'expositions – avec la « réalité même de la pratique du spectateur²⁰⁴ ». La réception est alors com-

201. HEIN, *Learning in the museum*, op. cit. ; John H. FALK et Lynn D. DIERKING, *Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning*, Walnut Creek : Rowman & Littlefield, 2000 ; Eilean HOOPER-GREENHILL, *Museums and education. Purpose, pedagogy, performance*, Londres : Routledge, 2007.

202. HEIN, *Learning in the museum*, op. cit.

203. Par exemple Stacey BIELICK et Zahava D. DOERING, *An assessment of the Think Tank Exhibition at the National Zoological Park*, Washington : Smithsonian Institution, 1997 ; Sharon MACDONALD, « Cultural imagining among museum visitors. A case study », *Museum Management and Curatorship*, 11 (4), 1992, p. 401–409 ; MARIANI-ROUSSET, « Espace public et publics d'expositions », op. cit. ; Paulette M. MCMA-NUS, « Memories as indicators of the impact of museum visits », *Museum Management and Curatorship*, 12 (4), 1993, p. 367–380 ; Rosalyn RUBENSTEIN, Andrea PARADIS et Leslie MUNRO, « A comparative study of a traveling exhibition at four public settings in Canada », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 801–820.

204. Esther GONZALEZ-MARTINEZ, « La réception du musée de l'art brut par son public. Différenciation des approches interprétatives de l'exposition », *Revue Suisse de Sociologie*, 21 (3), 1995, p. 742.

prise comme l'un des volets d'une enquête plus large, qui doit interroger l'exposition dans son ensemble. C'est le cas par exemple du travail particulièrement complet de Nathalie Heinich et Michael Pollak sur l'exposition « Vienne à Paris », en 1989, organisé en trois parties : production, médiation, réception²⁰⁵. Dans ces deux cas, les résultats de l'enquête de réception sont confrontés aux intentions des concepteurs, reconstruites à partir d'entretiens avec ceux-ci. Il s'agit donc de confronter deux points de vue, celui des concepteurs et celui du public, les sciences sociales ayant pour rôle de montrer à ces concepteurs que les visiteurs se comportent souvent différemment de ce à quoi ils s'attendent²⁰⁶. Une étude de réception est ainsi présentée :

L'intention de l'œuvre ne coïncide pas avec l'intention de ses auteurs, et elle ne se limite pas à dire ce que son concepteur a voulu qu'elle exprime. L'objet soumis à la réception n'est pas l'exposition telle que le conservateur a eu « l'intention » de réaliser, mais l'exposition telle qu'elle se présente aux yeux des visiteurs.²⁰⁷

Cette démarche évaluative est explicite dans les enquêtes qui confrontent discours des concepteurs et activités des visiteurs. Elle n'est pas absente des travaux dans lesquels la recherche empirique est concentrée sur les visiteurs. On peut en prendre pour exemple une enquête de réception menée sur une exposition itinérante composée par trois équipes de conservateurs en Suisse, en France et au Canada, entre 1995 et 1997. Les comptes-rendus de recherche s'appuient sur des récits de visites de 25 à 30 visiteurs sur chaque site²⁰⁸. La description de l'exposition faite par les chercheurs n'est pas une simple description ethnographique qui contextualiserait les réactions des visiteurs. Elle semble viser plutôt à l'explicitation des intentions des concepteurs, sans que le texte précise si cette explicitation se fait à partir d'un matériau empirique (entretiens avec les conservateurs, texte de préparation ou documents de médiation) ou s'il s'agit d'une interprétation produite par les chercheurs.

L'équipe québécoise [les conservateurs du musée québécois] a ancré son propos dans une sociologie du quotidien et choisi comme concept directeur « la porte »,

205. Nathalie HEINICH et Michael POLLAK, *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Paris : Bibliothèque publique d'information, 1989.

206. Benjamin E. BRAVERMAN, « Empowering visitors. Focus group interviews for art museums », *Curator*, 31 (1), 1988, p. 43-52 ; Nobuko KAWASHIMA, « Knowing the public. A review of museum marketing literature and research », *Museum Management and Curatorship*, 17 (1), 1998, p. 21-39.

207. GONZALEZ-MARTINEZ, « La réception du musée de l'art brut par son public », op. cit., p. 746.

208. Jacqueline EIDELMAN et Nathalie RAGUET-CANDITO, « L'exposition *La Différence* et sa réception en Suisse, en France et au Québec », *Ethnologie française*, 90 (2), 2002, p. 357.

seuil entre deux états, mais aussi passage par lequel on atteint la différence. [...] L'unité est réalisée par la déclinaison de l'objet-métaphore : porte de toilettes publiques, d'école, de prison, de confessionnal, de coffre-fort, de squat, de cloître, de corbillard... Chaque élément de cette collection est scénographié de manière à rendre concrètes des situations où la différence se vit au quotidien, de la naissance à la mort. Le dispositif scénique mobilise autour d'un objet « acteur », des objets « témoins » et des objets « figurants », mais également différentes catégories de textes interprétatifs (en particulier des textes signés des essayistes Bernard Arcand et Serge Bouchard), des films vidéo, des bandes-son. On circule en zigzag dans un univers de couleurs chaudes et d'ambiances sonores, propices à l'émotion et aux sentiments. [...]

l'espace tout en courbes à l'intérieur duquel on pénètre ensuite suggère que la diversité culturelle peut être lue à une autre échelle, mais n'en demeure pas moins constamment menacée : en périphérie, une série de masques sur fonds iconographique laisse apercevoir la diversité culturelle planétaire, tandis qu'au centre, des reproductions au format carte postale la montrent soumise à l'exploitation ou à la raillerie. [...]

L'équipe suisse a cadré son propos à l'intérieur de deux conceptions opposées du savoir (l'une mythique, l'autre scientifique) et défini la différence comme un construit idéologique servant à mesurer et sanctionner un écart par rapport à une norme.²⁰⁹

C'est, dans cette présentation, un vocabulaire analytique qui domine : les chercheurs ne montrent pas tant à quoi ressemble l'exposition que *ce qu'elle signifie*, le message qu'il faut y lire : il s'agit d'une « sociologie du quotidien » qui montre la « menace » pesant sur la diversité culturelle et définit la différence comme un « construit idéologique ». Ce faisant, ils produisent un étalon à l'aune duquel mesurer les réceptions des visiteurs, dont ils souhaitent démontrer les capacités critiques (le visiteur est capable de se comporter en « expert, médiateur, et ethnologue²¹⁰ »). Ce passage par les intentions des concepteurs, empiriquement constatées ou reconstruites par l'interprétation, a pour effet le plus immédiat de concentrer l'attention sur l'activité interprétative des visiteurs. On ne considère alors dans la réception que les éléments commensurables au discours des concepteurs. Bref, la réception est d'abord une manière de rendre compte du travail des conservateurs, et parfois même de le faire valoir, plutôt que de l'activité des publics empiriques²¹¹.

Dans la perspective interprétative, la relation des visiteurs aux œuvres exposées est principalement considérée en tant que production d'une signification. Il s'agit par exemple de

209. Ibid., p. 358–359.

210. Ibid., p. 357.

211. Jean DAVALLON, « Analyser l'exposition. Quelques outils », *museums.ch*, 1, 2006, p. 116–125 ; Sharon MACDONALD, « Un nouveau “corps des visiteurs”. Musées et changements culturels », *Publics et Musées*, 3 (1), 1993, p. 13–27.

« restituer les démarches interprétatives réalisées par le public pour donner un sens à ce qu'il observe », de reconstruire un « acte de lecture textuelle²¹² ». L'œuvre est considérée comme un texte que les visiteurs déchiffrent, et ce sont ces déchiffrements, les processus de « meaning-making²¹³ » qui constituent l'objet de l'enquête. Les propriétés, sociales, psychologiques, etc., des visiteurs ne sont intégrées à l'analyse que dans la mesure où elles conditionnent ce processus de construction de sens à travers la détermination des ressources et des occasions. Les visiteurs donnent du sens à leur visite à partir de leur biographie²¹⁴ ou de leur « contexte personnel » (sociodémographique), « social » (compagnons de visite), et « physique » (environnement du musée)²¹⁵.

L'étude de l'activité interprétative des visiteurs, cependant, ne se concentre jamais sur l'interprétation d'une œuvre singulière. Les chercheurs mentionnent évidemment des situations précises, dont les coordonnées spatio-temporelles sont précisées (l'interaction entre telle personne et telle œuvre), et l'on trouve des comptes-rendus de recherche portant sur un seul cas²¹⁶. Mais le cas est alors choisi pour son caractère particulièrement illustratif, sans que l'objet en question soit le centre de la recherche. L'article de Daniel Schmitt, par exemple, rend compte d'une enquête portant sur une salle d'exposition entière. Dans les autres domaines culturels ou artistiques, l'objet de l'étude de la réception est souvent une œuvre. Le programme de sociologie de la réception mis au point par Jean-Claude Passeron défend le principe de « singularité » : l'enquête doit se concentrer sur des œuvres précisément identifiées plutôt que sur des genres²¹⁷. De fait, les travaux littéraires ou d'histoire de l'art s'attachent souvent à des œuvres précises²¹⁸, tout comme ceux de sciences sociales²¹⁹.

C'est donc la qualification de modalités générales d'interprétation des œuvres, mesurées

212. GONZALEZ-MARTINEZ, « La réception du musée de l'art brut par son public », op. cit., p. 742.

213. P. LIVINGSTONE, « Visitor comments and the socio-cultural context of science. Public perceptions and the exhibition a question of truth », *Museum Management and Curatorship*, 19 (4), 2001, p. 355–369.

214. Lois SILVERMAN, « Making meaning together. Lessons from the field of American history », *Journal of Museum Education*, 18 (3), 1993, p. 7–11 ; Lois H. SILVERMAN, « Visitor meaning-making in museums for a new age », *Curator*, 38 (3), 1995, p. 161–170.

215. John Howard FALK et Lynn Diane DIERKING, *The museum experience*, Washington : Howells House, 1992 ; FALK et DIERKING, *Learning from museums*, op. cit.

216. Par exemple Daniel SCHMITT, « Décrire et comprendre l'expérience des visiteurs », *Le visiteur particulier. Chacun et n'importe lequel d'entre nous*, Rio de Janeiro, 2013, p. 205–216.

217. PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit., p. 401.

218. Par exemple Ann STIEGLITZ, « The reproduction of agony. Toward a reception-history of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War », *Oxford Art Journal*, 12 (2), 1989, p. 87–103.

219. LEENHARDT et JOZSA, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, op. cit. ; SHIVELY, « Cowboys and Indians », op. cit. ; CHILDRESS et FRIEDKIN, « The social construction of meaning in book clubs », op. cit.

sur des expositions entières, qui a principalement occupé les travaux sur la réception muséale. Il faut alors s'intéresser à la méthode par laquelle ces modalités sont dégagées. Il apparaît alors que les méthodes discursives dominent : il s'agit avant tout de faire produire par le visiteur un discours sur sa lecture des œuvres. Inspirée en particulier par la psychologie et employée dans plusieurs travaux francophones, la méthode du « thinking aloud » consiste à faire expliciter par le visiteur le flux de ses pensées, à l'image d'un entretien non directif en situation. L'enquêteur suit le visiteur et lui demande de parler de chacune des œuvres rencontrées.

À leur arrivée au musée, chacun de ces visiteurs reçoit une consigne qui peut se résumer à ceci : « J'aimerais que vous me prêtiez vos yeux, votre sensibilité, votre imagination, votre intelligence et que vous me disiez, au fur et à mesure, ce que vous voyez, ce que vous pensez, ce que vous sentez ou imaginez. » Le chercheur accompagne le visiteur et enregistre sur bande magnétique tout ce que ce dernier dit, sans lui-même intervenir, sinon par quelques onomatopées.²²⁰

Il s'agit ensuite pour l'analyste de diviser le discours de l'enquêté, compris comme expression d'une subjectivité pure, en « unités de pensée²²¹ » qui sont catégorisées sous forme d'« opérations », « c'est-à-dire les types d'actes mentaux réalisés par le visiteur d'instant en instant²²² ». Le caractère expérimental du processus n'est jamais abordé par les enquêteurs. Le degré d'intrusivité d'un tel dispositif de recherche oblige pourtant à qualifier d'expérimentation ce type de situation artificielle. Ce dispositif peut ainsi être qualifié d'« observation²²³ » et être rendu parfaitement naturel, aux yeux de l'expérimentateur, par l'utilisation d'un micro-cravate qui, dégageant la nécessité de la présence de l'expérimentateur, neutraliserait tout à fait les biais afférents. Dans cette enquête par « thinking aloud » réalisée dans une salle de 24 tableaux du musée du Louvre, les visiteurs étudiés contemplent et commentent les tableaux entre une demi-heure et deux heures et demie²²⁴. À raison de 12,8 secondes d'arrêt par tableau en moyenne, les visiteurs du musée Granet

220. Nathalie SAVARD, Christian SAVARD et Colette DUFRESNE-TASSÉ, « Comparaison de deux façons d'identifier les questions et les hypothèses formulées par le visiteur de musée », *Revue Canadienne de l'Éducation*, 19 (1), 1994, p. 94.

221. Abigail HOUSEN, « Three methods for understanding museum audiences », *Museum Studies Journal*, 2 (1), 1987, p. 41–50.

222. Colette DUFRESNE-TASSÉ et al., « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? Analyse de leur expérience », *L'évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*, sous la dir. de Colette DUFRESNE-TASSÉ, Montréal : MultiMondes, 2002, p. 128.

223. Atsuko KAWASHIMA et Hana GOTTESDIENER, « Accrochage et perception des œuvres », *Publics et Musées*, 13 (1), 1998, p. 151.

224. *Ibid.*, p. 153.

étudiés par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler n'auraient pas mis plus de cinq minutes pour faire le même parcours²²⁵. On peut penser qu'une partie de cette variation vient de ce que les visiteurs et les tableaux ne sont pas tout à fait les mêmes. Les visiteurs de Atsuko Kawashima et Hana Gottesdiener sont en moyenne plus amateurs d'art que ceux d'Aix-en-Provence. Il semble cependant douteux que cela suffise à expliquer un tel écart (de 1 à 6 pour les visites les plus courtes, de 1 à 30 pour les visites les plus longues). C'est plutôt le protocole expérimental, plaçant les visiteurs dans une situation entièrement artificielle, celle de devoir décrire à voix haute une expérience dont les enquêtes sociologiques nous montrent qu'elle est très difficile à verbaliser, qui paraît responsable de cet allongement du temps.

L'aboutissement de ces travaux est la description de formes d'interprétation et d'appréciation des œuvres. En ce sens, ils pourraient s'inscrire dans les premier et deuxième axes de la sociologie de la réception que j'ai distingués plus haut. Cependant, ils dépassent rarement le stade de l'énumération des formes d'appropriations possibles. La démonstration de la variété et de l'étendue des compétences critiques des visiteurs est alors tenue pour le principal résultat de la recherche. Or, les travaux de sociologie de la réception ont suffisamment établi ce principe de l'activité des spectateurs pour qu'il soit désormais incontestable : il doit s'agir d'un point de départ plutôt que d'aboutissement²²⁶. Le plus souvent, les travaux sur la réception au musée d'art aboutissent donc à des typologies des discours employés par les visiteurs pour donner un sens aux œuvres, typologies qui ne sont jamais rapportées aux propriétés sociales des visiteurs ou à leurs intérêts extrinsèques²²⁷. Ce faisant, ils étudient une forme intellectualisée de réception. Certains mettent toutefois l'accent sur les aspects extra-artistiques des œuvres que mobilisent les visiteurs²²⁸.

225. Jean-Claude PASSERON et Emmanuel PEDLER, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, 27 (2), 1999, p. 93–116.

226. Cyril Lemieux et Michel de Fornel emploient un raisonnement similaire à propos du constructivisme : « Combien d'analyses en sciences sociales s'arrêtent ainsi au moment où elles devraient peut-être commencer, du fait que le chercheur se satisfait d'avoir pu révéler que tel ou tel phénomène est une construction sociale (un peu comme si un biologiste se contentait d'avoir démontré qu'un organisme unicellulaire appartient au règne du vivant) ? » (« Quel naturalisme pour les sciences sociales ? », *Naturalisme vs. constructivisme*, sous la dir. de Cyril LEMIEUX et Michel de FORNEL, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2007, p. 13).

227. GONZALEZ-MARTINEZ, « La réception du musée de l'art brut par son public », op. cit. ; DUFRESNE-TASSÉ et al., « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? », op. cit. ; Martine AZAM, « La pluralité des rapports à l'art : Être plus ou moins public », *Les non-publics, Les arts en réceptions*, 2004 ; Delphine SAURIER, « Savoirs et compétences des visiteurs. La réception de l'œuvre de Rubens », *Lien social et Politiques*, 60, 2008, p. 119–130.

228. Idem, « Savoirs et compétences des visiteurs », op. cit. ; Kurt A. BRUDER et Ozum UCOK, « Interactive art interpretation. How viewers make sense of paintings in conversation », *Symbolic Interaction*,

D'autres travaux s'intéressent à la dimension corporelle de la réception. Annamma Joy et John Sherry emploient des méthodes plus diverses. Ils combinent des entretiens en situation, lors de la visite, à des observations non intrusives de visites individuelles, ainsi que de visites guidées. Ils étudient alors le répertoire corporel des visiteurs : l'ensemble des gestes et des opérations d'« imagination incorporée » (*embodied imagination*) qui soutiennent l'appropriation des œuvres en situation. La réception, concluent-ils, est une activité qui mobilise physiquement (sensations) ou métaphoriquement (dans les manières de décrire ce que nous fait l'art) le corps²²⁹. Dès 1990, Mihály Csíkszentmihályi²³⁰ avait posé les fondements de cette analyse en proposant de voir l'expérience esthétique comme un cas d'expérience autotélique – elle est à soi-même son propre but – dont il détaillait les aspects cognitifs comme sensoriels.

En ce sens, ces travaux se rapprochent de ceux qui, sur d'autres domaines artistiques, cherchent à décrire avec précision le processus de construction d'une appréciation artistique²³¹. Ils en diffèrent cependant par deux points importants. D'une part, ces travaux sont le plus souvent ancrés dans la psychologie plutôt que dans les sciences sociales. En cela, ils insistent sur les invariants de la réception plutôt que sur les différences entre spectateurs. Ni le genre, ni le diplôme, ni l'origine sociale, ni la profession ne sont considérés comme des variables susceptibles d'expliquer les écarts entre spectateurs. Seul le niveau d'« expertise » en matière d'art est parfois considéré comme pertinent. Il est érigé en facteur explicatif premier par les travaux portant sur le « développement esthétique²³² ». Dans ce cas, il joue comme une échelle unique, décrivant des inégalités unidimensionnelles. Les différences en matière de réception sont moins des variations que des inégalités de développement, et la tendance naturelle de chaque spectateur devrait le porter, après entraînement, vers le niveau d'expertise maximal.

D'autre part, ces travaux sont la plupart du temps centrés sur le seul moment de la visite²³³. Le vocabulaire employé, les opérations réalisées n'ont ni passé ni futur : elles

23 (4), 2000, p. 337–358.

229. ANNAMMA JOY et JOHN F. SHERRY JR., « Speaking of art as embodied imagination. A multisensory approach to understanding aesthetic experience », *Journal of Consumer Research*, 30 (2), 2003, p. 259–282.

230. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit.

231. HENNION, *La passion musicale*, op. cit. ; BENZECRY, *The opera fanatic*, op. cit.

232. MICHAEL J. PARSONS, *How we understand art. A cognitive development account of aesthetic experience*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987 ; ABIGAIL HOUSEN, « Validating a measure of aesthetic development for museums and schools », *ILVS Review*, 2 (2), 1992, p. 213–237.

233. MICHELE EVERETT et MARGARET S. BARRETT, « Investigating sustained visitor/museum relationships. Employing narrative research in the field of museum visitor studies », *Visitor Studies*, 12 (1), 2009, p. 2–

ne sont pas rapportées à un apprentissage, à une socialisation, et ne semblent produire aucun effet de long terme sur les visiteurs. Les études du « développement esthétique » font là encore exception, mais ne prennent en compte que la familiarité croissante avec l'art, sans se soucier des facteurs qui pourraient la favoriser. Ce problème est bien identifié par un certain nombre de travaux. John Falk et Lynn Dierking considèrent ainsi qu'il faut étudier l'avant- et l'après-visite²³⁴, mais prennent les termes dans un sens restreint : il ne s'agit pas tant de reconstruire la trajectoire du visiteur que de prendre en compte ses propriétés sociales et psychologiques (avant-visite) et d'étudier ses souvenirs d'une visite particulière (après-visite²³⁵). Jordi Sintas et ses collègues évoquent de la même manière l'avant- et l'après-visite à propos des sociabilités associées à la visite, avançant à raison qu'elles ne se réduisent pas à la visite accompagnée. Comme la télévision²³⁶ ou la musique²³⁷, l'exposition fait l'objet de discussions²³⁸. Mais là encore, la construction, sur le long terme, d'une forme d'appropriation du musée est laissée en dehors de l'étude. C'est également le cas du travail de Laurie Hanquinet qui, s'il porte sur les styles culturels des visiteurs de musée, et donc sur l'association de la visite avec d'autres pratiques, ne comprend pas de retour biographique sur la construction du rapport au musée²³⁹.

Ce dernier travail est le seul exemple d'approche des interactions sociales autour de la visite en dehors du cadre situé de la visite elle-même que j'ai pu trouver dans la littérature²⁴⁰. Cette dimension des études de la réception qui replace les activités d'appropriation dans les relations sociales de longue durée, socialisations conjugales²⁴¹, professionnelles²⁴², de pairs²⁴³, ou produites dans des communautés d'amateurs²⁴⁴ est pratiquement absente des études de la réception muséale. Il existe cependant un nombre conséquent de travaux

15.

234. FALK et DIERKING, *The museum experience*, op. cit.

235. Cf. par exemple idem, « The effect of visitation frequency on long-term recollection », op. cit.

236. BOULLIER, *La télévision telle qu'on la parle*, op. cit.

237. LIZÉ, « La réception de la musique comme activité collective », op. cit.

238. Jordi Lopez SINTAS, Ercilia Garcia ALVAREZ et Elena Perez RUBIALES, « The unforgettable aesthetic experience. The relationship between the originality of artworks and local culture », *Poetics*, 40, 2012, p. 337–358.239. HANQUINET, *Du musée aux pratiques culturelles*, op. cit.

240. SINTAS, ALVAREZ et RUBIALES, « The unforgettable aesthetic experience », op. cit.

241. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit.242. BOULLIER, *La télévision telle qu'on la parle*, op. cit.243. PASQUIER, *Cultures lycéennes*, op. cit.244. CHILDRESS et FRIEDKIN, « The social construction of meaning in book clubs », op. cit. ; Katherine West SCHEIL, *She hath been reading. Women and Shakespeare clubs in America*, Ithaca : Cornell University Press, 2012.

portant sur les interactions sociales au moment de la visite²⁴⁵. Elles sont motivées, dans les études des publics des musées extra-artistiques, par la volonté de rendre compte des visites familiales et des interactions éducatives entre parents et enfants²⁴⁶, et concernent parfois l'étude des échanges avec les conférenciers²⁴⁷.

Dans les musées d'art, les interactions situées entre compagnons de visites – les conversations autour des œuvres – sont également étudiées. Stéphane Debenedetti montre ainsi que ces interactions remplissent plusieurs fonctions : non seulement elles « enrichissent » l'expérience esthétique par l'interprétation collective des œuvres et font de la visite un moment de distraction et de loisir, mais elles servent aussi à « rassurer », calmer l'anxiété des visiteurs dans un environnement chargé d'enjeux de légitimité²⁴⁸. Son enquête ne porte pas sur une exposition unique, comme c'est le plus souvent le cas : il procède par des entretiens auprès de visiteurs de musées occasionnels ou réguliers. Cependant, on ne trouve aucune analyse diachronique dans ses travaux qui chercherait à montrer les enjeux de sociabilité du musée en dehors du moment de la visite elle-même. Martin Tröndle et son équipe emploient une méthode de suivi élaborée, combinant questionnaire d'avant- et d'après-visite avec le suivi des visiteurs par le biais d'un appareil individuel, un gant mesurant leur position dans l'exposition toutes les secondes, ainsi que leur fréquence cardiaque et leur « conductance cutanée » (une mesure de l'activité électrique cutanée, liée en particulier à la transpiration et à d'autres activités involontaires, et employées par exemple dans les polygraphes, ces machines couramment appelées « détecteurs de mensonge²⁴⁹ »). Ils montrent ainsi que les trajectoires et l'appréciation esthétique des visiteurs accompagnés et discutant avec leurs compagnons de visite sont différentes de celles des visiteurs solitaires. Les visiteurs accompagnés ont des expériences plus intenses, plus concentrées sur les œuvres exposées.

245. Stéphane DEBENEDETTI, « L'expérience de visite des lieux de loisirs. Le rôle central des compagnons », *Recherche et applications en marketing*, 18 (4), 2003, p. 43–58 ; Stéphane DEBENEDETTI, « L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative », *Recherches en marketing des activités culturelles*, sous la dir. d'Isabelle ASSASSI, Paris : Vuibert, 2010, p. 179–196.

246. Paulette M. MCMANUS, « It's the company you keep... The social determination of learning-related behaviour in a science museum », *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 6, 1987, p. 263–270 ; Paulette M. MCMANUS, « Good companions. More on the social determination of learning-related behaviour in a science museum », *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 7 (1), 1988, p. 37–44.

247. Nancy R. JOHNSON, « Aesthetic socialization during school tours in an art museum », *Studies in Art Education*, 1981, p. 55–64.

248. Stéphane DEBENEDETTI, « Investigating the role of companions in the art museum experience », *International Journal of Arts Management*, 5 (3), 2003, p. 52–63.

249. Martin TRÖNDLE et al., « A museum for the twenty-first century. The influence of "sociality" on art reception in museum space », *Museum Management and Curatorship*, 27 (5), 2012, p. 461–486.

On trouve une analyse plus située de la sociabilité au musée dans une série de travaux réalisée dans les années 2000 par Dirk von Lehn et Christian Heath²⁵⁰. Ils s'inscrivent dans la tradition de l'analyse conversationnelle et de l'ethnométhodologie et emploient en particulier l'enregistrement vidéo. Les caméras sont fixées à proximité d'une œuvre, et les enquêteurs analysent les transcriptions détaillées de conversations indiquant, outre les paroles échangées, les gestes opérés par les visiteurs. Ils montrent ainsi que les relations entre les visiteurs jouent un rôle dans la construction de l'appréciation des œuvres. Les visiteurs attirent l'attention de leurs compagnons, voire d'autres visiteurs anonymes, et influent sur leurs jugements.

Les individus coordonnent leurs regards sur les objets les uns avec les autres, attirant l'attention des autres visiteurs sur des objets particuliers, produisant un espace de contemplation dans les expositions, par leur activité corporelle, et faisant preuve de leur respect de l'espace de contemplation des autres par un vernis corporel [*corporal gloss*] ou de brèves interjections²⁵¹.

La méthode de von Lehn sous-estime comme les études de public qu'il critique l'effet des expériences passées des visiteurs, qui sont pris comme des atomes de l'interaction. Elle a cependant le grand mérite de rompre à la fois avec l'artifice expérimental du « thinking aloud » et avec la réduction comportementaliste. Contrairement au premier, il saisit des situations réelles. Il s'oppose à son logocentrisme en intégrant dans l'étude les attitudes, les gestes des visiteurs. Ainsi,

Notre approche oriente l'attention de l'analyste vers les ressources, les pratiques et le raisonnement sur lesquels s'appuient les participants pour produire des actions et des activités et pour faire sens de l'attitude des autres. Nous nous concentrons particulièrement sur le caractère séquentiel de la conduite des participants et sur la manière dont ils accomplissent leurs actions et leurs activités dans et par l'interaction avec d'autres participants, à la fois avec ceux qui les accompagnent et avec ceux qui se trouvent être dans le même espace²⁵².

250. LEHN, HEATH et HINDMARSH, « Exhibiting interaction », op. cit. ; Christian HEATH et al., « Crafting participation. Designing ecologies, configuring experience », *Visual Communication*, 1 (1), 2002, p. 9–33 ; Dirk vom LEHN, « Configuring standpoints : Aligning perspectives in art exhibitions », *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée*, 96, 2012, p. 69–90.

251. « People coordinate their viewing of exhibits with others, draw the attention of others to particular exhibits, produce bodily actions to create a view space at exhibits and display their respect of others view space through body glosses and brief utterances ». Dirk vom LEHN, « Embodying experience. A video-based examination of visitors' conduct and interaction in museums », *European Journal of Marketing*, 40 (11–12), 2006, p. 1340–1359.

252. « Our approach directs analytic attention toward resources, the practices and the reasoning that

Dans cet article, von Lehn amorce une étude des mécanismes d'orientation de l'attention des visiteurs. Il s'agit là de la cinquième perspective d'étude de la réception que j'ai distinguée plus haut. Si elle est particulièrement présente dans la littérature comportementaliste des *visitor studies*, c'est principalement pour montrer le rôle de l'environnement muséal, de la conception des expositions, sur la trajectoire des visiteurs²⁵³. Une telle approche place toute la causalité dans l'exposition elle-même ; elle suppose par là même qu'il n'existe aucune différence entre les visiteurs.

À l'inverse, quelques travaux mobilisent les méthodes des études de l'environnement muséal pour produire une analyse plus sensible à la diversité des visiteurs. L'enquête menée au musée Granet par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler fait partie de ceux-là²⁵⁴. Les enquêteurs ont suivi, en 1987, 150 visiteurs dans trois salles du musée consacrées à la peinture, et accueillant notamment des œuvres de Paul Cézanne. Suivis par des enquêteurs à couvert, les visiteurs étaient interrogés à la fin de la visite afin que les chercheurs puissent les situer socialement (une précaution que la plupart des enquêtes par suivi de visiteurs ne prennent pas ; même ceux qui emploient un questionnaire post-suivi ne mesurent le plus souvent que des variables sociodémographiques très pauvres²⁵⁵). Les auteurs différencient en particulier, au sein des classes supérieures, les professions artistiques, les professions intellectuelles, et le reste des classes supérieures. Ils mesurent enfin l'attention de deux manières : par le nombre d'arrêts que produit un tableau, et par le temps moyen passé devant chacun.

Les résultats de l'enquête sont particulièrement éclairants. Passeron et Pedler montrent que la hiérarchie des œuvres varie selon qu'elles sont classées par temps ou nombre d'arrêts. En matière de temps passé devant les œuvres,

Tout ce qui dans la composition, le traitement des détails, le fini, voire le lé-

participants rely on in producing social actions and activities and in making sense of the conduct of others. We focus in particular on the sequential character of the participants conduct and how they accomplish their actions and activities in and through interaction with others, both those they are with and others who happen to be within the same space ». LEHN, HEATH et HINDMARSH, « Exhibiting interaction », op. cit., p. 194.

253. Stephen BITGOOD, *Social design in museum. The psychology of visitor studies*, Edinburgh : MuseumsEtc, 2011.

254. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

255. Par exemple, une enquête aux dimensions conséquentes, pour laquelle un équipement spécial de suivi a été construit, qui ne mentionne aucune propriété sociale (Martin TRÖNDLE et al., « An integrative and comprehensive methodology for studying aesthetic experience in the field. Merging movement tracking, physiology, and psychological data », *Environment and Behavior*, 46 [1], 2014, p. 102–135) ; ou seulement un diplôme codé en deux modalités, études supérieures ou non (Volker KIRCHBERG et Martin TRÖNDLE, « The museum experience : Mapping the experience of fine art », *Curator*, 58 [2], 2015, p. 169–193).

ché, la richesse ou la rareté tant du matériau pictural que de l'objet représenté, dans la dignité ou la solennité des scènes (par opposition à l'anecdotique, au comique ou au familial), la virtuosité dans la maîtrise des difficultés surmontées au profit de l'effet illusionniste [...] garantit et désigne une peinture comme « vraie peinture » – et cela indépendamment de la connaissance par ouï-dire des hiérarchies légitimes ou savantes – aboutit à privilégier les tableaux *saturés* de ces qualités directement reconnaissables à l'œil nu²⁵⁶.

Ce sont en l'occurrence deux tableaux présentant des scènes historiques, aux personnages nombreux, qui sont plébiscités par les visiteurs, et suivis dans le classement par les tableaux de Cézanne. Lorsque l'on étudie le nombre d'arrêts, cependant, les tableaux de Cézanne deviennent les premiers au classement. Cézanne est le peintre qui arrête le plus de monde, mais pour un temps bref. Les auteurs rapportent cela à la notoriété du peintre. Les arrêts devant Cézanne sont des arrêts de politesse, des salutations accordées au maître qui témoignent de la maîtrise des hiérarchies artistiques qui placent cet artiste au-dessus de tous les autres, dans la collection du musée. Le fait que les tableaux de Cézanne ne dominent pas par le temps passé, cependant, montre que ce prestige n'est pas nécessairement corrélé à un intérêt pictural. L'examen des écarts entre visiteurs enrichit ces résultats. On constate alors que seuls les professionnels de l'art placent les tableaux de Cézanne au-dessus des autres dans les deux hiérarchies, signes qu'ils lui trouvent également un intérêt pictural plus important. Les visiteurs les plus diplômés sont enfin les seuls à ne pas placer ces tableaux au sommet de la hiérarchie du nombre d'arrêts, pas plus qu'à celle du temps d'arrêt, sans doute par manque de maîtrise des hiérarchies artistiques²⁵⁷.

Une enquête similaire, mais sur une exposition d'histoire, a été menée quelques années auparavant par Eliseo Verón et Martine Levasseur à la Bibliothèque Publique d'Information, à Paris²⁵⁸. Les chercheurs ont filmé les visiteurs de cette petite exposition ; à la sortie, ils leur ont montré les films ainsi réalisés et les ont invités à commenter leur visite. L'analyse a consisté à recomposer et à classer les trajectoires des visiteurs. Les auteurs ont ainsi dégagé plusieurs types de trajectoires, qu'ils ont qualifiés par des noms d'animaux, du poisson, glissant le long de l'exposition sans s'arrêter, à la fourmi, longeant les murs en s'arrêtant systématiquement devant chaque objet. Ce faisant, ils s'intéressent non seulement à la variété des formes d'allocation de l'attention des visiteurs, mais les rapportent également à leurs propriétés sociales. La sélectivité de l'attention, en effet,

256. PASSERON et PEDLER, « Le temps donné au regard », op. cit., p. 104.

257. Ibid.

258. VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l'exposition », op. cit.

constitue une compétence qui s'acquiert par la fréquentation des musées ; la figure de la fourmi, caractérisée par son absence de sélectivité, se trouve plutôt, ainsi, chez les plus faiblement diplômés²⁵⁹.

S'il existe un certain nombre de travaux sur la réception de l'art dans un contexte muséal, cette littérature pose plusieurs problèmes. En premier lieu, le motif dominant est celui de la confrontation de la réception empirique à la réception programmée. L'étude de la réception ordinaire, de l'activité des visiteurs, est alors subordonnée à un objectif supérieur, le déchiffrement de l'exposition ou du musée. Le risque, alors, est de passer à côté des logiques propres aux récepteurs ordinaires, qui peuvent être très éloignées de celles qui sont prévues par les concepteurs, quand bien même les chercheurs seraient attentifs aux écarts à la norme. Ensuite, cette littérature est concentrée sur l'interprétation, la production d'un sens, et marginalise les autres dimensions de la réception. Enfin, l'usage du musée est exclusivement étudié au sein du musée lui-même, sans tenir compte de la construction de long terme du rapport à l'art. L'absence d'étude biographique est particulièrement étonnante en la matière : tout se passe comme si les visiteurs entraient et ressortaient vierges de toute expérience – sinon celles grossièrement mesurées par un niveau de familiarité ou de compétence, quand bien même les muséologues insistent sur l'importance de saisir l'« avant- » et l'« après-visite²⁶⁰ ».

1.4 L'actualité du modèle de *L'amour de l'art*

Dans *L'amour de l'art*, co-écrit en 1966 avec Alain Darbel, puis dans deux articles 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 de la compétence artistique 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'art²⁶¹. Ce modèle sera abandonné dans *La distinction*, où d'autres concepts viennent prendre la place de la compétence artistique, et par la sociologie de l'art ; à l'inverse, la notion de compétence politique,

259. Ibid.

260. FALK et DIERKING, *The museum experience*, op. cit.

261. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit. ; Pierre BOURDIEU, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, 20 (4), 1968, p. 640–664 ; Pierre BOURDIEU, « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps Modernes*, 27 (295), 1971, p. 1345–1378.

modélisée sur celle de compétence artistique, a connu une fortune bien plus heureuse. Malgré ses défauts, le concept de compétence artistique permet de concilier une approche de la variété des formes d'appropriation des œuvres et une attention à leur hiérarchisation.

La compétence artistique peut être provisoirement définie comme la capacité à avoir une perception « proprement esthétique » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire de considérer une œuvre en tant qu'œuvre et non pas en tant qu'objet de la vie quotidienne. Bourdieu s'appuie ici sur la définition du regard esthétique d'Erwin Panofsky, pour qui c'est « l'intention esthétique » qui « fait » l'œuvre²⁶², une approche qui domina les débats de philosophie de l'esthétique d'après-guerre²⁶³. Est donc compétent celui qui a une expérience « adéquate » des œuvres. Panofsky développe dans « Iconography and Iconology » la question du regard esthétique en distinguant trois « niveaux » d'« interprétation » des œuvres qui correspondent à trois degrés de maîtrise de l'interprétation : la description « préiconographique » de la « signification primaire » (reconnaître les motifs représentés dans l'œuvre), la description « iconographique » de la « signification secondaire ou conventionnelle » (identifier l'objet représenté), et l'appréhension de la « signification intrinsèque », ou « iconologie », qui va au-delà de la compréhension des conventions conscientes pour interpréter l'œuvre dans son contexte historique²⁶⁴.

Panofsky cherche à définir dans ce texte l'objet du métier de l'historien de l'art, dont la lecture doit être iconologique et pas seulement iconographique. Bourdieu, qui cite souvent le texte, en a un autre emploi : la description de rapports socialement différenciés à l'art qui coexistent dans le public. La tripartition de Panofsky rend compte dans cette perspective de formes d'appropriations différentes. Le regard préiconographique est dénué du « code adéquat » qui permet de constituer un objet d'art en tant que représentation. Il n'est pas spécifique à l'art. Le regard iconographique est lui spécifique, mais aussi conventionnel, et par là même scolaire. Enfin, le regard iconologique est celui auquel aspire l'amateur d'art. Dans « Éléments pour une théorie sociologique de la perception artistique », Bourdieu systématise ainsi son modèle :

1. Toute perception artistique implique une opération consciente ou incons-

262. Idem, « Disposition esthétique et compétence artistique », op. cit., p. 46.

263. Arthur C. DANTO, *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*, Cambridge : Harvard University Press, 1981.

264. Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, Paris : Gallimard, 1967 [1939], p. 17-22 ; dans cette traduction française, le terme « iconologie » est remplacé par « iconographie au sens large », alors que Panofsky l'avait modifié dans la seconde version anglaise de ce texte. Cf. Erwin PANOFSKY, *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, New York : Doubleday Anchor Books, 1955, p. 31.

- ciente de déchiffrement. [...]
2. Toute opération de déchiffrement exige un code plus ou moins complexe et plus ou moins complètement maîtrisé. [...]
 3. Du fait que l'œuvre d'art n'existe en tant que telle que dans la mesure où elle est perçue, c'est-à-dire déchiffrée, il va de soi que les satisfactions attachées à cette perception [...] ne sont accessibles qu'à ceux qui sont disposés à se les approprier parce qu'ils leur accordent une *valeur*, étant entendu qu'ils ne peuvent leur accorder une valeur que s'ils disposent des moyens de se les approprier²⁶⁵.

Si le premier principe reprend la définition interprétative de la réception, l'originalité de la thèse de Bourdieu se trouve dans les propositions suivantes. Le « code » de lecture de l'œuvre est inégalement maîtrisé par les percepteurs. La notion de « compétence artistique » vient alors désigner la capacité à employer le code adéquat. Elle est une disposition à « percevoir l'œuvre d'art de manière proprement esthétique », c'est-à-dire « en tant que signifiant qui ne signifie rien d'autre que lui-même²⁶⁶ ». 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'art²⁶⁷. La maîtrise de ce code est impérative : il n'y a pas de compréhension possible de l'œuvre si l'on n'en dispose pas. L'absence de maîtrise du code conduit à l'abandon de la pratique : « Lorsque le message excède les possibilités d'appréhension du spectateur, celui-ci n'en saisit pas l'«intention» et se désintéresse de ce qui lui apparaît comme bariolage sans rime ni raison, comme jeu de taches de couleurs sans nécessité²⁶⁸ ». Si les classes populaires sont exclues des musées d'art, c'est donc pour Bourdieu du fait de leur absence de maîtrise du code légitime, de cette capacité à regarder les œuvres d'art en tant qu'objets distincts des objets du quotidien.

Or, comme le constatent les auteurs de *L'amour de l'art*, la compétence artistique varie linéairement avec le diplôme. Malgré la faiblesse de l'éducation artistique secondaire en France²⁶⁹, l'école contribue à produire une forme particulière de rapport aux œuvres. En effet, la compétence artistique est une forme particulière d'une disposition plus générale à la lecture lettrée, particulièrement développée en ce qui concerne la littérature. Plus

265. BOURDIEU, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », op. cit., p. 639, 643, 652.

266. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit., p. 73.

267. Ibid.

268. Ibid., p. 71.

269. Non seulement la discipline est peu représentée, mais elle a longtemps été principalement enseignée par la pratique, les arts plastiques, plutôt que par la l'histoire et la théorie de l'art. Cf. Bernard DARRAS, « Policy and practice in French art education. An analysis of change », *Arts Education Policy Review*, 97 (4), 1996, p. 12–17.

précisément, l'école produit pour Bourdieu « 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 époques²⁷⁰ ». Mais cet apprentissage scolaire « est nécessairement un enseignement au second degré²⁷¹ ». 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 elle. C'est la familiarité précoce avec les classements en vigueur, avec des séries d'œuvres classées, et donc avec le musée, le 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.

On peut donc résumer comme suit le modèle de la compétence artistique. Les œuvres exigent, pour être appréciées, que leur soit appliqué un code adéquat ; ce code est maîtrisé seulement par les spectateurs dotés, par leur socialisation familiale et leurs apprentissages scolaires, d'une compétence artistique ; ces individus seuls peuvent fréquenter durablement les musées, les autres étant exclus *de facto* par leur incapacité à s'approprier adéquatement les œuvres.

Ce modèle développé dans *L'amour de l'art*²⁷² disparaît presque entièrement de *La Distinction*²⁷³. Le terme de compétence artistique apparaît encore dans l'ouvrage de 1979, mais il n'a plus alors la centralité qu'il avait en 1966. Deux concepts occupent désormais sa fonction : d'une part la « disposition esthétique », une forme de généralisation du regard cultivé sur les objets qui ne se limite plus aux œuvres d'art, mais englobe les objets culturels, et au-delà, les marqueurs de styles de vie (cette disposition s'applique aussi bien aux morceaux de musique et aux peintures qu'aux meubles et aux vacances) ; et d'autre part, le « capital culturel », étroitement associé, mais pas équivalent, au diplôme, qui subsume l'ensemble des ressources culturelles dont disposent les individus. Le « capital culturel » domine par la suite l'œuvre de Bourdieu comme celle de ses commentateurs, français et

270. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit., p. 99-100.

271. Ibid., p. 105.

272. Ibid.

273. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit.

particulièrement internationaux²⁷⁴.

L'abandon du concept de compétence artistique semble avoir plusieurs causes. Dans l'œuvre de Bourdieu des années 1960 et 1970, il est possible qu'il soit apparu comme trop localisé, permettant de rendre compte des pratiques de visite des musées, mais pas des styles de vie qui constituent l'objet de *La distinction*. La méfiance des travaux de sociologie de l'art intéressés par la réception envers les travaux de Bourdieu, considérés comme réductionniste, peut également expliquer ce déclin. *L'amour de l'art* est un ouvrage au destin paradoxal : il a certes donné le modèle des études du public des musées qui ont à sa suite mesuré systématiquement les propriétés sociodémographiques des visiteurs, mais ces travaux sont demeurés très descriptifs, et n'ont pas employé ou travaillé la question de la compétence artistique. Enfin, le concept est susceptible d'attirer de nombreuses critiques.

Quelles sont les limites du modèle de *L'amour de l'art*? D'abord, il propose une vision an-historique et unidimensionnelle du « code adéquat ». Ensuite, la prédiction de l'exclusion de ceux qui ne disposent pas de la compétence artistique se heurte à un constat empirique : le public des musées n'est pas uniformément compétent. Enfin, il met en avant une vision intellectualiste de la réception et ne permet pas de penser la diversité horizontale des appropriations. En ce sens, il est redevable de la critique du légitimisme que développent Claude Grignon et Jean-Claude Passeron²⁷⁵.

Mais malgré ces limites, le concept de compétence artistique conserve sa pertinence. Sa disparition des travaux sur les visiteurs de musée a eu pour conséquence de gommer les enjeux de légitimité culturelle de l'étude des formes d'appropriations des œuvres, soit que les enquêtes se limitent à la morphologie des publics, soit que, s'intéressant aux interactions avec les œuvres, elles ignorent leur appartenance à un ordre de légitimité. La compétence artistique permet alors de saisir la légitimité en action.

Pour mener ce programme à bien, on peut s'appuyer sur un autre courant d'étude qui a développé la notion de compétence, dans la lignée de la compétence artistique, après que celle-ci a été abandonnée. Il s'agit, dans la sociologie politique, des débats autour de la compétence politique. Dans *La Distinction*, le terme de compétence est ainsi plus souvent associé à la politique qu'à l'art. Il est l'objet du chapitre 8, « Culture et politique²⁷⁶ ». À

274. Jeffrey D. SALLAZ et Jane ZAVISCA, « Bourdieu in American sociology, 1980–2004 », *Annual Review of Sociology*, 33, 2007, p. 21–41.

275. GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, op. cit.

276. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit., p. 465-466.

la même époque, Daniel Gaxie développe également une théorie de la compétence politique²⁷⁷. Pour Bourdieu comme pour Gaxie, la compétence artistique constitue le modèle de la compétence politique. Ce second concept connaît cependant une fortune bien plus heureuse que le premier, donnant naissance à un courant de recherche autonome. Or, les avancées de ce courant sur la notion de compétence sont susceptibles d'être réappropriées dans le domaine de l'art.

La compétence des citoyens est une question ancienne pour les sciences politiques. Elle part du constat que les régimes démocratiques qui affirment l'égalité des citoyens se doublent d'inégalités de fait dans les degrés d'engagements et de connaissances 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. Ils 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 fait²⁷⁸. Dans *La distinction*, Bourdieu rapporte ces inégalités aux écarts de socialisation : ce sont les mêmes dispositions qui produisent les inégalités culturelles et les inégalités politiques. Chez Gaxie, le modèle culturel est également explicite. Il écrit ainsi :

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 perception²⁷⁹.

La notion de compétence politique reprend donc les grandes lignes de celle de compétence artistique²⁸⁰. En matière d'art, il s'agit de la capacité de voir une œuvre en tant qu'œuvre,

277. Daniel GAXIE, *Le cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris : Seuil, 1978.

278. Patrick LEHINGUE, *Le vote. Approches sociologiques de l'institution et des comportements électoraux*, Paris : La Découverte, 2011.

279. GAXIE, *Le cens caché*, op. cit., p. 75.

280. La proximité des deux problématiques n'est pas anecdotique. On doit ainsi à des chercheurs inscrits dans le champ de la science politique quelques-uns des travaux les plus marquants de la sociologie de la réception des dernières décennies (COLLOVALD et NEVEU, *Lire le noir*, op. cit. ; Éric DARRAS, « Les limites de la distance. Réflexions sur le mode d'appropriation des produits culturels », *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, sous la dir. d'Olivier DONNAT, Paris : La Documentation Française, 2003, p. 229–253 ; CHARPENTIER, *Comment sont reçues les œuvres*, op. cit. ; Brigitte LE GRIGNOU, *Du côté*

et pas en tant qu'objet du quotidien ; en matière politique, celle de reconnaître un problème politique en tant que politique, et non à partir des schèmes de la vie quotidienne. De la même manière, il s'agit d'une capacité d'orientation dans l'espace des connaissances propres au domaine : la compétence artistique est la capacité à replacer une œuvre dans l'ensemble de l'histoire de l'art, à la catégoriser précisément, et la compétence politique se reconnaît à la capacité de délimiter les différentes positions politiques. Dans les deux cas, elle peut être plus ou moins développée. En matière d'art, la compétence peut se mesurer à la capacité d'opérer des distinctions de plus en plus fines : distinguer l'art classique de l'art moderne ; distinguer la peinture du 17^e siècle de la peinture du 18^e siècle, une peinture italienne d'une peinture française, une peinture baroque d'une peinture classique ; distinguer une toile de Poussin d'une toile de Vouet ; distinguer une toile de jeunesse de Poussin d'une toile de vieillesse de Poussin, etc. La même idée vaut pour la politique : distinguer la droite de la gauche, la droite libérale de la droite conservatrice, les différents courants au sein de la droite conservatrice, la position, au sein d'un même parti de droite conservatrice, d'un représentant politique proche des associations catholiques d'un autre lié au patronat, etc.

Mais alors que la compétence artistique tend dans *L'amour de l'art* à être réduite à cette capacité cognitive, la définition de la compétence politique est enrichie par d'autres dimensions, bien qu'elle soit encore principalement mesurée par les connaissances politiques²⁸¹. *La Distinction* comme *Le cens caché* ne se bornent pas à associer les écarts de connaissances politiques aux écarts de capital scolaire ou culturel. Les deux ouvrages montrent également ses dimensions linguistique et statutaire. La dimension linguistique peut être définie comme la maîtrise du vocabulaire spécialisé du domaine. Elle est très liée à la capacité à concevoir l'objet comme artistique ou politique, mais n'est pas entièrement réductible à celle-là. Par exemple, la maîtrise du vocabulaire politique détermine la capacité à produire une opinion personnelle face à un problème reconnu comme politique, plutôt qu'à s'appuyer sur une parole collective, comme celle d'un parti. Les individus qui mobilisent trop souvent la ligne politique d'un parti sont perçus comme moins compétents que ceux qui produisent une opinion personnelle ; or, la différence peut se réduire à la maîtrise du vocabulaire spécialisé. Cette dimension n'est pas absente des travaux sur la

du public. Usages et réceptions de la télévision, Paris : Économica, 2003 ; Gérard MAUGER, Claude F. POLIAK et Bernard PUDAL, *Histoire de lecteurs*, Paris : Nathan, 1999)

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

compétence artistique, mais elle n'y est pas systématisée :

Le 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 [...] le « rendement social » de la culture artistique dépend au moins autant de l'aptitude à exprimer les expériences artistiques que de la qualité intrinsèque et invérifiable de ces expériences²⁸².

Enfin, une dernière dimension relativement autonome de la dimension cognitive peut être distinguée avec profit. Il s'agit de la compétence statutaire, définie comme le sentiment d'être autorisé à émettre une opinion, qui est absente des travaux sur la compétence artistique. Ce sentiment est étroitement lié au pouvoir réel dont dispose le locuteur, au sens de sa capacité à être entendu et à peser dans un débat politique. Il varie pour cette raison fortement avec la position sociale. Ainsi, pour Bourdieu, la compétence politique est :

Inséparable d'un 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 cours²⁸³.

On voit ainsi à la fois combien la définition de la compétence politique doit aux travaux sur l'art et combien elle dépasse, dès ses premières formulations, l'unidimensionnalité du concept de compétence artistique. De ce fait, l'étude de la compétence politique peut venir féconder en retour celle de la compétence artistique. Elle permet par exemple de souligner l'importance des aspects linguistiques et statutaires de la compétence et de ce qu'ils peuvent renforcer ou réduire les inégalités de compétence cognitive. Une maîtrise même approximative du vocabulaire spécialisée et l'assurance de soi dans la prise de parole peut compenser en partie une connaissance limitée ; à l'inverse, des connaissances spécialisées poussées risquent de ne pas produire les profits sociaux attendus si elles sont articulées à un sentiment d'incompétence. Dans un domaine où les enjeux de légitimité culturelle sont très importants, comme celui de la visite de musée d'art, cette incompétence statutaire peut produire des effets importants, y compris chez des visiteurs disposant par ailleurs d'une compétence cognitive importante (chapitre 5).

À la suite de Gaxie, de nombreux travaux se sont emparés de la question de la compétence

282. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit., p. 91, 103.

283. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit., p. 466.

politique des citoyens et ont raffiné le concept²⁸⁴. Là encore, ces avancées sont utiles, en retour, dans le domaine de l'art. Dans sa version des années 1970, la compétence continue d'associer étroitement compétence, goût et pratique. Ceux qui savent faire, aiment faire, et font ; ceux qui ne savent pas, n'aiment pas, et ne font pas. L'un des objectifs du concept de compétence politique est de proposer une explication des non-réponses et de l'abstention²⁸⁵. Mais ces associations ne sont pas évidentes : l'abstention peut être vue positivement comme un choix politique témoignant d'une compétence, lorsqu'aucune alternative ne paraît satisfaisante²⁸⁶. Par ailleurs, la pratique n'est pas non plus rigidement liée à la compétence dans la mesure où certains comportements sont perçus comme des obligations indépendantes des capacités individuelles. 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 essentiels²⁸⁷.

Si l'on suit ces deux derniers résultats, il apparaît que le vote peut témoigner d'un manque de compétence, et l'abstention, au contraire, affirmer une compétence, contrairement à ce que prédit une association entre capacité et pratique. En matière artistique, le modèle de *L'amour de l'art* prédit que la compétence implique la visite des musées. Or, certaines formes d'« abstention » constituent plutôt 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 (cf. le cas de Pauline décrit dans la section 6.2.3). 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. 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 » (cf. chapitre 6).

284. Alfredo JOIGNANT, « Pour une sociologie cognitive de la compétence politique », *Politix*, 17 (65), 2004, p. 149–173.

285. GAXIE, *Le cens caché*, op. cit. ; Pierre BOURDIEU, « L'opinion publique n'existe pas », *Questions de sociologie*, Paris : Minuit, 1984, p. 222–235 ; Guy MICHELAT et Michel SIMON, « Les “sans réponse” aux questions politiques », *Pouvoirs*, 33, 1985, p. 41–56.

286. Olivier SCHWARTZ, « Sur le rapport des ouvriers du Nord à la politique. Matériaux lacunaires », *Politix*, 4 (13), 1991, p. 79–86.

287. Daniel GAXIE, « Le vote désinvesti. Quelques éléments d'analyse des rapports au vote », *Politix*, 6 (22), 1993, p. 84.

En outre, contre le misérabilisme parfois attaché à une lecture trop littérale du modèle de la compétence politique, « l'aggiornamento » de ces recherches²⁸⁸ a conduit à une définition plus inclusive des ressources politiques. Dans le modèle original, les pratiques populaires sont avant tout définies négativement, par l'absence de ressources spécifiques²⁸⁹. Chez Bourdieu, de fait, les appropriations populaires se caractérisent par l'emploi de schèmes non spécifiques, par leur appui sur une disposition éthico-pratique²⁹⁰. Les travaux ultérieurs montrent que les « petits » niveaux de compétence peuvent prendre de nombreuses formes, plus ou moins spécifiques et efficaces. Il existe ainsi un ensemble de compétences pratiques qui peuvent être vues comme politiques, et qui sont employées avec succès dans le champ politique²⁹¹. Ainsi, 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 politique²⁹². En matière artistique, en l'absence de maîtrise des schèmes de pensée de l'histoire et de la critique d'art, d'autres compétences issues de domaines variés peuvent être mobilisées. Mes enquêtés emploient par exemple leurs savoirs en matière de photographie, ou encore leur capacité à produire des discours politiques pour réagir à des œuvres d'art.

En outre, certains travaux sur la politique relativisent les écarts de compétence cognitive au profit d'écarts de compétence linguistique. Les différences dans la capacité à articuler un discours politique en employant des termes spécifiques, et dans la capacité à appuyer une opinion sur des règles universelles sont particulièrement marquées entre les milieux sociaux²⁹³. Pour autant, les prises de position politiques des classes populaires et celles 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, et d'« habilitation », de sentiment de légitimité, les prises de position politiques sont étroitement articulées à l'expérience quotidienne et professionnelle, dans les classes populaires comme dans les classes supérieures. Certes, l'expérience professionnelle de la magistrate que décrit Gaxie

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

289. GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, op. cit.

290. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit.

291. SCHWARTZ, « Sur le rapport des ouvriers du Nord à la politique », op. cit. ; Alfredo JOIGNANT, « Compétence politique et bricolage », *Revue française de science politique*, 57 (6), 2007, p. 799–817.

292. On trouve une synthèse de ces travaux dans Yasmine SIBLOT et al., *Sociologie des classes populaires contemporaines*, Paris : Armand Colin, 2015, p. 243.

293. Luc BOLTANSKI, Marie-Ange SCHILTZ et Yann DARRÉ, « La dénonciation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 51 (1), 1984, p. 3–40.

est bien plus immédiatement perçue comme politique que celle d'ouvriers ; elle l'invite à s'interroger sur la loi ou l'organisation de la justice, des objets habituellement reconnus comme politiques. Elle favorise également les discours universalisables. Mais elle prend appui sur des considérations pratiques, et ne diffère pas par nature des prises de position des classes populaires²⁹⁴. Enfin, les dispositions à la prise de parole varient grandement en fonction des contextes d'action : la compétence statutaire, le sentiment d'être habilité à prendre position, peut prendre des formes diverses²⁹⁵.

La mise en évidence de la diversité des ressources mobilisables aux différents niveaux de la compétence politique a un double intérêt. D'abord, elle permet de concilier une approche de la variété empirique des appropriations avec une attention à la légitimité des différentes formes de rapport à la politique et par conséquent à l'art. Les deux sont pourtant souvent opposées, comme s'il n'était pas possible de penser ensemble diversité horizontale et verticale. Ensuite, il permet de s'extraire d'une vision intellectualiste de la compétence, qui érige en lecture universelle le rapport à la politique et à l'art des experts de ces champs. À bien des égards, dans la définition classique, être compétent en matière de politique signifie adopter le rapport à la politique qu'ont les politistes et les représentants politiques. De la même manière, la compétence artistique est modelée sur la pratique des historiens de l'art, conservateurs, critiques, et autres experts des mondes de l'art. En montrant l'importance des dimensions linguistiques et statutaires de la compétence, les travaux contemporains permettent de mieux qualifier les écarts entre classes sociales. On peut parfois croire à la lecture de *L'amour de l'art* que l'ensemble des individus de classes supérieures disposent d'un rapport savant à l'art. Cette critique est ancienne : Dominique Schnapper remarquait dès 1974 que le rapport légitime au musée est le fait d'une minorité d'individus au sein des professions intellectuelles²⁹⁶. On peut encore distinguer, au sein des professions intellectuelles et des diplômés de spécialités littéraires, les professionnels de l'art ayant suivi des études spécialisées, les amateurs d'art ayant une pratique autonome et de longue durée, et le reste de ces professions. Le rapport compétent à l'art décrit dans le modèle de *L'amour de l'art* ne se trouve que dans les premières de ces catégories²⁹⁷. Les rapports profanes à l'art dans les classes supérieures ne correspondent pas tous au

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

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

296. SCHNAPPER, « Le musée et l'école », op. cit.

297. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

modèle de la compétence²⁹⁸. La forme de capital scolaire possédée importe également, le niveau de diplôme n'étant pas suffisant, il faut encore considérer son type, sa spécialité²⁹⁹, et l'on constate d'ailleurs au sein de l'élite scolaire des rapports très différents à la culture légitime, par exemple entre étudiants de classes préparatoires littéraires (dont les pratiques sont les plus légitimes) et étudiants de classes préparatoires scientifiques (qui ont moins de pratiques légitimes que les étudiants de formations moins prestigieuses³⁰⁰).

Ainsi, l'association entre capital scolaire et compétence artistique n'a rien de rigide. Dans les classes dominantes coexistent une variété de formes d'appropriations plus ou moins légitimes de l'art, et la compétence artistique telle qu'elle est définie dans *L'amour de l'art* n'y est pas majoritaire. Un dernier point doit cependant être souligné, qui sera développé dans la suite de ce travail (cf. chapitre 5). Si la compétence comme mise en œuvre du « code adéquat » demeure rare même dans les classes supérieures, elle n'en continue pas moins de fonctionner comme un modèle normatif. Quand bien même le modèle restreint de la compétence ne décrit l'expérience réelle que de quelques personnes, il continue de fonctionner, pour d'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 Panofsky³⁰¹" », la figure de l'historien de l'art n'en demeure pas moins un modèle d'expérience esthétique adéquate. Les visiteurs de musée sont sensibles à la qualité de leur expérience et à sa position sur une échelle de légitimité culturelle. Ils se demandent s'ils « font bien » : si leur regard accroche les bons objets, s'ils lisent les tableaux correctement, si leur connaissance de l'histoire de l'art est adéquate. Parce qu'il s'agit d'un souci pratique constant, ils affirment souvent leur sentiment d'incompétence, y compris lorsqu'ils disposent de ressources importantes. L'une des conséquences de cette normativité du modèle de la compétence artistique est que les visiteurs jugent leur expérience esthétique par rapport à des critères peu réalistes. Bourdieu remarquait ainsi combien la compétence artistique nie ses propres déterminants. La figure du regard naïf, débarrassé des conventions scolaires, apparaît ainsi comme le sommet de l'adéquation.

298. Anne LAMBERT, « La réception de la peinture dans les classes supérieures », *Mémoire de maîtrise*, Lyon : École Normale Supérieure de Lyon, 2004.

299. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit.

300. Bernard LAHIRE, « Formes de la lecture étudiante et catégories scolaires de l'entendement lectoral », *Sociétés contemporaines*, 48, 2002, p. 87–107.

301. Idem, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », op. cit., p. 9.

C'est un lieu commun de la conversation cultivée que d'opposer aux discours scolaires sur la peinture « les impressions naïves d'un œil neuf ».

L'accès aux jugements de goût que l'on dit « personnels » est encore un effet de l'instruction reçue : la liberté de se libérer des contraintes scolaires n'appartient qu'à ceux qui ont suffisamment assimilé la culture scolaire pour intérioriser l'attitude affranchie à l'égard de la culture scolaire qu'enseigne une École si profondément pénétrée des valeurs des classes dominantes qu'elle reprend à son compte la dévalorisation mondaine des pratiques scolaires³⁰².

Ce regard naïf semble être le signe d'une pure élection ; il est au contraire le produit d'un apprentissage. Ainsi, « L'absence de toute compétence artistique n'est ni la condition nécessaire ni la condition suffisante de la perception adéquate des œuvres novatrices [...]. La naïveté du regard ne saurait être ici que la forme suprême du raffinement de l'œil³⁰³ ». En niant ses propres fondements, l'expérience esthétique la plus légitime se donne donc tous les atours de l'élection. Parler de compétence permet de révéler ce processus en rappelant à la fois que l'expérience esthétique est le fruit d'un processus d'apprentissage et que les hiérarchies de compétence produisent des profits symboliques et sociaux inégaux. La méfiance qui a entouré le concept de compétence artistique est fondée sur de bonnes raisons. Tel qu'il est défini dans *L'amour de l'art*, le concept a en effet des limites. Plutôt que de l'abandonner, cependant, on peut s'appuyer sur les travaux ultérieurs menés par Bourdieu et par les sociologues politiques. La version amendée de ce concept devient alors bien plus heuristique. Elle permet de penser tout à la fois la variété des modes d'appropriations des œuvres, échappant ainsi aux risques de misérabilisme, et leur ancrage dans des processus inégaux de socialisation et d'éducation. Surtout, elle rappelle aux études de l'expérience esthétique le poids des légitimités culturelles en la matière. On peut synthétiser ainsi la nouvelle définition du concept.

- La compétence artistique désigne les capacités mobilisées par les spectateurs pour s'approprier une œuvre. Ces capacités
 - Sont le produit de socialisations différenciées...
 - Sont donc inégalement distribuées parmi les spectateurs...
 - Sont inégalement valorisées et produisent des profits inégaux.
- Ces capacités peuvent être divisées en au moins trois catégories :
 - Une compétence cognitive : la connaissance de l'art, la capacité à classer les œuvres et à les interpréter.

302. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit., p. 103, 93.

303. BOURDIEU, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », op. cit., p. 651-52.

- Une compétence linguistique : la maîtrise d'un vocabulaire spécifique à l'interprétation artistique.
- Une compétence statutaire : le sentiment d'être habilité à parler d'art.
- Ces capacités font l'objet de représentations normatives de la part des spectateurs. L'appropriation considérée comme adéquate repose sur la conciliation d'un regard naïf et d'un savoir conventionnel.



Le premier objectif de ce chapitre était de donner des points de repère dans la nébuleuse des travaux sur la réception. J'ai proposé une catégorisation de ces travaux qui s'appuie sur les formes d'activité des récepteurs décrites dans la littérature. Il s'agit bien d'une catégorisation des conceptualisations de la réception, et non d'une classification des récepteurs : il n'y aurait aucun sens à penser que certains interprètent plus la culture, lors que d'autres s'en équipent, bref que ces activités sont mutuellement exclusives. Elles sont au contraire conjointes et inextricables. Le sens donné par l'activité d'interprétation, par exemple, constitue un fondement des sociabilités tissées par la réception – par exemple lorsque l'incompréhension partagée devant une œuvre hermétique se résout dans des plaisanteries avec ses compagnons de visite – et, inversement, les sociabilités préalables, à l'image des « communautés interprétatives³⁰⁴ », permettent la production de significations partagées.

Un tel travail était nécessaire. Alors que la sociologie de la réception apparaît comme un ensemble peu cohérent, une lecture approfondie des travaux portant sur les usages de la culture montre qu'ils ont bien un objet commun. Plus encore, cet objet est désormais l'une des préoccupations centrales de la sociologie de la culture. Le débat autour des logiques de structuration de la consommation culturelle, fortement structuré par *La distinction*³⁰⁵ (en retenant surtout, dans cet ouvrage, la description des écarts de consommation culturelle entre classes sociales plutôt que la celle des formes de réception, pourtant bien présente), puis par la question de l'éclectisme³⁰⁶, s'est désormais reconfiguré autour de la réception et des usages. En effet, l'analyse des modalités concrètes d'usage de la culture est ce

304. Stanley FISH, *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge : Harvard University Press, 1982.

305. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit.

306. PETERSON et KERN, « Changing highbrow taste : From snob to omnivore », op. cit.

qui permet de faire sens des mutations de la structure des consommations culturelles. L'éclectisme n'apparaît plus comme une rupture dès lors que l'on prend en compte la variété des contextes et des engagements culturels³⁰⁷. Les travaux contemporains sur la culture mêlent systématiquement étude de la consommation et étude de la réception³⁰⁸, voir à se concentrer entièrement sur la réception³⁰⁹.

À l'échelle de ce travail, une telle exploration de la littérature de sociologie de la réception permet de dépasser l'équation souvent faite entre réception et interprétation. L'essentiel des travaux portant sur la réception au musée d'art est consacré à la production du sens d'une œuvre (*meaning making*). Cependant, les objets culturels n'existent pas seulement pour être déchiffrés. La visite au musée ne peut être réduite à une opération de lecture. De la même manière que l'on ne regarde pas tant une émission que « la télévision³¹⁰ », l'unité pertinente pour saisir l'activité des visiteurs est parfois autant la visite dans son ensemble que la rencontre d'une œuvre singulière³¹¹ (chapitre 6). Par ailleurs, l'opération de production de sens n'est jamais étudiée que dans ses réussites, et jamais dans ses échecs. Pourtant, bon nombre de rencontres avec des œuvres sont improductives. Que se passe-t-il alors, lorsque l'interprétation s'arrête à l'identification de l'auteur et du titre, et lorsque le visiteur s'interroge lui-même sur l'adéquation de sa lecture ? Comment saisir en pratique les opérations de sélection, d'orientation de l'attention du consommateur culturel au musée ?

Par ailleurs, l'examen des travaux sur la réception a permis d'identifier les lacunes de la littérature sur les publics des musées en la matière. Alors que la musique ou la littérature ont bénéficié de travaux considérables et variés, la réception a été peu abordée à propos des musées d'art. Les travaux sur la morphologie des publics sont nombreux, mais informent peu de la réception ; ceux qui portent sur les activités concrètes des visiteurs sont le plus souvent éloignés des préoccupations des sciences sociales pour la réception. Ainsi, c'est surtout l'interprétation des œuvres qui est étudiée. Par ailleurs, l'inscription des pratiques de visite dans les biographies des spectateurs reste à faire.

307. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit.

308. HANQUINET, *Du musée aux pratiques culturelles*, op. cit. ; FRIEDMAN, *Comedy and distinction*, op. cit.

309. BENZECRY, *The opera fanatic*, op. cit.

310. Michel SOUCHON, « "Le vieux canon de 75". L'apport des méthodes quantitatives à la connaissance du public de la télévision », *Hermès*, 11–12, 1992, p. 233–245.

311. Jeffrey K. SMITH et Lisa P. WOLF, « Museum visitor preferences and intentions in constructing aesthetic experience », *Poetics*, 24, 1996, p. 219–238.

Pour réaliser un tel programme, il est possible de s'appuyer sur une définition rénovée du concept de compétence artistique. Elle a pour intérêt de saisir à la fois la variété des modes d'appropriation des œuvres et leur hiérarchisation : le fait qu'ils produisent des profits inégaux. Elle permet également d'appréhender l'importance de la dimension statutaire de la compétence. Enfin, elle rend visible son pouvoir normatif.

Saisir les réceptions faibles.

L'ethnographie d'un lieu public

Ce chapitre défend l'usage d'une méthode ethnographique en sociologie de la réception. J'explique et je défends mes choix méthodologiques en regard des traditions de la sociologie de la réception, de la particularité de mon objet, les réceptions faibles de l'art, et des usages de l'ethnographie dans la sociologie contemporaine. Il ne s'agit donc pas d'une réflexion strictement méthodologique : aucun choix de méthode ne peut être détaché de ses fondements épistémologiques et de l'objet auquel l'enquête est consacrée. J'avance trois idées :

- la sociologie de la réception doit se saisir des « usages faibles », c'est-à-dire des consommations d'objets culturels demandant un engagement limité ;
- une partie des difficultés de la sociologie de la réception face aux réceptions faibles réside dans l'inadéquation des méthodes d'enquêtes logocentrées, comme l'entretien, à l'étude de pratiques ne donnant pas lieu à la production de discours indigènes ;
- sous certaines conditions, il est possible d'inférer des formes d'intérêt pour les objets consommés à partir d'observations de comportements de consommation culturelle.

Je qualifie cette méthode d'ethnographique. Le renouveau de l'enquête de terrain ethnographique dans la sociologie française des dernières décennies a donné de ce terme une définition restrictive. Il y désigne l'immersion prolongée dans un milieu d'interconnaissance¹. Or, mon enquête ne se déroule pas dans un tel milieu, et ne présente pas les caractéristiques de l'immersion ethnographique. Il s'agit par plusieurs caractéristiques d'un cas limite. Le musée est d'abord un *lieu public*, accessible à tous. Il s'agit ensuite d'un *lieu*

1. Stéphane BEAUD et Florence WEBER, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris : La Découverte, 2010 [1997].

de passage, dans lequel l’activité d’un individu n’est pas concentrée en un endroit précis. Enfin, je m’intéresse dans cette recherche à une activité, la rencontre entre un objet (une œuvre) et un individu (les visiteurs), qui n’est pas une interaction de face-à-face entre deux personnes (même si de telles interactions ont bien sûr cours au sein d’un musée), et surtout qui n’est pas une interaction langagière.

Ces trois caractéristiques différencient l’étude de la réception des œuvres dans un musée de la plupart des travaux ethnographiques de la sociologie contemporaine. Ceux-ci se déroulent le plus souvent dans des lieux privés ou semi-privés, fréquentés par des groupes d’individus stables, constitués antérieurement à l’arrivée du chercheur. Lorsque ça n’est pas le cas, les lieux sont tout de même dédiés à des activités particulières, de longue durée, et non au passage. Enfin, la plupart des travaux peuvent s’appuyer sur des interactions de face-à-face². Les travaux sur des lieux publics ou semi-publics mettent souvent en scène un groupe d’interconnaissance et un groupe sans interconnaissance, communiquant l’un avec l’autre³. C’est ainsi dans un travail apparemment fort éloigné du mien, celui de Laud Humphreys sur les relations sexuelles anonymes dans les toilettes publiques⁴, que j’ai trouvé la situation méthodologiquement la plus proche de celle de l’ethnographe au musée. Ce chapitre tente de rendre compte de l’intérêt de sa réflexion et de sa pratique méthodologique dans cette perspective.

Pourquoi alors poser la question de l’ethnographie et ne pas simplement parler d’observation ? Il y a à cela trois raisons. D’abord, la tradition de l’école sociologique de Chicago, qui la première constitua l’ethnographie comme méthode de recherche pour la sociologie⁵, a donné lieu à plusieurs travaux sur les relations anonymes, les lieux publics, les interactions de faible intensité, en particulier ceux d’Erving Goffman⁶. Ensuite, et surtout, l’exploration systématique des différences entre l’enquête que je propose et l’ethnographie des groupes d’interconnaissance est heuristique en ce qu’elle fait apparaître les points saillants des deux méthodes. Enfin, parce que l’observation que je propose diffère fondamentalement des méthodes comportementalistes d’observation qui dominent les travaux

2. Ibid.

3. Henri PERETZ, « Le vendeur, la vendeuse et leur cliente. Ethnographie du prêt-à-porter de luxe », *Revue française de sociologie*, 33 (1), 1992, p. 49–72.

4. HUMPHREYS, *Le commerce des pissotières*, op. cit.

5. Jean-Michel CHAPOULIE, « Le travail de terrain, l’observation des actions et des interactions, et la sociologie », *Sociétés contemporaines*, 40 (1), 2000, p. 5–27.

6. ERVING GOFFMAN, *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l’organisation sociale des rassemblements*, Paris : Economica, 2013 [1963].

universitaires et professionnels sur le public des musées, du moins dans le monde anglophone (section 3.1.4), par un point majeur : l'attention à l'ancrage de la pratique observée, la visite au musée, dans les biographies des visiteurs. Cette enquête s'est attachée à respecter un certain nombre de principes ethnographiques, comme l'attention au sens donné aux actions, la spécification du contexte de l'enquête et des positions relatives des acteurs, et la mise en évidence de régularités sociales.

Dans la première section du chapitre, je défends la nécessité d'une approche ethnographique pour appréhender les réceptions faibles des objets culturels. J'examine ensuite la possibilité d'une ethnographie des lieux publics à partir du travail de Laud Humphreys. Je reviens dans la troisième section du chapitre sur les enquêtes précédentes qui ont mobilisé une telle méthode pour saisir la réception. Je montre alors comment l'on peut étudier par l'observation l'attention accordée par des visiteurs de musées aux œuvres exposées. Enfin, je présente une dimension de mon terrain qui repose sur un milieu d'interconnaissance, et le rapproche, de ce point de vue, d'un travail ethnographique classique : le cas des surveillants de salle.

2.1 Étudier les réceptions faibles

Le premier obstacle auquel se trouve confronté l'ethnographe au musée est la force normative des théories de l'expérience esthétique. Elles considèrent en particulier qu'une telle expérience est nécessairement introspective ; par conséquent, elle ne serait tout simplement pas observable. L'expérience esthétique est un pur acte mental qui n'a pas de manifestation physique. Pour y accéder, la seule enquête possible dans cette perspective fait appel à des méthodes elles-mêmes introspectives. La domination de l'entretien dans la sociologie de la réception doit à mon sens être reliée à cette conception. Cette situation est problématique. Elle tend en effet non seulement à ignorer un ensemble large et varié de *réceptions faibles*, qui ne peuvent être saisies par ce biais ; mais aussi à les exclure simplement du champ esthétique. Cette tendance légitimiste à tracer les frontières de l'esthétique est nuisible à l'appréhension des usages de l'art. Il importe, pour cette raison, d'objectiver et de critiquer ces théories. L'importance des réceptions faibles, des expériences d'intensité moindres, impose au sociologue de se munir de techniques adéquates pour les saisir. L'observation ethnographique se justifie ainsi.

2.1.1 Introspection et exclusivité de l'expérience esthétique

Au cours de cette étude, il est apparu que des dimensions importantes de la visite de musée ne pouvaient pas être saisies avec les méthodes les plus couramment mobilisées par la sociologie de la réception. Deux problèmes méthodologiques doivent en particulier être levés. Le premier est la question de l'introspection. L'expérience esthétique est le plus souvent considérée comme un processus mental inaccessible à la conscience par d'autres moyens que l'introspection. Cela signifierait que, contrairement à d'autres activités étudiées par les sciences sociales, l'expérience esthétique ne laisserait pas de prise à une observation extérieure. La primauté de l'entretien comme méthode d'enquête, en tant qu'il permet l'accès de l'enquêteur à une introspection, découle au moins en partie de cette conception de l'expérience esthétique. Le second problème est la grande diversité des formes d'engagement dans les consommations culturelles. Là encore, l'expérience esthétique est le plus souvent considérée comme une expérience exclusive. Elle implique un détachement par rapport au monde ordinaire et ne saurait donc être compatible avec d'autres activités. Mais en réduisant l'usage de ce terme aux seules situations obéissant à ce critère d'engagement maximal, on laisse de côté la part la plus importante des consommations culturelles.

Ces deux problèmes sont intimement liés, dans la mesure où ils découlent d'une même conception de l'expérience esthétique, et qu'ils contribuent tous deux à limiter le champ des investigations empiriques possibles quant à la réception. Ces conceptions systématisées par les philosophes de l'esthétique informent à la fois le sens commun et les travaux des sociologues⁷. Elles méritent à ce titre d'être questionnées.

L'ouvrage de Mihály Csíkszentmihályi, *The Art of Seeing*, est particulièrement représentatif de la vision dominante de l'expérience esthétique⁸. En effet, l'auteur est un psychologue expérimental, mais s'appuie largement sur des travaux de philosophie. Il propose ainsi non seulement une lecture informée des théories de l'expérience esthétique⁹, mais encore une traduction opérationnelle de leurs concepts, afin d'en offrir une illustration empirique. L'ouvrage, d'une grande clarté dans la présentation, rigoureuse, de ses thèses, explicite ainsi ce que cette tradition désigne comme l'« expérience esthétique ». Csíkszentmihályi

7. BENZECRY et COLLINS, « The high of cultural experience », op. cit.

8. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit.

9. On y trouve discutées, en particulier, les thèses de Monroe Beardsley, Arthur Danto, Georg Dickie et Nelson Goodman (cf. Danielle LORIES, éd., *Philosophie analytique et esthétique*, Bruxelles : Klincksieck, 2004).

s'appuie d'abord sur les travaux de Monroe Beardsley, qui met clairement en avant l'introspection et l'attention comme deux caractéristiques propres à l'expérience esthétique¹⁰. Il emploie pour définir l'expérience esthétique une méthode introspective, examinant sa propre conscience et s'appuyant sur les comptes-rendus d'autres philosophes introspectifs. Beardsley distingue ainsi cinq caractéristiques de l'expérience esthétique que « certains auteurs ont [découvertes] par une introspection aiguisée, et que chacun d'entre nous peut confirmer dans sa propre expérience¹¹ » :

- « object directedness » (intentionnalité) ;
- « felt freedom » (sentiment de liberté) ;
- « detached affect » (sensation de dissociation) ;
- « active discovery » (activité du récepteur) ;
- « wholeness » (expérience complète¹²).

Ces propriétés désignent toutes des états mentaux qui ne peuvent être décrits par un observateur extérieur. La sensation y est prééminente : liberté, détachement, et « complétude » sont avant tout des *sensations* subjectivement éprouvées. Beardsley reconnaît certes qu'une telle expérience est nécessairement rare, tant sa définition est exigeante. Pour désigner des formes moins contraignantes d'expériences se rapprochant d'une expérience esthétique, il préfère parler de « dimension esthétique de l'expérience », ou d'« attitude esthétique ». Ces formes atténuées sont cependant toujours caractérisées par le détachement de la vie quotidienne¹³.

Une personne connaît une expérience esthétique pendant une période particulière si et seulement si la plus grande partie de son activité mentale, durant cette période, est unie et rendue plaisante par son lien à la forme et aux propriétés d'un objet présenté à ses sens ou imaginé, vers lequel son attention primaire est concentrée¹⁴

10. Michael WREEN, *Beardley's aesthetics*, *Stanford encyclopedia of philosophy*, sous la dir. d'Edward N. ZALTA, Palo Alto : Stanford University Press, 2014.

11. « some writers have (discovered) through acute introspection, and which each of us can test in his own experience » Monroe BEARDSLEY, *Aesthetics*, Indianapolis : Hackett, 1958, p. 527 ; cité par James SHELLEY, *The concept of the aesthetic*, *Stanford encyclopedia of philosophy*, sous la dir. d'Edward N. ZALTA, Palo Alto : Stanford University Press, 2013.

12. Ralph A. SMITH, « The aesthetics of Monroe C. Beardsley », *Studies in Art Education*, 25 (3), 1984, p. 144.

13. Monroe BEARDSLEY, *The aesthetic point of view*, Ithaca : Cornell University Press, 1982.

14. « A person is having an aesthetic experience during a particular stretch of time if and only if the greater part of his mental activity during that time is united and made pleasurable by being tied to the form and qualities of a sensuously presented or imaginatively intended object on which his primary attention is concentrated ». Monroe BEARDSLEY, « Aesthetic experience regained », *Journal of Aesthetics*

Csikszentmihályi tire de ces arguments l'idée que l'expérience esthétique est nécessairement subjective. Seuls les spectateurs y ont accès, par leurs souvenirs des moments durant lesquels ils ont connu de telles expériences. Pour Csikszentmihályi, ils sont capables de raconter, de manière cohérente, les sensations qu'ils ont ressenties, les questions qu'ils se sont posées dans leurs moments de contemplation¹⁵. Par conséquent, il faut étudier cette expérience à travers le récit qu'en font les spectateurs experts : ceux qui ont connu des expériences entières, expériences dont Beardsley note la rareté. Le psychologue propose donc un protocole de recherche par entretien auprès d'une population experte : conservateurs, médiateurs culturels, historiens de l'art, ou critiques, tous très diplômés (80% ont au moins un master et 40% un doctorat), ayant des postes importants dans les institutions culturelles, et ayant pour la plupart écrit sur l'art¹⁶. Ce sont les mêmes protocoles qui sont employés dans les études du public des musées, par exemple lorsque les visiteurs reçoivent pour consigne de verbaliser leurs états mentaux tout au long de la visite¹⁷.

Cette approche de l'expérience esthétique irrigue les recherches sociologiques, y compris les plus empiriques. Une étude récente et exemplaire est celle de Claudio Benzecry sur les passionnés d'opéra à Buenos Aires¹⁸. Ces amateurs vont à l'opéra plusieurs soirs par semaine, où ils achètent les places les moins chères, debout au dernier balcon. Leur goût pour l'opéra est exclusif d'autres formes musicales. Dans un article coécrit avec Randall Collins, Benzecry propose le modèle théorique d'une « microsociologie de la consommation culturelle » à partir d'une analogie avec l'expérience religieuse¹⁹. On y retrouve les mêmes caractéristiques que chez Csikszentmihályi et Beardsley. Pour Benzecry et Collins, en effet, c'est d'abord l'« introspection corporelle » (« bodily self-absorption ») qui définit l'expérience esthétique. La musique est ressentie par les auditeurs dans leur corps comme une expérience intérieure :

L'auditeur efface mentalement le bruit des gens qui l'entoure pour se concentrer sur la manière dont la voix envolée du soprano résonne à l'intérieur de son propre corps. Il s'agit d'une expérience intensément intérieure, bien qu'elle ne

and Art Criticism, 28(1), 1969, p. 5 ; cité par Gary ISENINGER, « Aesthetic experience », *The Oxford handbook of aesthetics*, sous la dir. de Jerrold LEVINSON, Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 102.

15. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit., p. 18.

16. Ibid., p. 18.

17. Colette DUFRESNE-TASSÉ, « The museum in adult education. A psychological study of visitor Reactions », *International Review of Education*, 40(6), 1994, p. 469-484 ; DUFRESNE-TASSÉ et al., « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? », op. cit.

18. BENZECRY, *The opera fanatic*, op. cit.

19. BENZECRY et COLLINS, « The high of cultural experience », op. cit.

soit pas isolée : il se crée un lien « du diaphragme au diaphragme », comme le dit un enquêté, de l'appareil vocal du chanteur au corps de l'auditeur. On n'écoute pas seulement avec ses oreilles, son cerveau et son système nerveux, mais l'expérience est un tout, incluant l'excitation physique produite par les émotions. Elle est avant tout une réponse à la voix du chanteur²⁰.

Or, cette conception de l'expérience a un effet sur les méthodes d'enquête et l'usage que font les sociologues de leurs enquêtes. Paradoxalement, alors que le travail de Benzecry est ethnographique et repose sur une observation participante de longue durée, 70 soirées passées à l'opéra avec ces passionnés, ainsi que des entretiens²¹, seuls ces derniers sont mobilisés dans la description de leur expérience. Ce sont les passionnés eux-mêmes qui décrivent ce que leur fait l'écoute, et non l'ethnographe qui les observe. Une telle situation est courante, dans laquelle une enquête de réception par observation et entretien fait l'objet d'un compte-rendu mobilisant presque exclusivement des données discursives.

On voit alors combien une théorie restrictive de l'expérience esthétique engage le chercheur quant à ses méthodes d'investigation. Approche introspective et méthodes discursives vont ensemble, l'une renforçant l'autre. Parce que l'entretien domine, les chercheurs se concentrent sur les expériences introspectives répondant à ce modèle ; parce que le modèle considère que cette forme d'expérience est la seule possible, seules les méthodes discursives sont employées, ou du moins, seules les données qu'elles produisent sont effectivement analysées dans les rapports de recherche. L'importance des méthodes logocentrées comme l'entretien dans l'étude de la réception des œuvres d'art provient au moins en partie de cette idée qu'il est nécessaire d'accéder à une expérience intérieure. Et en effet, comme les études de Csíkszentmihályi et de Benzecry le montrent, la théorie de l'expérience esthétique permet bien de décrire ce que ressentent les publics fortement engagés. La proximité des descriptions faites par une approche spéculative de celles qui découlent d'un travail empirique est remarquable, mais elle signale surtout l'homogénéité des types d'expériences qui ont servi de fondements à ces réflexions.

Mais en retour, ce privilège accordé à une méthode qui décrit particulièrement bien les expériences les plus intensives amène à ignorer, justement, la variété des expériences

20. « The listener tunes out the surrounding people to concentrate on how the soaring soprano voice feels inside his or her own body. It is an intensely inward experience, although not quite in isolation : there is a connection “from diaphragm to diaphragm”, as one interviewee puts it, from the vocal apparatus of the singer to the body of the hearer. It is hearing not just with one's ears, brain, and nervous system ; it is all of these, the bodily arousal of emotions as well, but above all a response to the singer's voice ». *ibid.*, p. 310.

21. *Ibid.*, p. 323.

possibles, et notamment ce fait têtue : la grande majorité des expériences empiriquement attestées dans des situations de réception ne correspondent pas, au moins par le critère de l’attention soutenue, au canon de l’expérience esthétique. Il ne s’agit pas uniquement des rapports populaires à la culture, dont Claude Grignon et Jean-Claude Passeron ont montré combien ils étaient écrasés par une telle approche²², mais également de nombreux rapports cultivés à l’art. Même les récepteurs experts ne sont pas tout le temps experts, et surtout ne sont pas experts en tout. Dans ces situations, l’accès des spectateurs au contenu de leurs expériences, le fait que « la plupart, sinon la totalité des gens sont capables de parler de leurs expériences d’états subjectifs d’une manière cohérente²³ », ne tient plus. Les spectateurs peu attentifs ont du mal à articuler un discours sur leurs états mentaux. Les méthodes introspectives ne peuvent fonctionner que sur des expériences intensément vécues et susceptibles de verbalisation. En s’en tenant à de tels protocoles empiriques, on risque donc de rendre invisible un ensemble varié et important de modes de réceptions.

Dans les situations où l’attention des spectateurs est faible, une telle théorie esthétique condamne donc au silence : il faudrait simplement rejeter ces expériences hors du champ de l’esthétique, et ne pas les étudier, du moins pas au même titre que les expériences véritables. La constitution de ces réceptions faibles en objets d’étude commence donc par une réévaluation de la place des différentes méthodes d’analyse de la réception. Elle plaide en particulier pour accorder une place nouvelle à l’observation, de manière systématique et approfondie : il s’agit d’affirmer, contre la théorie esthétique que je viens de décrire, que l’expérience esthétique n’est pas uniquement introspective, mais peut être observée de l’extérieur. Il me faut d’abord examiner les situations d’attention faible que je viens d’opposer au modèle canonique de l’expérience esthétique.

2.1.2 « Mode mineur » et « usages faibles » : des visites désinvesties

L’intérêt pour les consommations culturelles à faible engagement provient d’un constat empirique réitéré : le fait que, dans les sociétés industrielles modernes, une part importante des contacts quotidiens avec la culture prennent place dans des contextes ne favorisant pas, et parfois même n’autorisant pas un engagement fort. On peut prendre pour exemple

22. GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, op. cit.

23. « Most, if not all, people are able to talk about their experiences of subjective states in a coherent fashion ». CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit., p. 19.

le travail de Tia DeNora sur la musique au quotidien²⁴. L'auteur prend spécifiquement pour objet les musiques d'accompagnement qui sont diffusées dans certains lieux et à certains moments. La musique accompagne les cours de gymnastique ou les courses au supermarché²⁵. Pour les employés de commerce, la musique destinée au client accompagne leur travail quotidien. Les travaux contemporains qui insistent sur la déconnexion relative des goûts et des pratiques effectives ont bien mis en évidence les contraintes qui pesaient ainsi sur les choix de consommation des individus²⁶. De même, dans le cadre domestique, l'écoute de la télévision accompagne souvent d'autres activités ; la radio est fortement inscrite dans les routines quotidiennes, demeurant une pratique du matin ; la lecture est parfois également une activité secondaire, bien que choisie, lorsqu'elle a lieu dans les transports²⁷, tout comme l'écoute de la musique²⁸.

Or, ces formes d'activité faiblement engagées passent souvent inaperçues. Comment les sciences sociales peuvent-elles en rendre compte ? Albert Piette fournit des pistes utiles pour comprendre les raisons théoriques du manque d'analyse des situations de telles réceptions faibles. Étudiant l'usage du détail dans la description ethnographique, il remarque que les anthropologues classiques, de Malinowski à Geertz, valorisent seulement le détail *pertinent*, celui qui illustre ou démontre la signification d'un comportement, d'une attitude, ou d'une valeur. Dans un souci légitime de mise en ordre du monde étudié, ils laissent de côté, en réalité, une bonne partie des détails dont ils sont les témoins. Ce sont alors, pour Piette, des pans entiers de l'activité humaine qui sont ignorés par les sciences sociales, qui se révèlent incapables d'appréhender les comportements infra-pertinents, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas désignés comme tels par les acteurs²⁹.

L'usage de certaines techniques comme la photographie permet pour lui de retrouver les détails perdus dans la description ethnographique. Parce qu'elle saisit ensemble les détails pertinents et les autres, la photographie montre au chercheur les éléments que, dans le moment de l'enquête, il efface, concentré sur les actions pertinentes. Ainsi, l'auteur témoigne

24. Tia DENORA, *Music in everyday life*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

25. Idem, « Quand la musique de fond entre en action », op. cit.

26. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit.

27. Les auteurs qui travaillent sur le livre de poche rappellent ainsi que le développement des transports en chemins de fer a contribué à l'émergence de collections et de distributeurs spécialisés, et à un changement de pratique vers la lecture en public (Paula RABINOWITZ, *American pulp. How paperbacks brought modernism to main street*, Princeton : Princeton University Press, 2014).

28. Anthony PECQUEUX, « Les ajustements auditifs des auditeurs-baladeurs. Instabilités sensorielles entre écoute de la musique et de l'espace sonore urbain », *ethnographiques.org*, 19, 2009.

29. Albert PIETTE, *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris : Métailié, 1996.

de ce que, durant son étude des rites religieux, l’examen *a posteriori* de photographies de culte lui a permis de mettre en évidence les moments de flottement de l’attention des croyants³⁰. La capacité humaine à être engagé dans plusieurs activités en même temps définit un « mode mineur » de la réalité, à côté d’un mode « majeur ». L’action principale, celle qui est habituellement étudiée par les sciences sociales, s’accompagne souvent d’activités secondaires qu’il ne faudrait pas oublier.

La critique élaborée par Piette de la sélection des détails et la mise en évidence d’un mode mineur de l’action sont particulièrement pertinentes pour la sociologie de la réception. Le mode mineur désigne bien l’écoute musicale des gymnastes décrits par DeNora³¹. Cosmina Ghebaur, dans une enquête sur la réception d’une exposition de photographie installée dans un jardin public montre elle aussi que les regards portés aux objets exposés sont secondaires dans l’activité des passants : leur activité première est justement le passage, la promenade, le jeu avec les enfants. Mais les regards existent bien, les photographies sont objets de questionnements et d’appropriations, sans que la situation ne soit jamais définie comme une visite³².

Ces réceptions en mode mineur se déploient avant tout lorsque l’activité principale d’une personne n’est pas la contemplation d’une œuvre : dans toutes les situations de réception où prévaut un autre comportement, où l’objet culturel occupe une position périphérique, en quelque sorte accidentelle. À première vue, on pourrait penser que les établissements culturels, lieux consacrés à la consommation culturelle, interdisent de tels comportements. Le fait même de se déplacer dans un lieu d’exposition présupposerait une intention esthétique et une pratique de réception active. En réalité, même ces établissements ne sont jamais le lieu d’une seule pratique. Le cas le plus évident est celui des publics captifs. Leur présence n’étant pas volontaire, leur activité réelle peut différer de celle qui est associée au lieu. Ghebaur raconte ainsi une visite particulièrement rapide du musée du quai Branly avec un groupe de migrants de classes populaires, et le conflit de cadres d’interprétation entre les accompagnateurs, le personnel du musée, et les membres du groupe³³.

30. Albert PIETTE, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, 18, 1992, p. 129–136 ; cf. également Catherine RÉMY, « Ni cliché, ni séquence. S’arrêter sur l’image », *Ethnologie française*, 109 (1), 2007, p. 89.

31. DENORA, « Quand la musique de fond entre en action », op. cit.

32. Cosmina GHEBAUR, « “Mais... Je ne visite pas !” Une approche ethnographique de l’usage faible des œuvres », *Ethnologie française*, 43 (4), 2013, p. 709–722.

33. Cosmina GHEBAUR, « Le non-public à l’œuvre. Ethnographie d’une sortie au musée du Quai Branly avec le centre social », *Sociologie de l’Art*, 22, 2014, p. 191–219.

Mais des publics libres de cette contrainte, et même particulièrement engagés dans la consommation culturelle, peuvent tout aussi bien vivre celle-ci sur un mode mineur, au moins de temps en temps. L'historien William Weber pose dans un article une question délibérément provocante : « Les spectateurs écoutaient-ils au 18^e siècle³⁴ ? » Le 18^e siècle est souvent présenté, par les critiques comme par les historiens, comme une période de désintérêt des spectateurs pour la musique d'opéra. On considère en particulier qu'il s'agissait alors avant tout d'une réunion mondaine, et non d'un lieu consacré à l'écoute religieuse de la musique. Mais cette forme d'écoute, conjuguant attention et absorption (c'est-à-dire une immersion physique dans la musique, à l'image de l'expérience décrite par Benzecry, qui en est l'héritière directe³⁵), est, comme le montre Weber, une invention du 19^e siècle³⁶. En faisant l'histoire de cette idée, il découvre qu'elle a contribué à forger ce mythe du 18^e siècle comme une période sans écoute musicale. Pourtant, nous ne disposons d'aucun matériau historique pour affirmer que le public de l'opéra n'*écoutait pas* la musique. Ce que suggère plutôt l'importance des mondanités est que l'opéra n'était pas alors un lieu imposant l'écoute musicale comme la première des activités : elle se déroulait plutôt sur un mode mineur. Le siècle avait, par ailleurs, d'autres lieux d'écoute dans lesquels les auditeurs étaient plus attentifs, comme les églises³⁷. Weber remarque que le caractère mondain des sorties culturelles n'a pas disparu avec le 18^e siècle. On pourrait donc encore aujourd'hui qualifier certaines consommations de mineures, y compris dans les établissements culturels consacrés. Mais cet argument n'est pas suffisant à lui tout seul : il est trop souvent employé, dans les débats en matière de culture, pour la condamnation morale de tel ou tel segment du public qui n'apprécierait pas « réellement » les œuvres mises à sa disposition³⁸.

Il existe un dernier argument qui plaide en faveur de l'usage de la notion de mode mineur pour saisir certaines consommations culturelles, y compris lorsqu'elles sont apparemment au centre de l'activité des spectateurs, et cet argument est particulièrement important dans le cas du musée. La « visite au musée » est toujours désignée ainsi par nos enquêtés. Alors que « aller au cinéma » et « voir un film », « aller au théâtre » et « voir une pièce » sont des expressions plus ou moins interchangeables, il n'existe pas, pour le musée,

34. WEBER, « Did people listen in the eighteenth century ? », op. cit.

35. BENZECRY et COLLINS, « The high of cultural experience », op. cit.

36. Tout comme, à la même période, s'invente un rapport ascète au théâtre. Cf. LEVINE, *Culture d'en haut, culture d'en bas*, op. cit.

37. WEBER, « Did people listen in the eighteenth century ? », op. cit.

38. BAUDRILLARD, « L'effet Beaubourg », op. cit.

d’équivalent impliquant les œuvres exposés plutôt que le lieu. On s’en approche avec l’exposition : « voir une exposition » et « visiter une exposition » sont tous deux employés. Mais l’exposition désigne autant le lieu que les objets exposés. C’est le musée en tant que lieu qui fait l’unité de l’expérience de la visite. La visite, de la sorte, est proche de la promenade – et elle est d’ailleurs explicitement désignée de la sorte par certains enquêtés. Comme une promenade n’est pas simplement l’addition de chacun des éléments du décor traversé, la visite au musée n’est pas une suite d’expériences singulières devant des objets singuliers. Comme une promenade peut être appréciée pour sa beauté sans qu’aucun des éléments de son décor soit contemplé avec attention, une visite au musée peut être considérée comme une expérience heureuse sans qu’aucune œuvre fasse l’objet d’une attention particulière.

C’est en ce sens que certaines formes d’expériences esthétiques au musée peuvent être rapprochées d’un mode mineur, tel que le définit Piette. L’activité principale est, pour certains visiteurs, la visite elle-même, la déambulation dans les murs du musée ; l’activité secondaire, qui peut n’être pas ou peu consciente, est la contemplation des œuvres. Il s’agit là d’une première forme d’usage faible des œuvres dont il faut se demander comment une sociologie empirique de la réception peut l’appréhender : dans la mesure où l’activité n’apparaît pas pertinente aux yeux des acteurs, l’introspection ne peut fonctionner.

Jean-Claude Passeron développe dans « L’usage faible des images » un raisonnement similaire à propos, justement, de la visite au musée³⁹. Il montre comment la focalisation des chercheurs sur les expériences intenses conduit à une forme de légitimisme, ignorant les expériences plus ordinaires, et il propose un protocole d’étude des réceptions « faibles ». Le texte a pour objectif premier de définir le programme d’une sociologie de la réception attentive aux particularités des œuvres. Contre une conception de la réception qui mesure l’adéquation de chaque expérience esthétique à celle des récepteurs experts, conception qui est celle de la philosophie de l’esthétique, Passeron veut s’intéresser à la variété des réceptions ordinaires. Il emprunte à Michel Riffaterre le concept d’« archi lecteur », qu’il adapte à la peinture : l’« archi spectateur » d’une œuvre est la somme de toutes les « mises en signification » empiriquement attestées chez un spectateur réel. L’éloignement des réceptions expertes fait nécessairement apercevoir tous les « quiproquos », réceptions « inadéquates » ou « incompetentes », réceptions que les experts qualifieront de fantaisistes parce qu’elles ne sacrifient pas aux canons de l’interprétation savante des œuvres,

39. PASSERON, « L’usage faible des images », op. cit.

mais qui « n'en constituent pas moins autant d'objets d'étude qui, par leur minimalité même, isolent, souvent plus efficacement que les pactes de réception trop riches, les actes sémiologiques fondamentaux de la réception artistique⁴⁰ ».

Les réceptions faibles sont donc d'abord, pour Passeron, les réceptions déviantes, transgressant une norme esthétique ; qu'importe si les déviants, en la matière, sont bien plus nombreux que les non-déviantes. Mais ces réceptions déviantes donnent plus que les autres à voir les actes sémiologiques qui font partie de toute appropriation d'une œuvre. On aurait beau jeu de rejeter ces réceptions comme non-esthétiques : nul besoin, alors, de modifier les théories de l'expérience esthétique en place. Passeron rejette une telle solution : il suffit, pour lui, de constater la « vacuité de la plupart des expériences esthétiques qu'allèguent les lecteurs cultivés⁴¹ », telle que la montre par exemple l'expérience de Richards⁴², pour comprendre que réceptions fortes et faibles ne sont pas tant séparées par une différence de nature, mais, au mieux, par une différence de degré. Le récepteur informé s'appuie souvent sur quelques ressources comme le titre de l'œuvre ou son auteur ; en l'absence de ces ressources, il redevient un récepteur ordinaire.

Passeron entend donc consacrer son enquête sur le musée Granet à l'analyse des réceptions faibles. La « faiblesse » de la réception se mesure empiriquement aux modalités du comportement de visite. Là encore, alors que les théories esthétiques avancent que l'expérience esthétique réside dans la concentration de l'attention sur un objet singulier, exigeant donc une abstraction du monde alentour, l'observation montre que de tels comportements relèvent de l'exception. Le temps moyen d'arrêt devant les tableaux est de 12 secondes⁴³. Encore, ce chiffre n'inclut ni les arrêts de moins de trois secondes ni l'ensemble des personnes passant sans s'arrêter. Il concerne, par ailleurs, le temps passé devant le tableau, sans nécessairement que l'attention soit dirigée vers lui – les secondes en question peuvent être passées à lire le cartel. Enfin, cette moyenne cache une dispersion importante : elle est tirée vers le haut par des valeurs extrêmes, comme les 23,6 secondes de moyenne passées devant une toile historique de Pierre Revoil⁴⁴. Seuls sept tableaux sur les trente-deux

40. Ibid., p. 428.

41. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit., p. XXIX.

42. Critique littéraire, Richards faisait commenter à ses élèves des poèmes anonymisés et constatait alors que la révérence aux grands auteurs n'avait plus cours lorsque ceux-ci n'étaient plus identifiés, lorsqu'au contraire, des textes habituellement considérés comme mineurs étaient encensés. Ivor Armstrong RICHARDS, *Practical criticism. A study of literary judgment*, Londres : Kegan Paul, Trench, Turner & Co., 1930.

43. PASSERON et PEDLER, « Le temps donné au regard », op. cit., p. 102.

44. Peintre lyonnais (1776-1842), de l'école dite des « troubadours » pour sa prédilection pour la repré-

étudiés dépassent cette moyenne ⁴⁵.

2.1.3 Entretien et observation ethnographique dans l’étude de l’attention

La confrontation d’un modèle d’expérience esthétique nécessairement introspective et engagée au constat de la variété irréductible des formes d’attention invite à s’interroger sur les méthodes que doit mobiliser la sociologie de la réception. L’entretien et les autres techniques logo centrées sont particulièrement adaptés à l’analyse des expériences esthétiques canoniques. Sa centralité dans la sociologie de la réception témoigne à mon sens de l’importance d’un tel modèle. Que les travaux portent sur des objets de culture légitime ou non, les individus sur lesquels portent habituellement les enquêtes de réception se caractérisent par leur engagement fort, et donc leur proximité au pôle de l’expérience esthétique canonique.

Qui sont ces consommateurs culturels engagés ? Les enquêtes classiques d’ethnographie de la réception, à la suite de l’école de Birmingham, portent souvent sur des passionnés : les enquêtés de Janice Radway sont par exemple des lectrices intensives, au rythme moyen de plusieurs romans par semaine. Son entrée sur le terrain se fait par le biais d’une figure de la communauté, forte lectrice devenue libraire et critique littéraire. Radway note que ses lectrices sont particulièrement engagées – elle donne d’ailleurs à son informatrice pour consigne de lui présenter les lectrices les plus assidues –, mais ne cherche cependant pas à atteindre d’autres personnes dans la vie de qui la lecture de romans « à l’eau de rose » tient une place moins importante ⁴⁶. Ien Ang étudie les réceptions de Dallas à partir de lettres de *fans*, suffisamment intéressés par la série pour répondre spontanément à une annonce parue dans le journal ⁴⁷. Dans la continuité des travaux de l’école de Birmingham, les études portant sur les *fans* et les passionnés, en particulier en matière de cultures populaires ou en voie de légitimation, se concentrent sur des profils similaires. Étudiant les mutations numériques de la consommation de séries télévisées, Clément Combes travaille par exemple à partir d’un échantillon où les consommateurs intensifs, passionnés, sont largement surreprésentés, au détriment des usages apparemment « classiques », et au moins

sentation du Moyen-âge.

45. PASSERON et PEDLER, « Le temps donné au regard », op. cit., p. 102.

46. RADWAY, *Reading the Romance*, op. cit., p. 60.

47. ANG, *Watching Dallas*, op. cit.

routiniers, de la télévision⁴⁸.

Les pratiques les plus légitimes sont également l'objet d'enquêtes portant avant tout sur les passionnés. Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini saisissent les réceptions de l'art primitif à partir de ses collectionneurs : des passionnés engagés non seulement par la force de leur goût, mais aussi directement intéressés à leur collection, ne serait-ce que par son prix⁴⁹. Antoine Hennion analyse la musique ancienne à partir des réceptions d'amateurs capables d'articuler des discours complexes, disposant de collections de disques importantes, et fréquentant régulièrement les salles de concerts⁵⁰. Claudio Benzecry étudie les aficionados argentins d'opéra et les sacrifices qu'ils accordent à leur passion⁵¹.

Ces enquêtes procèdent principalement par entretiens. La méthode fait sens face à des récepteurs prompts à articuler des discours complexes sur leurs passions et capables d'une forte réflexivité sur leur pratique⁵². Je ne critique donc aucunement l'inadéquation des méthodes d'enquêtes à leur objet. L'entretien de réception a donné lieu à une grande inventivité méthodologique. Dans un travail important sur la lecture, Gérard Mauger, Bernard Pudal et Claude Poliak raisonnent à partir de biographies de lecteurs, associées à des inventaires de leurs collections. Saisir la place des livres en tant qu'objets matériels au sein du foyer leur permet plus généralement d'évoquer leur importance dans la vie des lecteurs⁵³. Le travail de Janice Radway est exemplaire en ce sens : c'est par rapport aux contraintes domestiques des lectrices, contraintes de s'occuper de leur famille en permanence, que peut se comprendre leur passion pour une *romance* qui donne un temps à soi, ce que montre l'analyse des moments de la lecture⁵⁴. Ainsi, l'usage de l'entretien permet parfois d'aller bien au-delà de l'expérience esthétique dans les usages pratiques de

48. Clément COMBES, « La consommation de séries à l'épreuve d'Internet. Entre pratique individuelle et activité collective », *Réseaux*, 165, 2011, p. 138–163.

49. DERLON et JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif*, op. cit.

50. HENNION, *La passion musicale*, op. cit.

51. BENZECRY, *The opera fanatic*, op. cit.

52. La réflexivité de l'amateur est un point sur lequel insiste Antoine Hennion (« Réflexivité. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 153, 2009, p. 55–78). Il en fait la condition de la passion : c'est parce que l'amateur est capable de réfléchir sur ses consommations qu'il peut développer son goût. On pourrait tout aussi bien considérer la réflexivité comme une conséquence de l'engagement : c'est à force de constituer un objet culturel en objet de passion que naissent les interrogations. Le fait que les réceptions peu attentives soient associées à une faible réflexivité – au sens où elles font peu l'objet d'interrogation par les récepteurs avant que le sociologue ne s'en mêle – semble confirmer cela. Les arguments de Nicolas Mariot sur le caractère extraordinaire de la réflexivité sont ici tout à fait pertinents (« La réflexivité comme second mouvement », *L'Homme*, 203–204, 2012, p. 369–398).

53. MAUGER et POLIAK, « Les usages sociaux de la lecture », op. cit. ; MAUGER, POLIAK et PUDAL, *Histoire de lecteurs*, op. cit.

54. RADWAY, *Reading the Romance*, op. cit., p. 59.

la culture. Par ailleurs, l’étude par entretien de ces réceptions engagées a fait ses preuves dans la sociologie de la réception.

Le problème apparaît plutôt quand la domination de l’entretien et le privilège accordé aux réceptions engagées font ignorer les limites méthodologiques de l’outil et la diversité des réceptions. Le chercheur impose alors l’expérience esthétique canonique comme étalon à des réceptions qui ne rentrent pas nécessairement dans un tel cadre. C’est ce qui se passe notamment lorsque des dispositifs *expérimentaux* sont employés dans le but de produire des données discursives là où celles-ci manquent. Au lieu de considérer les réceptions faibles en tant que telles, les chercheurs essaient alors de les transformer en réceptions fortes, plus proches de leur propre image de ce que devrait être une expérience esthétique. L’expérimentation crée un cadre artificiel de réception. Elle se caractérise par deux propriétés : le poids du regard du chercheur y est important (l’enquêté se sait observé), et la situation n’est pas naturelle (l’usage que fait l’enquêté du produit étudié n’est pas celui qu’il ferait en l’absence du chercheur). Par exemple, Tamar Liebes et Elihu Katz organisent des séances collectives de visionnage de la série *Dallas*, suivies d’entretiens collectifs. Ils limitent certes l’artificialité du procédé en recrutant uniquement des enquêtés qui regardaient déjà la série, et en organisant le visionnage dans des groupes d’interconnaissance préalable⁵⁵. Mais les réceptions faibles disparaissent : si certains regardaient d’un œil, en zappant ou en lisant le journal, ils ont une obligation morale, dans le cadre de l’expérimentation, à être concentrés sur ce que les chercheurs attendent d’eux.

L’expérimentation est souvent employée dans les études du public des musées. Elle découle parfois d’une épistémologie positiviste, et notamment de l’influence du behaviorisme. Dans de telles études, le contrôle des paramètres par le chercheur est essentiel. Les expérimentateurs imposent donc des conditions préalablement déterminées, par exemple en changeant le sens de la visite ou la taille et la position des cartels⁵⁶. Mais souvent, le caractère expérimental de la situation d’enquête est bien plus insidieux. La recherche n’est alors pas pensée comme une expérimentation, mais considérée comme une situation naturelle. Pour les chercheurs, la situation expérimentale offre simplement des conditions optimales de l’expérience des visiteurs. En somme, il n’y a pas alors de différence de nature entre situation expérimentale et situation naturelle, mais seulement une différence de degrés. Or, les situations de réceptions faibles ne sont pas prises dans ce rapport aux situations de

55. KATZ et LIEBES, « Interacting with *Dallas*. Cross-cultural readings of American TV », op. cit.

56. C. G. SCREVEN, « Motivating visitors to read labels », *ILVS Review*, 2 (2), 1992, p. 183-211.

réception fortes. L'expérimentation interdit ainsi de penser la variété des degrés d'engagement dans l'activité de réception. *In fine*, comme les analyses *ceteris paribus* critiquées par François Simiand, l'expérimentation de situations de réception revient à se demander « comment vivrait un chameau, si, restant chameau, il était transporté dans les régions polaires, et comment vivrait un renne si, restant un renne, il était transporté dans le Sahara⁵⁷ ».

Les effets pratiques de l'expérimentation sont peu discutés dans les enquêtes de public. Des chercheurs qui équipent leurs enquêtés de lunettes-caméras et leur signalent que leurs moindres regards seront par la suite discutés lors d'un entretien face à la vidéo de leur visite, ne s'interrogent pas sur les effets du dispositif sur les comportements des enquêtés⁵⁸. Une technique expérimentale souvent employée consiste à faire accompagner le visiteur par un chercheur, et à lui demander de commenter systématiquement les œuvres qu'il regarde. Cette technique n'est jamais non plus considérée pour les effets qu'elle est susceptible de produire chez les visiteurs, et notamment le fait que, en contraignant à parler, elles forcent une forme d'interprétation délibérative qui n'a rien de spontanée chez les visiteurs. Colette Dufresne-Tassé désigne cette technique comme « *thinking aloud*⁵⁹ ». L'objectif déclaré de ces enquêtes est de saisir la production d'un sens subjectif en action : les paroles proférées sont donc considérées comme un indicateur du flux de pensées, et doivent permettre d'appréhender le processus d'interprétation des œuvres. La parole est une simple extériorisation d'un processus intérieur. Elle met en lumière le caractère délibératif de l'interprétation esthétique⁶⁰. Pour les chercheurs qui emploient cette technique, la situation peut être assimilée à une visite normale. Atsuko Kawashima et Hanna Gottesdiener équipent ainsi de micros-cravates un échantillon de visiteurs qu'elles accompagnent dans trois salles du Louvre, et écrivent :

Compte tenu des caractéristiques de la situation proposée aux personnes interrogées, nous considérons que ces résultats correspondent à une expérience du musée optimisée. En effet, la méthodologie choisie a permis aux visiteurs d'affiner leur perception des œuvres. Ceci nous a permis d'observer des évo-

57. Maurice HALBWACHS, « La statistique en sociologie », *La statistique, ses applications, les problèmes qu'elle soulève*, Paris : Presses Universitaires de France, 1944, p. 113–134.

58. SCHMITT, « Décrire et comprendre l'expérience des visiteurs », op. cit. ; idem, « Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs », op. cit.

59. DUFRESNE-TASSÉ et al., « Fonctionnement imaginaire, culture du visiteur et culture exposée par le musée », op. cit. ; DUFRESNE-TASSÉ et al., « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? », op. cit.

60. BRUDER et UCOK, « Interactive art interpretation », op. cit.

lutions de la perception particulièrement marquées. Nous pensons que nous aurions observé les mêmes tendances lors d’une situation réelle, mais de façon moins nette et marquée⁶¹.

Il y a donc pour les auteurs continuité entre la situation expérimentale et la visite réelle : la première n’est qu’une forme idéale, « optimisée », de la seconde. Leurs enquêtés, recrutés par interconnaissance sans que soient mentionnées dans l’article leurs propriétés sociales, ont passé entre une demi-heure et deux heures et demie devant les 24 tableaux de la salle. Au musée des beaux-arts de Lyon, la salle qui abrite *La fuite en Égypte* et 12 autres tableaux est habituellement traversée en moins d’une minute, et, durant mon enquête, il était rare qu’un visiteur demeure plus de dix minutes dans la salle. Même rapporté au nombre de tableaux, le visiteur le plus assidu de mon enquête non expérimentale est plus rapide que le moins assidu de l’expérimentation de Kawashima et Gottesdiener. L’« expérience du musée optimisée » est en réalité parfaitement irréaliste : elle n’existe que dans le laboratoire. En extrapolant à partir d’elle, on s’interdit de voir que les pratiques réelles des visiteurs sont bien différentes de celles qu’ils sont capables de produire, contraints par les consignes de l’expérience. La recherche expérimentale sur l’expérience artistique est à la visite au musée ce que le sondage est à l’opinion politique : en posant des questions qui ne se posent pas, ou dont, du moins, rien ne dit *a priori* qu’elles pourraient être posées spontanément, elle produit un artefact qui ne renseigne que sur un état virtuel du monde social. Le sondage d’opinion repose sur une vision idéalisée, irréaliste, de la politique, comme l’expérimentation sur une vision idéalisée de l’expérience artistique⁶².

La routinisation de l’entretien et de la recherche des réceptions discursives écrase donc les réceptions faibles. Elle a pourtant lieu dans des situations dans lesquelles rien ne permet d’affirmer que les récepteurs sont suffisamment investis dans leur visite pour avoir pour habitude de produire un discours sur les objets qu’ils observent. Là encore, il faut distinguer les méthodes de la sociologie de la réception selon ses objets. Les enquêtes portant sur des pratiques domestiques peuvent justifier le recours à l’entretien avec plus de conviction. En effet, parce que ces pratiques domestiques sont par définition invisibles dans l’espace public, les enquêtés ne peuvent être recrutés que dans la mesure où ils affichent publiquement leurs pratiques, comme les enquêtés de Ien Ang répondant à une petite annonce⁶³, ou plus généralement, les enquêtés recrutés par interconnaissance et

61. KAWASHIMA et GOTTESDIENER, « Accrochage et perception des œuvres », op. cit., p. 164.

62. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit., p. 484 ; idem, « L’opinion publique n’existe pas », op. cit.

63. ANG, *Watching Dallas*, op. cit.

effet boule de neige, à partir, donc, de ce que d'autres personnes connaissent de leurs pratiques. C'est là sans doute une des raisons de l'importance du public des fans dans les études de la télévision. Pour ces spectateurs très engagés, les méthodes discursives font sens, puisque la verbalisation de la pratique fait partie des conditions d'entrée dans la population d'étude.

Mais la situation des études du public des musées est très différente. En effet, le recrutement a alors lieu, le plus souvent, dans l'établissement lui-même, c'est-à-dire sur le lieu de la pratique. Les enquêteurs abordent des visiteurs à l'entrée ou à la sortie pour leur proposer de participer à l'enquête. En effet, en recrutant ainsi des enquêtés, il est possible d'opérer un échantillonnage approximativement aléatoire : tous les visiteurs devraient avoir la même probabilité d'être abordé par l'enquêteur⁶⁴. En conséquence, les études de public portent sur l'ensemble des visiteurs. Rien ne dit, alors, contrairement aux études d'experts ou de fans, que ceux qui sont arrêtés auront un engagement dans l'activité propice à l'émergence de la forme d'expérience qui se laisse saisir par des méthodes discursives. L'enquêté des études de public est moins susceptible que celui d'autres enquêtes de réception d'être un récepteur actif. Que faire du discours qu'il ne manquera cependant pas de produire, même si son usage est « faible » au sens de Passeron ? Le risque de surinterprétation est alors important. En forçant le discours par le biais d'entretiens valorisant une réception interprétative, l'enquêteur produit un matériau qu'il peut être bien plus enclin que les visiteurs à prendre au sérieux. Jean-Pierre Olivier de Sardan qualifie d'« inadéquation significative » les formes de surinterprétation dans lesquelles l'ethnologue cherche à faire rentrer chaque usage ou habitude linguistique indigène dans une vision du monde propre au peuple étudié⁶⁵. Les jugements esthétiques qu'est capable d'improviser chaque visiteur ne devraient pas être pris de la sorte comme des révélateurs d'une cosmologie. Ludwig Wittgenstein rappelle que les paroles habituellement proférées en pareil cas, qui prennent la forme linguistique de jugements de valeur, et semblent donc être des opinions fondées sur un raisonnement, sont d'abord des « interjections » – un « c'est beau » pouvant être aussi peu raisonné qu'un simple « ah⁶⁶ ». De la même manière, le discours tenu

64. En réalité, cette probabilité dépend largement de la fréquence de visite : en visitant deux musées par an plutôt qu'un seul, un individu double ses chances de participer à une enquête de public. Or, la fréquence de visite est un critère socialement très différenciant au sein de la population des visiteurs. L'équiprobabilité est donc celle des entrées (chaque *visite* a la même chance d'être sélectionnée), et non celle des visiteurs (chaque individu a des chances très inégales d'être interrogé).

65. Jean-Pierre OLIVIER DE SARDAN, « La violence faite aux données. De quelques figures de la surinterprétation en anthropologie », *Enquête*, 3, 1996, p. 31–59.

66. Ludwig WITTGENSTEIN, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance*

par des visiteurs en réponse à des stimuli expérimentaux ou aux questions d’un enquêteur sur son interprétation personnelle des œuvres ne saurait être considéré nécessairement comme des descriptions cohérentes et informées de leur for intérieur : il peut être principalement un artefact produit par la politesse d’un visiteur qui souhaite donner à son interlocuteur la réponse attendue.

Jean-Claude Passeron reprend cet argument pour défendre l’ethnographie contre l’usage routinier de l’entretien dans la sociologie de la réception. Analyser les formes discursives de réception picturale serait nécessairement une surinterprétation : en réalité, le sociologue ne peut mesurer ainsi que des « idéologies culturelles », les présupposés des visiteurs en matière de classements culturels⁶⁷. La production de discours susceptibles d’être interprétés comme des images du for intérieur nécessite un ensemble de ressources, dont la moindre n’est pas l’attention prolongée accordée aux œuvres, ressources dont les visiteurs « réels » (Passeron), inattentifs, ne disposent pas nécessairement. Le « mode mineur » que décrit Piette se caractérise par le fait qu’il est habituellement considéré comme non pertinent, et qu’il n’est pas retenu dans les comptes-rendus que font les acteurs de leurs actions. Si la réception opère selon ce « mode mineur », l’entretien tente d’accéder à ce qui n’est pas là – et récolte ainsi des récits qui ne sont pas le compte-rendu attendu d’une réception engagée, qui n’a pas lieu, mais bien des discours tout faits, produits de la méthode.

C’est là le cœur de mon argument : l’entretien de réception fonctionne d’autant mieux qu’il est réalisé avec des individus ayant déjà eu l’occasion d’articuler leur regard sur les objets concernés. Lorsque cela n’est pas le cas, c’est souvent parce que *la question même de l’interprétation ne se pose pas*. Si les récepteurs engagés sont de « bons clients » de l’entretien sociologique, c’est qu’ils sont, dans leur activité même de récepteurs, des producteurs obstinés de discours. Mais pour beaucoup, il n’est pas même envisageable de vouloir créer de telles opinions. Les entretiens que j’ai réalisés au musée sont ainsi criblés de silences, parfois de gêne, mais le plus souvent d’incompréhension devant des questions trop éloignées de celles que se posent effectivement les visiteurs. Cette situation ressemble à celle que connaît bien la sociologie politique quand elle cherche à rendre compte des non-réponses aux sondages, et de l’abstention. Cette discipline en est venue à considérer de tels comportements comme les signes, non pas seulement d’une apathie ou d’un éloignement du politique, mais de la distance entre les institutions politiques en

religieuse, Paris : Gallimard, 1992, p. 19.

67. PASSERON, « L’usage faible des images », op. cit.

place et les raisonnements politiques ordinaires. De la même manière, je propose de ne pas juger les non-réponses aux entretiens de réception à l'aune du paradigme dominant de l'expérience esthétique, mais de chercher à les comprendre, et non pas simplement à les attribuer à un manque.

Ces réflexions rejoignent un débat méthodologique récent dans la sociologie culturelle américaine. Lancé par des auteurs comme Steven Vaisey et John Levi Martin⁶⁸, il a trait aux rapports entre culture et cognition, longuement étudiés dans les années 1990 et 2000⁶⁹. L'enjeu du débat est de saisir les manières dont la culture – au sens de l'ensemble des significations accessibles aux acteurs pour donner sens à leurs actions – influence l'action. Steven Vaisey propose un modèle dualiste, distinguant « justification » et « motivation ». Le premier terme désigne les justifications *ex post* de l'action, la manière dont les individus invoquent des motifs pour faire sens de leurs actions passées ; le second désigne la culture incorporée, qui pousse les acteurs dans une certaine direction sans qu'ils en aient nécessairement conscience. Le problème de l'entretien, pour Vaisey, réside alors dans le fait qu'il permet un accès diversifié aux justifications, mais qu'il rend peu compte des motivations. Il propose donc de privilégier d'autres méthodes pour saisir des cognitions automatisées, résultant de valeurs profondément incorporées. Le questionnaire, par exemple, serait plus enclin à mesurer de telles cognitions, parce qu'il ne demande pas de construire un discours à propos d'une action, mais oblige à choisir entre des alternatives, ce qui engage une cognition automatique⁷⁰.

Je voudrais ici défendre une autre option que le questionnaire, l'observation ethnographique, ce qui n'empêche pas d'utiliser l'entretien. Je considère que l'observation ethnographique doit être première pour une sociologie des réceptions situées de l'art, et doit informer les techniques discursives mises en œuvre, parce qu'elle seule permet de décrire et de comprendre comment se déroule les expériences esthétiques dans la variété de leurs degrés et de leurs formes d'engagement. À quoi ressemblent des regards non contemplatifs ? Comment une réception sans interprétation est-elle possible ? Et comment peut-on

68. Stephen VAISEY, « Motivation and justification. A dual-process model of culture in action », *American Journal of Sociology*, 114 (6), 2009, p. 1675–1715 ; John Levi MARTIN, « Life's a beach but you're an ant, and other unwelcome news for the sociology of culture », *Poetics*, 38 (2), 2010, p. 229–244.

69. SWIDLER, « Culture in action », op. cit. ; Paul DIMAGGIO, « Culture and cognition », *Annual Review of Sociology*, 23, 1997, p. 263–287 ; Karen A. CERULO, éd., *Culture in mind. Towards a sociology of culture and cognition*, Londres : Routledge, 2002 ; Wayne BREKHUS, « The Rutgers school : A zerubavelian culturalist cognitive sociology », *European Journal of Social Theory*, 10 (3), 2007, p. 448–464.

70. VAISEY, « Motivation and justification », op. cit.

décrire et rendre raison de ces comportements ? C’est à ces questions que l’observation ethnographique doit répondre. Si elle est si importante, c’est parce que, au musée, les réceptions faibles sont la règle plutôt que l’exception. Cette étude porte sur des interactions courtes, fuyantes : des regards brefs posés sur les toiles, parfois en passant, sans arrêter le mouvement du visiteur.

2.2 Saisir la réception dans les lieux publics

Avant de décrire la méthode que j’ai employée, il me faut revenir sur les travaux dont elle s’inspire. Le musée pose deux problèmes : celui de l’étude ethnographique des lieux publics, et celui de l’ethnographie des réceptions faibles.

2.2.1 Une ethnographie des lieux publics est-elle possible ?

Je qualifie la méthode que j’ai employée d’observation ethnographique, pour la distinguer en particulier de l’observation comportementaliste qui est souvent employée dans les études du public des musées. L’usage du terme ethnographique demande néanmoins à être discuté. Pour Stéphane Beaud et Florence Weber il s’agit d’une technique permettant d’analyser un groupe d’interconnaissance existant préalablement à l’enquête⁷¹. Or, le « public » est une formation qui se distingue des groupes sociaux traditionnels en ce qu’elle naît du partage d’une activité plutôt que de relations directes entre ses membres⁷². Il ne serait donc pas possible d’en faire l’ethnographie : cette méthode ne pourrait concerner, en matière de sociologie de la réception, que les pratiques culturelles s’inscrivant dans des groupes prédéterminés, comme la télévision en famille⁷³, ou l’activité des groupes de fans⁷⁴. Dans cette approche, les tentatives de proposer une ethnographie des lieux publics échouent donc : le caractère public des lieux est un obstacle à surmonter plutôt qu’un objet d’étude⁷⁵. Il existe cependant des définitions plus larges de la méthode ethnographique.

71. BEAUD et WEBER, *Guide de l’enquête de terrain*, op. cit.

72. Daniel CÉFAÏ et Dominique PASQUIER, « Les sens du public », *Les sens du public. Publics politiques et médiatiques*, sous la dir. de Daniel CÉFAÏ et Dominique PASQUIER, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 13–59.

73. HOGGART, *La culture du pauvre*, op. cit. ; MORLEY, *Family television*, op. cit.

74. Gary Alan FINE, *Shared fantasy. Role-playing games as social worlds*, Chicago : University of Chicago Press, 1983 ; RADWAY, *Reading the Romance*, op. cit. ; Claudio E. BENZECRY, « Becoming a fan. On the seductions of opera », *Qualitative Sociology*, 32 (2), 2009, p. 131–151.

75. Alexis TRÉMOULINAS, « Enquêter dans un lieu public », *Genèses*, 66, 2007, p. 108–122.

L'école de Chicago, qui a introduit la technique en sociologie, admettait l'ethnographie des lieux publics comme une méthode à part entière, à travers, en particulier, les rapports entre groupes sociaux au sein de la ville. Par ailleurs, l'ethnographie ne se définit pas simplement par les caractéristiques de son terrain, mais également par la forme du regard qui est alors porté sur l'activité étudiée.

On peut trouver des pistes pour une étude des lieux publics dans les travaux d'Henri Peretz et de Laud Humphreys. Peretz étudie les magasins de vêtements de luxe⁷⁶. Comme les musées, il s'agit de lieux connaissant un passage à la fois important et très dispersé : un client peut ne rester que quelques secondes, ou regarder l'ensemble de la collection, comme un visiteur peut traverser la salle sans arrêt, ou au contraire regarder chacun des tableaux accrochés. On peut penser qu'il existe, dans le shopping, les mêmes écarts d'intensité de l'attention que dans la visite au musée. Enfin, le magasin et le musée mettent en relation deux groupes sociaux, une profession de service constituée en groupe d'interconnaissance préalable d'un côté, et un public sans lien entre ses membres de l'autre. Il s'agit dans un cas des vendeurs et des clients ; dans l'autre, des gardiens et des visiteurs. L'analogie s'arrête cependant au rôle de ces professions : les surveillants de salle demeurent largement en retrait par rapport aux visiteurs, à l'inverse des vendeurs de prêt-à-porter.

L'un des apports du travail de Peretz réside toutefois dans ce double objet, vendeurs et clients. L'étude des vendeurs éclaire en effet l'activité des clients. Peretz montre notamment comment les interactions avec des clients anonymes ont pour objectif de construire un lien plus durable, de s'attacher des clients fidèles, pour des vendeurs dont les commissions sur les ventes sont la plus grosse part du revenu. Il travaille à découvert vis-à-vis des vendeurs, et à couvert vis-à-vis des clients. Pour comprendre les interactions entre les deux groupes, il a recours à des descriptions précises des gestes employés par les deux groupes. Il s'agit là de la seconde leçon de ce travail : dans une situation de relatif anonymat, l'étude des formes de communication non verbale est particulièrement importante. Elle se fait par l'appréhension des régularités du comportement : en l'absence d'informations détaillées sur chacun des clients de passage, il convient de multiplier les observations. Peretz décrit par exemple systématiquement les différences entre vendeuses et vendeurs, face à une clientèle féminine, et la manière dont les premières se positionnent comme des

76. PERETZ, « Le vendeur, la vendeuse et leur cliente », op. cit. ; Henri PERETZ, « Soldes "haut de gamme" à Paris », *Ethnologie française*, 101 (1), 2005, p. 47-54.

mannequins, quand les seconds cherchent à construire une intimité avec les clientes⁷⁷.

Le caractère ethnographique du travail qui aboutit à une telle analyse réside donc dans l’immersion de longue durée du chercheur, et dans l’effort constant de contextualisation qu’il met en œuvre. Qu’importe alors que le lieu soit public ou semi-public, et que les différents acteurs n’aient pas de connaissances préalables. C’est l’observation des gestes précis (les mains du vendeur qui guide les épaules de la cliente) qui permet de définir une attitude régulière. Celle-ci ne fait sens que dès lors qu’on la rapporte à la position sociale de la cliente et à la position de la boutique dans l’espace du prêt-à-porter. Un autre article de Peretz radicalise cette approche à partir d’une situation particulière, la période des soldes, durant laquelle les magasins sont très fréquentés, et les interactions entre vendeurs et clients se font rares et difficiles. Ce sont alors les stratégies des clients que l’ethnographe observe, en notant les clients qui reviennent d’un jour sur l’autre, la manière dont ils se dirigent vers tel ou tel étalage, ou leur promptitude à essayer les vêtements hors des cabines pour gagner du temps⁷⁸.

Certaines enquêtes ne s’appuient sur aucun groupe d’interconnaissance. Laud Humphreys étudie ainsi dans les années 1960 les relations sexuelles anonymes dans les toilettes publiques d’une ville du Midwest⁷⁹. Les conditions dans lesquelles se déroule son enquête reflètent les dangers de la pratique elle-même. Les « tasses » sont des toilettes publiques qui, par leur isolement des lieux publics les plus fréquentés et leur facilité d’accès routier, sont fréquentées par des hommes à la recherche de relations sexuelles anonymes. Certains s’identifient comme homosexuels, et fréquentent par ailleurs des lieux de sociabilités homosexuels. Pour d’autres, la fréquentation des tasses constitue la seule activité homosexuelle. Les risques de l’activité sont d’autant plus importants pour eux : au risque juridique s’ajoute le coût social et symbolique d’une dénonciation publique en cas de descente de police.

Humphreys radicalise et systématise l’analyse des gestes. Il procède par observation participante. Il repère l’ensemble des toilettes publiques de la ville qu’il étudie, finit par trouver celles qui sont actives, et va observer régulièrement les interactions. Il prend pour cela le rôle de guetteur voyeur : il surveille par la fenêtre l’arrivée de non-participants, usagers des toilettes, enfants, ou policiers, et avertit les participants en cas d’intrusion. Sur un

77. Idem, « Le vendeur, la vendeuse et leur cliente », op. cit., p. 66.

78. Idem, « Soldes “haut de gamme” à Paris », op. cit.

79. HUMPHREYS, *Le commerce des pissotières*, op. cit.

terrain caractérisé par l'anonymat, la position à couvert de l'ethnographe est nécessaire. La construction d'une relation de longue durée, nécessaire à la relation d'enquête ethnographique et à l'observation à découvert, est difficile, voire impossible, dans un lieu de passage. Humphreys montre combien ces risques façonnent les interactions dans les tasses. Pour se protéger, les participants tiennent à leur anonymat. Aucun nom, aucune information personnelle ne sont échangées. De fait, quasiment aucune parole n'est prononcée dans des lieux qui peuvent pourtant mettre en co-présence des individus durant plusieurs heures (certains participants passent rapidement tandis que d'autres demeurent longtemps). La communication est pourtant nécessaire pour que soit conclue la relation entre participants. Les codes que Humphreys met au jour sont avant tout corporels. On reconnaît par exemple les « hétérosexuels » qui viennent utiliser les toilettes à des fins sanitaires à leur passage rapide et à leur discrétion. À l'inverse, l'homme qui recherche un partenaire fera connaître ses intentions en s'exhibant, s'il est assuré que tous les individus présents sont bien des participants volontaires, ce dont atteste leur station dans la tasse.

C'est à partir d'une observation attentive et systématique qu'Humphreys parvient à montrer le fondement moral des relations dans les tasses. Il y a en effet dans le code gestuel qu'il parvient à reconstituer une idée de ce que doivent être ces interactions. Elles sont gratuites, anonymes et discrètes. Les participants s'assurent précautionneusement du consentement de chacun. Ils veillent scrupuleusement à n'exposer personne d'autre à leur comportement. Cette observation est bien ethnographique. Elle est attentive aux normes, aux valeurs, à la culture du groupe concerné. Elle est contextuelle et cherche à délimiter précisément le périmètre des participants. Elle cherche également à rapporter leur activité aux autres aspects de leurs vies. Humphreys ajoute en effet aux données d'observations un ensemble d'entretiens réalisés, sous le prétexte d'une enquête de santé publique, avec des participants dont il a retrouvé l'identité à partir de leurs plaques d'immatriculation. Il dessine ainsi la population des participants aux tasses et peut replacer leur pratique dans leur carrière sexuelle, mais aussi leur position sociale, professionnelle et familiale.

L'ethnographie, dans un tel cas, est justifiée. Il n'aurait pas été possible de recueillir autrement des données suffisantes sur cette pratique pour pouvoir en décrire le mécanisme. Comme cela devient particulièrement clair dans la conclusion de l'ouvrage, Humphreys a en effet un objectif politique : il veut montrer, ce qu'il fait de manière convaincante, l'inutilité et l'absurdité de la répression des tasses. Or, une simple enquête épidémiologique ne lui aurait pas donné les matériaux nécessaires pour défendre une telle position. Il lui

aura fallu l’observation du souci moral des participants pour montrer le caractère inoffensif de leurs actions. L’accès aux participants par d’autres moyens lui était interdit *de facto* par la répression policière et morale. Les entretiens confirment d’ailleurs que, si ceux d’entre eux qui revendiquent une identité homosexuelle évoquent volontiers les tasses, une grande partie des participants n’aurait jamais pu parler de leur activité.

2.2.2 Ethnographies de la réception

Comment, alors, doit procéder une ethnographie des publics sensible à la variété de leurs formes d’engagement ? La leçon d’Humphreys, dans un milieu anonyme et silencieux, consiste à observer les corps, les mouvements et les gestes des pratiquants. Quelques travaux de sociologie de la réception opèrent de cette manière. En les présentant brièvement, je souhaite tirer de chacun des leçons méthodologiques afin de concevoir une observation ethnographique des visiteurs de musée.

Eliseo Verón et Martine Levasseur affichent dès leur titre l’importance de la méthode ethnographique⁸⁰. Leur *Ethnographie d’une exposition* rend compte d’une enquête auprès des visiteurs d’une exposition temporaire, de taille réduite, organisée à la bibliothèque publique d’information (BPI), à Paris. L’exposition portait sur l’histoire des congés payés. S’inspirant des méthodes de suivi chronométré de visiteurs (cf. section 3.1.4), les chercheurs ont suivi et filmé la visite d’un échantillon d’individus. Arrêtés à la sortie de l’exposition, les visiteurs ont été invités à regarder et commenter la vidéo avec les chercheurs.

L’analyse porte principalement sur la trajectoire des visiteurs, leur mouvement, et le nombre et la position de leurs arrêts. Les auteurs distinguent alors quatre parcours types de visite :

- la fourmi (« visite proximale ») longe les murs de l’exposition, reste proche des panneaux et fait de nombreux arrêts, dans l’ordre défini par la muséographie ;
- le papillon (« visite pendulaire ») suit l’exposition dans l’ordre, mais passe d’un objet à l’autre et ne s’arrête pas systématiquement ;
- le poisson (« visite glissement ») glisse dans l’espace de l’exposition sans s’arrêter, mais en ralentissant devant des objets d’intérêt ;

80. VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l’exposition », op. cit.

— la sauterelle (« visite punctum ») fait des bonds d'un élément à l'autre, indifférente à l'ordre de l'exposition.

Verón et Levasseur ramènent constamment les types de visite construits par l'observation aux propriétés sociales et aux profils des visiteurs. Ils notent que les fourmis, relativement moins bien dotées en capital culturel que les autres visiteurs, sont aussi ceux qui ont l'image la plus traditionnelle du musée. Elles reprochent par exemple aux organisateurs d'exposer des objets trop communs, trop quotidiens pour avoir leur place dans un musée – l'exposition portant sur l'histoire des congés payés. D'autres études confirment l'intérêt de la trajectoire des visiteurs comme indicateur de leur attention⁸¹.

Jean-Claude Passeron parle lui aussi d'ethnographie pour désigner son enquête sur les visiteurs de musée, mais il s'agit d'une « ethnographie quantifiée⁸² ». L'observation, cependant, est alors réduite à quelques variables, la quantification imposant la standardisation, et les chercheurs n'emploient jamais, dans leurs comptes-rendus de l'enquête, de description de visiteurs singuliers. Une autre enquête, plus rarement citée, emploie une forme d'observation qualitative et mérite que l'on s'y attarde. Publiée sous le titre *L'œil à la page*, il s'agit d'une étude sur les usages d'objets audiovisuels en bibliothèque, au moment historique de l'apparition de tels services⁸³. Elle porte sur un échantillon varié de bibliothèques, et procède par questionnaire et par observations. Ce sont ces dernières qui m'intéressent. Comme Verón et Levasseur, les trajectoires et les arrêts des usagers de la bibliothèque sont un indice important de l'attention qu'ils portent à ces nouveaux outils. Les enquêteurs observent les hésitations des usagers, mélange de distance et d'intérêt pour un espace audiovisuel qui constitue une rupture dans l'environnement familier de leur bibliothèque. La vitesse d'appropriation dépend cependant des compétences cognitives et statutaires des usagers. Les plus sûrs d'eux, et les plus technophiles vont directement à la vidéo qui bénéficie d'une image plus légitime que les diapositives, associées aux photos de vacances.

Le positionnement spatial des usagers est porteur des normes d'usages du lieu. Les chercheurs remarquent que l'un des premiers problèmes pratiques qui se posent aux usagers consultant des médias audiovisuels est le caractère public de l'espace. La consultation du

81. Par exemple Sophie MARIANI-ROUSSET, « Les parcours d'exposition. Une situation de communication. Du comportement à la construction du sens », doctorat, Université Lumière Lyon 2, 1992.

82. PASSERON et PEDLER, « Le temps donné au regard », op. cit.

83. Jean-Claude PASSERON et Michel GRUMBACH, *L'œil à la page. Enquête sur l'introduction d'une documentation audio-visuelle dans huit bibliothèques publiques*, Paris : Direction du livre, 1981.

média, habituellement privée, est livrée au regard des autres usagers, l’image d’une télévision ou d’un écran de diapositive étant visible de loin. Le privilège accordé aux postes les moins exposés à de tels regards témoigne d’un souci d’isolement. Le plus souvent, une norme de discrétion veut que l’usager qui profite du média emprunté par un autre garde ses distances, et le fasse d’autant plus qu’il est attentif et demeure longtemps.

L’observation des trajectoires est complétée par des dénombrements des usagers présents ou de passage. Les auteurs distinguent ainsi passagers et séjourneurs, les premiers empruntant des objets qu’ils consomment ensuite ailleurs, et les seconds demeurant plus longtemps à la bibliothèque. Ils notent que les séjourneurs marquent les espaces, et que cette image est importante dans les représentations des usagers (l’association entre jeunesse et bande dessinée par exemple), mais que les séjourneurs ne reflètent pas la population d’ensemble. Les hommes, par exemple, demeurent plus souvent que les femmes, sans que celles-ci soient moins nombreuses parmi les usagers.

Enfin, les chercheurs sont attentifs au moment même de l’usage et aux activités qui y participent. Leurs observations montrent que cet usage ne se réduit pas à la contemplation des vidéos ou des diapositives. Ils analysent en particulier le rôle des livrets d’accompagnement. Parce que le médium est nouveau, et parce que l’image ne se suffit pas à elle-même, ces livrets sont abondamment employés, au point qu’ils concentrent une bonne partie de l’attention des usagers, qui peuvent passer plusieurs minutes sur une page de livret et seulement une ou deux secondes sur l’image correspondante. « L’image n’est plus alors qu’une illustration du livret⁸⁴. » En effet :

Le livret [...] fournit l’interprétation de la diapositive et les mots pour en parler. Mais, lorsqu’on y recourt, il prend la plus grande partie du temps passé sur une diapositive, l’image n’a plus droit qu’à un simple coup d’œil : plus question de toucher ni de désigner du doigt⁸⁵.

Cette attention pour les activités d’accompagnement de la contemplation est précieuse pour saisir la diversité des engagements. Comme on le verra à propos de la visite au musée d’art, la recherche de prises dans les dispositifs d’accompagnement des œuvres est en effet une pratique très fréquente (cf. chapitre 3).

Une troisième enquête d’intérêt pour l’ethnographie des réceptions dans un lieu public est celle que consacre Cosmina Ghebaur à une exposition de photographie en plein air, dans

84. Ibid., p. 125.

85. Ibid., p. 116.

un jardin public de la banlieue parisienne⁸⁶. L'exposition n'a pas de visiteurs à proprement parler : elle est perçue plutôt qu'elle n'est regardée par les usagers habituels de cet espace public. Ce sont des passants durant leurs déplacements quotidiens ; des parents et des enfants en sortie ; ou encore des promeneurs de chien. Aucun ne se définit comme visiteur. L'auteur revient sur l'impossibilité des entretiens de réception dans ces situations – comment faire parler d'une visite que les passants ne font pas – et privilégie donc l'observation des attitudes des passants. Elle mobilise principalement deux matériaux : les réactions spontanées des visiteurs, à voix haute, ainsi que les échanges qu'ils peuvent avoir entre eux d'une part ; et l'effet produit par sa présence en tant qu'ethnographe d'autre part. Cette « écoute participante⁸⁷ » lui permet d'étudier les classements opérés par les usagers du jardin. Ils nomment fréquemment les photographies exposées des « tableaux », signe que la nature de ces objets n'est pas claire. La présence de l'ethnographe, quant à elle, redouble la rupture que constitue l'exposition, et amène les passants à s'interroger, et à l'interroger, sur la nature de cet événement. On lui demande, par exemple, si c'est elle qui a fait les « tableaux », et s'ils sont à vendre. Ces difficultés de catégorisation reflètent les problèmes que peut rencontrer l'art dans l'espace public⁸⁸, lorsque l'institution muséale n'est pas là pour soutenir son statut.

2.3 Une ethnographie des dos

Les travaux que je viens d'aborder inscrivent ainsi un programme méthodologique de sociologie de la réception dans un lieu public. Il faudra étudier les gestes dans leurs détails (Humphreys), les trajectoires (Verón et Levasseur), les activités (Passeron et Grumbach), et les réactions verbales (Ghebaur). Cette section détaille un tel programme à partir de mon terrain. J'insiste sur les façons d'observer que j'ai mises en œuvre, sur les indicateurs auxquels j'ai été attentif, et sur les interprétations que ceux-ci autorisent. Je parle, pour désigner la technique que j'ai employée, d'« ethnographie des dos ». Cette expression a deux justifications. D'abord, la méthode ne porte pas sur des relations de face-à-face, comme le fait habituellement l'ethnographie, mais sur des interactions entre des hommes

86. GHEBAUR, « “Mais... Je ne visite pas!” », op. cit.

87. Martin Gerard FORSEY, « Ethnography as participant listening », *Ethnography*, 11 (4), 2010, p. 558–572.

88. Pascale ANCEL et Sylvia GIREL, « Art and the public space », *Kunst und Öffentlichkeit*, sous la dir. de Dagmar DANKO, Olivier MOESCHLER et Florian SCHUMACHER, Berne : Springer, 2015, p. 83–94.

et des objets. Or, le visage est particulièrement mobilisé dans les interactions de face à face⁸⁹. Étudiant l’attention au musée, on ne peut se reposer sur leur étude. Ensuite, l’ethnographe au musée est souvent réduit à observer le dos de visiteurs dont le visage est tourné vers les murs de la salle, là où sont accrochés les tableaux. L’expression met donc l’accent sur les obstacles à l’observation des comportements que présente le musée et sur les particularités des matériaux récoltés. Cette méthode, pour autant, appartient bien aux techniques d’observation de l’ethnographie.

Il faut d’abord préciser que cette méthodologie a été construite à mesure que le travail de terrain avançait. Si ce chapitre précède la plongée dans les données, c’est en fait le travail de terrain qui m’a permis, de manière inductive, de construire et de consolider la méthodologie que je présente aujourd’hui. Mon journal de terrain montre clairement cette construction, dans l’évolution des façons de décrire les comportements, mais aussi dans ses moments réflexifs. La difficulté d’un travail par observation sur une situation qui ne comprend pas d’interaction de face à face, ni de parole, se lit dans l’angoisse que révèle mes premières notes. De retour de la troisième séance d’observation, dans un moment exploratoire quelques mois après le début de la thèse, j’écrivais ainsi :

Je quitte le musée après une heure et demie dans la salle du Poussin. [...] Le terrain me met mal à l’aise, m’angoisse même. [...] Je ne sais pas quoi faire [...]. La dernière personne observée : je ne l’ai même pas notée sur mon carnet. Sans doute parce qu’il faisait, finalement, ce que font tous les autres, observait le tableau de la même manière. Je crois que sur le moment, j’ai simplement trouvé qu’il serait vain de noter quoi que ce soit sur lui. Je me souviens plutôt bien, un homme, 60-65 ans, cheveux gris, gilet. Il s’est arrêté longtemps devant le tableau, a regardé la notice, puis s’est assis sur le banc... Et il est resté là⁹⁰.

L’impression qui domine dans ces premières notes est celle de l’indifférenciation des pratiques. Je ne voyais encore, à ce moment, que des gens regardant des tableaux, sans faire de différence entre leurs regards et entre leurs attitudes. Ce sentiment n’est pas étranger aux ethnographes de la réception⁹¹. Plusieurs années après, cette description apparaît parfaitement inutile : elle constitue un modèle négatif, ce que ne doivent pas être des observations de terrain. Je ne précise ni l’origine de l’homme, ni sa trajectoire, ni le temps

89. Erving GOFFMAN, *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*, Paris : Minit, 1975 [1963].

90. Journal de terrain, 20 décembre 2010.

91. « Nous avons le sentiment d’un recommencement sans fin et d’une sorte d’inachèvement de notre travail dans ses dimensions ethnologiques » (Cosmina GHEBAUR, « L’exposition photographique de rue. Le rapport à l’œuvre, entre relation et interaction », *Revue internationale de communication politique et sociale*, 2, 2009, p. 32).

passé à lire le cartel, ni aucun des accessoires à sa disposition. Je n'indique pas non plus s'il est accompagné. Cette interaction visiblement longue est racontée trop brièvement : on ne peut lire la séquence précise des gestes faits. Cette note peut être comparée au récit d'une interaction courte fait une fois la méthode stabilisée :

Une femme, 25-30 ans, entrée en nord-ouest. Elle longe le mur ouest, proche du mur. En face du Poussin, elle lève les yeux vers le tableau, rapidement, les tourne vers le cartel, revient vers le tableau, puis vers le tableau suivant, et enfin le cartel, le tout en marchant lentement. À hauteur du cartel, elle est arrêtée dans le sens de la marche, un pied en avant, le corps reposant sur un genou fléchi, la tête penchée vers le cartel, pendant une ou deux secondes. Elle reprend sa marche le long du mur ouest, puis longe le mur sud⁹².

L'interaction, cette fois, n'a duré que quelques secondes, mais il n'est plus question de me demander ce qu'il faut regarder. L'angoisse de l'indifférenciation des comportements a disparu. Mes notes sont factuelles, mais je peux interpréter chacun des détails consignés, signe que le système de notes développé correspond bien à une interrogation. Le fait de suivre le mur de près et la marche lente sont caractéristiques d'une attitude visant à l'exhaustivité de la visite, ce que confirme le mouvement d'anticipation du tableau suivant. L'attention portée au cartel, qui seul mérite un arrêt, signale l'importance de l'identification des œuvres. Le mouvement permanent, jusque dans l'arrêt qui n'est que temporaire, puisque c'est dans une posture de marcheuse que la visiteuse s'arrête, montre que le tableau est jugé de peu d'intérêt.

Entre ces deux moments, j'ai travaillé à repérer et à objectiver les indices de comportement qui peuvent témoigner de formes de l'attention portée aux œuvres, et des formes de réceptions. Il m'a fallu recenser l'ensemble des gestes et des activités possibles dans une salle de musée. Surtout, il s'est agi de trouver dans les gestes des éléments objectifs permettant d'appuyer des impressions qui, sinon, demeureraient vagues, et n'auraient pu être employées comme preuves. Comme l'écrit Gregory Bateson :

Aussi longtemps que nous n'aurons pas de techniques adéquates de description et d'analyse des postures humaines, des gestes, de l'intonation, du rire, etc., il nous faudra nous contenter des croquis impressionnistes de la « tonalité » du comportement⁹³.

92. Journal de terrain, 17 juin 2013.

93. cité par Albert PIETTE, *Fondements à une anthropologie des hommes*, Paris : Hermann, 2011, p. 86.

C’est en développant de telles techniques que mon travail de terrain a évolué. Il ne s’agissait pas de techniques génériques, celles qu’appelait Bateson, mais de descriptions *ad hoc* des gestes signifiants empiriquement constatés dans un musée des beaux-arts. J’ai donc procédé de manière inductive, en repérant les régularités de comportements des visiteurs et en systématisant peu à peu leur observation.

2.3.1 Trajectoires

Un premier élément saillant est la trajectoire des visiteurs. Le constat empirique de sa variabilité est ancien. Le travail pionnier de Verón et Levasseur le mettait bien en avant, qui classait les visiteurs dans quatre catégories en fonction du nombre d’arrêts, de la distance qui les sépare, et de leur linéarité⁹⁴. Ces profils, que j’ai déjà décrits (section 2.2.2) sont pensés par les auteurs comme des idéaux types, qui, dans la réalité, se trouvent rarement dans leur forme complète et stylisée. Par exemple, la trajectoire des fourmis qui doit être caractérisée par le suivi linéaire de l’exposition et par l’attention accordée à chacun des objets. J’ai mobilisé cette figure dans mon enquête, et jusque dans mon journal de terrain, pour décrire les trajectoires des visiteurs.

Un adolescent, environ 15 ans, au parcours de fourmi. Il s’arrête et prête attention à chaque tableau du mur sud de la salle, quoique ce soit bref, d’est en ouest. À la lecture du cartel de *Salomon adorant les idoles*, il rebrousse chemin et revient devant la première œuvre du mur, *Salomon et la Reine de Saba*, une œuvre du même artiste, Jacques Stella, qui est le pendant de la première (elle porte sur le même personnage, Salomon, a exactement la même taille, et emploie les mêmes couleurs⁹⁵).

L’écart entre les trajectoires réelles et les idéaux types de Verón et Levasseur ne remet pas en cause leur classification, très heuristique lorsqu’il s’agit de décrire la forme globale de la stratégie de visite, mais invite à observer à la fois cette morphologie, et les écarts à la normale. C’est souvent, d’ailleurs, dans ces écarts que l’on trouve les indicateurs les plus intéressants de l’attention des visiteurs. Le « pouvoir d’arrêt » que les études de public attribuent aux objets exposés et aux dispositifs d’exposition est avant tout le pouvoir de détourner une trajectoire. On pourrait ici employer une métaphore physique : la trajectoire des visiteurs, comme celle de l’objet en mouvement, tend à continuer sur

94. VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l’exposition », op. cit.

95. Journal de terrain, 23 octobre 2013.

sa lancée, par une force d'inertie, tant que d'autres forces n'entrent pas en jeu pour la dévier. Le pouvoir d'arrêt des objets est alors similaire à la force de gravité, exerçant une attraction sur le corps en mouvement qui le fait dévier de sa trajectoire. Évidemment, une telle métaphore atteint rapidement ses limites, ne serait-ce que parce que la force d'attraction des objets n'est jamais universelle, puisqu'elle dépend toujours des propriétés et des actions des visiteurs.

Il faut donc repérer la forme globale des trajectoires. Elle contient plusieurs éléments. Le premier est le parcours dessiné dans la salle. Je distingue alors la ligne droite – le visiteur traverse la salle d'une entrée à une sortie, sans déviation –, la sélection – le visiteur va au centre de la salle, puis se dirige vers un ou plusieurs tableaux –, et le périmètre – le visiteur, dès son entrée, suit un mur, puis un ou plusieurs autres. Le deuxième élément est la vitesse de la marche, dont il faut considérer à la fois la moyenne et la dispersion. Les marches les plus rapides sont le fait des visiteurs traversant la salle de part en part. Elles gardent le plus souvent une vitesse constante, et caractérisent plutôt un déplacement d'un point à l'autre du musée qu'une attitude de visite. Mais les visiteurs dont le comportement semble plus approprié, parce qu'ils sont tournés vers les œuvres et attentifs aux objets exposés, peuvent aussi aller plus ou moins vite. Surtout, la variation de la vitesse de leur marche, lorsqu'elle existe, indique l'attention portée à un ou plusieurs objets. Un troisième élément important, à cet égard, est le nombre et la succession des arrêts. Il s'agit alors d'appréhender devant quels objets exposés le visiteur s'arrête. Il convient enfin d'observer, dans les trajectoires, le degré de linéarité : les moments où le visiteur rebrousse chemin, change brutalement de direction, ou revient devant un tableau.

2.3.2 Des formes d'arrêts

L'arrêt est la figure centrale que considèrent et mettent en avant les études du public des musées, comme on le verra dans le chapitre suivant. Cependant, dans cette littérature, l'arrêt est souvent considéré comme une unité indécomposable. La principale propriété de l'arrêt qui est alors mesurée est l'objet devant lequel il se fait. Or, l'observation fine des arrêts montre que tous ne se valent pas. On entre ici dans le cœur des techniques les plus représentatives de l'ethnographie que je propose.

On constate en effet, en premier lieu, que l'arrêt ne se fait pas nécessairement en face des œuvres. Au musée des beaux-arts de Lyon, chaque tableau accroché à hauteur d'œil (et



(a) Vue de face



(b) Vue de biais

FIGURE 2.1 – Deux vues de Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte*

non au-dessus de la première rangée, à près de trois mètres de haut) dispose sur le mur, à environ 20 centimètres, d'un cartel précisant son auteur et son titre. Or, on constate qu'une grande partie des arrêts des visiteurs se font en face de ces cartels, et non pas en face des tableaux. Par ailleurs, le plus souvent, les visiteurs ne changent pas de position après avoir lu le cartel, mais regardent le tableau depuis ce point de vue oblique.

Un tel arrêt modifie considérablement la vision du tableau. Que l'on compare par exemple les deux prises de vue de la figure 2.1. La première correspond, la qualité de la photographie en moins, à la vision classique du tableau : c'est la manière dont le tableau serait présenté dans un ouvrage ou une conférence d'histoire de l'art. La seconde correspond au tableau tel qu'il est vu par une personne située à environ un mètre du mur et arrêtée devant le cartel du tableau. Elle frappe par son incongruité : aucun spécialiste n'aurait l'idée de présenter ainsi le tableau. Au contraire, la vision de biais serait sans doute unanimement considérée comme inadéquate. C'est pourtant ainsi qu'un grand nombre de visiteurs le voit. Cet angle aplatit la figure de Joseph, en rouge, et agrandit au contraire l'arbre situé sur la gauche du tableau. La perspective formée par le cadre, dont les bords inférieurs et supérieurs semblent se rapprocher pour converger en dehors de l'image, brouille la lecture des lignes de composition du tableau. L'expérience sensorielle que constitue la vision du tableau n'est donc pas la même dans ces deux formes d'arrêts.

Les spécialistes de l'art savent bien que la position du spectateur importe. Panofsky rappelle ainsi que l'une des conditions de la perspective est que le spectateur doit prendre le même point de vue que l'artiste⁹⁶. Pourtant, les angles de vue ne sont plus étudiés dès lors que l'on s'intéresse aux visiteurs ordinaires. Il importe donc de décomposer plus précisément les figures de l'arrêt que ne le font les études de public. On ne peut pas considérer l'œuvre et son dispositif d'accompagnement comme un ensemble homogène, unitaire, et ne saisir qu'à ce niveau les arrêts des visiteurs, c'est-à-dire parler, par exemple, d'un arrêt devant *La fuite en Égypte* plutôt que « en face du tableau » ou « en face du cartel ». Ce serait confondre plusieurs expériences qui, pour un professionnel de l'art, n'auraient rien à voir l'une avec l'autre. D'autres propriétés des arrêts se révéleront dans l'analyse.

96. Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, Paris : Minuit, 1975, p. 8.

2.3.3 Les gestes de l’attention

Au-delà du moment et du lieu précis de l’arrêt, l’attention aux gestes des visiteurs permet de comprendre plus précisément ce que peut signifier un arrêt. Parmi ces gestes, les regards sont particulièrement importants. L’orientation de la tête renseigne sur la direction du regard. Même lorsque l’on observe les visiteurs de dos, on peut distinguer un regard porté sur le cartel d’un regard porté sur le tableau : le premier oblige à pencher la tête en avant. L’orientation latérale se repère à la torsion du cou, et permet de distinguer un regard orienté dans la même direction que le torse d’un regard en diagonale, comme le sont ceux qui, depuis une position en face du cartel, sont portés sur le tableau. Il convient alors de prendre note de la succession de ces regards : le temps consacré au tableau, celui consacré au cartel, l’ordre dans lequel ces deux éléments sont observés, les allers-retours éventuels de l’un à l’autre. De la même manière, les regards portés au tableau connaissent une certaine variété, que l’on repère notamment dans les gestes et les déplacements des visiteurs. Ils peuvent être fixes et orientés vers le centre du tableau. On considérera alors qu’il est regardé en général. Mais les petits mouvements de la tête, et surtout les déplacements peuvent signaler un balayage du tableau, le passage d’un détail à l’autre. C’est le cas lorsque le cou s’allonge et s’approche du tableau ; lorsque la tête pivote quelques secondes puis revient à son point de départ, etc.

Enfin, les attitudes que prennent les visiteurs lors de leur contemplation renseignent sur la forme de leur attention. Ces postures se lisent dans l’orientation du corps, la position des pieds, des bras et des mains. Le corps du visiteur peut faire face au mur, ou être orienté dans le sens d’une trajectoire parallèle au mur. Dans le premier cas, la tête, le torse et les jambes sont alignés et orientés vers les objets accrochés au mur. Dans le second, les jambes sont orientées dans le sens de la trajectoire, le torse est à moitié tourné vers le mur, et la tête quasiment à angle droit par rapport aux jambes. La seconde posture semble indiquer que l’arrêt, pris dans une trajectoire, est temporaire ; la première caractérise une attention plus importante. Plus généralement, on distingue les situations où le visiteur, depuis une même position, cherche à regarder plusieurs tableaux, en se contorsionnant quelque peu, et celui où il se déplace devant chacun. La position des pieds est un second indicateur de la place de l’arrêt dans la trajectoire. Le visiteur peut être appuyé sur ses deux jambes, qui sont alors légèrement écartées, les deux pieds au sol. Il peut, au contraire, reposer principalement son poids sur un pied, dans une position plus instable, et aussi

plus temporaire. L'autre pied, alors, sert simplement à garder l'équilibre. Seule la pointe touche le sol, soit que le talon soit levé et que l'appui se fasse sur une jambe en avant – l'arrêt, alors, est pris dans une trajectoire et le visiteur qui interrompt sa marche reste en position de la reprendre immédiatement –, soit que la jambe où ne se fait pas l'appui soit fléchie et que le pied touche le sol de la pointe à côté du pied d'appui. Une variante de cette dernière position consiste à avoir les jambes croisées et les pieds côte à côte, tous deux à plat.

2.3.4 L'activité des visiteurs

Enfin, il faut appréhender les activités des visiteurs. Ils disposent en effet d'autres possibilités d'action que les seuls arrêts et regards. Ils peuvent évidemment discuter et plus généralement interagir entre eux – le musée, de ce point de vue, est un terrain ethnographique comme un autre. Ils peuvent aussi utiliser les dispositifs de médiations. Il faut alors être attentif aux modalités de ces usages. Le premier dispositif disponible est le dépliant sur *La fuite en Égypte* offert en libre-service dans la salle. J'ai observé particulièrement, lorsque les visiteurs s'en emparaient, le lieu où ils le lisaient, leur position (debout à côté de la colonne de dépliant, debout en face du tableau, assis sur un banc en face de *La fuite en Égypte*, assis sur un autre banc) ; le temps qu'ils passaient à cette lecture ; les faces du dépliant concernées par la lecture (est-ce qu'il est ou non déplié ?) ; le fait que le visiteur emporte ou non le dépliant (certains, par exemple, le prennent, mais ne le lisent pas, et le stockent immédiatement dans un sac) ; les autres activités réalisées durant la lecture, et notamment les regards au tableau.

L'audioguide est le second dispositif important présent au musée. Tous les visiteurs n'en sont pas équipés. Là encore, il s'est agi d'observer non seulement le temps passé à l'écoute, mais aussi le lieu (devant le tableau, debout ou assis, ou ailleurs), la posture, ainsi que les activités annexes. Alors que la concurrence entre les regards portés au tableau et les regards portés au dépliant paraît évidente, les deux activités demandant un engagement visuel, j'ai constaté à propos de l'audioguide qu'il n'était pas rare que l'écoute de la piste correspondant à un tableau soit déconnectée de tout regard porté à ce tableau (cf. section 4.4.1). Le visiteur peut alors faire le tour de la salle, se concentrer sur un autre tableau, ou encore, simplement, ne rien fixer de particulier. On voit par exemple des visiteurs assis sur un banc, les coudes reposant sur les cuisses, l'audioguide à l'oreille et

la tête baissée, qui ne regardent que le plancher en écoutant la description d’un tableau.

2.3.5 Interpréter des données minces

Aucun des éléments que j’ai énumérés ne saurait définir l’attitude d’un visiteur. Pris séparément, il s’agit de données « minces », au sens où les descriptions possibles sont très éloignées de la « description dense » proposée par Clifford Geertz⁹⁷. L’anthropologue la définit comme une description des actions épaissie par les significations données à ces actions par les acteurs. De nos jours, cette idée de description dense a intégré le sens commun des ethnographes, au point d’être devenu un synonyme de la richesse des données, un jugement de la qualité du travail de terrain⁹⁸. Mes observations sont plus proches d’une « description mince », telle qu’elle est défendue par plusieurs auteurs⁹⁹ « dans le sens où elle a pour objet l’action et non pas les interprétations des témoins ou des informateurs sur cette action¹⁰⁰ ». Il ne s’agit pourtant pas non plus d’un « relevé behaviouriste », car « elle rend compte d’un contexte qui donne sens aux détails retranscrits¹⁰¹ ». Vincent Descombes revient, pour défendre une description mince, au texte de Gilbert Ryle sur lequel s’appuie Geertz. Chez Ryle, la description s’épaissit par l’ajout de couches descriptives et non interprétatives. Cette épaisseur peut être décrite linguistiquement par l’ajout d’adverbes :

Plus on décrit les moyens mis en œuvre, plus on descend dans l’échelle descriptive, puisque préciser les moyens employés, c’est ajouter un adverbe circonstanciel de moyen. Plus on indique la fin, tout en faisant abstraction, sinon des moyens, du moins de leur matérialité, plus on se place à un degré supérieur¹⁰²

Pour Descombes, la description dense de Geertz n’est simplement pas une description, puisqu’elle décrit des fins et non des moyens, et qu’elle échoue donc à produire une description susceptible « d’une épreuve empirique¹⁰³ ». La description dense []. Je m’en suis

97. Clifford GEERTZ, « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », *Enquête*, 6, 1998 [1973], p. 73–105.

98. Wayne H. BREKHUS, John F. GALLIHER et Jaber F. GUBRIUM, « The need for thin description », *Qualitative Inquiry*, 11 (6), 2005, p. 861–879.

99. Idem, « The need for thin description », op. cit. ; Heather LOVE, « Close reading and thin description », *Public Culture*, 25 (3), 2013, p. 401–434.

100. Catherine RÉMY, « Accepter de se perdre. Les leçons ethnographiques de Jeanne Favret-Saada », *SociologieS*, 2014.

101. Ibid.

102. Vincent DESCOMBES, « La confusion des langues », *Enquête*, 6, 1998, p. 36.

103. Ibid., p. 6.

donc tenu dans mes descriptions à cette minceur descriptive. J'ai essayé autant que possible d'épaissir ma description d'adverbes, comme le propose Descombes, en prenant soin de ce que ces adverbes puissent faire l'objet d'une épreuve empirique. Par exemple, l'assurance de l'attitude des visiteurs, que je décris lorsque je parle d'une démarche assurée ou au contraire hésitante, résulte de l'observation d'une trajectoire droite ou changeante, d'une vitesse constante ou non, etc.

La question de l'interprétation de ces observations demeure. Contrairement aux descriptions proposées par Geertz, le sens de l'action est bien absent de mes observations. Surtout, un élément d'observation seul, la position des pieds ou des mains d'un visiteur, ou encore un regard isolé, est ininterprétable. Il n'est évidemment pas question de catégoriser les visiteurs à partir de la seule posture de leurs pieds, ou de l'orientation de leur torse. Ces éléments, cependant, forment, ensemble, une grille de lecture du comportement des visiteurs qui m'a parue suffisamment pertinente pour que chacun constitue un indice d'attitude, qui, s'il est confirmé par d'autres indices, peut permettre de qualifier un type de visite. Or, on constate qu'il existe bien une cohérence des comportements, c'est-à-dire que ces indices s'accumulent dans des figures relativement stables (cf. chapitre 3). À cette cohérence s'ajoute donc une seconde validation empirique : la répétition des mêmes figures. L'éventail des comportements observables, que j'ai décrit dans les paragraphes précédents, est, *in fine*, relativement limité. On retrouve, d'un visiteur à l'autre, les mêmes associations de comportements. La marche lente le long des murs est associée, par exemple, avec des arrêts se faisant principalement devant les cartels, un regard porté d'abord au cartel avant d'aller au tableau, une absence d'allers-retours entre cartel et tableau, et des arrêts dans le sens de la marche, les jambes prêtes à reprendre le mouvement, la tête pivotant vers le cartel.

L'interprétation de ces données, malgré leurs limites, est bien susceptible de produire une compréhension ethnographique, dans la mesure où elle respecte quelques précautions.

- Tout d'abord, la récurrence des observations est importante, comme l'est la saturation des données dans les enquêtes par entretien. Les différentes situations que je décris ont été observées à de multiples reprises. Le changement de configuration de la salle observée, qui a eu lieu au printemps 2013, n'a pas fait observer de comportements radicalement nouveaux. La robustesse de l'analyse prend donc sa source dans la répétition des observations.

- Ensuite, on peut prendre appui, pour l’interprétation des données d’observations, sur les autres données recueillies lors du travail de terrain, et en particulier des données discursives. Si je me suis concentré dans ce chapitre sur l’observation, c’est parce que l’usage que j’en fais peut paraître inhabituel pour l’ethnographie contemporaine, et parce que la technique est au cœur de mon dispositif d’enquête. Mais cela ne signifie pas qu’il s’agisse d’un outil méthodologique unique.
- Enfin, comme pour toutes les techniques d’enquête, l’interprétation des données d’observation présuppose la connaissance ethnographique des modes de vie des personnes enquêtées, par la mobilisation de la littérature sociologique et par l’enquête de terrain. L’observation au musée a été complétée par une série d’entretiens biographiques avec des visiteurs ; elle s’appuie également sur une tradition d’enquête, dans la sociologie des pratiques culturelles, qui lie consommations culturelles et modes de vie.

2.4 Une population indigène : les surveillants de salle

Je ne pourrais pas conclure ce chapitre sur l’usage de la méthode ethnographique dans l’analyse des réceptions au musée d’art sans évoquer un aspect secondaire, mais non négligeable de mon enquête qui la rapproche des travaux ethnographiques classiques. Comme les magasins de vêtements étudiés par Peretz, le musée met en relation deux populations, les usagers d’une part, et le personnel chargé de les accueillir d’autre part. Au musée, il s’agit des surveillants de salles. Les liens qu’ils ont avec le public sont bien plus distants que dans d’autres professions de service. Les surveillants répondent aux questions des visiteurs, le plus souvent des questions d’orientation dans l’espace du musée, et interviennent parfois lorsqu’ils craignent qu’une œuvre soit en danger, en interpellant le visiteur qui s’approche trop.

Parce que mon enquête portait sur la réception de l’art, j’ai dans un premier temps considérablement moins documenté dans mon journal de terrain les interactions avec les surveillants. Cependant, ils ont été à la fois des alliés de terrains, des informateurs, et parfois des obstacles. Si la sociologie de l’art de Howard Becker a mis en lumière le rôle du « personnel de renfort ¹⁰⁴ », les auteurs qui ont écrit à sa suite ont privilégié les professions

104. Howard S. BECKER, *Les mondes de l’art*, Paris : Flammarion, 2006 [1982].

les plus qualifiées de ce milieu, celles qui participent apparemment le plus, par leurs compétences spécifiques, à la singularité des objets culturels¹⁰⁵. Le personnel de service, agents d'accueil, manutentionnaires, gardiens, etc., est lui rarement étudié, à quelques exceptions près¹⁰⁶.

Ainsi, les surveillants de salle n'ont fait l'objet d'aucune recherche sociologique publiée à ma connaissance. Je n'ai pu trouver sur le sujet que quelques travaux d'étudiants avancés. Hélène Jenny, étudiant les gardiens du musée d'Orsay met en évidence les difficultés du métier. Les gardiens s'ennuient beaucoup, et cherchent des techniques pour tromper cet ennui. Le métier est ingrat, mal perçu à la fois par le public et par les autres travailleurs du musée, y compris les autres membres de catégories apparemment proches comme les guichetiers¹⁰⁷. Quelques études qui ne portent pas spécifiquement sur le rôle des gardiens confirment ces recherches. Ainsi, à propos de l'interdiction de la photographie, Anne Krebs remarque les difficultés des gardiens à se faire entendre du public¹⁰⁸. Dans la littérature professionnelle, il existe de nombreux manuels sur la sécurité au musée, mais ils n'abordent pas les réalités de la pratique des gardiens. Tout juste peut-on trouver dans une revue d'étude des publics, en 1990, un appel à faire des gardiens des informateurs privilégiés, étant donné leur connaissance des visiteurs¹⁰⁹, appel qui ne produit pas d'effets. Or, c'est précisément parce qu'ils sont au contact permanent des publics et que leur métier les oblige à prêter attention à ces publics que les surveillants de salle constituent des alliés précieux pour l'ethnographe.

105. Producteurs, intermédiaires, experts, critiques, restaurateurs, etc. Cf. Muriel MILLE, « Rendre l'incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie* », *Réseaux*, 165, 2011, p. 53–81 ; Wenceslas LIZÉ, Olivier ROUEFF et Delphine NAUDIER, *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris : La Documentation Française, 2011 ; Raymonde MOULIN et Alain QUEMIN, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48 (6), 1993, p. 1421–1445 ; Olivier ROUEFF, « La montée des intermédiaires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182 (1), 2010, p. 34–59 ; Léonie HÉNAUT, « Capacités d'observation et dynamique des groupes professionnels. La conservation des œuvres de musées », *Revue française de sociologie*, 52 (1), 2011, p. 71–101.

106. Célia BENSE FERREIRA ALVES, « Des placeurs sachant se placer ? Rétributions indirectes et implication dans un petit boulot du théâtre », *Sociétés contemporaines*, 91 (3), 2013, p. 67–91.

107. Hélène JENNY, « Être agent d'accueil et de surveillance au musée. Entre confort et souffrance », Mémoire de master 1, Université Lyon 2, 2014.

108. Anne KREBS, « Le droit de photographie au Louvre. Conditions de visite et conditions de travail », *Visiteurs photographes au musée*, sous la dir. de Serge CHAUMIER, Anne KREBS et Mélanie ROUSTAN, Paris : La Documentation Française, 2013.

109. Marion DAVIDSON, « Information from museum security personnel », *Visitor studies*, 2 (1), 1990, p. 101.

2.4.1 Un rôle indigène pour l’ethnographe

La figure du surveillant de salle est d’abord apparue sur mon terrain comme un rôle à emprunter. L’ethnographe cherche toujours, pour se faire accepter sur un terrain, un rôle capable de justifier sa présence, et ce particulièrement dans un lieu anonyme. Au musée, deux rôles seulement sont disponibles si l’on ne souhaite pas afficher sa position d’enquêteur : celui de visiteur et celui de surveillant. Le rôle de visiteur rend difficiles à la fois l’observation et la station prolongée dans une salle. Les visiteurs se déplacent en général assez rapidement. Leur regard est principalement tourné vers les œuvres, donc vers les murs. Lorsque ça n’est pas le cas, il porte sur les dispositifs de médiation (comme la brochure disponible à côté du tableau de Poussin), ou dans le vide, évitant soigneusement les autres visiteurs. Dans cette situation, l’observation prolongée est difficile et inconfortable.

Le surveillant dispose légitimement d’un regard plus étendu ; l’une de ses missions, la protection des œuvres, nécessite justement de regarder le public. Le métier justifie également la station prolongée dans un même endroit. Le rôle de surveillant m’a donc rapidement paru, et me paraît encore particulièrement adapté à la position de l’ethnographe, comme le rôle du guetteur pouvait l’être dans les tasses étudiées par Humphreys. Les accessoires habituels du surveillant, le livre ou le magazine dont la plupart se munissent pour tromper l’ennui, permettent également de fournir une raison à la présence du carnet de note de l’ethnographe.

J’ai cependant essayé plusieurs rôles. Celui de visiteur-passant, en mouvement le long des murs, est celui que j’ai abandonné le plus rapidement, tant il était difficile, alors, d’observer les visiteurs. Lorsque ce rôle permet d’approcher des visiteurs arrêtés devant un tableau, en feignant un intérêt pour le tableau en question, il rend également impossible d’observer attentivement ces visiteurs. On les approche, certes, mais on ne les voit pas mieux que lorsqu’on observe depuis le centre de la salle et que l’on ne voit que leurs dos.

Le visiteur-étudiant, une figure assez rare au musée des beaux-arts de Lyon, mais existant néanmoins, m’a fourni un autre rôle plus confortable. Un cahier de dessin et quelques crayons peuvent justifier alors la présence prolongée de l’ethnographe assis sur un banc : il est simplement en train d’étudier un tableau. Le rôle laisse un certain degré de liberté au regard, la présence prolongée dans une salle pouvant excuser la curiosité pour les autres visiteurs. Surtout, la possibilité de s’asseoir sur l’un des bancs de la salle permet de conserver une certaine distance vis-à-vis des tableaux, et donc de bénéficier d’un angle

de vue plus large.

La meilleure position est cependant celle du surveillant, car elle ne nécessite aucune justification. Je me positionnais à l'un des deux points fréquentés par les surveillants, une chaise située à l'une des entrées de la salle de *La fuite en Égypte*, ou un banc situé dans le renfoncement d'une fenêtre, dans la salle attenante, juste derrière le seuil. Cette seconde position permet un regard d'ensemble sur la salle et sur les trois salles suivantes ; le banc peut également asseoir plusieurs personnes. Pour ces raisons, cette place est souvent occupée par les surveillants, qui y voient un point stratégique maximisant la capacité de surveillance et un lieu de rendez-vous lorsque les visiteurs sont rares. C'est là que se retrouvent les surveillants de l'étage entier pour discuter, faire des mots croisés, ou simplement pour s'échanger des consignes ou annoncer la pause-déjeuner des uns et des autres. Les conflits avec les surveillants qui ont pu apparaître durant l'enquête ont toujours concerné ces positions, lorsque je gênais la surveillance : « On a des coins où l'on sait qu'il est plus facile de surveiller ¹¹⁰ ». Ce lieu de réunion a également favorisé les contacts.

Le rôle de surveillant que j'ai pu jouer sur le terrain a toujours été à destination des visiteurs. Il s'agissait simplement de s'assurer de la possibilité d'une présence prolongée en ressemblant tant que possible à une figure attendue. Pour cela, j'ai occupé le plus souvent possible les sièges habituellement choisis par les surveillants (sauf lorsque ceux-ci en avaient besoin). J'ai veillé à toujours porter des vêtements noirs, en général, un jean ou un pantalon noir, mais jamais un pantalon de costume, habillé et plissé, et un pull fin. J'imitais en cela les surveillants, dont il est apparu que cette couleur était la principale contrainte vestimentaire. J'ai alors pris les demandes spontanées des visiteurs (pour la direction de la sortie ou des toilettes) comme un indice du fonctionnement de cette identification.

2.4.2 Les surveillants de salle, des informateurs

Au-delà du rôle et de la présentation de soi de l'ethnographe, les surveillants de salles ont été des informateurs, pourvoyeurs de leurs observations et de leurs interprétations des comportements des visiteurs. Ils connaissent les lieux depuis longtemps et peuvent me renseigner sur leur évolution. Avant l'arrivée du tableau de Poussin, un imposant tableau de Rubens, *L'adoration des anges*, était accroché dans la salle en face de la toile

110. Journal de terrain, 19 avril 2012.

de Philippe de Champaigne, *La cène*. Le tableau est désormais quelques salles plus loin. Ils racontent surtout l’accrochage du tableau de Poussin. « Au début, ils avaient mis une ficelle autour, alors comme ça, les gens ils voient que c’est important ¹¹¹. » Les autres surveillants confirment que les premiers moments de l’accrochage du tableau arrêtaient plus les visiteurs. Désormais, ceux-ci passent devant sans s’arrêter.

Florence, une surveillante de 45 ans environ, que je croise régulièrement. Nous discutons debout à côté du banc de la salle flamande, là où se réunissent les gardiens. Une autre surveillante, une étudiante vacataire que je ne reverrais plus, est avec nous. Florence me parle des visiteurs. Il y a ceux qui viennent voir les tableaux, et puis ceux qui viennent visiter le musée. Le samedi, ce sont les « baladeurs », surtout, des gens qui vont de salle en salle et ne s’arrêtent pas. Personne ne s’arrête non plus devant le Poussin. Les gens passent, mais ne le voient pas. Il est trop mal accroché. La jeune gardienne ajoute : « je ne comprends pas, 17 millions pour l’accrocher derrière le mur... » Comme si l’on voulait le cacher plutôt que le montrer ¹¹².

L’expression « caché derrière le mur » vient de ce que le tableau est accroché sur le mur est de la salle, le côté dont viennent les visiteurs s’ils suivent le sens normal, chronologique, de la visite. Ainsi, à l’entrée dans la salle, un visiteur peut embrasser du regard les trois autres murs sans effort, mais il doit se retourner pour voir le tableau de Poussin. Les indications des surveillants sur les rythmes de la visite sont précieuses. On les voit ici différencier des types de visiteurs, à travers la figure du « baladeur », et les rapporter aux jours de visite.

Au-delà de son accroche sous-optimale, les surveillants sont ainsi très au fait des difficultés des visiteurs à identifier le tableau de Poussin. Le tableau fait partie des toiles les plus demandées. Ainsi :

Samuel : Et le Poussin, on vous le demande souvent ?

Anne : Le Poussin, oui, les gens le demandent souvent, hein, c’est vrai, quand on est en bas, ou quand on est en bout de galerie, « il est où Poussin ? » et tout. On nous demande le Poussin, on nous demande le dernier acquis, là, le Ingres, qui est là-bas au bout. On nous demandait les Soulages ¹¹³.

Les surveillants témoignent tous de cet intérêt des visiteurs pour le tableau de Poussin, mais c’est toujours pour le lier à leurs difficultés d’orientation. Repérer la salle dans

111. Surveillant, homme, 50 ans. Journal de terrain du 20 mai 2011.

112. Journal de terrain du 5 novembre 2011.

113. Anne, surveillante vacataire, 45 ans, diplôme d’accès aux études universitaires.

laquelle le tableau est accroché ne suffit pas. Encore faut-il, une fois cela fait, retrouver le bon tableau.

Mireille, qui tout à l'heure m'a demandé de changer de place, semble désolée pour moi du manque de public aujourd'hui. Elle me rappelle que cela fluctue beaucoup. « Y'avait bien trois Japonais ce matin, ils m'ont demandé le Poussin. Ils ne savaient que le nom du peintre, pas celui du tableau. Alors je leur ai indiqué. Ils étaient dans la salle, et ils cherchaient encore ! J'ai dû leur dire, c'est celui-là ! Je leur ai donné la documentation en français, ma foi, c'est mieux que rien ¹¹⁴ ».

Ces différents aspects de la connaissance ordinaire des visiteurs dont font preuve les gardiens résonnent étroitement avec mes propres observations. Le caractère du tableau, à la fois célèbre, important, et difficile à identifier, voir simplement à repérer dans une salle, est ainsi central dans l'appréciation des visiteurs. En insistant sur le rôle des barrières ayant entouré le tableau, les surveillants pointent aussi l'importance des indices environnementaux, ceux que donne le décor du musée, dans la détermination de la légitimité et de l'intérêt des œuvres. Je discute avec une surveillante assise à la chaise Rubens, du tableau de Poussin :

On nous demande souvent où il est, quand on est aux primitifs, ou alors à Janmot [dans la salle du *Poème de l'âme* de Louis Janmot]. Les gens ne s'arrêtent pas devant. [...] Et vous, qu'est ce qu'ils vous racontent ? [je réponds que c'est un tableau intéressant, mais peu apprécié] C'est que par rapport à d'autres, il n'est peut-être pas très beau. Il n'accroche pas le regard. Contrairement à celui-ci [elle pointe *La cène* de Philippe de Champaigne] qui est magnifique. Il accroche le regard. [...] Il [le Poussin] n'est peut-être pas très bien mis en valeur ¹¹⁵.

*
* *

J'ai proposé dans ce chapitre une forme d'observation ethnographique qui permette de rendre compte des réceptions faibles au musée. Cette méthode répond à plusieurs impératifs. En premier lieu, les méthodes discursives privilégient une forme d'expérience esthétique restreinte, l'expérience introspective, qui ne paraît pas majoritaire au musée. Au contraire, les situations d'attention faible sont mal appréhendées par ces techniques.

114. Journal de terrain, 19 avril 2012.

115. Journal de terrain, 19 avril 2012.

L’observation apparaît alors comme une manière de redéfinir l’objet de la sociologie de la réception au musée. Ensuite, il s’agit de rendre compte d’une activité publique et largement silencieuse, réalisée par une population en renouvellement constant. L’ethnographie des lieux publics pratiquée dans la lignée de l’école de Chicago par Laud Humphreys apporte ici des pistes pour définir une telle méthode.

À travers l’étude des corps des visiteurs, on voit se dessiner leur engagement pratique dans l’activité de visite. Les hésitations, les retours en arrière, les ruptures de trajectoires montrent que cette activité consiste d’abord en une orientation. Ces visiteurs sont à la recherche de repères, de prises à saisir, dans les toiles ou dans le mobilier des salles. Ils se construisent un chemin dans un environnement incertain. Ils ressemblent fort peu, ainsi, aux récepteurs experts assurés que nous décrivont les approches spéculatives de l’expérience esthétique. Pour les étudier, il convient d’adopter une description mince. On peut ainsi adapter les techniques de description employées dans les rares travaux d’ethnographie d’interactions anonymes et non verbales pour développer un vocabulaire des postures. C’est avec cette manière de caractériser les comportements des visiteurs que j’ai construit les données sur lesquelles je vais désormais m’appuyer pour qualifier les formes d’arrêts devant les œuvres.

Identifier et reconnaître. L'effet du statut de l'œuvre

Le musée est un lieu dont la visite est suffisamment exceptionnelle pour que l'action des visiteurs ne soit pas entièrement guidée par des routines. L'orientation au sein de ce lieu n'a rien d'évident. La surabondance des œuvres est telle que le visiteur doit opérer une sélection et allouer son attention à certaines plutôt qu'à d'autres. Sur quels principes repose cette sélection ? Comment des visiteurs dotés de ressources variées arrivent-ils à trouver leur chemin dans l'espace artistique du musée ? Je propose dans ce chapitre une sociologie de l'attention qui analyse comment les propriétés sensibles des œuvres, et surtout les indices de leur valeur qui sont lisibles dans l'environnement muséal, permettent aux visiteurs de s'orienter.

Il existe sur la question une littérature abondante, mais elle est rarement ancrée dans une perspective sociologique. Depuis les années 1920, les professionnels des musées ont développé des techniques d'étude des visiteurs ancrées dans la psychologie comportementaliste. Leurs travaux ont mis en exergue les différences de « pouvoir d'arrêt » des objets exposés dans les musées¹ : certains sont plus susceptibles que d'autres de provoquer l'attention. Cependant, ces travaux ont souvent localisé ce pouvoir d'arrêt dans les dispositifs muséographiques². Elles s'intéressent moins aux visiteurs eux-mêmes qu'aux conditions d'exposition, à l'évaluation des dispositifs muséographiques existants et à la conception de nouveaux dispositifs. En effet, les muséographes ont le contrôle de ces dispositifs, qu'ils peuvent modifier à l'envi, alors qu'ils ne disposent d'aucun pouvoir sur la composition de leur public. La concentration de la littérature sur les dispositifs s'explique ainsi principalement par son objectif pratique.

1. ROBINSON, *The behavior of the museum visitor*, op. cit.

2. John Howard FALK et al., « Predicting visitor behavior », *Curator*, 28 (4), 1985, p. 249–257.

Dans ce chapitre, je discute cette littérature et les méthodes qu'elle a mises en place pour saisir l'attention des visiteurs. Dans un premier temps, je reviens sur les débats autour de la construction de la valeur de l'art pour établir la nécessité de constituer l'attention accordée aux œuvres comme un problème sociologique (section 3.1). Je montre en particulier qu'il convient de prendre au sérieux le sentiment de désorientation qui affecte les visiteurs. J'analyse ensuite la façon dont les études de public anglo-saxonnes se sont emparées de cette problématique, et j'en développe une critique méthodologique (section 3.1.4). Je montre en particulier que le passage de données individuelles à des données agrégées écrase la temporalité de l'orientation au sein du musée. Je présente ensuite mon principal terrain d'étude, une salle du musée des beaux-arts de Lyon qui abrite *La fuite en Égypte* de Nicolas Poussin, et son intérêt pour une telle perspective (section 3.2). J'analyse enfin les déterminants de l'allocation de l'attention, en distinguant les propriétés sensibles des œuvres (section 3.3), d'une part, et leur statut (section 3.4) d'autre part. Ce faisant, je suis et raffine la piste tracée par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler dans leur étude des visiteurs du musée Granet³, qui met en évidence les déterminants sociaux de l'attention.

3.1 L'attention au musée

Eviatar Zerubavel jette dans un ouvrage théorique récent les bases d'une sociologie cognitive de l'attention⁴. Il propose de sociologiser les travaux neuroscientifiques sur la perception, en montrant que les choix constants qui sont faits par des individus plongés dans une situation de surcharge informationnelle dépendent de leur socialisation. Le chirurgien n'observe pas chez un patient les mêmes caractéristiques que le sociologue chez un enquêté. Ce faisant, Zerubavel entend avancer vers une sociologie de l'inattention, afin de comprendre comment des groupes d'individus peuvent ignorer collectivement des objets qui les entourent alors que d'autres les considèrent comme fondamentaux. Il s'agit en somme de comprendre comment se construit la pertinence ou l'absence de pertinence. Si ce thème n'est pas nouveau, l'intérêt du travail de Zerubavel est de faire le lien entre une telle analyse macrosociologique de la pertinence et une approche à l'échelle individuelle de l'at-

3. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

4. Eviatar ZERUBAVEL, *Hidden in plain sight. The social structure of irrelevance*, Oxford : Oxford University Press, 2015.

tention comme capacité cognitive⁵. L'attention individuelle est le produit d'institutions dont on peut retracer l'histoire, mais elle produit à son tour des effets sur l'interaction. Nous apprenons à voir dans un ordre social déterminé, et notre vision contribue en retour à reproduire cet ordre.

Le concept d'attention est peu explicité par la sociologie de l'art et de la culture. Pourtant, la problématique qu'il décrit est centrale dans cette littérature. En effet, la construction de la valeur des œuvres⁶ constitue une préoccupation majeure dans un régime de production structurellement surabondant⁷. Il y a toujours plus d'œuvres créées que de place sur le marché pour les absorber toutes⁸. Dans cette situation, les institutions des mondes de l'art concentrent leur attention comme celle du public sur un cœur restreint de productions. Les techniques de construction de la valeur – classements, conventions, intermédiaires, etc. – sont autant de moyens pour le faire. Là encore, l'attention peut être saisie au niveau agrégé (des acteurs collectifs, des institutions, privilégient certains produits au détriment d'autres) et au niveau individuel (les logiques de l'allocation de l'attention d'une personne). Par exemple, l'interrogation centrale de la sociologie de la critique culturelle concerne l'allocation de l'attention médiatique⁹.

Enfin, l'analyse de l'attention est particulièrement importante au musée. Dans ce contexte d'action, l'attention apparaît au moins à travers une figure négative, la désorientation. Les principes régulant l'attention sont, dans la vie quotidienne, suffisamment bien réglés pour ne pas produire de dissonances¹⁰. C'est le propre d'un regard socialement construit, qui ne peut voir que ce qu'il est entraîné à voir. Les principes qui guident l'orientation au musée d'art, cependant, sont la plupart du temps bien moins assurés. C'est ce que j'ai retrouvé chez mes enquêtés, en tous cas chez les moins compétents artistiquement (les

5. Ibid.

6. MOULIN, « Le marché et le musée », op. cit.

7. Pierre-Michel MENGER, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris : Gallimard, Le Seuil, 2009 ; le renouveau contemporain de l'intérêt pour l'attention dans la sociologie du numérique tient également à cette question de la surabondance, en l'occurrence la surabondance d'informations. Cf. Emmanuel KESSOUS, *L'attention au monde. Sociologie des données personnelles à l'ère numérique*, Paris : Armand Colin, 2012.

8. Richard Peterson en prend argument pour relativiser les explications de la création artistique par le « génie » : les créateurs talentueux sont présents dans toutes les périodes et toutes les sociétés, et ce sont plutôt les conditions institutionnelles et organisationnelles de l'accueil de leurs révolutions qui sont rares. Cf. Richard A. PETERSON, « Why 1955? Explaining the advent of rock music », *Popular Music*, 9(1), 1990, p. 97–116.

9. Par exemple Susanne JANSSEN, « Reviewing as social practice. Institutional constraints on critics' attention for contemporary fiction », *Poetics*, 24(5), 1997, p. 275–297.

10. ZERUBAVEL, *Hidden in plain sight*, op. cit.

moins diplômés en matières littéraire ou artistique, les moins familiers du musée). Pour ceux-ci, la question de savoir ce qu'il convient de faire au sein d'un musée n'a pas de réponse naturelle, c'est-à-dire incorporée. Quelles salles visiter ? Quels tableaux regarder ? Quels objets ignorer (car le musée, comme Internet, est un lieu de surabondance : même un musée d'art d'importance moyenne dispose de plus d'œuvres qu'un visiteur ne peut regarder en une visite de quelques heures) ? Et surtout, que faire devant un tableau ?

Ces questions se posent aux visiteurs comme autant de problèmes pratiques. Il ne s'agit pas nécessairement, en cela, d'un raisonnement réflexif. Elles se lisent dans les pratiques : les hésitations, les erreurs, les retours en arrière, le sentiment, régulièrement exprimé, de ne pas être « à sa place ». Il a tout à voir avec le mécanisme macrosociologique de la construction de la valeur artistique, parce que les visiteurs s'appuient sur un ordre de légitimité déjà défini pour s'orienter, bien qu'ils soient capables de s'appuyer sur d'autres principes lorsqu'ils ne maîtrisent pas celui-là. Si l'orientation au musée pose problème, c'est parce que le lieu est chargé d'enjeux de légitimité. L'attention est donc un problème important à la fois pour la sociologie en général, pour la sociologie de la culture en particulier, ainsi que pour l'étude des visiteurs de musées.

Pour établir le lien entre les deux niveaux d'analyse, micro et macro, de l'allocation de l'attention, il convient de différencier les deux sens du terme de reconnaissance artistique, légitimation et identification. La spécificité de cette question dans le cas du musée apparaît alors dans les études de publics, et surtout dans les cas empiriques de désorientation. Ces cas, cependant, ne sont que des révélateurs : les moments de désorientation doivent servir à dégager, en négatif, les principes utilisés pour l'orientation.

3.1.1 Reconnaissance et identification

La reconnaissance artistique désigne d'abord le processus social de construction de la valeur symbolique. Le concept décrit alors le processus de légitimation d'un genre, d'un objet, ou d'un créateur. Les objets culturels sont, par définition, singuliers, et les modalités d'attribution de la valeur sont rarement consensuelles, bien que l'histoire des champs de production culturelle stabilise des genres, des écoles, des formes qui permettent d'opérer un ensemble de raccourcis entre l'objet et sa valeur¹¹. Ces produits font ainsi l'objet d'un classement, opéré, répété et diffusé par un ensemble d'acteurs, producteurs, intermédiaires

11. DIMAGGIO, « Classification in art », op. cit.

et publics. La valeur symbolique est portée et transmise par des institutions : musées, critiques, marchés, etc. Les classements des produits culturels connaissent par ailleurs également des fluctuations historiques découlant de mutations des champs de production ou plus généralement de l'espace social. Certains genres, certains objets, le jazz¹² ou la bande dessinée¹³, ont par exemple connu au cours du 20^e siècle une légitimation plus ou moins prononcée. On a pu repérer, dans cet espace, les acteurs et les institutions produisant et transmettant cet ordre symbolique¹⁴, ainsi que celles qui, comme l'école, par leur autorité¹⁵ et par leur travail d'acculturation¹⁶, appartiennent à l'espace public et produisent des produits culturels.

Dans la mesure où la valeur des produits culturels est portée par des institutions, c'est à ce niveau qu'est le plus souvent analysé le processus de reconnaissance artistique. Les individus s'appuient sur de tels classements, ainsi que sur les scripts fournis par l'institution, pour organiser leur action¹⁷. Cependant, à l'échelle individuelle, le terme de reconnaissance peut désigner un second processus, qui fait l'objet d'une attention moindre de la part des sociologues de la culture : l'identification par le consommateur culturel du statut des produits qu'il consomme. En effet, si les individus s'appuient sur des institutions, tous ne maîtrisent pas nécessairement l'intégralité des codes d'identification nécessaires. Les hiérarchies entre arts, et parfois, au sein d'un art, entre genres peuvent être bien maîtrisées sans que le soient tout à fait celles qui distinguent, au sein d'un genre, deux œuvres. Ainsi, l'on peut placer généralement les œuvres exposées au musée au-dessus de celles qui ne le sont pas, sans pour autant être capable de dire laquelle de deux œuvres appartenant à cette première catégorie est institutionnellement considérée comme plus importante.

Cette erreur d'identification consiste à méconnaître un ordre de légitimité en dédaignant la toile d'un grand maître au profit de celle d'un peintre anonyme, parce que la première

12. Lawrence LEVINE, « Jazz and American culture », *The Journal of American Folklore*, 102 (403), 1989, p. 6–22 ; Wenceslas LIZÉ, « Le goût jazzistique en son champ », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182, 2010, p. 60–87 ; Olivier ROUEFF, *Jazz. Les échelles du plaisir*, Paris : La Dispute, 2013.

13. Luc BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (1), 1975, p. 37–59.

14. Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *La reproduction. Eléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris : Minuit, 1969 ; Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998 [1993] ; MOULIN, « Le marché et le musée », op. cit. ; Harrison C. WHITE et Cynthia WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris : Flammarion, 1991.

15. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit.

16. GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, op. cit.

17. MARIOT, « Faut-il être motivé pour tuer ? », op. cit. ; idem, « La réflexivité comme second mouvement », op. cit.

ne met pas en avant les signes nécessaires à son identification. Cette méprise est rarement documentée dans les travaux sur la réception : on trouve peu d'exemples circonstanciés d'individus opérant de telles méprises. Ils sont par contre légion dès lors que l'on parle de méprises collectives. Ainsi, dans un article défendant une théorie contextuelle de la reconnaissance artistique, Anna Lisa Tota mentionne les jugements rétrospectifs portés sur le goût d'une époque. Botticelli, par exemple, était considéré au 19^e siècle comme un peintre médiocre. L'amateur de peinture contemporain ne peut que s'étonner et mépriser rétrospectivement ce manque de goût, cette ignorance de l'importance « réelle » de l'artiste – c'est-à-dire de l'importance que lui accordent les hiérarchies artistiques contemporaines. C'est ici toute une époque qui est coupable de cette erreur d'identification. Dans le même article, Tota mentionne les expériences consistant à changer un artiste de cadre de réception, comme la performance du chanteur Sting dans le métro londonien, en 1993¹⁸, ou celle, postérieure à l'article, du violoniste classique Joshua Bell dans le métro de Washington en 2007¹⁹. Dans les deux cas, les artistes, très fortement reconnus dans leurs mondes respectifs, ont été largement ignorés par les passants, des attitudes que les commentateurs qualifient d'erreurs de jugement : ces passants n'auraient pas su reconnaître la qualité des œuvres interprétées.

L'erreur inverse consiste à attribuer à un objet – ou à une personne – une légitimité dont elle ne bénéficie pas en réalité. Le musée est pour cela un lieu dangereux. Il contient de nombreux tableaux qui ne prétendent pas au statut de chef-d'œuvre, et dont l'intérêt est, même pour les amateurs d'art, principalement historique ou documentaire. Ainsi, dans la salle où est conservée *La fuite en Égypte*, un tableau allégorique, *La Terre*, de Noël Coypel, orne la partie supérieure du mur sud. Il faisait partie du décor d'un château avant la Révolution.

Deux femmes traversent la salle d'un pas rapide. L'une, regardant de loin le tableau de Coypel :

- Ça c'est joli !
- Non.
- Ah bon ?
- Non, tu sais, c'est un... c'est un décor, alors...²⁰

18. Anna Lisa TOTA, « Context as resource for constructing artistic value. Cases of non-recognition », *Social Science Information*, 37 (1), 1998, p. 45–78.

19. Gene Weingarten, « Pearls Before Breakfast », *Washington Post*, 7 avril 2007.

20. Journal de terrain, 22 juin 2012.

La remarque de la première femme apparaît déplacée aux yeux de sa compagne. Un jugement positif est porté sur un tableau qui appartient à un genre mineur, l'allégorie décorative. La deuxième femme sanctionne une faute de goût : s'il y avait un tableau à sélectionner dans cette salle, ce n'était clairement pas celui-là, dont la position même, en hauteur, signale le caractère secondaire. La connaissance ou l'ignorance de la hiérarchie des genres picturaux est ici nécessaire à la production d'un jugement adéquat.

Dans les études de la légitimité, le passage d'une échelle d'analyse à l'autre, de la reconnaissance à l'identification, est rarement interrogé. On sait précisément la façon dont la valeur d'un objet est construite et diffusée, mais pas nécessairement comment elle est mobilisée dans les interactions concrètes qui sont l'ordinaire de la consommation culturelle. L'étude de ce second sens du terme de reconnaissance met l'accent sur les effets interactionnels de la légitimité culturelle. Comment, dans une situation de consommation culturelle, un individu attribue-t-il une valeur à un objet, et comment cette attribution influence-t-elle sur l'appropriation de l'objet ? La question porte sur l'adéquation entre la valeur reconnue par les institutions culturelles et celle identifiée par le consommateur, et démontre sa pertinence dans les cas de divergences entre ces deux valeurs : lorsque l'on tient pour quelconque un chef-d'œuvre reconnu, ou lorsque l'on tient pour particulièrement admirable un objet commun. L'objet peut avoir une valeur bien établie : rien ne dit que l'individu la connaisse ni ne l'accepte. Il peut être généralement reconnu (consacré) sans être pour autant reconnu (identifié) comme tel.

Il ne s'agit pas là d'un simple jeu de mots autour du terme de reconnaissance, mais plutôt d'une invitation à déplacer le regard vers une zone laissée dans l'ombre par la théorie de la légitimité culturelle. Un ordre de légitimité ne fonctionne que dans la mesure où il est largement reconnu comme tel. Dans un tel ordre, il ne suffit pas de montrer qu'un objet a été consacré par des instances spécialisées pour le considérer comme légitime. Il faut encore que, parmi les consommateurs culturels, ceux-là mêmes qui se tiennent éloignés de cet objet lui octroient tout de même une valeur importante, sinon supérieure à celle de leurs propres pratiques. Si les beaux-arts ou la littérature consacrée dans leur ensemble disposent d'une légitimité, c'est parce que les non-visiteurs de musée et les non-lecteurs leur accordent une supériorité culturelle sur leurs propres pratiques.

Ce décalage du regard du sociologue est au cœur de la perspective appelée par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron dans *Le Savant et le populaire*. Dans cet ouvrage, les

auteurs renvoient dos à dos les thèses misérabilistes de l'aliénation des masses et du « goût de nécessité » des classes populaires, qui écrasent la diversité des pratiques effectives des dominées, et les thèses « populistes » qui exaltent l'autonomie de la culture populaire et voient partout de la résistance à la domination. Ils invitent la sociologie de la culture à naviguer entre ces deux écueils, ce qui implique de s'intéresser à la façon dont les hiérarchies culturelles sont effectivement perçues par les agents. Pour les auteurs, si les marges de résistance de ceux qui sont culturellement dominés sont faibles, elles consistent moins en la contestation ouverte des hiérarchies existantes, contestation vouée à l'échec, qu'en l'ignorance, partielle et temporaire, de ces hiérarchies. En ce sens, c'est l'absence de reconnaissance qui constitue une stratégie de résistance possible²¹.

La théorie de la légitimité culturelle, dans la version qu'en offre Pierre Bourdieu dans *La distinction* comme dans les amendements que proposent les auteurs du *Savant et le populaire*, a donc besoin d'une théorie de l'identification des œuvres. La reconnaissance du statut des œuvres est en effet une condition nécessaire au fonctionnement des hiérarchies culturelles²². La culture, en cela, ne fait pas exception aux ordres de légitimité. Pour décrire adéquatement les pratiques des consommateurs culturels, la théorie de la légitimité culturelle ne peut donc pas faire l'impasse sur les processus interactionnels par lesquels les consommateurs infèrent un statut aux œuvres qu'ils rencontrent.

Ce processus est souvent considéré comme évident, alors qu'il n'en est rien. La nécessaire institutionnalisation des hiérarchies culturelles peut accroître les grands écarts de statut, et invisibiliser les écarts les plus faibles. Ainsi, le musée, en traçant une démarcation stricte entre l'art légitime et le reste des productions culturelles, peut brouiller les différences de statut au sein des objets les plus légitimes. Le musée des beaux-arts de Lyon expose quelques tableaux considérés comme ses chefs-d'œuvre, signés d'artistes renommés : Rembrandt, Rubens, Gauguin, Picasso, Poussin, etc. Il présente les toiles d'autres peintres de premier plan, moins connus en dehors des spécialistes, comme Simon Vouet ou Jacques Stella, deux artistes français du 17^e siècle. Mais on y trouve aussi des œuvres anonymes, considérées comme étant de qualité moyenne par les spécialistes, présentées par intérêt documentaire, ou simplement dans la perspective de disposer d'une collection cohérente. La reconnaissance comme identification du statut de l'œuvre est alors une compétence nécessaire au visiteur qui souhaite éviter les faux pas : admirer ce qui n'est digne que d'un

21. GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, op. cit.

22. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit., p. 42.

regard, et dédaigner le chef d'œuvre.

3.1.2 S'orienter au musée

La question de l'orientation des visiteurs est au cœur d'un grand nombre de travaux dans la littérature portant sur le public des musées. L'orientation y est définie de deux manières. La plus restrictive consiste à en faire une phase de la visite au musée. Pour John Falk, l'orientation constitue la première étape de la visite : lors de son arrivée, le visiteur doit d'abord s'orienter, s'appropriier les lieux, et comprendre où se trouve l'exposition. Une fois sur le bon chemin, il se laisse prendre par l'exposition : les étapes suivantes, dans ce modèle, sont la contemplation attentive (« intensive looking »), la visite détachée (« exhibit cruising »), et la sortie du musée²³. Cette acception du terme d'orientation paraît cependant bien trop restrictive, car l'attention demeure un enjeu tout au long de la visite ; elle est tout du moins inutile pour une description interactionnelle d'un moment de la visite.

Une seconde approche, plus inclusive, paraît mieux adaptée à la perspective que je prends dans ce chapitre. Elle est défendue par Stephen Bitgood. Dans un recueil récent d'articles parus depuis les années 1980, il propose la définition suivante :

[L'orientation est la] conscience de ce qui se trouve dans son environnement, de ce qu'il faut voir et faire, de la manière dont on doit organiser sa visite, de l'endroit où l'on se trouve à chaque moment, de la façon de trouver son chemin, et d'atteindre des destinations spécifiques²⁴.

Il s'agit alors d'une compétence plus générale à construire un chemin au sein de l'exposition, et à sélectionner les salles, les vitrines et les objets dignes d'intérêt. Cette orientation n'est pas uniquement spatiale. Elle a bien une dimension physique – la capacité à trouver son chemin (« wayfinding ») –, mais elle est également « conceptuelle ». Cette dimension « conceptuelle » consiste pour l'auteur en la capacité à trouver (c'est-à-dire à déduire par l'interprétation) l'idée ou les idées défendues par l'exposition²⁵. Dans le cadre d'une muséologie évaluative, inspirée de problématiques éducatives, et centrée sur les expositions

23. FALK et DIERKING, *The museum experience*, op. cit., p. 58.

24. BITGOOD, *Social design in museum*, op. cit., « [Orientation is the] awareness of what's in the environment, what to see and do, how to organize the visit, where you are at any moment, how to find your way around, and where to find specific destinations », 317.

25. Ibid.

défendant un point de vue plutôt que sur l'étude des collections permanentes des musées d'art, cet aspect non spatial de l'orientation prend de l'importance. On peut cependant penser, de manière moins normative, que la dimension conceptuelle de l'orientation réside simplement dans la capacité à opérer un tri parmi les objets exposés.

Les travaux sur l'éducation muséale insistent sur le rôle de l'orientation dans la réussite de la transmission de connaissance²⁶, qui apparaît de manière saillante dans les situations de visites familiales, en particulier dans les musées de science²⁷. Pour Lucille Nahemow, le musée doit ainsi être conçu comme un environnement inconnu, et la capacité d'orientation est alors essentielle pour la recherche d'information des visiteurs²⁸. L'orientation en vient alors à désigner plus généralement une compétence muséale.

La littératie muséale est juste une autre manière de décrire l'orientation muséale – le mécanisme ou les ressources dont ont besoin les visiteurs pour accomplir (logistiquement et conceptuellement) leur expérience²⁹.

Cette compétence – Wolf parle ici de littératie – ressemble au « capital de familiarité » que décrit Passeron dans son travail sur les bibliothèques, et dont il montre qu'il peut compenser en partie un manque de capital culturel. Il désigne la connaissance pratique et locale d'un établissement culturel, savoir incorporé qui permet de se repérer dans les classifications bibliothécaires, sans nécessairement disposer d'une maîtrise théorique de ces classements.

Le libre accès [aux collections des bibliothèques] dont le but idéal est *l'autonomie de la demande* n'est pas le moyen magiquement efficace [pour libérer la demande] : son succès exige des usagers, à défaut de la connaissance de la *carte*, celle du *territoire* ; à défaut du capital culturel, inégalement réparti, on le sait, un capital de familiarité indigène avec le lieu et les choses, différemment, mais inégalement réparti lui aussi³⁰.

26. HEIN, *Learning in the museum*, op. cit., p. 160-161.

27. D. D. HILKE, « Strategies for family learning in museums », *Visitor studies*, 2, 1988, p. 120-124 ; Paulette M. MCMANUS, « Families in museums », *Towards the museum of the future. New European perspectives*, sous la dir. de Roger MILES et Lauro ZAVALA, Londres : Routledge, 1993, p. 81-97.

28. Lucille NAHEMOW, « Research in a novel environment », *Environment and Behavior*, 3 (1), 1971, p. 81-102.

29. « Museum literacy is just another way of describing museum orientation – that mechanism or support that visitors need in order to successfully process their (logistical and conceptual) experience ». Robert L. WOLF, « The missing link. A look at the role of orientation in enriching the museum experience », *The Journal of Museum Education*, 11 (1), 1986, p. 17 ; cité par HEIN, *Learning in the museum*, op. cit., p. 160.

30. Jean-Claude PASSERON, « Images en bibliothèque, images de bibliothèques », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 27 (2), 1982, p. 69-83.

C'est cette capacité pratique que je voudrais pointer avec le terme d'orientation. Il ne s'agit pas cependant d'une construction abstraite. Les études de public montrent qu'elle constitue un enjeu pour les visiteurs. La facilité d'orientation au sein des musées est l'un des principaux déterminants du plaisir pris à la visite³¹. Les visiteurs sont demandeurs de dispositifs d'orientation précis et critiquent les expositions qui en manquent, ou dans lesquelles ces dispositifs ne sont pas adaptés³². Ils apprécient les situations dans lesquelles cette orientation est facilitée.

Les visiteurs aiment en effet que la structure de l'exposition soit compréhensible dans son ensemble, même lorsqu'ils ne la suivent pas. Ils aiment pouvoir s'orienter grâce à l'exposition. [...] Les visiteurs se promènent dans l'exposition en cherchant des signaux qui les feront s'arrêter³³.

À l'inverse, les moments de désorientation sont rarement appréciés. Ils peuvent certes participer du caractère dépaysant du musée³⁴, mais ils sont le plus souvent craints³⁵. L'orientation constitue donc un enjeu pratique pour les visiteurs : « Le repérage dans l'espace est un défi et une préoccupation importante pour le visiteur de musée, qui produit des effets sur de nombreux autres aspects de son expérience³⁶ ».

L'orientation des visiteurs constitue donc bien un objet d'investigation pour les études de public. Celles-ci ont montré que la capacité à trouver son chemin au sein du musée était une compétence acquise par la familiarisation avec cet environnement, compétence dont l'absence peut être nuisible à l'expérience des visiteurs. Cette compétence est double : il s'agit à la fois d'un repérage géographique, dans l'espace physique du musée, et d'un repérage « conceptuel ». Ce dernier ne peut être défini qu'en rapport avec les intentions communicationnelles de l'institution muséale : il s'agit de la capacité à lire le message que celle-ci cherche à faire passer dans l'exposition. On revient ici à la logique évaluative

31. Stephen KAPLAN, Lisa V. BARDWELL et Deborah B. SLAKTER, « The museum as a restorative environment », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 725–743.

32. Jacqueline EIDELMAN, « La réception de l'exposition d'art contemporain "Hypothèses de collection" », *Publics et Musées*, 16, 1999, p. 173–175.

33. « Visitors do indeed appreciate a comprehensible structure to the exhibition as a whole, even if they don't follow it. They like to be able to orientate themselves within the exhibition. [...] visitors browse through an exhibition looking for cues to make them stop ». Sandra BICKNELL et Peter MANN, « A picture of visitors for exhibition developers », *Visitor Studies*, 5 (1), 1993, p. 89.

34. Octave DEBARY et Mélanie ROUSTAN, *Voyage au musée du quai Branly*, Paris : La Documentation Française, 2012.

35. Anne BATIONO-TILLON, « Ergonomie et domaine muséal », *Activités*, 10 (2), 2013, p. 82–108.

36. « Wayfinding is a challenging and nontrivial concern of the museum visitor that impacts many other aspects of the visitor experience ». Janet Frey TALBOT et al., « Factors that enhance effectiveness of visitor maps », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 745.

de nombreuses études de publics qui mesurent la réception des visiteurs à l'aune de sa conformité aux intentions des concepteurs d'expositions. Une telle perspective ignore les ressources pour l'orientation des visiteurs qui ne sont pas directement construites par le musée dans l'environnement de l'exposition.

Or, l'orientation qui m'intéresse ici est moins spatiale qu'artistique. En s'orientant ou en se perdant dans le musée, les visiteurs naviguent également dans l'espace social de la peinture. On peut montrer en quoi cette orientation constitue une préoccupation pratique de la part des visiteurs en s'intéressant aux cas de désorientations : le besoin d'orientation n'est en effet jamais plus visible que lorsqu'il n'est pas satisfait.

3.1.3 Les désorientations artistiques

Au second étage du musée des beaux-arts, la section de peintures anciennes, du 15^e au 19^e siècle, consiste en une enfilade de pièces au fil de laquelle aucun chemin alternatif n'est possible. Les consultations répétées du plan du musée par les visiteurs ne peuvent donc avoir pour principe une désorientation spatiale : aucun autre itinéraire ne leur est proposé. La plupart du temps, elles tiennent surtout à ce que le plan indique les objets les plus importants du musée, ses chefs d'œuvre. Nous pouvons ainsi identifier une première figure d'usage du plan du musée : devant un tableau apparemment remarquable, le visiteur déplie le plan qu'il a à la main et regarde si la toile est mentionnée.

Une femme, devant *Le temple d'Auguste* de Thomas Blanchet, regarde brièvement le tableau, puis baisse les yeux vers le plan déplié qu'elle tient à la main, deux ou trois secondes. Le tableau n'y figure pas. Elle se tourne et se dirige vers la sortie sans regarder le tableau à nouveau³⁷.

Si le plan permet de s'orienter, c'est donc dans la mesure où il indique les lieux où l'arrêt est nécessaire, les œuvres majeures à ne pas manquer. Il objective les hiérarchies artistiques, les transforme en guides pour l'action. Nous verrons plus loin qu'il agit en cela comme les autres dispositifs de médiation, cartels, audioguide et dépliants : il fournit des indices de la valeur des œuvres. La régularité de son usage, ce faisant, indique que l'orientation est bien un souci récurrent pour un grand nombre de visiteurs. Où faut-il s'arrêter ? Quels sont les tableaux dignes de valeur ?

37. Journal de terrain, 4 avril 2012.

Un couple, 50 à 60 ans, traverse la salle au nord, d'est en ouest. Elle marche le regard baissé sur le plan déplié qu'elle tient dans les mains ; lui avance la tête tournée vers la droite, et le regard à hauteur des cartels du mur nord. Au milieu de la traversée, ils balayent tous deux brièvement les tableaux du mur sud, d'un regard panoramique. Ils marchent lentement, mais ne s'arrêtent pas³⁸.

Ainsi, le fait que la déambulation dans le musée puisse pour certaines personnes être principalement appuyée sur le plan malgré la linéarité du bâtiment, plan qui est parfois plus regardé, dans une salle donnée, que les peintures exposées, confirme que le plan est employé pour repérer les œuvres les plus légitimes. Dans le cas précédent, on voit se joindre deux stratégies d'orientation sur lesquelles je reviendrai : alors que la femme se dirige grâce au plan, l'homme s'oriente par les cartels. Tous deux cherchent des informations qui pourraient justifier un arrêt, mais ni l'un ni l'autre ne semble en trouver.

Les dispositifs peuvent apporter des informations contradictoires, et troubler cette orientation. Accrochée dans les collections permanentes du musée en 2008, *La fuite en Égypte* n'est indiquée sur le plan qu'en 2013. Comme on le verra par la suite, l'identification de l'artiste est essentielle dans les arrêts. C'est souvent à partir du moment où Nicolas Poussin est identifié comme l'auteur du tableau que celui-ci devient digne d'intérêt. Le cartel est porteur de cette indication alors que le plan ne fait pas du tableau l'un des chefs-d'œuvre du musée ; les deux dispositifs sont ici en conflit.

Une mère et son fils, d'environ 12 ans. Elle a un appareil photo à la main. Elle se trouve devant le banc en face de *La fuite en Égypte*. Le garçon est assis sur ce banc. Elle pointe le tableau et dit à son fils, qui a le plan à la main : « Y'a ce tableau sur ton truc ? » Le garçon fait non de la tête. Elle, s'approchant du cartel : « C'est un Poussin... » Elle hausse les épaules, se retourne vers lui. Le garçon se lève et ils s'en vont³⁹.

Dans cette situation, le tableau est bien identifié comme ayant une certaine importance, et le plan doit permettre de vérifier cette inférence. La dissonance provient alors de ce que les deux informations ne concordent pas.

Mais l'usage du plan n'est pas le seul indicateur du besoin d'orientation des visiteurs. La désorientation se lit également dans leurs attitudes qui, sans être appuyées sur un matériel particulier, dénotent l'hésitation et la perte de repères. Elle est suggérée par

38. Journal de terrain, 20 juillet 2012.

39. Journal de terrain, 19 juillet 2012.

un ensemble de traits de comportements. Le mouvement des visiteurs prend un rythme saccadé, accélère et ralentit brusquement. Il ne suit pas alors une trajectoire linéaire, mais comprend de nombreux changements de cap. Il se caractérise également par des retours en arrière et des demi-tours fréquents. Le regard des visiteurs se fixe rarement sur un tableau en particulier, pas plus qu'il ne suit une stratégie fixe, comme celle qui consiste par exemple à regarder systématiquement les cartels. Il est le plus souvent mobile : les murs sont balayés du regard, indiquant une recherche de prise. Il change souvent de murs. Enfin, il passe d'un tableau à un autre de manière apparemment aléatoire, ou du moins sans continuité spatiale entre les tableaux. On trouve une illustration exemplaire de cette figure dans l'observation suivante :

Entrée par le nord-ouest, une femme d'environ 50 ans, un lourd manteau sur le bras. Elle avance vers le banc, se retourne et lève la tête vers *L'apothéose* de Blanchet, deux secondes. Elle baisse les yeux à hauteur d'homme, fait un quart de tour vers l'ouest, puis encore un quart, du torse, vers le mur sud où son regard va d'un tableau à l'autre (trois à quatre secondes). Elle se tourne à nouveau vers le nord et s'approche d'un pas rapide du cartel de *L'apothéose*, qu'elle lit plus de 5 secondes. Elle revient auprès du banc, fait un nouveau demi-tour, puis recommence à pivoter, les jambes vers l'ouest, le regard vers l'ouest, puis le sud, et une seconde fois l'ouest puis le sud. Elle quitte alors la salle, d'un pas rapide⁴⁰.

L'observation dure environ une minute, mais la visiteuse n'a exprimé d'intérêt que pour un seul tableau, durant une dizaine de secondes au total. Le reste de son temps dans la salle est consacré à une recherche de repères qui n'aboutit à aucune attention supplémentaire.

J'ai documenté avec plus de précisions un cas de désorientation. Il apparaît plus explicite que les cas issus des observations, et permet de lier l'allocation de l'attention du visiteur à ses dispositions. Marion est étudiante en première année d'arts appliqués. Elle est venue au musée pour un exercice scolaire : elle doit choisir 24 œuvres du musée, chacune devant être représentative d'une période ou d'un courant listé sur une feuille qu'elle tient à la main lors de sa visite, et présenter chacune de ces œuvres en quelques phrases. Je la vois passer plusieurs fois dans la salle, sa feuille à la main. Lors de l'un de ses premiers passages, elle a pris le dépliant sur *La fuite en Égypte*, mais ne s'est pas arrêtée devant le tableau. Au troisième, elle s'arrête et le prend en photo. Je lui propose un entretien alors qu'elle quitte à nouveau la salle. Mes questions portent d'abord sur le tableau de Poussin, ainsi

40. Journal de terrain, 27 octobre 2013.

que sur son exercice. Alors que j'évoque le reste du musée, elle me demande de l'aider à s'orienter.

Samuel : Y'a d'autres œuvres qui vous ont marqué dans le musée ?

Marion : Ben, j'aimerais bien que vous m'aidiez...

Samuel : Éventuellement, oui.

Marion : Pour chercher... En fait, il me manque un naturaliste⁴¹.

Je l'accompagne alors, tout en me défendant d'avoir les connaissances adéquates ; elle répond que « vous allez savoir mieux que moi. » Ses difficultés d'orientation tiennent aux consignes dont elle dispose. Elle doit sélectionner des œuvres selon différents critères, géographiques et stylistiques (une toile hollandaise, sans indicatif de période), historique (une œuvre Troisième République, une autre Second Empire), artistique (une toile naturaliste, une autre baroque). Or, elle maîtrise mal les classements opérés par son enseignant, se sent perdue, et surtout lassée : « Je pense qu'il manque juste, vraiment... J'en peux plus, y'a au moins quatre heures que je suis là ».

La désorientation est alors particulièrement pesante. Je la ressens également lorsque je l'accompagne durant 20 minutes à l'étage. Si je sais suffisamment d'histoire pour proposer des œuvres chronologiquement pertinentes lorsqu'il s'agit de raisonner par régime politique (à sa demande d'une œuvre « Second Empire », je propose une peinture de Gustave Courbet), je suis incapable de proposer des solutions à certaines de ses recherches faute de maîtriser moi-même les classements artistiques (je ne peux répondre à la demande d'une toile naturaliste). Nous ne pouvons alors que nous livrer à des conjectures quand à la nature des courants et des artistes.

Le cas de Marion constitue un exemple particulièrement frappant de désorientation. Il est d'autant plus exemplaire qu'il s'agit d'une visite réalisée avec un objectif scolaire, justement pour apprendre des critères d'orientation, par une visiteuse peu familière des musées (elle y est peu allée avec sa famille). Dans son cursus d'art appliqué, qu'elle a commencé quelques mois seulement avant cette visite, l'histoire de l'art occupe une place secondaire. Lorsque, quelques mois plus tard, je lui demande un rendez-vous pour faire un entretien biographique, elle refuse, me disant simplement au téléphone qu'elle a quitté son école et est rentrée chez ses parents. Par ses ressources, Marion a un profil proche des visiteurs peu dotés en compétences spécifiques, mais elle ne peut, à leur différence,

41. Entretien de réception n° 15, femme, 19 ans, étudiante (arts appliqués).

s'appuyer sur la linéarité de la visite pour se frayer un chemin dans le musée : elle doit tirer de sa présence la matière d'un exposé et exercer ses capacités à catégoriser des œuvres. Cette obligation rend manifestes les difficultés de l'orientation.

L'orientation au musée est certes un problème physique, microgéographique ou environnemental, comme le montrent les études de public. Mais c'est surtout l'orientation artistique qui m'intéresse ici. On voit bien, à travers les cas de désorientation, qu'elle n'a rien d'évident : comment savoir quelles sont les œuvres les plus dignes d'intérêt ? Comment sélectionner celles auxquelles on accordera son attention ? Les visiteurs, pour s'orienter, s'appuient sur un ensemble varié de ressources, qu'il s'agisse de ressources cognitives, culturelles, propres, ou des indices qu'ils trouvent dans leur environnement. La suite de ce chapitre est consacrée à l'examen de ces dernières ressources, celles de l'environnement. Avant cela, il est toutefois nécessaire de revenir sur les façons dont les chercheurs ont saisi empiriquement l'allocation de l'attention des visiteurs de musée.

3.1.4 Trajectoires, temps et arrêt dans les études de public

Comment saisir, en pratique, les principes qui guident l'orientation des visiteurs de musée ? Les études de public anglo-saxonnes emploient souvent une méthode d'enquête, le suivi chronométré de visiteurs ou *timing and tracking*, pour saisir la manière dont les visiteurs allouent leur attention aux différents objets exposés. Ces travaux emploient un ensemble de variables temporelles pour saisir l'attention des visiteurs. Elle met l'accent sur un comportement, l'arrêt devant l'objet exposé. Enfin, elle saisit des séquences : la trajectoire du visiteur au sein du musée. Pour autant, son usage des données spatio-temporelles ainsi produites est paradoxal. L'analyse éclipse en effet la dynamique de l'activité de visite : elle n'évoque pas la succession des activités par lesquelles le visiteur en vient à sélectionner certains objets, mais étudie les différences d'attractivité des objets les uns par rapport aux autres. Un retour sur les *visitor studies* permet de montrer les apports, en particulier méthodologiques, de cette littérature, mais aussi de construire une approche différente de l'analyse des données d'observation des visiteurs. J'emploie dans la suite du chapitre un raisonnement séquentiel pour décrire les figures d'arrêt devant *La fuite en Égypte*.

Le *timing and tracking* est d'abord d'une technique d'observation, même si elle est généralement associée à des techniques de production de données discursives (questionnaires et

entretiens). En effet, il s'agit de saisir le *comportement* des visiteurs⁴². Il y a à cela deux raisons : il s'agit d'une part de dépasser l'approche de l'expérience du musée par l'introspection de récepteurs experts⁴³, et d'autre part d'employer une technique non intrusive, qui permet de saisir le comportement spontané⁴⁴. L'observation y est aussi bien quantitative⁴⁵ que qualitative⁴⁶. « Que faut-il alors observer⁴⁷ ? » Il s'agit de saisir l'attention accordée par les visiteurs aux objets exposés, et l'indicateur le plus couramment utilisé pour cela est le temps qu'ils passent devant ces objets⁴⁸. Le temps y est une ressource rare dont la dépense indique une préférence : le temps est « l'indicateur le plus direct du coût psychologique et symbolique que les visiteurs consentent à chaque tableau⁴⁹ ». La valeur de cet indicateur a évidemment fait l'objet de débats au sein des *visitor studies*⁵⁰,

42. MELTON, « Visitor behavior in museums », op. cit. ; L. C. NIELSEN, « A technique for studying the behavior of museum visitors », *Journal of Educational Psychology*, 37 (2), 1946, p. 103 ; Steven S. YALOWITZ et Kerry BRONNENKANT, « Timing and tracking. Unlocking visitor behavior », *Visitor Studies*, 12 (1), 2009, p. 47–64 ; Michael O'HARE, « The public's use of art. Visitor behavior in an art museum », *Curator*, 17 (4), 1974, p. 309–320.

43. ROBINSON, *The behavior of the museum visitor*, op. cit.

44. D. SHEPPARD, « Methods for assessing the value of exhibitions », *British Journal of Educational Psychology*, 30 (5), 1960, p. 259–265 ; l'inventivité technique des chercheurs pour produire des formes d'observation invisibles découle de cet argument : enregistrement vidéo Dirk vom LEHN, Christian HEATH et Jon HINDMARSH, « Video based field studies in museums and galleries », *Visitor Studies Today*, 5 (3), 2002, p. 15–23 ; hodomètre Robert BECHTEL, « Hodometer research in museums », *Museum News*, 45 (7), 1967, p. 23–25 ; objets connectés par puces RFID ; Takayuki KANDA et al., « Analysis of people trajectories with ubiquitous sensors in a science museum », *IEEE International Conference on Robotics and Automation*, 2007, p. 4846–4853.

45. ZWINKELS, OUDEGEEST et LATERVEER, « Using visitor observation to evaluate exhibits at the Rotterdam Zoo Aquarium », op. cit.

46. JOHNSON, « Aesthetic socialization during school tours in an art museum », op. cit.

47. ROBINSON, *The behavior of the museum visitor*, op. cit., p. 9.

48. « Le temps que passe un visiteur n'est pas simplement une somme de secondes, de minutes et d'heures ; il est aussi une mesure de ses contraintes, de ses besoins et de ses valeurs. L'allocation de cette ressource rare constitue un baromètre utile pour saisir les intérêts, motivations, satisfactions et désintérêts sous-jacents des visiteurs ». (« The time a visitor spends is more than seconds, minutes, and hours ; it is a measure of constraints, needs, and values. The allocation of this valuable commodity is a useful barometer to the visitor's underlying interests, motivations, satisfactions, and dislikes »). (John Howard FALK, « The use of time as a measure of visitor behavior and exhibit effectiveness », *Roundtable Reports*, 7 [4], 1982, p. 10)

49. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit., p. 100.

50. Trois critiques majeures sont souvent adressées à cette méthode : le manque de pertinence du temps comme indicateur de la qualité de l'expérience esthétique, la difficulté à le mesurer, et l'absence de corrélation entre temps passé dans l'exposition et apprentissage (Beverly SERRELL, « Paying attention. The duration and allocation of visitors' time in museum exhibitions », *Curator*, 40 [2], 1997, p. 108–125). La première renvoie à ce qu'il est impossible de savoir ce que signifie un arrêt pour le spectateur (PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit., p. 95). La deuxième porte sur les débats autour de la définition de l'arrêt devant une œuvre : quel est le temps minimal à partir duquel on peut parler d'arrêt ? Comment mesurer un temps souvent très court avec précision (SERRELL, « Paying attention », op. cit.) ? La troisième critique vient de ce que le temps passé au musée n'est pas nécessairement corrélé avec les conséquences attendues de la visite, comme l'apprentissage (John Howard FALK, « Time and Behavior as Predictors of Learning », *Science Education*, 67 [2], 1983, p. 267–276).

mais il demeure le plus utilisé⁵¹.

Alors que les données produites par cette technique ont pour unité fondamentale l'individu dont on enregistre la trajectoire, c'est paradoxalement l'exposition, et non le visiteur, qui est le véritable objet d'étude. Il faut, pour comprendre cette transformation d'échelle⁵², examiner non pas seulement la forme des données employées, mais aussi les mutations que leur font subir les techniques d'analyse. L'unité statistique passe du visiteur à l'objet exposé : il s'agit alors de mesurer et de comparer le pouvoir d'attrait de chacun des objets de l'exposition. Ainsi, le fait qu'un même visiteur puisse associer deux ou plusieurs objets en s'arrêtant devant importe peu : le public de chaque objet est pensé comme neuf, sans considération pour son itinéraire passé. Par exemple, Steven Yalowitz et Kerry Bronnenkant étudient les trajectoires des visiteurs d'un aquarium durant une exposition sur les requins⁵³. Ils suivent un échantillon de visiteurs à travers l'exposition et enregistrent leur comportement. Ils comptent, pour chaque individu, le temps d'arrêt devant chacun des objets exposés (ici, des bassins contenant des animaux marins), et obtiennent une nouvelle base de données avec pour individus les bassins, et pour variable la durée moyenne d'arrêt. Ce sont ces données qui font l'objet d'un travail d'analyse, et non celles qui portent sur les individus : les différents bassins sont comparés les uns avec les autres, et plusieurs cartes de l'exposition sont produites, qui montrent visuellement quels sont les bassins les plus fréquentés. En termes spatiaux, ce ne sont pas des trajectoires, mais des densités de population qui sont mesurées⁵⁴. Quand des trajectoires sont employées, c'est enfin à titre informatif ou exploratoire, et le plus en cherchant la trajectoire moyenne, sans égard pour la variété des parcours⁵⁵, à l'exception de quelques travaux proposant des typologies de trajectoires⁵⁶.

51. Idem, « The use of time as a measure of visitor behavior and exhibit effectiveness », op. cit., p. 10.

52. Bernard LAHIRE, « La variation des contextes dans les sciences sociales. remarques épistémologiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51 (2), 1996, p. 381–407.

53. YALOWITZ et BRONNENKANT, « Timing and tracking », op. cit.

54. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit. ; BITGOOD, « The effects of gallery changes on visitor reading and object viewing time », op. cit. ; O'HARE, « The public's use of art », op. cit. ; KANDA et al., « Analysis of people trajectories with ubiquitous sensors in a science museum », op. cit.

55. Mildred C.B. PORTER, *Behavior of the average visitor in the Peabody Museum of Natural History, Yale University*, Washington : The American Association of Museums, 1938 ; Ayala GORDON, « The exploration route in an exhibition. A new follow-up technique employed in the Ruth Young Wing », *Israel Museum Journal*, 1, 1982, p. 79–90 ; Hans-Joachim KLEIN, « Tracking visitor circulation in museum settings », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 782–800.

56. Par exemple, des typologies assez grossières, du fait d'une méthode imprécise : Yuji YOSHIMURA et al., « An analysis of visitors' behavior in the Louvre museum. A study using bluetooth data », *Environment and Planning B. Planning and Design*, 41, 2014, p. 1113–1131 ; en matière d'études qualitatives, le travail

Les données temporelles subissent la même transformation que les données spatiales, transformation qui écrase les séquences d'action individuelles. L'analyse ne retient des individus que des temps agrégés, comme le temps total passé dans une exposition⁵⁷ ; conformément aux préconisations des textes méthodologiques⁵⁸. Le temps moyen passé devant un objet ou dans une salle sert à qualifier l'attraction de cette partie de l'exposition : là aussi, l'unité statistique est l'objet plutôt que l'individu. Une telle approche considère d'une part tous les arrêts comme équivalents, et ignore d'autre part le fait que ces arrêts puissent être déterminés par la série d'activités antérieures⁵⁹. Rares sont les travaux qui tentent au moins de rapporter le temps passé devant les objets aux caractéristiques individuelles des visiteurs⁶⁰.

La lecture de cette littérature invite à faire un constat contrasté. D'un côté, les études par le *timing & tracking* ont le grand mérite d'avoir constitué l'attention des visiteurs en question de recherche. Elles ont produit et affiné une méthode d'enquête à la fois originale et fertile. Cette méthode fait un usage approfondi de l'observation qui permet de saisir les comportements de consommations culturelles en train de se faire. L'inspiration de ces techniques se fait sentir dans le texte de Passeron et Pedler sur les visiteurs du musée Granet, quand bien ces enquêtes n'apparaissent que pour être radicalement critiquées dans une note de bas de page⁶¹ : le protocole de recherche des deux sociologues reprend exactement les cadres d'une méthode développée depuis les années 1920 dans la lignée des travaux de Robinson⁶². Cependant, ces travaux demeurent dominés par une logique de l'évaluation qui est aisément explicable, mais qui en constitue souvent une des limites. Elle est explicable par l'orientation opérationnelle de ces travaux depuis leurs débuts. Robinson s'est attelé à l'étude du comportement des visiteurs de musée à la demande d'une association regroupant les principaux musées américains⁶³. Par la suite, nombre

de Verón et Levasseur se singularise par son attention aux liens entre formes de trajectoires et propriétés des visiteurs : VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l'exposition », op. cit.

57. FRANCIS, ESSON et MOSS, « Following visitors and what it tells us. The use of visitor tracking to evaluate "Spirit of the Jaguar" at Chest Zoo », op. cit. ; Margaret MENNINGER, « The analysis of time data in visitor research and evaluation studies », *Visitor studies*, 3(1), 1991.

58. KLEIN, « Tracking visitor circulation in museum settings », op. cit. ; SERRELL, « Paying attention », op. cit.

59. Or, ces enquêtes montrent précisément que cette séquence est importante. Cf. par exemple les travaux mettant en évidence l'importance de la « fatigue muséale » dans la baisse progressive de l'attention des visiteurs : GILMAN, « Museum fatigue », op. cit.

60. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

61. Ibid., p. 13.

62. ROBINSON, *The behavior of the museum visitor*, op. cit.

63. Hiroshi DAIFUKU, « The museum and the visitor », *The organization of museums. Practical advice*,

d'enquêtes sont réalisées à la demande des musées, voire par des membres du personnel de ces institutions ou par des agences spécialisées. L'optique est celle de l'évaluation : il s'agit moins de comprendre ou d'expliquer le comportement des visiteurs que de produire des expositions plus « efficaces », c'est-à-dire qui attirent et retiennent plus et plus longtemps les visiteurs, ou encore diffusant mieux son message.

On peut donc conserver l'invitation des *visitor studies* à regarder les comportements effectifs et à suivre les visiteurs tout en adoptant un mode d'analyse de donnée différent. Il importe alors de conserver à l'individu sa place d'unité fondamentale de l'analyse : suivre les trajectoires en étant attentif à la succession des activités des visiteurs.

3.2 S'orienter au musée des beaux-arts de Lyon

La fuite en Égypte de Nicolas Poussin et les tableaux qui l'entourent dans la salle 7 du deuxième étage du musée des beaux-arts de Lyon sont particulièrement adaptés à l'étude de l'orientation des visiteurs. Ce cas permet d'explorer le problème que les difficultés de la reconnaissance des œuvres peuvent poser aux visiteurs. À cette échelle du tableau et de son environnement immédiat, nous pouvons suivre le détail des activités pratiques déployées par les visiteurs pour résoudre la situation de désorientation dans laquelle ils sont plongés.

Il importe, d'abord, de présenter en détail les caractéristiques de mon principal terrain d'enquête, et les raisons pour lesquelles il est susceptible de nous renseigner sur les modalités d'allocation de l'attention des visiteurs. La configuration de cette salle aussi bien que les propriétés objectives des œuvres qui y sont exposées m'ont permis de mettre en place un dispositif d'observation des modalités d'allocation de l'attention des visiteurs. Je décris d'abord le statut paradoxal de Nicolas Poussin, un peintre qui est à la fois au sommet de la légitimité artistique, et comparativement méconnu, par rapport aux autres maîtres appartenant au cœur du canon de l'art occidental. J'expose ensuite la situation du tableau dans le musée et montre qu'il est en concurrence avec d'autres œuvres pour l'attention des visiteurs.

sous la dir. d'UNESCO, Paris : UNESCO, 1960, p. 73-80.

3.2.1 Nicolas Poussin, un peintre célèbre et méconnu

Poussin est, parmi les peintres exposés au musée des beaux-arts de Lyon, mais aussi, plus généralement, dans l'histoire de l'art occidental, remarquable par le décalage qui existe entre sa notoriété et sa popularité. D'un côté, il est considéré, par les professionnels de l'art comme par le grand public, comme un maître de la peinture classique, et l'un des artistes les plus importants de l'histoire de l'art. De l'autre, ses œuvres sont méconnues par le plus grand nombre, et son style n'est pas immédiatement reconnaissable au-delà du cercle restreint des connaisseurs. Cette contradiction entre le statut de l'artiste et l'attention qui lui est portée par les visiteurs est au fondement de ses logiques de réception. En effet, *La fuite en Égypte* rend visible, plus que beaucoup d'autres œuvres, l'importance des indices présentés dans les dispositifs de médiation.

Nicolas Poussin est donc un maître reconnu comme l'un des plus importants de son temps, et de l'histoire de l'art occidental en général. Né en Normandie en 1594, installé à Rome dès 1624, après un apprentissage à Paris, il y gagne la protection de mécènes puissants et répond rapidement à des commandes venues de toute l'Europe. Il ne revient en France que quelques mois, à la demande de Richelieu, alors qu'on le nomme premier peintre du roi. Il est souvent le premier nom associé au classicisme ou à l'école française, produisant, avec d'autres, le canon de la peinture académique naissante⁶⁴. Un faisceau d'indices concordants nous permet de placer Poussin au sommet des hiérarchies artistiques.

La plupart des œuvres de Poussin se trouvent dans des collections publiques, ou du moins dans des musées, publics ou privés. La circulation de l'une de ses œuvres sur le marché de l'art est un événement rare. En 2011, un *Ordre* faisant partie d'une série des *Sept Sacrements* et appartenant à la collection des ducs de Rutland fût vendu au Kimbell Art Museum pour 24,3 millions de dollars. Seules vingt œuvres ont été vendues pour un prix supérieur en enchère publique durant cette même année⁶⁵. *La fuite en Égypte* eut d'ailleurs le record de l'acquisition la plus chère par un musée français, ayant coûté dix-sept millions d'euros. Ainsi, Poussin demeure particulièrement recherché pour un maître ancien, alors que les prix les plus hauts sont atteints, aujourd'hui, par les œuvres impressionnistes et postimpressionnistes. Raymonde Moulin montre bien comment les mondes de l'art

64. Comme on le voit par exemple dans un ouvrage de vulgarisation comme celui de Gérard DENIZEAU, *Panorama des grands courants artistiques*, Paris : Larousse, 2013, pp. 51-55.

65. La comparaison est imparfaite, la toile étant passée, d'abord, aux enchères, mais n'y ayant pas trouvé preneur. Art Price, *Art Market Trends 2011*, http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2011_fr.pdf, p. 30, consulté le 15 septembre 2013.

reposent sur deux institutions, le marché et le musée⁶⁶. Le musée a pour Poussin le même intérêt que le marché. Ainsi, la grande majorité de ses œuvres (181 sur 193) appartiennent à des collections publiques⁶⁷. Cela explique en partie que les transactions de tableaux de Poussin soient si rares : les musées ne vendent qu'exceptionnellement des tableaux, une pratique interdite dans de nombreux pays, dont la France, et les œuvres de Poussin ne peuvent donc émerger que lors des identifications nouvelles.

Les tableaux de Poussin sont, par ailleurs, très concentrés dans quelques musées : le Louvre (38 toiles), l'Ermitage (12), la National Gallery (11), le Prado (7), et la National Gallery of Scotland (7). Neuf autres musées disposent d'au moins quatre toiles⁶⁸. Les deux tiers des œuvres de Poussin sont conservés dans l'une de ces quatorze institutions. On reconnaît dans cette liste les musées les plus importants et les plus prestigieux des états qui les abritent. La présence de tableaux de Poussin est liée au prestige du musée. Ce constat se vérifie pour bien d'autres peintres consacrés, et il confirme en cela l'appartenance de Poussin à ce groupe des peintres recherchés par les musées. Ajoutons enfin que ces musées sont presque tous européens, la seule exception étant le Metropolitan Museum of Art. C'est là un indice, parmi d'autres, de l'ancienneté de la fortune critique de Poussin, dont les œuvres ont rejoint des collections publiques avant l'arrivée sur le marché de l'art des musées américains⁶⁹.

Enfin, notons que les institutions qui possèdent une collection de toiles de Poussin la mettent en avant. J'ai pu vérifier l'accrochage effectif de la quasi-totalité des tableaux de Poussin inscrits dans les collections des musées suivants : Louvre, National Gallery, National Gallery of Scotland, Gemäldegalerie. Le premier consacre trois salles entières au peintre, dont une à son seul cycle des *Quatre saisons* ; les trois autres musées ont également une salle dédiée. Les tableaux de Poussin sont non seulement recherchés par les musées, mais ils sont exposés : la probabilité qu'ils soient conservés dans les réserves du musée est faible, comparativement à d'autres peintres. En 2014, l'historien de l'art, spécialiste

66. MOULIN, « Le marché et le musée », op. cit.

67. Jacques THUILLIER, *Nicolas Poussin*, Paris : Flammarion, 1994.

68. Alte Pinakothek (Munich), Dulwich Picture Gallery (Royaume-Uni), Belvoir Castle (Royaume-Uni), Metropolitan Museum of Art (New York), Musée Condé (Chantilly), Gemäldegalerie (Berlin), Staatlichen Kunstsammlungen (Dresde), Galleria Nazionale d'Arte Antica (Rome), Musée Pouchkine (Moscou)

69. On peut grossièrement dater cette arrivée entre le début du 20^e siècle et les années 1950. En 1910, par exemple, l'Art Institute de Chicago était encore faiblement doté en fonds pour l'acquisition, et concentrait sa politique en matière d'achats sur des peintres américains contemporains plutôt que sur les maîtres européens (Vera L. ZOLBERG, « Conflicting visions in American art museums », *Theory and Society*, 10 [1], 1991, p. 106).

de Poussin, et ancien conservateur du musée du Louvre, Pierre Rosenberg, ayant identifié « dans les réserves du Louvre » un toile qu'il attribue désormais à Poussin⁷⁰, celle-ci a rejoint les salles d'exposition. À Lyon, un tableau de Philippe de Champaigne qui avait pourtant les faveurs du public a été envoyé dans les réserves du musée lors d'une reconfiguration de la salle d'exposition.

L'artiste est également considéré comme particulièrement important par les spécialistes d'histoire de l'art. Poussin figure en bonne place dans les manuels classiques de la discipline. Élie Faure lui consacre sept pages, et de nombreuses reproductions, dans son chapitre sur « La monarchie française et le dogme esthétique », où il décrit le triomphe de l'esprit du maître⁷¹. Ernst Gombrich, qui l'apprécie moins, le qualifie de « plus grand [des] maîtres [de l'académisme]⁷² ». Il est également le peintre le plus cité et le plus reproduit par un manuel qui veut enseigner à « comprendre et reconnaître la peinture⁷³ », devant Raphaël et le Caravage. C'est sans doute en partie parce qu'il est considéré comme un peintre particulièrement difficile à déchiffrer qu'il figure en si bonne position dans ce dernier manuel. Cela témoigne de sa place dans les cursus d'histoire de l'art, où un tableau comme *Les bergers d'Arcadie* est souvent employé comme support à l'analyse iconologique⁷⁴. Ainsi, la lecture des ouvrages de vulgarisation les plus légitimes en matière d'histoire de l'art confirme que Poussin est considéré comme appartenant aux peintres les plus importants.

Les ouvrages moins légitimes, plus courts, et s'adressant à un public plus varié le confirment également. Un grand nombre de publications affichant, dès leur titre, leur volonté de présenter « les plus grands peintres » ou les « plus grands artistes » de l'histoire⁷⁵ font figurer Poussin dans ce cercle. Il fait clairement partie du cœur irréducible du canon de l'histoire de l'art occidental ancien, qu'il partage avec une douzaine d'autres artistes, de Botticelli à Rubens. On y trouve aussi Léonard de Vinci, Raphaël

70. « Un tableau de Poussin identifié par Pierre Rosenberg dans les réserves du Louvre », *La tribune de l'art*, 2 juin 2014, <http://www.latribunedelart.com/un-tableau-de-poussin-identifie-par-pierre-rosenberg-dans-les-reserves-du-louvre>.

71. Elie FAURE, *Histoire de l'art*, t. 4 : *L'art moderne*, Paris : Gallimard, 1988 [1921], p. 165-172.

72. Ernst M. GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Londres : Phaidon, 2006 [1950], p. 300.

73. Nadejje LANEYRIE-DAGEN, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, Paris : Larousse, 2002, p. XI.

74. Erwin PANOFSKY, « *Et in Arcadia Ego*. Poussin and the elegiac tradition », *Meaning in the visual arts*, Garden City : Doubleday Anchor Books, 1955, p. 295-320 ; Richard VERDI, « On the critical fortunes – and misfortunes – of Poussin's "Arcadia" », *The Burlington Magazine*, 121 (911), 1979, p. 94-104.

75. David GARIFF, *Les plus grands peintres de Michel-Ange à Andy Warhol. Courants et influences au fil de l'histoire*, Paris : Eyrolles, 2009 ; Jean-Jacques BRETON et Dominique WILLIATTE, *Les grands peintres. Les 50 meilleurs artistes de l'histoire de l'art*, Paris : First, 2008 ; Robert CUMMING, *Grands maîtres de la peinture. 50 peintres célèbres présentés au travers de leurs œuvres*, Paris : Larousse, 1998.

et Rembrandt, mais un certain nombre de peintres considérés par les historiens de l'art comme particulièrement importants, au même titre que les précédents, n'y figurent pas toujours⁷⁶. Poussin, par ailleurs, figure aussi bien dans les listes réalisées par des Français et dans celles qui viennent de pays anglo-saxons, quand d'autres artistes français sont absents des secondes, où l'on voit alors apparaître une proportion plus importante de peintres anglais, comme Turner et Whistler.

Comme les maîtres anciens appartenant à ce canon restreint, Poussin est donc considéré comme un artiste de premier plan par un ensemble d'institutions et de public, du marché au musée, des spécialistes au grand public. Il partage également ce cumul d'honneurs avec les maîtres impressionnistes et postimpressionnistes, de Monet à Picasso. C'est dans la mesure où il cumule ces positions qu'il me paraît approprié de le qualifier d'artiste au sommet des hiérarchies artistiques.

Cependant, contrairement à ses condisciples, Poussin ne jouit pas, à l'heure actuelle, des faveurs du grand public. Un critique du *New York Times*, rendant compte de l'exposition au Grand Palais de 1994, demandait ainsi : « Poussin est révééré, mais peut-il être apprécié ? » Pour le journaliste, « Nicolas Poussin est peut-être le maître le plus difficile à apprécier ». Dans la suite de son compte-rendu, il s'efforce de répondre par la positive à sa question initiale : oui, il est possible d'apprécier Poussin, qu'il qualifie de « somptueux coloriste, à l'imagination lyrique », dont les œuvres sont « profondément touchantes ». Mais les précautions prises dans l'introduction semblent bien dire que, si Poussin peut être apprécié, il ne peut l'être par n'importe qui⁷⁷.

Il est en effet considéré comme particulièrement hermétique, y compris par les spécialistes. Ce « peintre des gens d'esprit », comme on le surnommait à son époque, dont les compositions méticuleusement ordonnées sont chargées de symboles, voit sa production se tourner très tôt dans sa carrière vers le marché privé des collectionneurs. Il peint très peu pour des institutions religieuses et se trouve donc moins contraint que d'autres à l'exigence d'édification des œuvres destinées aux églises et aux palais. Ses toiles, dès leur conception, se destinent aux connaisseurs.

L'accent mis sur la composition rend difficile la lecture de ses toiles. Cette réputation est

76. c'est le cas, par exemple, certains maîtres de la Renaissance italienne (Piero della Francesca ou Fra Angelico), ou d'artistes germaniques (Cranach ou Albrecht Dürer).

77. « Nicolas Poussin may be the most difficult of all the great artists to appreciate [...] Sumptuous colorist, with a lyrical imagination [...] Deeply moving » Michael Kimmelman, « Poussin is revered, but can he be enjoyed ? », *New York Times*, 13 novembre 1994.

ancienne : Poussin était déjà considéré comme un artiste ésotérique à son époque. Ses traits stylistiques distinctifs sont à trouver dans son dessin, sa représentation de la nature, ou encore ses compositions. Les autres maîtres du canon disposent de caractéristiques beaucoup plus flagrantes à l'œil peu entraîné : les lumières du Caravage, les mouvements de Rubens, ou le trait cubiste de Picasso. Par ailleurs, le nom de Poussin n'est que faiblement associé à un tableau unique. *Les bergers d'Arcadie*, que l'on peut raisonnablement considérer comme son œuvre la plus connue, n'ont pas la popularité de la *Joconde* ou de *Guernica*. Dans les entretiens que j'ai réalisés au musée, les individus dotés d'une forte compétence artistique, ayant eu une formation d'histoire de l'art ou étant amateurs d'art, évoquent *Les bergers d'Arcadie*, et parfois *Le massacre des Innocents* ou l'un des tableaux du cycle de *Quatre saisons* exposé au Louvre. La grande majorité de nos enquêtés, cependant, ne peut répondre à ma demande de citer une autre œuvre de Poussin, ne serait-ce qu'en la décrivant, et non en la nommant.

Poussin est un artiste à la fois célèbre et méconnu. Il est célèbre par son inscription dans un canon artistique, son omniprésence dans la documentation sur l'art. Les conférenciers rappellent régulièrement son influence sur la peinture française du 17^e, et bien au-delà, sur des artistes modernes et contemporains. Il est méconnu parce que ces quelques informations sont pour une grande partie du public les seules dont on dispose à son propos. Les spécialistes de l'art, professionnels ou étudiants, en savent souvent plus. Il y a de fortes chances pour qu'une personne ayant suivi au moins un cours d'histoire de l'art ait étudié son œuvre à un moment ou un autre. Les amateurs d'art qui développent un regard proche de celui des professionnels le connaissent également. Mais au-delà de ces cercles, il demeure une figure lointaine, qu'il est difficile d'associer à des œuvres précises.

Les tableaux de Poussin ne sont pas parodiés par la publicité, comme le sont ceux de nombreux autres artistes : « Après Léonard, les peintres préférés des publicitaires sont Magritte, Michel-Ange, Picasso, Goya, Brueghel, Rodin, Raphaël, Botticelli⁷⁸ ». Il n'a pas de modèle de voiture à son nom, comme Picasso. Ses œuvres ne sont pas au centre de l'intrigue d'un ouvrage ou d'un film à succès⁷⁹. Les vies de Van Gogh, Kahlo, Turner, Toulouse-Lautrec, Rembrandt, Modigliani, Claudel, Botticelli ont été adaptées sous une

78. On pourrait leur ajouter Edvard Munch et Vincent Van Gogh. Cf. Donald SASOON, « Mona Lisa. The best-known girl in the whole wide world », *History Workshop Journal*, 51, 2001, p. 16.

79. Comme le *Da Vinci Code* de Dan Brown, sur Léonard de Vinci, *La jeune fille à la perle* de Tracy Chevalier, sur Vermeer, ou *Frida*, de Barbara Mujica, sur Frida Kahlo et Diego Rivera

forme plus ou moins romancée au cinéma⁸⁰ ; pas celle de Poussin. En énumérant ainsi toutes les dimensions de la vie culturelle où la peinture est présente, mais où la figure de Poussin est très marginale, je souhaite montrer que ce peintre ne dispose pas de la force de rappel que fournit la culture, qui, en mobilisant les grandes figures de l'histoire de l'art, produit et maintient dans les esprits un ensemble d'informations biographiques et artistiques sur les artistes. Il est évidemment impossible de démontrer une absence sans l'étude exhaustive d'un corpus qui, ici, serait bien trop complexe à rassembler. Je ne prétends donc pas avoir prouvé que la figure de Poussin n'apparaisse jamais en dehors des musées, mais simplement qu'elle y est bien moins fréquente que celle d'autres peintres, en particulier ceux du canon de l'histoire de l'art occidental.

Tout ceci fait de Nicolas Poussin une figure particulièrement adaptée à l'analyse de l'orientation des visiteurs. En premier lieu, l'austérité de sa peinture, l'absence de caractéristiques stylistiques spectaculaires et particulièrement originales – ses inventions formelles sont noyées par le fait qu'elles sont devenues normales avec la diffusion du classicisme français – rendent les peintures de Poussin difficiles à reconnaître à l'œil d'un non-spécialiste. Ça n'est pas le cas de Rubens ou de Picasso. Pour cette raison, l'identification de la valeur du tableau va très largement reposer sur les dispositifs de médiation. Ceux-ci fournissent l'information que le tableau seul ne suffit pas à donner : il s'agit de l'œuvre d'un grand maître.

En second lieu, ce paradoxe d'un peintre célèbre et méconnu me paraît central dans les réceptions ordinaires de *La fuite en Égypte*. La connaissance de l'origine du tableau produit le syllogisme suivant : voici un tableau de Nicolas Poussin ; Nicolas Poussin est un peintre important ; donc, ce tableau doit être important. Mais en l'absence des appuis fournis par la connaissance minimale de la biographie et de l'œuvre des peintres, connaissance qui est généralement acquise par les visiteurs de musée à propos de Léonard de Vinci ou de Vincent Van Gogh, la question de savoir ce qui fait la valeur du tableau en question

80. J'ai cherché, sans succès, des films de fiction sur Poussin dans deux bases de données cinématographiques, *IMDB* et *Allociné*. Les autres artistes cités ont tous au moins un film centré sur leur vie, et jusqu'à quatre films principaux pour Van Gogh.

Les ouvrages et films sur les autres peintres portent le plus souvent sur leurs biographies, leurs vies exceptionnelles : la misère de Modigliani, la folie de Van Gogh, leurs passions amoureuses, etc. La vie de Poussin est aussi sobre que son œuvre : ni riche, ni pauvre, ni scandaleux, il ne s'est marié qu'une seule fois, n'a ni maîtresse ni enfant, et n'a pas fait d'autre voyage que quelques Paris-Rome ; il n'a ni amis excentriques ni opinions politiques révolutionnaires, ni enfin de maladie grave, sinon un tremblement de la main dans les dernières années de sa vie. Force est de constater que l'artiste ne donne guère de prise au romanesque. Les textes d'histoire de l'art, d'esthétique et de philosophie qui portent sur Poussin, quant à eux, sont évidemment innombrables.

reste ouverte. Elle est d'autant plus pressante que l'œuvre est difficile à interpréter. Les visiteurs sont souvent surpris de découvrir qu'il s'agit d'un chef d'œuvre, institutionnellement reconnu comme tel, dans la mesure où ils peinent à trouver dans la toile elle-même des prises pour assurer cette identification.

La distinction entre reconnaissance et identification prend ici tout son sens. Le tableau de Poussin est incontestablement reconnu par un ensemble d'institutions, du marché au musée en passant par les professionnels de la pensée et du discours sur l'art, comme une œuvre importante. Cependant, l'identification de cette toile comme œuvre importante ne va pas de soi, en l'absence d'indices stylistiques univoques de sa singularité. Par ailleurs, une fois identifié, le tableau demeure un mystère. On sait alors qu'il s'agit d'un chef d'œuvre. Mais en quoi, alors, est-il remarquable ? L'étude des manières de s'orienter au musée met en lumière ces deux problèmes.

3.2.2 Le musée des beaux-arts de Lyon

La fuite en Égypte est accrochée dans la salle 7 du second étage du musée des beaux-arts de Lyon, au sein d'une longue section consacrée aux peintures anciennes. Si l'on veut comprendre le trajet des visiteurs jusqu'au tableau et l'attention qu'ils peuvent lui porter, il convient d'abord de le positionner au sein du musée. En effet, le tableau est en concurrence pour l'attention des visiteurs avec les autres œuvres du musée : son « pouvoir d'arrêt » ne peut être mesuré que relativement à celui des toiles de son entourage. Or, cette concurrence est sévère avec la toile de Poussin.

Le musée dispose de deux entrées, la première menant à l'espace consacré aux expositions temporaires, la seconde à l'espace d'exposition permanente ; les deux ne communiquent pas et le succès d'une exposition temporaire n'a donc pas pour effet direct d'attirer un public important dans les collections permanentes, même s'il peut s'agir d'un effet indirect. Le musée dispose de trois étages d'exposition : au rez-de-chaussée figurent les collections de sculpture ; au premier étage, les collections antiques et médiévales, ainsi que les d'objets d'art ; au deuxième les collections de peintures. Celles-ci, à leur tour, sont divisées en trois parties : les collections modernes, la peinture du 19^e siècle, en particulier impressionniste, et la peinture ancienne, la partie la plus longue, couvrant trois ailes de l'ancien cloître qui abrite le musée.

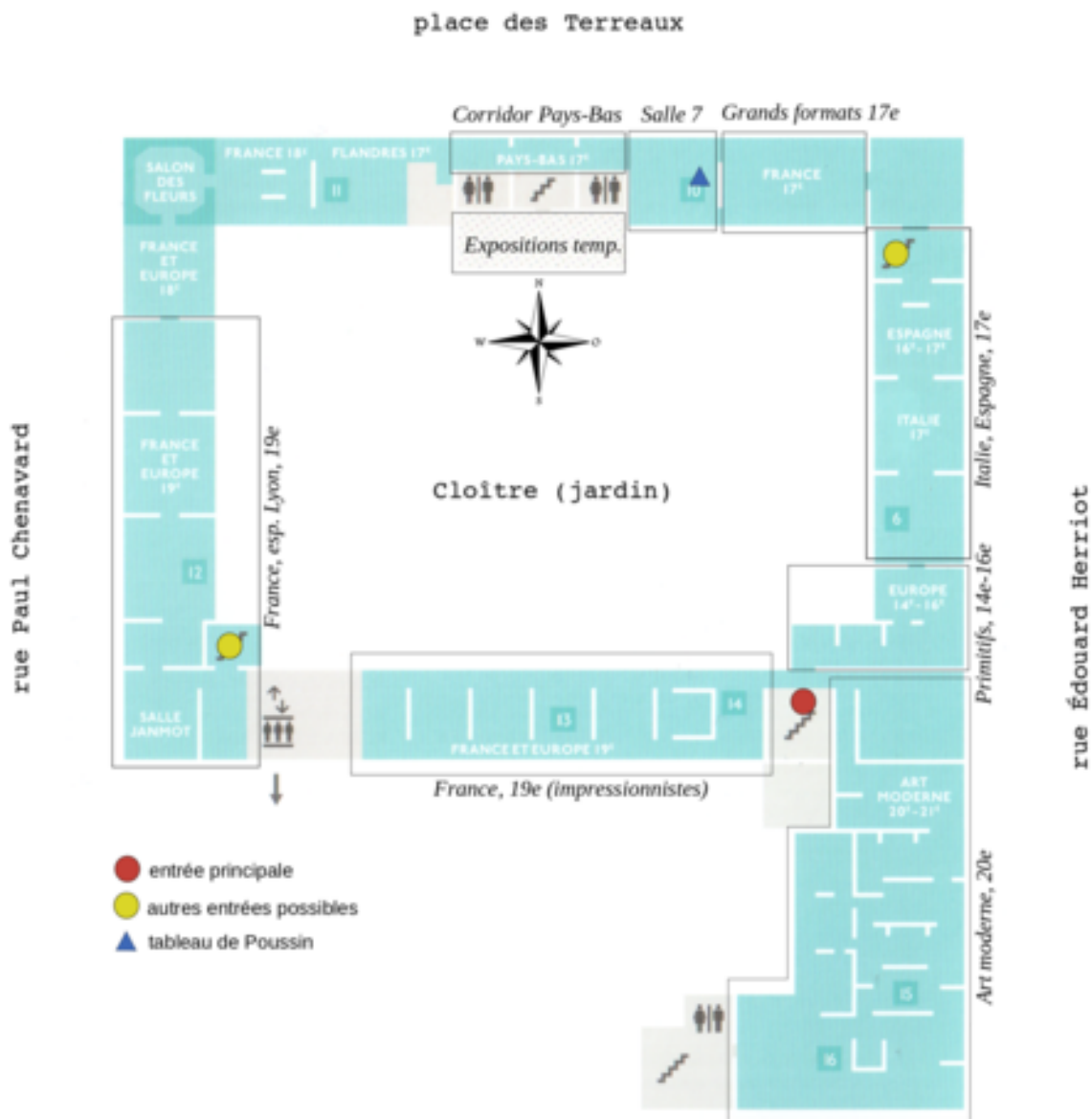


FIGURE 3.1 – Plan de situation du deuxième étage du musée des beaux-arts de Lyon

Le tableau de Poussin se trouve dans cette section ; il fait ainsi partie des objets les plus éloignés, physiquement, de l'entrée du musée, quel que soit le chemin emprunté, et sera donc parmi les dernières toiles vues par un visiteur soucieux d'exhaustivité. Or, la « fatigue muséale⁸¹ » amoindrit l'attention des visiteurs à mesure qu'ils avancent dans le musée. En l'occurrence, outre la simple distance parcourue, l'attention des visiteurs risque d'être émoussée, avant l'arrivée devant le tableau de Poussin, par un ensemble d'autres toiles concurrentes. Au même étage, la section de peinture moderne abrite des œuvres de Picasso, Bacon, ou encore Léger qui attirent plus souvent les faveurs des visiteurs que celle de Poussin, tout comme les toiles de Monet, Manet, Renoir, et Gauguin présentes dans la section 19^e siècle. Dans la peinture ancienne, la concurrence n'est pas moins rude, en particulier parce que la salle qui précède celle de Poussin contient sept toiles spectaculaires. Au deuxième étage, les salles mesurent environ neuf mètres de large, et huit mètres de haut. Celle-ci fait environ vingt-cinq mètres de long, et contient quatre tableaux de dix par cinq mètres, sur ses deux longueurs, et trois autres tableaux aussi hauts, mais plus étroits, sur ses largeurs.

Sa pièce maîtresse, celle que les conférenciers ne manquent jamais de commenter, est située en face de l'entrée, sur le mur est. Il s'agit d'un tableau de Rubens figurant *Saint Dominique et Saint François protégeant le monde de la colère du Christ* (figure 3.2). Dans la partie supérieure, on aperçoit la trinité. Le Christ, au centre, tient dans sa main droite des éclairs, à la manière de Zeus, qu'il s'apprête à lancer sur la terre. Marie, à ses côtés, tente de retenir son geste. Dans la partie inférieure du tableau, de très nombreux saints sont assemblés (Sébastien, Catherine, Augustin, etc.). Dominique et François, le regard tourné vers le Christ, sont agenouillés à côté d'un globe terrestre, qu'ils protègent de leurs mains. Cette toile fait l'objet de réceptions admiratives depuis longtemps⁸², et sa force d'attrait spectaculaire demeure. Enfin, la dernière partie du deuxième étage, après la salle du Poussin, abrite principalement les peintures lyonnaises des 18^e et 19^e siècles.

Au sein de ce trajet, un grand nombre d'œuvres sont donc susceptibles d'émousser l'attention des visiteurs. Les *visitor studies* ont produit un grand nombre de travaux sur la notion de « fatigue muséale », pour désigner le fardeau à la fois physique et attentionnel qui pèse de plus en plus sur les visiteurs, à mesure qu'avance la visite⁸³. C'est particulière-

81. GILMAN, « Museum fatigue », op. cit.

82. Elle est celle que Stendhal décrit le plus longuement dans le récit de sa visite du musée de Lyon. STENDHAL, *Mémoire d'un touriste*, Paris : Michel Lévy, 1854, p. 159.

83. Le concept est inventé par GILMAN, « Museum fatigue », op. cit. ; on trouvera un aperçu de ses



FIGURE 3.2 – Pierre-Paul Rubens, *Saint Dominique et saint François d'Assise protégeant le monde de la colère du Christ*, 1620, huile sur toile, 565 x 365 cm, musée des beaux-arts de Lyon

ment vrai lorsque le visiteur suit le sens chronologique de visite, c'est-à-dire lorsqu'il entre dans la collection de peintures anciennes par le palier du second étage. Dans ce cas, la transition de la salle contenant les grandes peintures de Rubens, Jouvenet, Champaigne et Le Brun à celle contenant le Poussin est un point de passage difficile. Le tableau de Rubens concentre tous les attributs de la peinture légitime⁸⁴ – scène religieuse, diégèse, édification, caractère grandiose, signature célèbre – et dispose de nombreux atouts plastiques – couleurs chatoyantes, mouvement baroque, taille spectaculaire. Il est un arrêt obligatoire pour les conférenciers et pour les groupes scolaires. La plupart des visiteurs s'y arrêtent au moins brièvement. Ceux qui ont un audioguide ne manquent pas d'écouter les explications fournies. Nombre d'entre eux, lorsqu'ils pénètrent dans la salle suivante, ont encore à l'oreille un exposé sur ce tableau. La spectacularité de cette salle joue donc en défaveur des tableaux de la pièce suivante, et en particulier du Poussin qui, en matière de chef d'œuvre, fait pâle figure avec ses petites dimensions, sa composition géométrique stricte, et ses couleurs ternes.

La concurrence pour l'attention des visiteurs est, de l'autre côté de la collection des peintures anciennes, moins rude. Cependant, les visiteurs qui arrivent dans un sens antichronologique sont le plus souvent passés d'abord par l'aile impressionniste – celle qui, avec l'aile consacrée à la peinture moderne – correspond le plus au goût moyen. Par ailleurs, à défaut de bénéficier de la même reconnaissance artistique que les maîtres anciens, le *Poème de l'âme* de Louis Janmot et le salon des fleurs apparaissent comme deux pièces remarquables, que l'on ne peut trouver qu'au musée de Lyon. Ici, c'est moins le caractère spectaculaire que la singularité de ces lieux qui est susceptible d'épuiser l'attention des visiteurs. *La fuite en Égypte*, quant à elle, s'intègre tout à fait dans les collections de l'école française du 17^e siècle : elle ne tranche pas avec son environnement, ne ressort pas autant que l'école lyonnaise, et risque donc de passer inaperçue.

3.2.3 Une salle de musée

Après ce tour d'ensemble de la collection, il me faut, pour situer le tableau de Poussin dans son contexte d'exposition, présenter la salle dans laquelle il est accroché. Cette description est d'abord utile pour comprendre les comportements des visiteurs qui seront décrits par

principaux usages dans Stephen BITGOOD, « Museum fatigue : A critical review », *Visitor Studies*, 12 (2), 2009, p. 93–111.

84. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

la suite, car elle indique les ressources matérielles dont ils disposent dans la salle. Surtout, la description montre que *La fuite en Égypte* bénéficie d'un ensemble d'indices matériels de sa valeur, plus qu'aucun autre tableau de la salle.

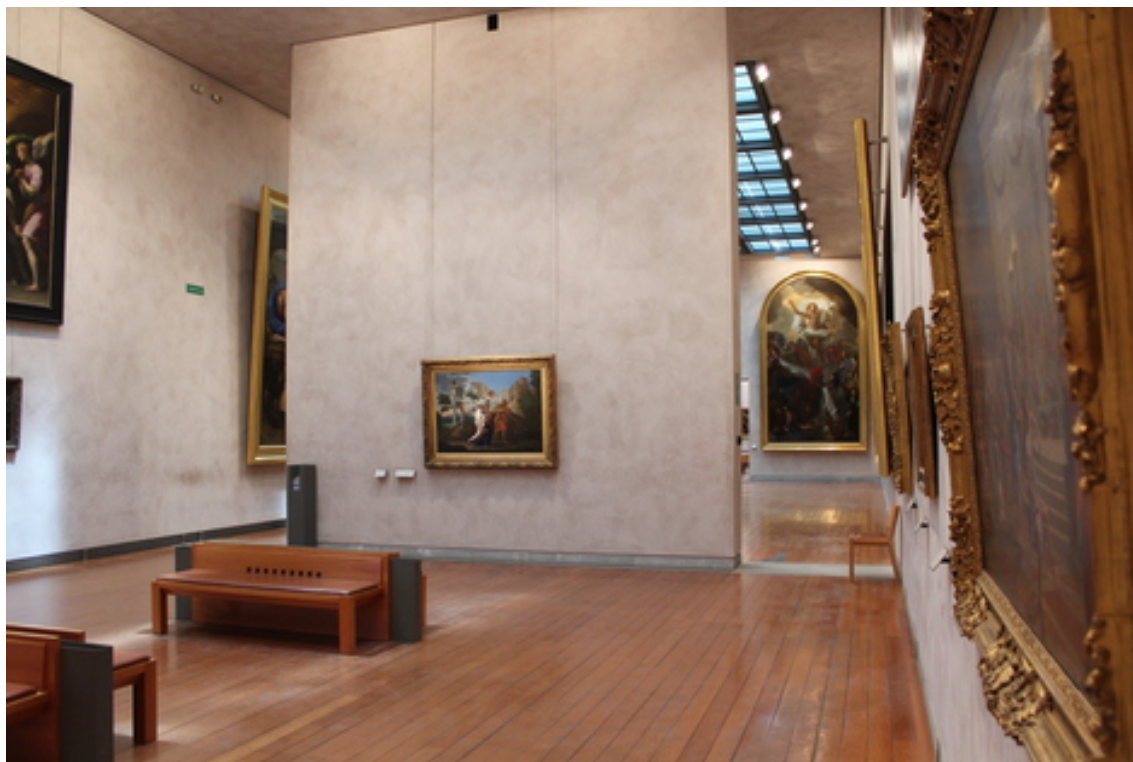


FIGURE 3.3 – Vue d'ensemble de l'accrochage de *La fuite en Égypte* (Première configuration)

La description des tableaux accrochés dans la salle permet d'abord de montrer que *La fuite en Égypte* en est la vedette. Pourtant, si les autres tableaux ont une valeur artistique moindre, ils disposent également de caractéristiques picturales qui les rendent parfois plus visibles que celui de Poussin. Il faut distinguer deux états de la salle, l'accrochage ayant été modifié durant les derniers mois de mon travail de terrain. Jusqu'au début de l'année 2013, *La fuite en Égypte* était accrochée seule sur le mur est, et faisait face à *La Cène* de Philippe de Champaigne, qui est son principal concurrent. Elle est désormais sur le mur ouest, entourée de deux peintures de petit format ; *La Cène* a rejoint les réserves du musée⁸⁵ ; et le mur est présente trois tableaux de Louis Cretey.

Le mur nord conserve exactement le même accrochage dans les deux configurations. On y trouve quatre tableaux de Thomas Blanchet, un peintre lyonnais du 17^e siècle, dont deux

85. En 2015, l'exposition *Poussin et Dieu* à Paris prive le musée de *La fuite en Égypte* pour plusieurs mois, et *La Cène* est à nouveau accrochée à sa place.

Artiste	Titre	Année	Dim. (cm)	Configuration	
				1	2
Nicolas Poussin	<i>La fuite en Égypte</i>	1657	98x133	est	ouest
Thomas Blanchet	<i>Le temple d'Auguste</i>	1655	68x147	nord	nord
—	<i>L'éternelle fidélité de la ville de Lyon à la royauté</i>	1671	109x88	nord	nord
—	<i>La fortune et la vertu</i>		61x99	nord	nord
—	<i>Apothéose romaine</i>	1671	271x241	nord	nord
Horace Le Blanc	<i>La transverbération de Sainte-Thérèse</i>	1621	242x188	nord	nord
Philippe de Cham- paigne	<i>La cène</i>	1648	182x266	ouest	
Jacques Stella	<i>Salomon adorant les idoles</i>	1650	98x142	sud	sud
—	<i>Sémiramis appelée aux armes</i>	1637	36x54	sud	sud
—	<i>L'enfant Jésus retrouvé au temple par ses parents</i>	1645	65x54	sud	ouest
—	<i>Sainte Famille avec St Jean- Baptiste</i>		36x26	sud	sud
—	<i>Salomon et la reine de Saba</i>	1650	98x142	sud	sud
Noël Coypel	<i>La terre</i>	1667	210x320	sud	
Jacques Stella	<i>L'adoration des anges</i>	1635	142x199		sud
Jean Tassel	<i>Vierge à l'enfant</i>	1667	81x65		ouest
Pierre Crétey	<i>Jésus au jardin des oliviers</i>		96x120		est
—	<i>Scènes de magie noire</i>		50x73		est
—	<i>Saint Guillaume d'Aquitaine</i>		184x240		est

Tableau 3.1 – Synthèse des tableaux accrochés dans la salle 7 du second étage du musée des beaux-arts de Lyon

sont des esquisses. Le mur est complété, en hauteur, par une figuration de *La transverbération de sainte Thérèse* de Horace Le Blanc. L'accrochage du mur sud, quant à lui, a été légèrement modifié d'une configuration à l'autre. Il présente à hauteur d'œil cinq tableaux de Jacques Stella, un contemporain de Poussin auquel il est souvent rattaché, les deux pièces maîtresses étant constituées par deux tableaux représentant Salomon, *Salomon et la reine de Saba* et *Salomon adorant les idoles*. Dans la première configuration, ces deux tableaux se trouvent aux extrémités est et ouest du mur, lors que le milieu est occupé par trois tableaux de dimensions plus modestes, *Sérimaris appelé aux armes*, *L'Enfant*

Jésus retrouvé au temple et une *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*. Dans la seconde configuration, le *Jésus au temple* est déplacé sur le mur ouest, à côté du Poussin, les deux toiles plus petites passent aux extrémités est et ouest du mur sud, et les deux tableaux sur Salomon sont rapprochés du centre. Au centre du mur, c'est désormais une *Adoration des anges* imposante qui trône, par le même Jacques Stella. Enfin, dans la première configuration, cette ligne de tableaux de Stella à hauteur d'œil était complétée, en hauteur, par une allégorie de Noël Coypel, *La Terre*, qui a depuis rejoint les réserves.

Outre les tableaux, le mobilier de la salle est sommaire. Dans la première configuration, deux bancs sont disposés respectivement en face de *La Cène* et en face de *La fuite en Égypte*, découpant la salle en trois tiers. Ils sont donc tous deux orientés est-ouest. Il s'agit du mobilier standard du musée. Dans la seconde configuration, l'un des deux bancs disparaît et celui qui reste est réorienté nord-sud et disposé au centre de la pièce, de sorte qu'il ne fait plus face à *La fuite en Égypte*. Il est exactement dans l'axe, au sud, de *L'adoration des anges* qui a rejoint la salle lors du changement de configuration.

Chacun des tableaux dispose d'un cartel. Ceux-ci sont accrochés à environ un mètre du sol. Ils indiquent systématiquement le nom de l'artiste, ses dates et lieux de naissance et de mort, le titre de la peinture, et le numéro d'inventaire. La date de création de l'œuvre, par contre, n'est presque jamais précisée (seul le *Salomon et la reine de Saba* est daté de « vers 1650 », et le Poussin, de « 1657 »). Lorsque le tableau dispose d'une piste d'audioguide, sa référence – un pictogramme et un nombre à entrer dans le dispositif – est également présente. C'est le cas de trois tableaux de Stella (les deux Salomon et la *Sainte Famille*), de la *Cène* de Champaigne, et du Poussin. La provenance du tableau est le plus souvent indiquée : le *Salomon adorant les idoles* a été « acquis en 1993 » et son pendant a été « acquis en 1992 grâce au concours du Conseil régional et de l'État dans le cadre du Fonds Régional d'Acquisition des Musées ». Enfin, trois tableaux de Stella bénéficient d'un cartel de taille double, qui indique à gauche les informations traditionnelles, et donne à droite une brève explication iconographique. Voici, par exemple, l'intégralité du cartel de *Salomon adorant les idoles* :

Selon le Livre des Rois dans l'Ancien Testament, Salomon, roi d'Israël, se détourna à la fin de sa vie des commandements de l'Éternel et se soumit de plus en plus aux femmes étrangères de son harem, qui chacune adorait son propre dieu. Salomon pour leur plaire fit construire des sanctuaires à leurs idoles Moloch et Astarté et leur fit même des offrandes.

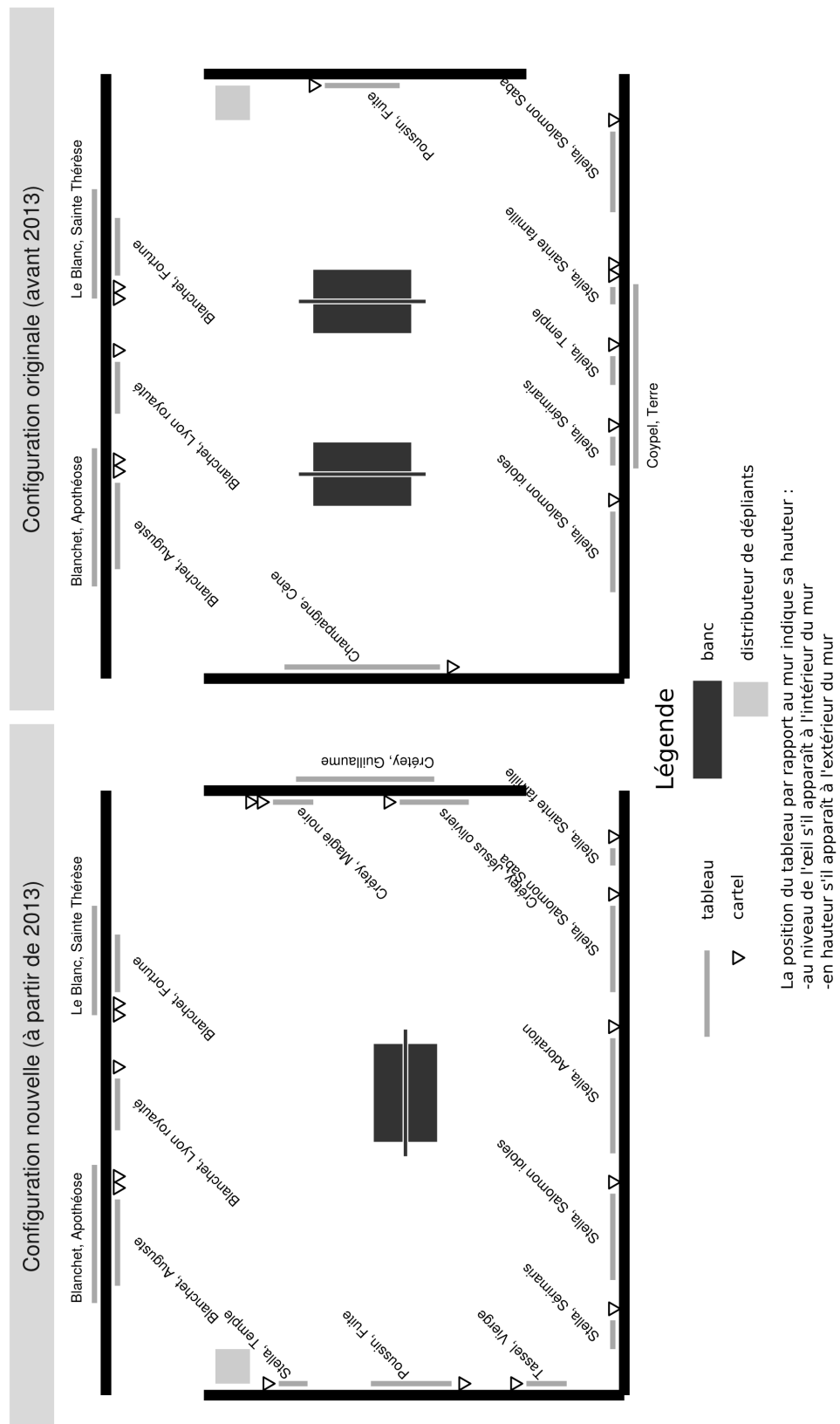


FIGURE 3.4 – Plan des deux configurations de la salle 7 du second étage du musée des beaux-arts de Lyon

Le tableau de Poussin se singularise par plusieurs aspects. En premier lieu, il dispose de deux cartels au lieu d'un. Le premier de ces cartels est double, comme ceux des *Salomon*. On y trouve, à gauche, les inscriptions habituelles :

Nicolas POUSSIN

Les Andelys, 1594 - Rome, 1665

La Fuite en Égypte

1657

Inscrit à l'inventaire du musée du Louvre et déposé au musée des Beaux-Arts de Lyon

À droite, au lieu de l'explication iconographique attendu, on trouve le texte suivant :

Trésor national acquis en 2007 par l'État et grâce au mécénat de : Fondation d'entreprise Gaz de France, AXA, Total, la Caisse d'Épargne Rhône Alpes, Crédit Agricole Centre-Est, Groupe Webhelp, BioMérieux, CIC Lyonnaise de Banque, GL Events, Mazars, Seb, Toupargel, GFC Construction, Groupe Siparex, JC Decaux, Cabinet Bonnet,
et la participation de la Ville de Lyon, du ministère de la Culture et de la Communication, du musée du Louvre et du Conseil régional de Rhône-Alpes.

On est bien loin, ici, de l'explication iconographique que la taille du cartel et l'aspect de ce long paragraphe pourraient laisser attendre. L'observation montre que les visiteurs lisent longuement ce cartel, quand bien même il ne les éclaire pas sur le tableau. Le second cartel, simple, à côté du premier, indique deux références d'audioguide.

La fuite en Égypte dispose enfin d'un autre élément du mobilier qui est réservé à quelques œuvres seulement. Près de l'entrée de la salle, du côté où le tableau est accroché, on trouve un distributeur de dépliants. Il contient une pile de dépliants régulièrement réapprovisionnée. Ceux-ci sont consacrés à *La fuite en Égypte*. La direction du musée les appelle « œuvres-en-poche », et les a conçus pour mettre en valeur certaines œuvres, acquises ou restaurées récemment. Au moment du travail de terrain, trois œuvres seulement en bénéficient⁸⁶.

La configuration des lieux produit un ensemble de signaux qui sont parfois contradictoires. Dans la première configuration, *La fuite en Égypte* est accrochée seule sur un mur. Le

86. Il s'agit des peintures murales du réfectoire de l'ancienne abbaye, signée de Louis Cretey, un petit panneau en bois italien du 15^e siècle intitulé *Saint Augustin et Alypius reçoivent la visite de Ponticianus*, acquis en 2008 et exposé dans la salle des primitifs italiens, et *La fuite en Égypte*. Depuis 2013, un autre tableau en a bénéficié : *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint* de Ingres, la dernière acquisition majeure du musée

tableau mesure seulement 98x133 cm, alors que le mur fait près de sept mètres de large. Le seul autre élément de mobilier sur ce mur est le distributeur de dépliants. Aucun des autres tableaux ne bénéficie d'un tel privilège : ceux des murs nord et sud se partagent à cinq ou six une surface guère supérieure à celle du mur est. *La Cène*, également accrochée seule, a une hauteur et une longueur deux fois plus importante. Le cartel triple de *La fuite en Égypte* est également unique : à ma connaissance, aucun autre tableau du musée ne dispose d'un tel espace d'information. Le dépliant, on l'a dit, est également particulièrement rare. Enfin, le banc est situé en face du tableau dans la première configuration.

Ces éléments sont autant d'indices de la valeur attribuée au tableau par le musée. Ils singularisent *La fuite en Égypte* et signalent sa valeur artistique : s'il bénéficie de tant d'égards, c'est qu'il doit s'agir d'une œuvre importante. Et c'est en effet principalement dans le cartel et dans le dépliant que se trouvent le pouvoir d'arrêt du tableau, signe que ces éléments remplissent leur fonction de signalement. Le cartel ajoute par ailleurs à l'indication de la valeur artistique de l'œuvre un signe évident de sa valeur pécuniaire. La liste des mécènes privés et des institutions associées à l'acquisition dit en effet avant tout le prix du tableau. Il aura fallu dix-sept entreprises – des multinationales, des banques, des entreprises nationales connues de tous – pour acquérir cette toile. Si ce cartel peut décevoir un visiteur en quête d'une lecture iconographique du tableau, il fournit une autre raison de s'arrêter, précise le caractère exceptionnel de l'œuvre, et réactive les souvenirs de ceux qui, ayant entendu parler de l'acquisition sans savoir précisément quel était le tableau concerné, savent combien il était cher.

La reconfiguration de la salle au début de l'année 2013 avait pour objectif, selon les surveillants de salle, de mettre en valeur *La fuite en Égypte*. Bien avant la reconfiguration, Florence, une surveillante, me disait que l'on ne voyait pas suffisamment, à ses yeux, qu'il s'agissait d'un tableau important. Il est accroché sans suffisamment d'avertissements, « dos au mur » – c'est-à-dire, puisqu'il est évident qu'un tableau doit être accroché dos au mur, accroché sur le mur est, du côté de l'entrée pour les visiteurs qui empruntent un parcours chronologique, de sorte qu'il est le seul de la salle à ne pas pouvoir être vu depuis le seuil⁸⁷. Une autre surveillante regrette que les conservateurs n'aient pas repris dans la collection permanente les dispositifs de médiation qui ont été conçus pour l'exposition temporaire de 2008. Elle me parle en particulier de kakemono, des tapisseries étroites et

87. Journal de terrain, 20 mai 2011.

longues, qui affichaient des informations historiques et iconographiques⁸⁸.

En changeant le tableau de mur, la reconfiguration de la salle le rend effectivement plus visible depuis le seuil. Mais elle fait également disparaître deux éléments qui contribuaient à indiquer sa singularité. D'une part, le tableau n'est plus seul sur son mur, mais est encadré de deux toiles, de dimensions certes modestes. Aucun tableau n'est plus seul sur son mur, puisque la place anciennement occupée par *La fuite en Égypte* accueille désormais trois tableaux de Cretey. D'autre part, le banc, désormais unique, de la salle, n'est plus orienté vers le tableau de Poussin, mais vers *L'adoration des anges* de Stella. Le tableau perd donc ce deuxième indice de sa valeur. Le tableau de Poussin a donc perdu progressivement certains des indices de sa valeur, même s'il dispose encore d'égards plus importants que les autres tableaux de la salle. Or, son pouvoir d'arrêt repose principalement sur ces indices : face à d'autres tableaux plus spectaculaires, en particulier *La cène* de Champaigne, le Poussin peine à attirer les visiteurs par ses seules propriétés picturales.

3.3 Une lutte pour l'attention. *La fuite en Égypte* face à ses concurrents

Le décor étant posé, il convient désormais de s'intéresser aux déterminants de l'attention accordée aux différents tableaux, et en particulier à *La fuite en Égypte*. J'ai déjà mentionné un certain nombre de caractéristiques des tableaux susceptibles d'expliquer les différences d'attraction qu'ils produisent. Je voudrais désormais systématiser cette analyse en comparant les réactions du public à *La fuite en Égypte* et aux tableaux qui l'entourent, et en particulier à *La cène* de Philippe de Champaigne. Je montrerai en cela l'importance des indices statutaires, qui facilitent l'identification du tableau, ainsi que des propriétés formelles des œuvres, en particulier de leur diégèse, de leur caractère spectaculaire, et des prises narratives qu'elles offrent. *La fuite en Égypte* est prise dans une lutte d'attention qui l'oppose à d'autres tableaux de la salle. Si les dispositifs de l'exposition sont pour le tableau un atout, parce qu'ils le singularisent, ses propriétés formelles ne lui sont pas, dans cette lutte, d'une grande utilité. Le tableau de Poussin est petit, a une composition difficile à lire et des couleurs qui paraissent ternes. Cette contradiction apparente, pour les visiteurs, entre le statut de chef-d'œuvre d'une part et l'apparence du tableau d'autre

88. Journal de terrain, 19 novembre 2011.

part est centrale dans sa réception.

Le tableau est de petite taille, 98 centimètres de hauteur pour 133 de largeur. Le format est celui du tableau de chevalet souvent employé par Poussin. La toile est en effet peinte pour une collection privée, et non pour une église. Elle représente un épisode de la vie de Jésus raconté par l'Évangile de Matthieu (2, 13-23). Hérode, ayant appris la naissance du « roi des juifs », ordonne la mise à mort des enfants de Bethléem. Joseph est prévenu en songe par un ange, et fuit le pays avec sa famille. Le tableau représente ainsi Marie, Jésus et Joseph en route vers l'Égypte. Ils sont guidés par un ange, qui leur montre le chemin, et accompagnés d'un âne qui les précède de quelques pas. Un personnage couché est témoin de la scène – le tableau est parfois dit *La fuite en Égypte au voyageur couché* du fait de ce détail, sans que le statut de voyageur du personnage ne soit attesté. Au second plan, on voit un portique, surmonté de deux urnes, à gauche, ainsi qu'un bâtiment antique, peut-être un temple, à droite. À l'arrière-plan, une ville apparaît, au bord d'un lac. On ne voit le ciel, chargé de nuages, que sur cette partie du tableau, la partie droite étant occupée par un rocher. La peinture est typique de la manière tardive de Poussin, pour ses spécialistes, à la fois par le soin apporté à sa composition, et par un certain nombre de détails formels – malade, l'artiste devait alors faire avec un tremblement de ses mains qui peut être aperçu en certains endroits du tableau⁸⁹.

Il convient d'insister, dans cette description formelle, sur les éléments qui sont le plus souvent mentionnés par les visiteurs interrogés. Le premier est le thème du tableau. La fuite en Égypte est une scène de la mythologie chrétienne appartenant au répertoire classique de la peinture religieuse. Cependant, elle n'occupe pas dans ce répertoire la même place que d'autres scènes plus fréquemment représentées de la vie de Jésus. Pour le public sécularisé – il y a très peu de chrétiens pratiquants parmi nos enquêtés – et aux pratiques culturelles intensives, le musée et les visites de monuments historiques sont une source plus importante de savoir religieux que le culte. C'est donc moins l'éducation religieuse que l'éducation artistique qui produit la familiarité avec les scènes bibliques. Les chances pour un visiteur de reconnaître une scène dépendent de la fréquence de sa représentation dans les toiles habituellement visibles dans les musées. Or, les fuites en Égypte, sans être rare, sont loin d'être aussi courantes que les Vierges à l'Enfant, crucifixion, cène, et autres saintes conversations.

89. Jacques THUILLIER, « Serisier collectionneur et la Fuite en Égypte de Nicolas Poussin », *Revue de l'art*, 1, 1994, p. 33–42.



FIGURE 3.5 – Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte*, 1657, huile sur toile, 98x133 cm, Musée des beaux-arts de Lyon

Le tableau de Poussin souffre donc d'un premier problème, celui d'être difficile à lire. Un visiteur demande par exemple « où est Moïse ? » : l'Égypte est associée pour certains à l'*Ancien Testament*. Ceux qui identifient Marie, Jésus et Joseph ne savent pas nécessairement nommer la scène ; et ceux qui en lisent le nom, pas nécessairement sa place dans les évangiles. Or, le tableau a, dans la première configuration de la salle, un concurrent direct en la matière : *La cène* de Philippe de Champaigne exposée en face de lui. Une des raisons de l'attrait des visiteurs pour ce tableau, au détriment de *La fuite en Égypte*, semble résider dans l'immédiateté de la reconnaissance que suscite le tableau – ne serait-ce que par la pénétration de cette figure dans la culture populaire, à travers, par exemple, les nombreuses parodies de *La cène* de Milan. Un surveillant de salle témoigne de ce que, au moment de la sortie du *Da Vinci Code*, le roman de Dan Brown dans lequel Léonard de Vinci est mis en scène en fondateur d'une organisation secrète, un visiteur lui avait demandé « où était *La cène* » – faisant référence à celle peinte par Léonard dans un couvent milanais⁹⁰. J'ai effectivement entendu de telles réflexions de la part des visiteurs, comme dans l'échange suivant, entre deux femmes d'environ 20 ans, traversant la salle

90. Journal de terrain, 5 novembre 2011.

sans s'arrêter, du sud-est au nord-ouest :

- Ah! *La cène!* C'est la vraie cène?
- Non, y'en a qu'un⁹¹.

On entend dire devant le Champaigne : « tiens, une cène! » ; le tableau de Poussin, lui, n'est jamais spontanément désigné comme « une fuite en Égypte », mais seulement comme « un Poussin » ou « le Poussin ». L'aisance de l'identification de la scène représentée, lorsque cette scène dispose des attributs de la peinture légitime, semble être un des déterminants de l'arrêt des visiteurs.

Vient ensuite la taille du tableau, parfois pensée comme incompatible avec le statut de chef d'œuvre. *La fuite en Égypte* est une peinture de chevalet, destinée dès sa conception à une collection privée et non à être exposé dans une église. *La cène* de Champaigne est un tableau d'autel, peint pour l'abbaye de Port-Royal. On a déjà vu comment les tableaux spectaculaires de la salle précédente, et en particulier la toile de Rubens, arrêtaient plus facilement les visiteurs. Les enfants expriment le plus aisément leur attrait pour ces toiles. Dans la salle du Rubens, une fille de 7 ou 8 ans répète, devant chaque tableau : « Celui là, il est grand⁹²! ». Trois adolescents de 14 ou 15 ans, un garçon et deux filles, au pas rapide, ralentissent dans la salle du Rubens. Le garçon, près de la sortie, s'exclame « Comme y sont grands les tableaux! Tain, y t'tombent dessus [s'ils tombaient sur quelqu'un, ils feraient mal]... » Ils reprennent leur marche rapide pour traverser la salle du Poussin⁹³.

L'attrait pour les grands tableaux, cependant, n'est pas limité aux plus jeunes. Les visiteurs plus âgés pensent également au poids du tableau. Une femme d'environ 65 ans, visitant avec son mari, le prend à partie devant *Jésus chassant les marchands du temple* de Jean-Baptiste Jouvenet (389x664 cm) : « Magnifique. C'est magnifique. Tu te rends compte le peintre qui a fait ça? C'est immense. Rien que le poids que ça doit faire⁹⁴ ». Dans un entretien biographique, un enquêté recruté en dehors du musée ne garde comme souvenir de sa dernière visite au musée des beaux-arts de Lyon que cette salle :

Cédric : Et j'ai le souvenir d'un seul tableau, mais par contre... Enfin, je sais qu'il était monumental, il m'avait frappé par sa taille. Y'avait un petit banc entre... Je sais plus... Entre... Enfin, y'avait un mur, un banc en face, et puis

91. Journal de terrain, 18 avril 2012.

92. Journal de terrain, 28 octobre 2013.

93. Journal de terrain, 22 mars 2012.

94. Journal de terrain, 29 juin 2012.

peut-être deux tableaux en face. Et le tableau en question faisait au moins six mètres de long, je pense.

Samuel : Y'a une salle comme ça avec des tableaux monumentaux, de 5 m, surtout des tableaux religieux... 17e ?

Cédric : À mon avis, ouais, c'était plutôt classique. Mais... C'est surtout la taille du tableau qui m'avait marqué (rires⁹⁵).

Les surveillants le constatent fréquemment, lorsqu'ils sont sollicités par un visiteur pour l'orienter vers un tableau pourtant très proche. Le *Saint Augustin et Alypius reçoivent la visite de Ponticianus*, un panneau de bois italien du 15^e siècle de 27,4 x 20,3 cm, est exposé à l'horizontale dans une vitrine. Comme pour le Poussin, le dépliant présent dans la salle arrête régulièrement les visiteurs. Mais ceux-ci, me dit Florence, une surveillante, le trouvent rarement : « les gens cherchent sur les murs », alors qu'il est sur la table. « Ils disent : on cherchait quelque chose de plus grand. Et devant Poussin : ils s'attendent à quelque chose comme ça (elle montre *La cène*⁹⁶) ».

J'ai effectivement constaté de telles réactions devant le tableau de Poussin. Des visiteurs, cherchant expressément le tableau, parce qu'ils ont été arrêtés par le dépliant, ou parce qu'ils savent qu'il est exposé au musée, passent cependant à côté. Une enquêtée, que j'ai vue passer une première fois dans la salle, accompagnée d'une amie, et que j'ai vue à nouveau, quinze minutes plus tard, arrêtée devant le tableau, m'explique ainsi qu'elle n'a pas trouvé le tableau la première fois, et qu'elle a dû demander sa position à un gardien. Elle avait pourtant déjà vu le tableau lors d'une précédente visite, et souhaitait, cette fois, le montrer à son amie. Sa surprise devant la petite taille du tableau est d'autant plus remarquable qu'elle le connaissait déjà.

J'ai été déçue parce que... Je m'attendais tellement à un truc... Je pensais que j'allais voir un tableau un peu plus grand. Peut-être de cette taille-là, vous voyez (elle montre *La Terre* de Coypel, un tableau de 210x320 cm⁹⁷).

Il faut enfin décrire les caractéristiques picturales de la toile. L'importance de la composition se lit dans les gestes des personnages, dont chaque élément peut trouver une signification. Le mouvement de la fuite se lit dans la position des pieds de Marie et de Joseph (tous deux ont une jambe devant l'autre, le pied arrière légèrement détaché du sol,

95. Entretien biographique n° 07, homme, 32 ans, photographe, agent administratif, maîtrise d'anglais, père ouvrier (BEPC), mère assistante maternelle (CAP).

96. Journal de terrain, 30 mai 2012.

97. Entretien de réception n° 13, femme, 45 ans, assistante de direction, reprise d'étude d'histoire de l'art.

dans un mouvement de marche ; l'âne est pris dans le même mouvement). Les mains des personnages sont toutes figées dans un geste particulier. Celles de Marie protègent l'enfant (un bras sous son corps pour le soutenir, un derrière son dos pour le maintenir près d'elle et le protéger). La main gauche de Joseph pourrait tenir la longe de l'âne qui n'a pas été peinte (mais est représentée sur la gravure de Pietro del Po qui a longtemps été la seule représentation connue de cette composition), ou indiquer quelque chose, le doigt tendu. Sa main droite, le coude à l'horizontale et la paume étendue, est entre le geste de salut, celui d'arrêt, et celui de surprise. La main de l'ange est plus facile à interpréter : son bras est tendu, et il pointe du doigt l'Égypte. Enfin, le voyageur couché est négligemment accoudé sur un baluchon. Les regards sont eux aussi orientés d'une manière qui ne laisse rien au hasard. Marie regarde derrière elle le pays quitté. Joseph et l'ange se regardent l'un l'autre. L'âne regarde le chemin, par terre. L'enfant, enfin, regarde le spectateur.

Ces différents éléments iconographiques constituent l'interprétation dominante du tableau, celle que défend l'historien de l'art Jacques Thuillier⁹⁸, et que diffuse auprès du public le dépliant en libre-service au musée. Aucun de ces gestes n'est particulièrement aisé à comprendre sans une connaissance *a minima* de la scène représentée. Comment, par exemple, peut-on penser que Marie regarde avec nostalgie la terre quittée si l'on ne sait pas qu'il s'agit d'un exil forcé ? Comment comprendre son geste de protection sans savoir que l'enfant est menacé ? Et comment interpréter le regard anxieux de Joseph à l'ange sans savoir que celui-ci lui est apparu en songe pour lui ordonner de fuir vers un lieu qu'il ne connaît pas ? La complexité de la composition est donc un élément formel du tableau qui est susceptible de jouer dans l'allocation de l'attention des visiteurs, dans la mesure où la référence à un savoir extérieur au tableau apparaît nécessaire.

L'artiste privilégie enfin le dessin sur la couleur. La précision du trait de Poussin tient sans doute à la volonté de maîtriser entièrement une composition chargée de symboles. Elle va avec une certaine sobriété des couleurs, aux tons mats, à l'exception de la robe de Marie, dont le bleu et le blanc ressortent particulièrement à la lumière. Ces éléments sont remarqués par les visiteurs, qui considèrent de façon régulière cette lumière comme la propriété la plus remarquable du tableau. C'est le cas des visiteurs les mieux dotés en connaissances artistiques, comme de ceux qui le sont moins. C'est le cas de visiteurs intensifs, amateurs d'art :

98. THUILLIER, « Serisier collectionneur et la Fuite en Égypte de Nicolas Poussin », op. cit.

Samuel : Quand vous le voyez, qu'est-ce qui vous frappe le plus ? Comment vous le définiriez ?

Enquêté : D'abord, c'est la lumière. La lumière qui est sur le personnage principal de la vierge⁹⁹.

Comme des visiteurs plus occasionnels :

Enquêtée : Non, mais c'est un... Nan, c'est la lumière, voilà, le travail sur la lumière qui m'a intéressé plus que le thème, parce que, je suis pas franchement... Mais voilà, parce que, moi je sais vraiment pas dessiner [...] et pour moi, c'est toujours fascinant, le... la lumière, quoi, dans les tableaux. Je suis très attirée par tout ce qui est... Où y a vraiment un effort dans la lumière. C'est surtout ça qui m'a...

Samuel : D'accord. Cette lumière centrale...

Enquêtée : Oui, oui, c'est ça qui m'a attiré, et le contraste¹⁰⁰.

Cependant, dans la plupart des cas, l'attrait de la lumière du Poussin se limite à la robe de Marie. Le reste du tableau, par contre, paraît sombre.

Enquêté : Ben le personnage central, c'est la vierge, quoi.

Samuel : Oui. C'est celui qui ressort le plus ?

Enquêté : Celui qui ressort le plus. À la limite, plus que l'enfant. À cause du blanc. Pis elle est au milieu du tableau. Joseph, il est plus sombre... Bon, y'a l'ange qui montre la direction. Mais ça, y'a peut-être dans d'autres [fuites en Égypte] aussi, hein, je sais pas (rires)¹⁰¹.

Le manque de luminosité du tableau semble alors être l'une des raisons du faible nombre d'arrêts. Il doit être ramené aux goûts picturaux des visiteurs. Ceux-ci, en effet, apparaissent dominés par l'impressionnisme et ses couleurs vives et contrastées. Les tableaux anciens sont regardés à l'aune de ce nouveau standard. Ils semblent ternes en comparaison des toiles impressionnistes. Cependant, certains maîtres anciens se détachent justement par leur maîtrise de la couleur. Une enquêtée compare ainsi Poussin, qu'elle apprécie peu en général, à Claude Gellée, dit le Lorrain, peintre de paysage du 17^e siècle connu en particulier pour ses tableaux de marines, pris à l'aube ou au crépuscule. Les peintres baroques, comme Rubens, sont parfois aussi rapprochés de ces coloristes dans les discours des visiteurs.

99. Entretien de réception n° 19, homme, 50 ans, cafetier.

100. Entretien de réception n° 39, femme, 45 ans, cadre comptabilité, licence économie.

101. Entretien de réception n° 11, homme, 45 ans, enseignant (physique), maîtrise, CAPES de physique.

Enquêtée : Là, sur... Je crois qu'on peut dire, c'est la lumière qui m'a attirée, ça m'a intéressé. [...] Je l'ai trouvé beau. Plus beau que ce que je... Plus beau que ce que je trouve d'habitude chez Poussin. Mais c'est peut-être du fait de sa restauration. [...]

Samuel : et donc, ce serait quoi, vous me parliez du Lorrain, des tableaux comme ça qui vous frappent ?

Enquêtée : Oui, le Lorrain, pour la... Pour la lumière ! Y'a une lumière extraordinaire. C'est un peu comme dans les impressionnistes. Le Lorrain, pourtant, c'est bien avant le XIX^e siècle, mais c'est un impressionniste quand même. C'est sans doute ce qui m'a un peu débloqué. C'est ce que j'aime retrouver dans tous les tableaux. Soit les couleurs, des couleurs très vives, que j'adore. Une belle lumière¹⁰².

Enfin, en matière de dessin, le trait de Poussin est précis, mais s'attache principalement aux formes, laissant de côté, aux yeux des visiteurs, les détails des visages et des corps. Pour certains, ils sont tout bonnement laids : Marie, par exemple, aurait les yeux globuleux, sortant de ses orbites, et le visage manquant d'harmonie.

Bernard : Ce que je trouve frappant, c'est que Marie est pas très belle, avec ses yeux globuleux. J'ai l'impression, que, des tableaux de Poussin, c'est pas le (inaudible ; en substance : le plus beau). Et... Autrement, bon, ben... L'âne a l'air complètement abattu, et ils ne semblent pas très décidés à aller là-bas¹⁰³.

Samuel : Ouais. Et donc, vous m'avez dit que ce qui vous frappait, c'était surtout le mouvement...

Danièle : De l'ange. Le mouvement, quoi, en général. Plus le mouvement... La vierge regarde derrière. Je la trouve pas très très belle, en plus, au niveau du visage, mais les couleurs sont extraordinaires [elle marque une pause entre « extra » et « ordinaire »]¹⁰⁴.

La fuite en Égypte est donc un tableau de petite taille, à la composition difficile à lire, dont les couleurs paraissent ternes, sauf celles qui forment la robe de Marie, et dont le dessin met en avant les formes au détriment des détails physiologiques. Ces différentes propriétés du tableau n'enlèvent rien à son statut si on le considère du point de vue de l'histoire de l'art. La petite taille est le signe de l'autonomisation de l'artiste de la part des commandes publiques, et d'une liberté de création. La composition travaillée est la marque d'un artiste philosophe, d'autant plus respecté qu'il maîtrise parfaitement les codes iconologiques, et se permet pour cela de s'en écarter.

102. Entretien de réception n° 41, femme, 70 ans, technicienne économie, baccalauréat.

103. Entretien de réception n° 21, homme, 60 ans, ingénieur de recherche (informatique), maîtrise d'informatique.

104. Entretien de réception n° 29, femme, 63 ans, antiquaire, baccalauréat.

Cependant, l'ordre de l'identification n'est pas celui de la reconnaissance. Les interactions concrètes avec les œuvres, et les opérations d'identification qui y prennent place, peuvent produire des hiérarchies différentes, dans la mesure où le statut même d'une œuvre est difficile à appréhender pour les spectateurs non-spécialistes. Au musée des beaux-arts, le tableau de Nicolas Poussin, qui est censé être le chef-d'œuvre de la salle, et l'un des plus importants tableaux du musée, n'est pas nécessairement perçu comme tel. Ses propriétés plastiques ne signalent pas son statut singulier de toile d'un grand maître, mais au contraire son manque de singularité. Il ressemble bien trop aux tableaux qui l'entourent pour être remarquable. Au contraire, d'autres toiles proches se distinguent bien plus efficacement du flux des œuvres pour être remarquées.

J'ai déjà évoqué le cas du tableau de Rubens, dont l'attrait spectaculaire fatigue l'attention des visiteurs. Le tableau, en effet, dispose de nombreuses propriétés dont le Poussin manque. Il a de très grandes dimensions, présente une scène spectaculaire – qui est certes difficile à identifier, ne correspondant pas aux canons des scènes religieuses, mais qui n'en reste pas moins frappante par les gestes déterminés des personnages, comme le Christ lançant ses éclairs –, peinte dans des couleurs chatoyantes, et avec des visages particulièrement expressifs (figure 3.2).

Une surveillante de salle me questionne sur l'avancée de mes recherches. Les visiteurs demandent souvent où se trouve le tableau de Poussin quand ils sont à un autre endroit, mais s'arrêtent rarement quand ils sont dans la salle, me dit-elle. Elle me demande ce qu'ils me disent. Je réponds que, effectivement, ils le trouvent intéressant, mais que, le plus souvent, il ne leur plaît pas. Elle le compare alors à *La cène* :

– C'est que, par rapport à d'autres, il [le tableau de Poussin] n'est peut-être pas très beau. Il n'accroche pas le regard. Contrairement à celui-là [*La cène*] qui est magnifique¹⁰⁵ !

Dans la première configuration de la salle 7, c'est le tableau de Philippe de Champaigne, *La cène*, qui constitue le principal concurrent de Poussin. Là encore, le tableau est bien plus grand – 1,82 m de haut et 2,66 m de large, soit une surface près de quatre fois supérieure à celle du Poussin. La scène représentée est beaucoup plus commune. Elle offre, surtout, une prise immédiate : le grand nombre de personnages (Jésus et 12 disciples) permet aux visiteurs disposant d'une connaissance minimale de ces personnages d'essayer de les identifier.

105. Journal de terrain, 19 avril 2012.

Deux dames, la première a environ 60 ans, la seconde autour de 50. La plus âgée, en entrant dans la salle par le nord-ouest : « encore une cène ! ». Elles s'installent sur le banc devant le tableau de Champaigne, dont elles parlent à voix haute, assez fort. Elles se souviennent d'une autre version qu'elles ont vue ensemble dans une église. Puis elles cherchent les personnages :

- Judas ?
- C'est celui qui a la bourse.
- Saint Pierre ? Et saint Jean ? Et Pierre Paul Jacques ? (...). Et St Thomas ?
- Saint Thomas ?
- Saint Thomas, je ne crois que ce que je vois¹⁰⁶...

L'identification de personnages est une activité offerte par ce tableau qui appuie des interactions et favorise par là un plaisir de visite, proche de ce que décrivent Passeron et Pedler à propos des tableaux diégétiques du musée Granet, qui offrent la possibilité de raconter des histoires¹⁰⁷. Le tableau arrête d'autant plus souvent et d'autant plus longtemps qu'il est porteur d'histoires possibles, et donc susceptible d'une lecture autre que strictement formelle. Les cènes s'y prêtent particulièrement bien : leur lecture repose sur des savoirs plus largement partagés (le dernier repas de Jésus) et elles autorisent un jeu (identifier le traître). « Où est Judas ? » est ainsi l'équivalent muséal du « où est Charlie ? » des livres pour enfants. Un jeu similaire d'identification de la scène et des personnages est parfois joué par les visiteurs les plus compétents, mais il est alors un test de leur érudition plutôt qu'un appui à des conversations : « Moi j'aime bien essayer de reconnaître... Lorsqu'il y a un sujet particulier, je me dis : "ça, c'est une iconographie particulière, je vais essayer de trouver..." [...] Moi, par exemple, j'ai lu, t'sais, *La légende dorée*, donc, *La légende dorée* c'est une grande source pour l'iconographie¹⁰⁸ ».

La balance entre lecture formelle de l'œuvre et identification des personnages se voit bien dans le cas d'une visite guidée observée au musée. Alors que la plupart de ces visites sont menées par des médiateurs culturels formés à l'histoire de l'art, et qui insistent sur l'interprétation canonique des œuvres, celle-ci est dirigée par un jeune prêtre – un homme, d'une trentaine d'années, en soutane. Il a un public d'adolescents, des garçons, ainsi qu'un autre accompagnateur adulte, ne portant pas de vêtements religieux. Le prêtre est visiblement mal à l'aise. Devant les œuvres, il cherche ses mots, bafouille quelque peu, pointe un tableau d'une main, puis joint les mains dans un geste nerveux, les tournant

106. Journal de terrain, 4 novembre 2011.

107. PASSERON et PEDLER, « Le temps donné au regard », op. cit.

108. Entretien biographique n° 15, homme, 44 ans, enseignant, diplôme d'IEP, maîtrise de sciences politiques, père postier, mère ouvrière (sans diplôme), conjoint documentaliste (BTS).

l'une dans l'autre. Il ne s'arrête que devant les tableaux religieux, et fait un commentaire strictement théologique : il raconte les histoires – bibliques ou saintes – que représentent les tableaux, ou parle des idées, des sentiments que ces histoires inspirent. Ainsi, *La fuite en Égypte* est l'occasion de raconter l'épisode biblique du massacre des Innocents. Après avoir rapporté chaque tableau à l'histoire qu'il illustre, le guide demeure silencieux quelques secondes. Je vois alors bouger ses lèvres, qui cherchent à former un mot, une phrase qu'il ne prononce finalement pas. Il me semble qu'il considère alors que l'explication n'est pas tout à fait terminée, puisqu'elle n'a pas abordé la dimension formelle de l'œuvre, mais qu'il ne sait pas que dire à ce sujet. Cette gêne serait donc le résultat d'un rôle de conférencier que le prêtre considère ne pas remplir adéquatement. En effet, les conférenciers que j'ai par ailleurs observés, formés à l'histoire de l'art et à la médiation culturelle, après avoir épuisé le thème du tableau et décrit la scène représentée, ne manquent pas de dire quelque chose de ses propriétés formelles.

La cène constitue une occasion de pratiquer un échange avec le public proche de celui que mettent en œuvre les conférenciers. Le dialogue s'engage autour de l'identification des personnages. Le tableau rassure l'accompagnateur, qui se sent visiblement bien plus armé pour commenter ce tableau.

Ils passent au Champaigne. L'accompagnateur : « tout se tient ! ». Le prêtre explique l'étymologie du terme de « cène », puis demande : « Qui est autour ? » (de la table). Les adolescents sont disposés en arc de cercle, à bonne distance (trois à quatre mètres) du tableau. Ils répondent « Les apôtres ». L'accompagnateur demande alors : « Cherchez Judas ». Le prêtre donne un indice : « On peut le voir, c'est pas trop caché... Par quoi on peut le reconnaître ? » Les adolescents proposent quelques réponses, aucune qui satisfasse les adultes. Le prêtre : « À côté [de Jésus], c'est Pierre et Jean... Tout à gauche ? En jaune. À la main, le sac avec l'argent. Si l'on ajoute le jaune, symbole du traître... » Le prêtre attend quelques secondes en silence, puis emmène le groupe dans la salle suivante¹⁰⁹.

Dans cette interaction, l'identification de Judas a joué le même rôle que le récit du massacre des Innocents devant le tableau de Poussin : une prise théologique permettant de rendre compte du tableau sans passer par sa lecture formelle. De fait, le temps moyen passé devant le tableau de Champaigne paraît sensiblement plus important que celui passé devant Poussin. Les arrêts sont non seulement plus fréquents, mais les discussions le sont aussi. Dans mon journal de terrain figurent relativement peu de réactions spontanées à

109. Journal de terrain, 11 mai 2012.

La fuite en Égypte, de transcriptions verbatim de paroles échangées devant le tableau. Au début de mon travail de terrain, j'attribuais cette rareté des réactions aux règles de comportement au sein du musée. Il convient de rester silencieux, et cela d'autant plus que le deuxième étage du musée est peu fréquenté : la plupart des visiteurs passent seuls ou avec leur groupe (couple, famille, etc.). Lorsque deux ou trois groupes coexistent dans la salle du Poussin, les surveillants et l'ethnographe s'accordent pour dire qu'il s'agit d'un moment de forte affluence. En réalité, l'observation comparée des tableaux de Poussin et de Champaigne semble montrer que le silence des visiteurs tient au moins en partie au tableau de Poussin lui-même. Son concurrent déclenche bel et bien des conversations autour des personnages et de quelques autres prises, comme les plis nets de la nappe du dernier repas, sujet à de nombreuses plaisanteries sur la qualité du repassage au premier siècle de notre ère (figure 3.6).

Le dernier contraste de *La cène* avec le tableau de Poussin réside dans l'aspect spectaculaire de l'œuvre. Si le tableau appartient au classicisme et ne ressemble donc guère à une toile baroque, il met en scène de manière bien plus dramatique que le tableau de Poussin l'histoire qu'il raconte. Le centre de la toile est occupé par un Jésus s'apprêtant à rompre le pain, qu'il tient dans sa main gauche, la main droite levée et les yeux tournés vers le ciel, entre la prière, la méditation, et l'enseignement. Autour de lui, les disciples s'agitent. À sa droite, Jean s'éloigne de Jésus dans une attitude surprise, comme ébloui. À sa gauche, un disciple, la main sur le cœur, le fixe intensément. Aux deux extrémités de la table, deux groupes de disciples tiennent une conversation agitée, tournés les uns vers les autres, faisant de larges gestes de la main. Enfin, au premier plan, Judas, une bourse pleine de pièces à la main, fixe Jésus d'un air déterminé. Cette émotion semble renvoyer à l'annonce, par Jésus, de la trahison imminente : « Pendant qu'ils étaient à table et mangeaient, Jésus dit : "Je vous le dis en vérité, un de vous me trahira ; celui qui mange avec moi"¹¹⁰ ! » Judas est le seul des disciples à garder son calme face à cette annonce.

La tension dramatique de *La fuite en Égypte*, un épisode des *Évangiles* qui peut être considéré comme tout aussi tragique, est bien moindre. Les regrets de Marie s'expriment dans un regard en arrière, le torse tourné. L'inquiétude de Joseph dans le regard interrogatif porté sur l'ange. Le pouvoir d'arrêt de *La cène* comparativement supérieur à celui de *La fuite en Égypte* peut donc prendre sa source dans cette représentation dramatique.

110. *Évangile de Marc*, 14-18.



FIGURE 3.6 – Philippe de Champaigne, *La cène*, 1648, huile sur toile, 182 x 266 cm, musée des beaux-arts de Lyon

Le tableau de Champaigne disparaît dans la seconde configuration de la salle. *La fuite en Égypte* perd ainsi son principal concurrent pour l'attention des visiteurs. Pourtant, même dans cette configuration, il attire peu l'attention, du moins spontanément. Parmi les nouveaux venus, les trois toiles de Louis Cretey prenant la place du Poussin sur le mur est attirent peu l'attention, ce qui tient sans doute au fait qu'ils sont particulièrement sombres, la critique du manque de lumière des tableaux revenant souvent chez les visiteurs interrogés. *L'adoration des anges* de Jacques Stella est un concurrent plus sérieux, à la fois par sa taille (142 x 199 cm) et par sa position centrale sur le mur sud. C'est le seul tableau situé en face d'un banc dans cette nouvelle configuration, et il bénéficie donc de cet indice d'intérêt. Enfin, on trouve désormais, à côté du tableau de Poussin, à l'extrémité sud du mur ouest, une petite (81x65 cm) *Vierge à l'enfant* de Jean Tassel (figure 3.7). Le tableau n'a pas un rayon d'attraction important, du fait de sa taille, mais il agit sur les visiteurs les plus proches, dont parfois ceux qui sont devant le tableau de Poussin, et constitue donc un autre concurrent proche pour l'attention.

Son pouvoir réside dans ses particularités plastiques. Il représente une vierge à l'enfant dans une composition très classique : Marie, debout, tient Jésus contre elle, dans le creux de son bras droit. L'enfant a la tête haute, une main légèrement levée. La main gauche



FIGURE 3.7 – Jean Tassel, *Vierge à l'enfant*, 1667, huile sur toile, 81x65 cm, musée des beaux-arts de Lyon

de Marie, tenant son sein, semble laisser penser qu'elle est sur le point d'allaiter. C'est plutôt la physionomie particulière des deux personnages qui arrête et intrigue les visiteurs. L'enfant a le front très haut, la tête étroite, et prend une mine sérieuse. Marie a le visage très plat, le teint pâle, et les yeux fermés. Son cou est dessiné d'un seul trait. Ses cheveux longs sont ramassés en un chignon. Elle est plus proche du personnage d'estampe japonaise ou de la déesse grecque que de la représentation classique de la vierge – dans mon carnet de terrain, je désigne parfois le tableau de « vierge japonaise ». Je ne suis pas le seul à le penser.

Alors que je suis devant le tableau de Tassel, une femme s'arrête entre celui-ci et le tableau de Poussin. Elle regarde rapidement le Poussin (2 secondes), puis se concentre sur la vierge. Son mari arrive. Ils échangent, s'étonnent de la présence d'une vierge à l'esthétique japonisante au 17^e siècle. Après un examen rapproché du tableau (ils s'approchent tous deux très près, examinent les détails), ils longent le mur ouest sans s'arrêter et quittent la salle, en jetant un bref regard au dépliant¹¹¹.

L'exotisme du tableau offre une prise propre à ce tableau. S'il ne semble pas, par ailleurs,

111. Journal de terrain, 4 octobre 2013.

être particulièrement remarquable – il n'est jamais commenté par les visiteurs pour une autre raison que l'étrangeté des visages – elle le singularise du reste de la salle. Un homme américain dit à sa compagne, en s'arrêtant devant le tableau : « It's Asian, or Greek ¹¹² ». D'autres moquent les personnages. Certains trouvent Jésus « bizarre, lui, avec le visage en diagonale ¹¹³ », voire parfois « laid » :

Un couple arrêté devant le tableau :

– Il a de grandes oreilles le garçon.

– Il est laid, hein ?

– Ouais, il est laid.

Elle regarde le tableau quelques secondes pendant que lui regarde ailleurs. Ils partent ¹¹⁴.

Si dans la lutte pour l'attention des visiteurs, *La fuite en Égypte* est handicapé par ses propriétés formelles, il n'y a là rien d'inhérent au tableau : c'est sa position dans un environnement particulier, ainsi que l'interprétation habituelle, dans l'univers culturel des visiteurs, de ses propriétés qui limitent son pouvoir d'attraction. *La fuite en Égypte* n'est pas un tableau remarquable pour les visiteurs peu ou moyennement dotés en ressources spécifiques – c'est-à-dire pour ceux qui ne savent pas l'identifier comme un tableau de Poussin sans aide extérieure. Il est petit, semble quelconque, et offre peu de prise narrative ou spectaculaire qui permettrait de s'en emparer. Au contraire, le tableau de Rubens (figure 3.2) possède un attrait spectaculaire affirmé, la *Cène de Champaigne* (figure 3.6) autorise les digressions narratives et les jeux de devinettes, et la *Vierge à l'enfant* de Tassel frappe par son incongruité (figure 3.7).

Ce faisant, cette section a pris la mesure du malaise que provoque parfois le tableau de Poussin. Son aridité narrative et picturale rend difficiles les appropriations qui ne sont pas armées de ressources spécifiques, d'informations sur le style et les intentions de l'auteur. Ce malaise sera particulièrement important par la suite. En effet, tant que le tableau n'impose aucun arrêt, son hermétisme importe peu ; mais *La fuite en Égypte* est un tableau qui dispose d'autres ressources que ses propriétés picturales pour arrêter les visiteurs. Son atout majeur est la renommée de son auteur. Ne pas s'arrêter devant un tableau de Poussin constitue une faute de goût, comme l'absence d'arrêt devant un Cézanne au musée Granet ¹¹⁵. Les visiteurs seront donc confrontés pleinement à ce malaise :

112. Journal de terrain, 27 octobre 2013.

113. Journal de terrain, 3 mai 2013.

114. Journal de terrain, 4 octobre 2013.

115. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

forcés de s'arrêter par le pouvoir d'un nom propre, ils auront pourtant du mal à voir ce qui, dans le tableau, peut bien justifier le statut de chef-d'œuvre qu'on lui attribue.

3.4 Trois figures d'arrêt : le pouvoir d'arrêt du statut

J'ai examiné dans les précédentes sections de ce chapitre l'état de la concurrence entre les différents objets exposés dans la salle 7 du second étage du musée des beaux-arts de Lyon. Elle concentre un certain nombre de problèmes d'interprétation que les musées posent couramment aux visiteurs. En particulier, la contradiction entre la célébrité du peintre et la difficulté à reconnaître l'importance de l'œuvre crée une situation propice pour étudier l'activité d'orientation déployée par les visiteurs. Or, l'arrêt apparaît comme le critère empirique caractéristique de cette activité d'orientation des visiteurs, et la présence ou l'absence d'arrêt ne suffit pas.

Il s'agit alors de se demander *comment* les œuvres arrêtent les visiteurs : quelles sont les étapes du processus qui amènent certains d'entre eux à stopper leur marche devant la toile de Poussin ? Alors que les études de public pèchent souvent par l'absence de prise en compte de la temporalité de la visite, l'analyse des étapes de l'arrêt permet de saisir plus précisément ses déterminants. *La fuite en Égypte* corrobore alors le pouvoir d'attraction du prestige repéré au musée Granet par Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler¹¹⁶. Les observations permettent de constater que c'est principalement la lecture, dans les dispositifs, du statut de l'œuvre qui provoque l'arrêt. Le « duel » qui oppose les toiles de Poussin et de Champaigne pour l'attention des visiteurs est souvent remporté par la seconde pour ceux des visiteurs qui restent le moins longtemps dans la salle, et qui adoptent les stratégies de visite les moins systématiques. Lorsque le tableau est jugé depuis une certaine distance, sur ses seules propriétés esthétiques, il peine à attirer le regard. À l'inverse, lorsque la trajectoire du visiteur approche le tableau de Poussin, l'arrêt devant celui-ci devient plus probable du fait de la multiplication des indices de sa valeur.

On peut repérer trois grandes figures d'arrêt devant le tableau de Poussin, selon l'objet qui provoque l'arrêt : l'arrêt-tableau, l'arrêt-cartel et l'arrêt-dépliant. L'arrêt-tableau résulte d'un regard trouvant dans la toile une prise, soit que le tableau frappe le visiteur par un détail ou une caractéristique, soit que, plus fréquemment, il soit reconnu comme un

116. Ibid.

tableau de Nicolas Poussin, voire comme *La fuite en Égypte* par un visiteur capable d'identifier le style du maître, ou ayant déjà vu le tableau. Ce type d'arrêt est d'autant plus fréquent chez les visiteurs les mieux dotés en compétence artistique. L'arrêt-dépliant est celui que font des visiteurs cherchant activement le tableau après avoir repéré qu'il faisait l'objet d'un égard particulier, la mise à disposition d'une brochure entière. Enfin, l'arrêt cartel est principalement le fait des visiteurs systématiques, que Verón et Levasseur appellent « fourmis¹¹⁷ », pour désigner les visiteurs qui, longeant les murs de l'exposition, tiennent à s'arrêter systématiquement devant les objets exposés. Ceux-ci sont nombreux à lire d'abord les cartels des tableaux avant de regarder les tableaux eux-mêmes. Or, la lecture du cartel de *La fuite en Égypte* donne une information capitale : la signature de Nicolas Poussin.

3.4.1 L'arrêt-tableau

L'arrêt-tableau est le seul qui soit prévu par les théories esthétiques spéculatives. Bien qu'il soit empiriquement constaté, il n'est pourtant pas majoritaire parmi les visiteurs. Dans cette figure, le pouvoir d'arrêt de l'œuvre est une propriété intrinsèque. Ce sont les caractéristiques, formelles ou autres, du tableau qui disposent les visiteurs à lui accorder de l'attention. On reconnaît aisément la figure de l'expérience esthétique immédiate chère à Malraux : l'œuvre doit produire un « choc » qui dépasse l'entendement. La culture s'impose par elle-même, sans besoin d'éducation.

On aurait tort, pourtant, de ramener l'intégralité des arrêts tableau au pouvoir esthétique de l'objet. Ils peuvent être produits par de nombreux aspects de l'œuvre, qui sont parfois contradictoires, et pas toujours motivés par la jouissance esthétique. Certes, « les couleurs » et « la lumière » sont régulièrement cités par les visiteurs comme étant les deux aspects formels les plus marquants, ceux qui ont attiré leur œil. L'attrait est bien esthétique, mais la rencontre est souvent loin du choc : au contraire, la mention de ces deux éléments formels vient souvent pallier, pour les enquêtés, l'absence d'autres attraits. La légèreté de l'ange qui plane au-dessus des voyageurs et la luminosité de la robe de Marie sont moins une manière d'entrer dans le tableau qu'une façon de le sauver, malgré tout.

Durant mon terrain, je n'ai été témoin que de deux interactions qui pourraient être qualifiées d'expérience émotionnelle intense et extériorisée. Une seule peut être qualifiée de

117. VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l'exposition », op. cit.

« choc » : une femme de 45 ans, adjointe au patrimoine dans un musée d'art contemporain et artiste, qui, après un regard de quelques secondes au tableau, exclame son admiration, me prenant à partie. Ce choc est très rapide. Dès l'entrée dans la salle, par le sud-est, elle tourne à droite et lève les yeux vers le Poussin, cinq secondes environ. Elle continue vers le nord et fait le tour de la salle, d'un pas rapide, s'arrêtant très brièvement devant quelques tableaux. Elle revient s'asseoir sur le banc, devant Poussin, à côté de moi, et sort un appareil photo de son sac, avec lequel elle vise le tableau, et engage la conversation. Elle se dit bouleversée par le tableau, qu'elle dit être le « plus beau du musée ¹¹⁸ ». L'autre cas d'expérience émotionnelle intense n'a rien du choc, dans la mesure où elle a été construite dans la durée, la familiarité avec l'œuvre. C'est celle d'une surveillante de salle qui a noué, au fil des jours, une relation particulière avec le tableau de Poussin ¹¹⁹.

L'arrêt-tableau peut être l'effet d'un simple détail remarquable pour un visiteur, sans engager d'intention esthétique particulière. Un homme d'une trentaine d'années s'est longuement arrêté – plus de trente secondes – devant le tableau, sans consulter le cartel ou le dépliant, et en observant de près un détail sur la gauche de la toile. Lors de l'entretien, à la sortie de la salle, alors que j'ai appris à interpréter de tels arrêts longs, sans médiation, et avec un intérêt poussé pour le détail comme autant de signes d'une réception légitime, informée par l'histoire de l'art et par l'esthétique – ce qui se vérifiera dans tous les autres cas similaires – lui peine à parler du tableau. Il s'est arrêté, dit-il, parce que la perspective du portique ne lui semblait pas naturelle.

Samuel : J'ai vu que vous aviez beaucoup regardé les détails, y'a quelque chose qui vous a marqué ?

Enquêté 1 : Ouais, je trouvais que y'avait... Un problème de dimension dans la porte.

Samuel : La porte ? Elle était trop petite, trop grande ?

Enquêté 1 : Ce pilier, il était trop petit par rapport à celui-là. Moi je trouvais que c'était pas... Ça choquait, quoi ¹²⁰.

L'intérêt que porte ce visiteur à la vraisemblance de l'architecture doit être mis en relation avec sa formation technique – il est ingénieur en électronique, et emploie un raisonnement de génie civil pour lire le tableau. Il faut également le rapporter aux propriétés de la toile décrites dans la section précédente. Il s'agit *in fine* une incongruité, invisible pour les autres

118. Journal de terrain, 19 novembre 2011.

119. Journal de terrain, 4 avril 2012.

120. Entretien de réception n° 33, homme, 30 ans, ingénieur électronique, école d'ingénieur.

spectateurs, contrairement à la forme du visage de la *Vierge à l'Enfant* de Tassel, qui arrête ici ce visiteur. L'arrêt-tableau n'a alors rien à voir avec un effet proprement artistique que provoquerait *La fuite en Égypte*, mais ressort d'une explication plus commune, par l'étrangeté d'un détail.

Un groupe de 5 visiteurs, trois hommes, une femme, un adolescent. Ils s'arrêtent près de 20 secondes devant le tableau, en groupe, en arc de cercle autour. Ils se demandent principalement ce que sont les taches sombres qu'ils aperçoivent sur une bande horizontale en haut de la toile, le long du cadre : s'agit-il d'un pigment plus sombre ? Et dans ce cas, que représente-t-il ? Ou s'agit-il simplement l'ombre de la lumière du projecteur, portée par le cadre... La femme est plus près que les autres et pointe de la main la partie controversée. Ils quittent la salle sans regarder les autres toiles, et sans conclure¹²¹.

Ces arrêts-tableaux, surtout, ne sont pas aussi déconnectés que l'on peut le penser de la logique statutaire qui préside aux deux autres formes d'arrêts. Dans celles-ci, c'est avant tout le statut de Poussin, son prestige, qui provoque l'arrêt : le fait qu'il s'agisse de l'œuvre d'un peintre connu. L'arrêt-tableau peut répondre à la même logique. C'est le cas lorsque le tableau est reconnu par les visiteurs, au sens, cette fois, non de la reconnaissance artistique, de la consécration, mais de la réactivation d'un souvenir. Le visiteur, alors, n'a pas identifié un Poussin, mais reconnu *La fuite en Égypte*, un tableau qu'il avait déjà vu auparavant.

Deux femmes d'environ 30 ans entrent par le nord-ouest. Dès leurs premiers pas dans la salle, la première pointe le tableau à la seconde, et l'identifie : « *La fuite en Égypte* de Nicolas Poussin ». Elle s'approche du tableau ; sa compagne la suit. Devant, elle le décrit, accompagnant son discours de force gestes : elle trace de la main les lignes de composition, elle pointe les détails (le chemin, le rocher, la vierge). Elles ne regardent pas le cartel, et quittent la salle après le tableau, sans un œil pour les autres¹²².

Les visites d'amateurs d'art familiers du musée sont propices à de tels arrêts, en particulier lorsqu'ils accompagnent d'autres personnes. L'interaction précédente constitue une telle situation, que l'on retrouve dans les entretiens, par exemple lorsque deux femmes s'étant arrêtées longuement devant le tableau, après l'avoir cherché (je les ai vues passer une première fois dans la salle sans s'y arrêter, puis se plaindre de ne pas l'avoir vu clairement indiqué) : « Je lui ai dit que je voulais lui montrer le Poussin ». Le tableau est bien

121. Journal de terrain, 21 mai 2011.

122. Journal de terrain, 24 juin 2012.

reconnu, sans qu'il soit besoin de l'aide du cartel, mais c'est parce qu'il existait une familiarité antérieure – elle avait déjà vu le tableau, visité l'exposition Poussin, et lu la presse au moment de l'acquisition – et non par une identification spontanée. Le tableau, d'ailleurs, est peu goûté par les deux visiteuses. Celle qui joue le rôle de guide trouve ainsi « que saint Joseph et Marie ne sont pas beaux », et son amie considère que « bon, ça n'est pas un tableau qui... remarquable¹²³ ».

La fuite en Égypte est un tableau connu de ces visiteurs, qui l'ont intégré dans leur carte personnelle du musée. Ils en sont, le plus souvent, familiers. La femme qui vient d'être citée, une retraitée ayant repris des études d'histoire de l'art, est une habituée du musée, qu'elle faisait ce jour-là visiter à une amie espagnole de passage. L'arrêt-tableau n'est donc pas simplement l'arrêt des amateurs capables de reconnaître du premier coup d'œil, sans appui sur les dispositifs de médiation, les œuvres qui méritent leur attention. Il est avant tout le produit d'un « capital de familiarité¹²⁴ », d'une connaissance intime du musée et de ses œuvres, dont disposent les habitués du musée de Lyon.

Cette familiarité n'est pas non plus absente des arrêts-tableaux effectués par la population des habitués, non du musée de Lyon, mais des musées d'art en général. De manière générale, la proportion d'arrêts effectués devant le tableau plutôt que devant son cartel croît avec la compétence artistique : les individus les plus diplômés dans des disciplines littéraires et *a fortiori* artistiques, et les plus proches des milieux de l'art, sont les plus susceptibles de dédaigner le cartel. Mais là encore, il ne s'agit pas nécessairement d'avoir reconnu, à ses traits, un tableau de Poussin, mais parfois simplement d'identifier un tableau déjà connu, et ce d'autant plus que *La fuite en Égypte* a été largement médiatisée dans la presse spécialisée ces dernières années. Agnès, jeune retraitée, était un an auparavant conservatrice en chef d'un écomusée de province ; elle est diplômée de l'école du Louvre, a fait une thèse d'histoire de l'art, et enseigne cette discipline dans une école d'arts appliqués.

Une dame, entrée par le nord-ouest, se dirige immédiatement vers le Poussin, s'assied sur le banc et le contemple de cette place durant deux minutes, sans regarder ailleurs, penchant par moment la tête à droite ou à gauche. Elle se lève, s'approche du tableau, et regarde des détails : le ciel, l'aigle. Elle baisse enfin son regard vers le cartel. Elle se met en route, se dirigeant vers la sortie,

123. Entretien de réception n° 13, femme, 45 ans, assistante de direction, reprise d'étude d'histoire de l'art.

124. PASSERON et GRUMBACH, *L'œil à la page*, op. cit.

mais elle aperçoit la brochure. Elle la prend, s'assied à nouveau, et la lit durant cinq minutes. Une pause d'une minute durant laquelle elle regarde à nouveau le tableau. Puis son regard va de l'un à l'autre, de la brochure au tableau. Elle se lève, va prendre un second exemplaire de la brochure, le met dans son sac à main, et se dirige vers les tableaux de Stella, sur le mur sud¹²⁵.

Lors de l'entretien que je lui propose alors qu'elle quitte la salle, elle affirme :

Je l'avais vu au Louvre, il faisait partie, il faisait l'objet du tableau du mois. Vous savez, c'est qu'au Louvre, y'a... Donc alors, on l'a déjà bien décortiqué (rires¹²⁶)...

Si l'arrêt est bien provoqué par le tableau, ça n'est pas, là encore, parce que celui-ci produit par lui-même une forte attraction, mais dans la mesure où il a été reconnu, rapporté à un objet déjà vu. Le tableau est déjà familier à Agnès, non parce que, comme les habitués du musée, elle vient souvent au musée des beaux-arts de Lyon – elle n'habite pas la ville, et ne vient que rarement –, mais parce qu'il a été exposé et discuté ailleurs, dans des institutions auxquelles elle est attentive. Elle affirme, par ailleurs, apprécier les « tableaux du mois » du Louvre, l'exposition, dans une petite salle de la section de peintures françaises du musée parisien, d'un tableau accompagné d'un commentaire long et détaillé, changeant chaque mois, et où les acquisitions et les attributions récentes sont souvent exposées. *La fuite en Égypte* était le « tableau du mois » au début de l'année 2008, avant qu'il ne rejoigne le musée des beaux-arts de Lyon.

Il existe certes bien des arrêts-tableaux spontanés, en ce sens qu'ils ne sont pas produits par la connaissance préalable du tableau, mais par l'effet visuel produit par celui-ci sur un visiteur le regardant pour la première fois. Si les théories esthétiques spéculatives reposant sur le rapport immédiat de l'œuvre au spectateur prévoient que cette forme d'arrêt est la seule possible, l'enquête montre qu'il n'en est rien, et même, au contraire, que la plus grande partie des arrêts, y compris lorsqu'ils sont le fait d'amateurs d'art, obéissent à d'autres logiques. Les arrêts spontanés sont l'exception plutôt que la règle.

À quoi ces arrêts spontanés ressemblent-ils ? Ils concernent déjà des publics très différents. En effet, l'appui des visiteurs sur les dispositifs de médiation – les arrêts-dépliants et les arrêts-cartels – ne caractérise pas uniquement les visiteurs les moins informés, c'est-à-dire ceux qui disposent de la compétence artistique la plus faible. En effet, l'appui

125. Journal de terrain, 19 juillet 2012.

126. Entretien de réception n° 40, femme, 65 ans, conservatrice de musée retraitée, école du Louvre.

sur des dispositifs de médiation témoigne tout au moins d'un souci de différenciation des œuvres entre elles, et de la conscience de l'existence d'écart de valeurs. Ceux qui se repèrent, au musée, au nom des peintres ont au moins une conscience vague des hiérarchies entre eux. Pour autant, les dispositifs de médiation sont considérés par les visiteurs les plus compétents comme inutiles, voire vulgaires. Les arrêts provoqués par les dispositifs sont donc plutôt le fait des visiteurs moyennement dotés, et les arrêts-tableaux vont se retrouver aux deux pôles de l'échelle de la compétence artistique, chez les visiteurs experts et chez les visiteurs les plus démunis. Dans le premier cas, il s'agira de reconnaître la valeur du tableau en se passant de toute aide extérieure ; dans le second, les œuvres sont faiblement différenciées les unes des autres, et le tableau peut attirer par certaines de ses caractéristiques picturales étonnantes.

Comment différencier ces deux types d'arrêts-tableaux ? Les arrêts des visiteurs les mieux dotés sont caractérisés par un ensemble de traits de comportements que l'on ne retrouve pas chez les moins dotés. Ces traits incluent la forte sélectivité des peintures (on ne s'arrête que devant ce qui a de la valeur ; on se consacre à un nombre restreint de tableaux afin de bien les observer¹²⁷). Ces visiteurs emploient des regards que j'appelle panoramiques, au sens où ils balaient les murs de la salle, en général depuis son centre, avant de décider ou de continuer la marche, ou de s'approcher d'une œuvre. Enfin, il porte un regard détaillé sur les œuvres, caractérisé corporellement par le mouvement (le visiteur s'approche et s'éloigne du tableau, alterne regard de détail et regard général ; à cinquante centimètres du tableau, alors qu'il ne peut plus avancer l'intégralité du corps sans se mettre dans une position dangereuse et interdite, faisant craindre un contact avec l'œuvre, le torse se penche en avant, le cou s'allonge, et les yeux s'approchent encore du tableau).

Certains visiteurs n'ont donc ni appui systématique sur les cartels ni comportements de visiteurs informés. Les regards qu'ils portent vont directement au tableau. Les arrêts sont cependant brefs, pris dans la marche, et peu détaillés.

Un homme et une femme d'environ 35 ans, se tenant par la main. Elle est à droite, lui à gauche, le long du mur ouest où se trouve le Poussin, longeant le mur vers le sud, marchant lentement. Il s'arrête à hauteur du cadre de Poussin, et regarde le mur est, de l'autre côté de la salle. Elle, qui a continué, est un pas devant : leurs bras, sont tendus entre eux, elle ne peut plus avancer

127. SMITH et WOLF, « Museum visitor preferences and intentions in constructing aesthetic experience », op. cit., montre par exemple le lien entre la connaissance de l'art, la sélectivité et la durée consacrée à chaque tableau.

sans le lâcher. Elle s'arrête à son tour, tourne la tête vers le Poussin, qu'elle regarde environ 3 secondes, en face. Lui, qui n'a pas regardé le tableau, reprend sa marche, la dépasse, et l'entraîne ainsi dans son mouvement. Son regard se détourne du tableau et revient vers le sud quand elle reprend la marche. Durant les secondes arrêtées devant Poussin, elle faisait toujours face au sud, et avait donc le torse et la tête tournée vers le mur ouest (elle n'a pas pivoté d'un quart de tour pour se trouver face au tableau ¹²⁸).

De tels arrêts constituent un exemple des « consommations nonchalantes » dont parle Jean-Claude Passeron lorsqu'il décrit l'ouvrage de Richard Hoggart ¹²⁹. Dans cette situation, si l'arrêt se fait bien devant le tableau, et s'il est le seul objet de la salle auquel une attention spécifique est prêtée, à l'exclusion des dispositifs de médiation, l'œuvre n'en demeure pas moins un élément secondaire de la visite, qui constitue, semble-t-il, un but en soi.

Ainsi, la première figure d'arrêt que l'on peut identifier au musée, l'arrêt-tableau, est paradoxalement le fait de visiteurs très différents. Il concerne d'une part les visiteurs les plus experts, à l'attention particulièrement sélective, ceux qui disposent d'une compétence artistique qui leur permet de reconnaître la griffe de Poussin, ou à défaut, d'une familiarité suffisante avec le musée pour reconnaître ce tableau de Poussin en particulier – de ce point de vue, l'identification spontanée et la reconnaissance sont difficiles à distinguer dans les comportements. D'autre part, il concerne également les visiteurs les moins informés, les plus nonchalants, ceux qui, disposant de peu de ressources, ne cherchent pas même à s'appuyer sur les indices de l'environnement. Ils n'ont intériorisé ni les manières de s'approprier les œuvres ni le sentiment de l'importance d'une appropriation légitime, et leurs arrêts répondent souvent aux incongruités qu'ils trouvent dans le tableau. Cette dernière figure rappelle les visiteurs populaires du musée Granet qui, contrairement à ceux des classes moyennes et supérieures, ne donnait à Cézanne ni arrêts longs ni arrêts fréquents, affirmant par là leur méconnaissance et leur dédain des hiérarchies artistiques.

Cette figure, cependant, est particulièrement rare. D'une part, parce que les compétences nécessaires pour identifier le Poussin sont très inégalement réparties ; d'autre part, parce que la proportion de visiteurs du musée des beaux-arts de Lyon qui ne voit aucun enjeu dans le choix des tableaux est restreinte. Pour une part importante des visiteurs, l'enjeu est bien de s'arrêter devant les bonnes œuvres, et les ressources à mobiliser pour cela se

128. Journal de terrain, 27 octobre 2013.

129. HOGGART, *La culture du pauvre*, op. cit.

trouvent sur les murs du musée : les cartels, et les documents d'aide à l'interprétation. Ces deux éléments sont responsables de la majorité des arrêts devant *La fuite en Égypte*.

3.4.2 L'arrêt-dépliant

L'arrêt-dépliant constitue une deuxième figure récurrente dans mes observations. Je veux désigner par ce terme les formes d'attention prêtées à *La fuite en Égypte* qui sont provoquées par la rencontre avec le dépliant en libre-service présent dans la salle. Une colonne métallique contenant ces dépliants est disposée près de l'entrée de la salle, à l'extrémité nord du mur sur lequel est accroché le tableau – à l'est dans la première configuration, et à l'ouest dans la seconde. Cette position semble obéir à deux logiques. D'une part, le dépliant ne peut pas être mis directement à côté du tableau : les murs sont réservés aux œuvres (même si les cartels y sont également accrochés : ils ne peuvent pas être trop éloignés des œuvres au risque de devenir incompréhensibles). D'autre part, il doit être rapproché des seuils séparant deux salles, car il peut alors permettre d'arrêter les visiteurs. Les trois autres dépliants disponibles dans le musée sont situés dans une position similaire : au seuil qui sépare les primitifs flamands et germaniques des primitifs pour *Saint Augustin et Alypius reçoivent la visite de Ponticianus* ; à l'entrée du réfectoire pour la *Cène* de Louis Cretey qui orne cette salle ; à l'entrée de la salle pour *L'Arétin et l'envoyé de Charles Quint*.

L'existence de ce dépliant n'assure pas que l'œuvre soit vue par les visiteurs. Pour les plus distraits d'entre eux, ceux pour lesquels l'écart à la trajectoire normale produit par le dépliant est moindre, la recherche du tableau auquel il se rapporte peut être très courte. Il est alors possible qu'une recherche rapide ne leur permette pas de trouver le tableau.

Une femme, 35-40 ans, et un garçon, 7-8 ans, traversent la salle par le nord, d'ouest en est. Elle a un audioguide à la main, le volume très élevé, qui diffuse toujours ses explications sur un tableau d'une salle précédente, que je ne reconnais pas. Elle ne le tient pas à l'oreille, mais à hauteur de la tête du garçon, sans doute de façon à ce qu'ils puissent tous deux écouter. Ils s'arrêtent très brièvement devant le plafond de l'hôtel de ville de Blanchet. Ils continuent jusqu'à l'entrée nord-est, y trouvent les dépliants. Elle regarde la couverture, lève la tête vers la salle, balaie du regard les murs sud, ouest et nord, mais n'y trouve pas le tableau. Elle prend une brochure, qu'elle garde à la main, et quitte la salle¹³⁰.

130. Journal de terrain, 26 octobre 2013.



FIGURE 3.8 – Brochures en libre-service, première configuration

Ici, le tableau n'a pas été regardé, ni même trouvé, et l'arrêt n'a duré que quelques secondes. Il s'agit pourtant bien d'une forme faible d'appropriation de *La fuite en Égypte*, par le biais de son dépliant. C'est celui-ci qui provoque l'arrêt. Surtout, c'est lui qui est l'objet de la curiosité des visiteurs. Le fait de ne pas avoir trouvé le tableau n'empêche pas de prendre un dépliant et de le conserver, même s'il n'est pas lu sur place. Il révèle un attachement aux objets de la médiation. Les visiteurs qui portent un sac facile d'accès, comme un sac à main, sont nombreux à y glisser simplement la brochure au passage, après un bref coup d'œil à sa couverture, indépendamment de leur intérêt pour le tableau lui-même.

Ceux qui, parmi les visiteurs arrêtés par la brochure, s'arrêtent plus longuement et la lisent en détail la conservent aussi parfois à leur sortie de la salle. Certains dans les deux groupes – ceux qui s'arrêtent devant le tableau et ceux qui ne s'arrêtent que devant la brochure – la replient et la reposent immédiatement. Dans ce second cas de figure, le dépliant est employé comme un substitut des plaques rigides plastifiées que l'on trouve dans certains musées. Ces plaques présentent en général, dans les musées d'arts, les tableaux accrochés dans la salle, dont ils présentent une reproduction, la mention de leur position sur les murs, une légende et parfois des explications iconographiques. Elles doivent être laissées sur place

par le visiteur – leur format imposant et leur rigidité sont censés empêcher les visiteurs de les emporter. Si les visiteurs se comportent de la même manière avec les dépliants en libre-service, fait pour être emportés, c'est sans doute par souci de ne pas s'encombrer, mais peut-être aussi parce qu'ils rapprochent les deux objets, plaque cartonnée et dépliant, et s'appliquent au second le comportement attendu pour le premier.

Si le dépliant peut provoquer l'arrêt, il ne garantit donc pas que celui-ci s'accompagnât de la contemplation du tableau. Le premier geste qu'il provoque le plus souvent est la manipulation du dépliant lui-même. Le visiteur le prend, regarde sa couverture, le déplie. Dans certains cas, une première lecture se fait à proximité de la colonne des dépliants, sans recherche du tableau. Le dépliant, en effet, vaut aussi pour lui-même, présente un intérêt en soi. Le plus souvent, il provoque cependant une recherche du tableau. Malgré l'exemple précédent, celle-ci est le plus souvent couronnée de succès. Le visiteur s'approche alors du tableau, pour s'arrêter devant, debout ou assis sur le banc en face. À cette occasion, il jette un regard bref sur la toile. Que le visiteur soit assis ou debout, cependant, la lecture du dépliant accapare alors la plus grande partie de son temps. Même lorsque celui-ci est consulté devant le tableau plutôt qu'à côté de la colonne, ou dans un autre contexte (comme lorsque le visiteur emporte le dépliant pour le lire dans un autre lieu), c'est le dépliant plutôt que le tableau qui est au centre de son attention. Le regard est plus longtemps porté sur le papier que sur le tableau dans la totalité des interactions que j'ai observé. Les allers-retours des yeux entre celui-ci et le tableau sont rares, et le plus souvent, les regards aux tableaux ne durent pas plus de quelques secondes, alors que la lecture peut se faire de manière ininterrompue pendant plusieurs minutes. Le dépliant, il est vrai, présente toutes les informations nécessaires, et en particulier plusieurs reproductions du tableau (cf. section 4.2.1).

Un homme d'environ 50 ans, seul. Il entre au nord-est, repère tout de suite les brochures à sa gauche et s'en approche. Il en prend une, la déplie, lit quelques lignes, puis lève la tête et porte un regard panoramique sur le mur sud, le mur ouest, le mur nord. Il semble chercher le tableau, mais ne le trouve pas, et pour cause : il est sur le seul mur qu'il n'ait pas regardé. Toujours debout, à côté de la pile de brochures, il lit à nouveau, trente secondes environ, puis replie la brochure, regard un peu plus longtemps sa couverture, et enfin la repose sur la pile. Il se dirige alors vers le mur sud. À mi-chemin, il regarde le mur est et identifie le tableau. Il s'arrête, regarde le tableau quelques secondes, se retourne et revient vers les brochures. Il prend celle qu'il venait de déposer, s'éloigne de quelques pas vers le centre de la salle, la déplie à nouveau et la parcourt, sans regarder le tableau. Après encore trente secondes, il pose à

nouveau la brochure, longe le mur nord et quitte la salle¹³¹.

Le lien du tableau et de la brochure est donc paradoxal. Le fait que le tableau soit là justifie l'usage du dépliant. Dans le cas précédent, le dépliant arrête le visiteur, mais est employé de manière relativement autonome du tableau. Dans un premier temps, le visiteur ne repère pas le tableau, ce qui ne l'empêche pas de lire le dépliant, même s'il peut penser, comme le montre sa recherche du tableau sur les murs, que celui-ci est bien conservé au musée. On ne comprendrait pas, par exemple, que soit offert dans la salle le dépliant d'un tableau qui ne se trouve pas au musée. Par ailleurs, on constate que la rencontre finale avec le tableau lui-même relance l'engagement dans la lecture de la brochure, signe que le tableau importe bien.

Pour autant, la lecture ne s'accompagne que rarement d'une contemplation plus longue que celle qui découle d'autres formes d'arrêts devant le tableau. L'arrêt produit par le dépliant répond donc à deux logiques. D'une part, la brochure singularise le tableau, suggère sa valeur, son caractère exceptionnel, et constitue ainsi un indice matériel servant à l'orientation au musée. D'autre part, elle présente un intérêt en soi, en tant que dispositif de médiation. Elle fournit sur le tableau un ensemble d'informations rares, dont peu de toiles bénéficient, et rassure ainsi les visiteurs les plus inquiets de leur compétence artistique.

3.4.3 L'arrêt-cartel

Le rayonnement du cartel est plus localisé que celui du dépliant. Il ne peut fonctionner dans un rayon trop large. Il faut, pour que le cartel fasse effet, que le visiteur soit capable de le lire, et non pas seulement qu'il l'aperçoive, car rien dans son apparence générale ne le distingue des autres cartels de la salle. Si l'on peut distinguer à côté des deux figures précédentes d'arrêt une figure de l'« arrêt-cartel », c'est que la lecture du cartel de *La fuite en Égypte* provoque chez les visiteurs des réactions que les autres cartels n'ont pas.

Il faut d'abord mentionner que contrairement, notamment, à *La cène* de Philippe de Champaigne, les arrêts devant *La fuite en Égypte* se font beaucoup plus souvent en face du cartel qu'en face du tableau. C'est là le premier indice d'un arrêt-cartel important. Ce phénomène persiste, quel que soit le côté par lequel arrive le visiteur. Lorsque, dans la

131. Journal de terrain, 23 mars 2012.

configuration 1, le cartel est disposé à 20 cm environ du tableau, au nord, les visiteurs arrivant par le sud passent souvent devant le tableau, en le regardant ou non pour ne s'arrêter qu'une fois remontés à hauteur du cartel, lors que, dans le même temps, les visiteurs arrivant par le nord s'arrêtent avant de passer devant le tableau. Une hypothèse alternative au pouvoir d'arrêt du cartel pourrait permettre d'expliquer que l'arrêt se fasse dans la diagonale du tableau plutôt qu'en face. On peut en effet penser que la lumière directe produit des reflets sur la toile pour le visiteur qui se trouve en face, et que celui-ci chercherait donc à échapper au reflet en passant dans la diagonale. Pour autant, on constate que l'arrêt ne se fait que dans une seule diagonale, celle du cartel (c'est-à-dire, dans la configuration 1, la diagonale nord plutôt que la diagonale sud). Quand ils regardent le tableau de manière oblique et non en face, les visiteurs le font presque toujours depuis le côté où se trouve le cartel.

Une femme, environ 50 ans, en fauteuil roulant, entre par le nord-ouest. Elle longe d'abord le mur ouest, puis le mur sud, et remonte enfin le mur est. Elle s'arrête en face du cartel, très près du mur, et le regarde attentivement. Puis elle s'éloigne du mur, tout en restant en face du cartel, et jette un bref regard au tableau, avant de poursuivre vers la sortie nord-est ¹³².

Le cas de cette femme en fauteuil roulant est particulièrement représentatif. Le fait qu'elle soit passée devant le tableau pour s'arrêter devant le cartel plutôt que dans l'autre diagonale, ou que face à la toile, montre bien que ce cartel est un but en soi, qui vaut l'effort supplémentaire de déplacement qu'il coûte alors que le tableau peut être vu de bien d'autres endroits. Ensuite, ces arrêts se font lorsque le visiteur a les yeux orientés vers le cartel, et non vers le tableau : ils ne sont donc pas guidés par le souci pratique de trouver un angle de vue, ce souci que l'on peut observer lorsque, par exemple, un visiteur, l'œil dans le viseur d'un appareil photo, se déplace devant un tableau.

Un couple de plus de 60 ans. Ils marchent vite, mais s'arrêtent souvent. Entrés au nord-ouest, ils font le tour de la salle par l'ouest et le sud ; elle est devant lui, s'apprête à remonter le long du mur est. En arrivant devant Poussin, ses yeux se fixent sur le cartel, elle passe devant le tableau, sans le regarder, arrive à hauteur du cartel, près du mur, s'arrête, et le lit durant 10 secondes. Elle lève ensuite les yeux vers le tableau, deux secondes, et reprend la marche vers le nord ¹³³.

132. Journal de terrain, 28 juin 2012.

133. Journal de terrain, 23 mars 2012.

L'arrêt se fait donc devant le cartel. Dans l'exemple précédent, il s'accompagne par ailleurs d'un regard soutenu au cartel, qui débute bien avant l'arrêt. C'est là un second comportement répandu qui permet de considérer que c'est bien ce dispositif qui produit l'arrêt. Il est lié à des stratégies de visites. Pour certains visiteurs, les cartels constituent en effet autant de points d'ancrage qui leur permettent de progresser dans le musée, à la manière des prises dont disposent les adeptes de l'escalade. La visite au musée se fait alors cartel par cartel, chaque nouveau cartel étant anticipé depuis une certaine distance.

Un homme d'environ 20 ans, entré par le sud-est. Il longe le mur sud d'un pas lent, s'arrêtant quelques secondes à chaque tableau. Il s'arrête systématiquement devant les cartels. Devant *L'adoration des anges*, la toile centrale, ses yeux se fixent sur le cartel du *Salomon adorant les idoles*, la toile suivante, vers laquelle il marche lentement. Arrivé à hauteur de ce cartel, il lève la tête vers le tableau deux secondes, s'arrête, baisse à nouveau la tête vers le cartel 5 secondes, puis se remet en marche. Il regarde à nouveau le tableau en pivotant pour longer le mur, puis ses yeux se fixent sur le cartel du tableau suivant, le *Sémiramis* de Stella, qu'il regarde en passant devant le *Salomon*. Il ne s'arrête qu'une seconde, devant le cartel, lisant celui-ci, puis regardant le tableau ; pivote pour faire la même chose avec la *Vierge à l'Enfant* sur le mur ouest, reprend sa marche au nord, et s'arrête devant le cartel de Poussin. Il le lit une seconde, lève la tête vers le tableau une seconde, revient au cartel trois secondes, puis regarde le mur nord en passant devant *La fuite en Égypte*¹³⁴.

La stratégie de ce visiteur ressemble à celle des « fourmis » décrites par Verón et Levasseur¹³⁵, dont les auteurs rappellent qu'ils se recrutent parmi les visiteurs les moins familiers du musée. L'absence de sélectivité – toutes les œuvres bénéficient d'une attention minimale, mais très peu d'un arrêt long – témoigne d'un manque de repères internalisés, de critères incorporés permettant de distinguer des œuvres d'intérêt. Les cartels permettent alors d'ancrer la trajectoire en autant de points qu'existent de tableaux. Surtout, la continuité du regard – le passage devant un tableau s'accompagne d'un regard appuyé sur le cartel du tableau suivant – est particulièrement représentative de l'importance subjective du cartel. Cette continuité n'est pas propre aux fourmis, cependant. D'autres visiteurs intrigués par le tableau accrochent de loin le cartel des yeux, et demeurent fixés sur lui jusqu'à ce qu'ils soient à l'arrêt devant.

De ce fait, le regard porté sur le tableau arrive très souvent après celui porté au cartel. Les arrêts-tableaux que j'ai décrits plus haut s'accompagnent aussi, bien entendu, de regards

134. Journal de terrain, 28 octobre 2013.

135. VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l'exposition », op. cit.

brefs au cartel : le visiteur arrêté en face du tableau interrompt sa contemplation pour lire les informations que donne celui-ci. Mais dans le cas des arrêts-cartels, l'ordre de priorité s'inverse. La séquence des regards est alors la suivante : le cartel est regardé environ cinq secondes, puis le tableau une à deux secondes, puis le cartel à nouveau, et enfin, parfois, le tableau, plus longuement. Parfois, cette séquence inverse les deux premiers regards : le tableau bénéficie alors d'un premier regard bref, avant le cartel, qui dépasse rarement la seconde, puis le cartel prend plus de cinq secondes, avant que le regard ne revienne au tableau. Ces séquences montrent là aussi la valeur en soi du cartel, qui non seulement arrête les visiteurs, mais les arrête longuement.

Enfin, un dernier comportement récurrent me permet de définir l'arrêt-cartel comme une figure à part entière. Il s'agit de la tendance des visiteurs à s'exclamer, au moment où ils commencent à lire le cartel, le nom du peintre : « Poussin. », « Poussin ! », « Poussin ? », « Poussin... », « Nicolas Poussin ? », etc. Sans être systématique, ce comportement est fréquent. Il apparaît presque à chaque séance d'observation (donc au moins une fois toutes les deux à trois heures). Les mots sont systématiquement prononcés devant le cartel. La brochure, par exemple, ne déclenche pas d'exclamation. Le tableau non plus ne fait s'exclamer personne, dans le cas d'un arrêt-tableau qui ne serait pas accompagné d'un regard au cartel, à une exception près, une touriste italienne enthousiasmée par le tableau s'écriant « Poussin » après l'avoir reconnu, et discutant longuement avec une surveillante par la suite¹³⁶. L'exclamation, par ailleurs, a toujours lieu au début de la lecture du cartel. Elle témoigne ainsi d'une surprise, d'un élément inattendu, en l'occurrence la griffe d'un grand maître¹³⁷. Cette exclamation est également propre au tableau de Poussin. Je ne l'ai jamais entendue devant Stella ou Blanchet, ni devant Rubens (bien que, pour ce dernier, je ne dispose pas de données systématiques, puisqu'il ne se trouvait pas dans la même salle que le Poussin). Devant le tableau de Champaigne, des remarques des visiteurs s'y apparentent : le constat que la toile est de ce peintre s'accompagne alors d'un souvenir de contemplation commune de l'un de ses tableaux, ou encore d'un rappel d'une autre toile. Il est rare que le visiteur se contente de prononcer le seul nom du peintre, même si j'ai observé quelques occurrences.

Un homme en costume, environ 50 ans, entré au nord-est. Il s'arrête à peine

136. Journal de terrain, 15 novembre 2010.

137. Dont l'effet « magique » est similaire à celle du couturier, cf. Pierre BOURDIEU, « Le couturier et sa griffe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (1), 1975, p. 7-36 ; sur la magie sociale de la signature du maître, cf. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit.

devant le Poussin, va au mur d'en face, passe devant la peinture pour atteindre le cartel. Il murmure « Philippe de Champaigne », se décale légèrement, mais reste sur la gauche du tableau, le regarde 10 à 20 secondes, et va longer le mur sud¹³⁸.

Dans cette scène, le nom de l'artiste vaut plus comme identification que comme surprise : le visiteur constate que ce tableau remarquable, qu'il a repéré de loin, une *Cène* imposante, est de Philippe de Champaigne. Mais rien n'indique une surprise ou une admiration particulière. Il s'agit d'un simple constat. Dans cas du Poussin, il s'agit plutôt, le plus souvent, de la surprise de rencontrer ici un nom si important.

Une hypothèse doit être examinée : l'exclamation « Poussin ! » pourrait être liée, non pas à la célébrité de l'artiste, mais à la drôlerie de son nom d'oiseau. En somme, les visiteurs s'étonneraient par là de ce qu'un peintre porte un tel nom. Lorsque le créateur de la série de bandes dessinées « Les Bidochon » a été invité par le musée des beaux-arts de Lyon à exposer des dessins représentant les réactions de ses personnages à certains tableaux des collections, cette confusion du nom de l'artiste et d'un nom commun était au principe de l'un des gags. Devant un tableau de Francis Bacon représentant une corrida, où dominent la couleur jaune et les formes circulaires, Robert Bidochon s'exclame : « Je vois bien le jaune des œufs, mais où tu vois le bacon, toi ? » Et l'on constate en effet dans les livres d'or de l'exposition autour de *La fuite en Égypte* de 2008 de nombreuses plaisanteries des visiteurs sur le nom de Poussin – calembours, dessins de poussins faisant « cui cui », etc.

Certains cas pourraient se rapprocher d'un tel usage humoristique. Une femme de 50-60 ans arrive devant le tableau par le nord et s'arrête à hauteur du cartel. Son compagnon, du même âge, la suit. Elle : « Un petit Poussin ! Un petit Poussin ! ». Elle regarde le tableau. « C'est une annonciation ? ». Il répond, lisant le cartel : « Non, *la fuite en Égypte*. C'est *la fuite en Égypte*. C'est le Caravage, *la fuite en Égypte* ? ». Ils regardent quelques secondes le tableau. Elle : « Mais quand même, c'est un petit Poussin¹³⁹ ! » Dans cette situation, la mention du nom du peintre prend effectivement un ton humoristique. L'adjectif « petit » ne se réfère pas au tableau (comme « un petit tableau » peut signifier « un tableau mineur »), mais au nom d'oiseau : c'est le « petit » par lequel on appelle un animal (« petit, petit »). Pour autant, l'exclamation ne répond pas simplement à la surprise de trouver un peintre au nom étrange. Ce couple de visiteurs sait bien qui est

138. Journal de terrain, 19 avril 2012.

139. Journal de terrain, 18 avril 2012.

Poussin, et la plaisanterie ne fait que s'ajouter à la reconnaissance, ne serait-ce que parce qu'ils évoquent le Caravage, qui a peint un *Repos pendant la fuite en Égypte* célèbre.

La plupart des exclamations ne comportent pas, contrairement à celle-ci, d'indices qu'il s'agisse d'humour plutôt que de reconnaissance. L'humour est pourtant largement présent dans les appropriations des visiteurs (cf. chapitre 5). Les visiteurs n'accompagnent pas leur déclaration d'un rire, ni d'un ton ironique, ni d'une remarque qui puisse faire penser qu'ils parlent de gallinacés. Ils expriment au contraire, par leurs intonations, la surprise ou l'admiration.

Une femme en tailleur, environ 50 ans, traverse la salle d'ouest en est, au nord. Elle ne regarde pas les autres tableaux, mais vient s'arrêter devant le cartel de *La fuite en Égypte*, le lit, s'exclame « Poussin ! » (surprise), et prends la sortie nord-est après un bref coup d'œil au tableau¹⁴⁰.

L'exclamation se fait à voix haute, alors même que, la plupart du temps, elle est le fait de visiteurs isolés. Il ne s'agit certes parfois que d'un murmure, mais il est toujours suffisamment audible pour qu'une autre personne présente dans la salle puisse l'entendre.

Un homme, 40 ans environ, un appareil photo à la main. Entrée au nord-ouest, il fait le tour de la salle, s'arrête devant le cadre de Poussin, à mi-chemin entre le centre du tableau est le cartel, prend une photo du tableau, puis lit le cartel. Un autre visiteur, d'environ 50 ans, entré de l'autre côté, par le nord-est, et l'ayant observé s'approche à son tour du tableau, lorsque le premier s'en va. Il s'arrête devant le cartel, le lit, et murmure « Poussin... ». Il regarde brièvement le tableau, fait le tour de la salle par les murs sud, est, nord, et quitte la salle par le nord-ouest après un bref regard porté aux brochures, qu'il ne déplie pas¹⁴¹.

L'exclamation connaît également des variantes. Ce sont toutes les phrases qui désignent le tableau comme étant de la main de Nicolas Poussin. Ces variantes, plus explicites, sont ce qui m'a permis en retour de considérer les exclamations comme l'évocation de la surprise de retrouver là un pareil peintre :

- « C'est Poussin ! C'est Poussin ! » (une femme à son compagnon de visite¹⁴²).
- « C'est pas... un Poussin ! » (un homme seul, arrêt-cartel¹⁴³).

140. Journal de terrain, 19 avril 2012.

141. Journal de terrain, 22 juin 2013.

142. Journal de terrain, 12 mai 2012

143. Journal de terrain, 23 mars 2012.

— « Oh, Nicolas Poussin ! » (une femme à son compagnon de visite, en pointant le tableau¹⁴⁴).

La position de l'arrêt, face au cartel plutôt que face au tableau, la séquence des regards, privilégiant le cartel, et l'exclamation du nom de Poussin convergent pour indiquer l'importance du cartel dans les trajectoires. Il a un rôle à la fois de déclenchement et de confirmation. Le cartel déclenche l'arrêt lorsqu'il indique aux visiteurs qui le lisent systématiquement que ce tableau-là est un Poussin. Il confirme, en identifiant le peintre, l'idée qui peut émerger des différents indices.

Dans ce cartel, c'est bien le nom du peintre, et non un autre élément, qui provoque l'arrêt. Le titre, par exemple, ne provoque jamais de réactions de la part des visiteurs, qui ne l'évoquent que rarement à voix haute. Lorsqu'il s'agit du seul élément du cartel qui est repéré, il ne provoque pas l'arrêt.

Deux hommes d'environ trente ans, entrés par le nord-est, tournant immédiatement à gauche et s'arrêtant devant le cartel de *La fuite en Égypte*. « Qu'est ce que c'est que ça ? », demande l'un qui regarde le tableau, alors que son compagnon est au cartel. Il ne répond pas. Le premier homme baisse les yeux vers le cartel : « La fuite en Égypte »... Ils ne relèvent pas les yeux vers le tableau, vont voir le Champaigne en face, et y cherchent Judas¹⁴⁵.

*
* *

Le statut d'une œuvre, sa position dans un ordre symbolique – sa légitimité –, peut constituer une « prise », au sens donné à ce terme par Christian Bessy et Francis Chateauraynaud de « produit de la rencontre entre un dispositif porté par la ou les personnes engagées dans l'épreuve et un réseau de corps fournissant des saillances, des plis, des interstices¹⁴⁶ ». La visite au musée, lorsqu'elle est considérée comme une activité en soi, est une situation caractérisée, pour un certain nombre de visiteurs, par son incertitude. La difficulté, au cours de la visite, est de s'orienter de manière économique : les tableaux sont nombreux, l'attention est restreinte, et l'orientation complexe. Les noms des artistes appartenant au canon de l'histoire de l'art, les dispositifs mettant en avant telle ou telle

144. Journal de terrain, 15 novembre 2010.

145. Journal de terrain, 12 mai 2012.

146. BESSY et CHATEAURAYNAUD, *Experts et faussaires*, op. cit., p. 239.

œuvre, sont autant de repères pour les visiteurs, qui les aident à se saisir des œuvres qui semblent en valoir la peine.

La sociologie contemporaine de la culture, pourtant, est souvent réduite à une opposition entre l'analyse de la consommation culturelle et l'étude de la réception. D'un côté, dans la lignée, parfois critique, de *La distinction*¹⁴⁷, on s'intéresserait seulement aux types d'objets consommés, et aux enjeux de légitimité qui se jouent dans ces consommations ; de l'autre, aux situations et aux manières de faire ces consommations, en les autonomisant des dynamiques sociales plus globales. Le domaine est pourtant loin d'être dénué de travaux qui, entre ces deux pôles, rapprochent la description fine de modes de consommation des positions dans l'espace social. Les travaux considérés par leurs critiques comme les plus réductionnistes ne sont pas exempts de cette sensibilité : on la retrouve, chez Bourdieu, dans l'analyse des usages de la photographie par les paysans du Béarn¹⁴⁸, et jusque dans *La distinction*. L'attention donnée dans cette tradition aux liens entre situations de consommation culturelle et légitimité¹⁴⁹, aux trajectoires sociales des consommateurs de culture moyenne¹⁵⁰, ou encore aux renversements locaux de légitimité¹⁵¹, en témoigne bien.

On reproche régulièrement aux travaux inspirés par la théorie de la légitimité culturelle de donner trop d'importance aux statuts des œuvres, d'une part, et d'ignorer d'autre part que le goût est autant une activité qu'une propriété¹⁵². La critique est, certes, empiriquement productive : elle invite à aller voir de plus près ce qui se passe dans l'interaction avec les produits culturels. La sociologie des attachements développée par Antoine Hennion à partir de ses travaux sur la musique constitue à bien des égards l'essai le plus systématique dans cette direction. Il s'agit, dans sa perspective, de s'intéresser au goût comme une activité : ce que font les individus pour goûter une œuvre. Or, cette activité est composée d'un ensemble de médiations. Il n'existe pas de rapport direct à l'œuvre, ce que l'on voit bien dans le cas de la musique, où elle prend différentes formes – partition, performance, enregistrement – dont aucune ne peut être considérée comme première. Si ces médiations sont centrales, c'est parce que l'objet même du goût est fuyant : les amateurs, qui sont au

147. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit.

148. Pierre BOURDIEU, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Minuit, 1965.

149. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit.

150. COLLOVALD et NEVEU, *Lire le noir*, op. cit.

151. PASQUIER, *Cultures lycéennes*, op. cit.

152. HENNION, *La passion musicale*, op. cit.

centre de l'enquête, ne se caractérisent pas par la sûreté de leur goût, mais au contraire par le doute permanent. On est ainsi loin de la certitude arrogante des « snobs » que postulerait la théorie de la légitimité culturelle. Ce sont, au contraire, les épreuves, les tests empiriques que font subir les amateurs aux œuvres, qui peuvent stabiliser temporairement de tels goûts.

Si un tel programme enrichit notre appréhension des consommations culturelles, en répondant à l'invitation de la sociologie de la réception de voir au-delà des goûts affichés ce qui se passe effectivement dans le rapport aux œuvres, il n'interdit cependant pas de chercher justement dans un certain nombre de propriétés des objets, comme leur position dans un ordre de légitimité, ce qui peut être mobilisé dans ces médiations. À force de considérer que toute évocation de la légitimité, même dans la bouche des acteurs sociaux, n'est qu'un masque cachant les réceptions véritables, on peut finir par rater le fait que le statut des objets *importe effectivement* à leurs consommateurs : il constitue un guide pratique pour l'action. Les acteurs doutent en effet, et ce doute confirme l'importance des classements dans un ordre symbolique, une prise sur les produits culturels que peuvent dédaigner les amateurs¹⁵³, mais que les consommateurs ordinaires de produits culturels mobilisent fréquemment. Une sociologie de la réception située des produits culturels peut donc tout à fait être attentive aux enjeux de légitimité autant qu'à la définition des activités de réception.

C'est ce que j'ai cherché à montrer dans ce chapitre. Les prises dont disposent les visiteurs sont variées, à défaut d'être nombreuses. Les propriétés plastiques du tableau n'en offrent qu'aux plus compétents d'entre eux. Les tableaux qui l'entourent, sont bien plus susceptibles d'être saisis de cette manière, notamment parce qu'ils facilitent des formes d'appropriation familières des visiteurs. Ces propriétés sensibles des œuvres ne sont cependant pas à réifier : leur pouvoir d'arrêt n'est pas inhérent à l'objet exposé, mais dépend de l'interprétation commune de ces signes par la culture des visiteurs. Si Rubens plaît plus que Poussin, c'est, outre la taille spectaculaire du tableau, que ses couleurs sont plus familières pour le goût moyen contemporain. Si *La cène* attire les visiteurs, c'est parce que cette scène fait aujourd'hui partie de leur vocabulaire, de sorte qu'elle peut déclencher des formes d'appropriations connues. Ces propriétés sont autant de guides sur lesquels s'appuient les visiteurs pour s'orienter dans le musée.

153. Ibid.

Mais ces prises dépassent largement les seules propriétés sensibles des tableaux. C'est particulièrement visible dans le cas du tableau de Poussin. Le prestige de Poussin constitue en effet son meilleur atout. C'est grâce à ses formes objectivées, cartel et dépliant, que s'arrêtent la plupart des visiteurs. En ce sens, la position d'une œuvre dans les hiérarchies artistiques constitue en soi un critère d'allocation de l'attention particulièrement puissant. Ses effets sont complexes. Si le statut de l'œuvre provoque l'arrêt, il plonge également les visiteurs dans une situation inconfortable dans laquelle un tableau apparemment quelconque devient digne d'un second regard, sans que ce regard trouve plus de prises picturales que le premier. Cette situation de dissonance cognitive est à l'origine d'un malaise. Pour le réduire, les visiteurs s'appuient sur les mêmes prises que pour l'identification de l'œuvre, les dispositifs de médiation.

Réduire l'incertitude. Les dispositifs de médiation

La fuite en Égypte est un chef-d'œuvre : le fait semble indiscutable. Comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, l'ensemble des dispositifs muséographiques pointent vers la valeur de ce tableau. Ils indiquent et ils soulignent qu'il s'agit d'une œuvre importante. La toile dispose en effet de nombreux égards. Elle a par ailleurs une réputation. Son acquisition, en 2007, a donné lieu à une campagne de mécénat de grande ampleur, qui a été largement médiatisée (chapitre 7). La réputation du tableau, au moins pour les visiteurs de la région lyonnaise, les plus exposés à la campagne de communication et à la presse locale, ainsi que pour les amateurs français d'art, plus généralement, a convaincu certains visiteurs du prestige et de l'importance de la toile avant même qu'ils aient franchi les portes du musée. Enfin, pendant l'interaction elle-même, en dehors des dispositifs d'accompagnement, les visiteurs peuvent recevoir, de la part d'un guide-conférencier, d'un surveillant de salle, ou encore d'un partenaire de visite mieux informé qu'eux, des indices supplémentaires de la valeur du tableau. Il suffit, par exemple, que quelqu'un mentionne son prix pour que le regard des visiteurs change. « 17 millions ! » s'exclament-ils surpris après qu'on les a renseignés sur la question.

Le problème du tableau de Poussin est que ses propriétés formelles, esthétiques, ne paraissent pas correspondre avec ce prestige. Le chapitre 3 énumère les raisons de ce décalage, qui en font une toile à première vue peu remarquable : taille modeste, couleurs ternes – à l'opposée du goût moyen contemporain –, scène peu familière, etc. Ces propriétés n'interdisent évidemment pas une appropriation esthétique du tableau. Certains, parmi les visiteurs, l'apprécient. Le goût pour Poussin croît avec la compétence artistique : dans mon échantillon, seuls les diplômés en histoire de l'art et les professionnels de l'art peuvent affirmer apprécier ce peintre. Toutefois, pour de nombreux visiteurs, la confrontation entre

le prestige de l'œuvre d'une part, et son caractère peu remarquable d'autre part est une source majeure de dissonance.

En effet, une fois que le jugement porté sur le tableau par les institutions de l'art a été identifié, les justifications qui appuient ce jugement demeurent obscures. Le prestige de *La fuite en Égypte* ressemble, pour beaucoup de visiteurs, à une décision de justice sans attendus : l'autorité du juge oblige à l'appliquer, mais l'absence d'explication rend perplexe. Ce prestige paraît être le résultat d'un pur arbitraire. Pourtant, la confiance dans les institutions demeure, même si, comme nous le verrons, certains visiteurs, confrontés à cette dissonance, optent pour un discours critique envers l'arbitraire des hiérarchies artistiques. C'est dans cette capacité à imposer des jugements apparemment arbitraires que réside sa légitimité. Il importe alors d'interroger cette confiance portée à l'institution malgré l'incompréhension de ses actions¹.

La « confiance systémique² » en l'institution est avant tout une confiance en la compétence d'un système d'acteurs spécialistes, c'est-à-dire reconnus comme tels, en l'occurrence des acteurs des mondes de l'art. Sans connaître personnellement les ingénieurs ayant conçu un avion ou le pilote qui le dirige, nous lui faisons confiance pour qu'il nous mène à bon port³. De la même manière, il n'est pas nécessaire de connaître le conservateur responsable du musée où l'historien de l'art ayant expertisé le tableau de Poussin pour avoir confiance dans leur jugement : celui-ci est inscrit dans un réseau d'experts en lequel nous n'avons pas de raisons de douter. Cette confiance interdit de croire que la valeur de *La fuite en Égypte* est purement arbitraire. Les visiteurs n'ont alors plus qu'une manière de penser la dissonance entre la valeur du tableau et son apparence : elle ne peut être due qu'à leur propre incapacité à comprendre le jugement de l'institution. Le sentiment d'incompétence artistique, largement répandu, est donc renforcé par de telles situations de dissonances. Si Poussin est si fameux, si le tableau est si cher, c'est qu'il doit y avoir une raison objective, puisque des personnes bien plus qualifiées, expérimentées, compétentes, en ont jugés ainsi. Si cette raison ne m'est pas apparente, c'est que je manque des capacités nécessaires pour la voir.

Bon, je sais que c'est Poussin, je sais que c'est remarquable, je sais tout ça,

1. LE MAREC, *Publics et musées*, op. cit.

2. Niklas LUHMANN, *La confiance. Un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, Paris : Economica, 2006 [1968].

3. Steven SHAPIN, *Une histoire sociale de la vérité. Science et mondanité dans l'Angleterre du XVII^e siècle*, Paris : La Découverte, 2014 [1994], p. 39-40.

mais... J'ai besoin qu'on m'aide à comprendre⁴.

La valeur du tableau constitue alors une énigme qu'il s'agit de déchiffrer. L'attrait durable des dispositifs de médiation (cartel, dépliant, et audioguide) peut comprendre par cette exigence posée par le statut du tableau, et par la recherche subséquente d'une justification à sa valeur. On voit alors apparaître une seconde fonction à ces dispositifs. Alors que nous les avons considérés, dans le chapitre précédent, principalement comme des signes indiquant la valeur du tableau, ils apparaissent ici comme des « équipements » de l'expérience du musée, au sens que donne à ce terme Kenneth Burke (section 1.1.3) : ils sont des outils que les visiteurs peuvent employer pour donner du sens à leur visite. Ils accompagnent cependant moins une expérience proprement esthétique, comme le voudraient les muséographes, que la perte de repères et le sentiment d'incertitude. Ils permettent de faire sens, au moins partiellement, de l'énigme que constitue la valeur du tableau.

Pierre Bourdieu évoque cette incertitude dans *L'amour de l'art*. Il décrit les manières de voir les tableaux employés par les visiteurs de différents milieux sociaux comme autant d'outils pour réduire l'incertitude :

On voit immédiatement que l'incertitude devant les différentes caractéristiques susceptibles d'être attribuées à l'œuvre considérée (auteurs, écoles, époques, styles, thèmes, etc.) peut être levée par la mise en œuvre de codes différents, fonctionnant comme systèmes de classement, soit un code proprement artistique, qui, en autorisant le déchiffrement des caractéristiques spécifiquement stylistiques, permet d'assigner l'œuvre considérée à la classe constituée par l'ensemble des œuvres d'une époque, d'une société, d'une école ou d'un auteur (« c'est un Cézanne »), soit le code de la vie quotidienne⁵.

La « disposition esthétique » comme le « rapport éthico-pratique » aux œuvres sont des ressources dont se servent les acteurs pour identifier la valeur des œuvres. Elles ne trouvent pas toujours de prises dans les œuvres en question. Alors, les dispositifs de médiation peuvent jouer ce rôle en apportant des informations supplémentaires. Les visiteurs les plus compétents n'ont pas besoin de ces appuis pour comprendre la valeur qui est attribuée au tableau, qu'ils partagent ou non le sentiment qu'il s'agit d'un peintre important. Certains visiteurs, à tous niveaux de compétence, mais pour des raisons diverses, adoptent une posture critique, niant non seulement la valeur du tableau, mais la capacité de l'ins-

4. Entretien de réception n° 38, femme, 58 ans, femme au foyer, baccalauréat.

5. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit., p. 72.

titution à dire la valeur esthétique. Le plus grand nombre, cependant, doit s'appuyer sur les dispositifs de médiation.

Dans ce chapitre, j'examine le sens que prennent les dispositifs pour les visiteurs. Je relis d'abord la littérature académique et professionnelle sur la question pour montrer combien l'intérêt des visiteurs pour les dispositifs de médiation y est un thème à la fois important et sous-estimé. L'amour de l'explication de l'art, souvent constaté par les chercheurs, est rarement mis en avant et étudié en tant que tel. Je décris ensuite le contenu proposé et je montre qu'il s'agit d'un discours autorisé, standardisé et hégémonique. Dans la suite du chapitre, je mets en évidence empiriquement cet attrait des dispositifs de médiation, à partir des observations réalisées en salle et des entretiens. Je montre d'une part que ces dispositifs font souvent l'objet d'usages autonomes, relativement déconnectés de la contemplation du tableau, et d'autre part que les discours portés par ces dispositifs informent considérablement les discours que les visiteurs produisent à la sortie de la salle. J'examine enfin les liens entre l'usage des dispositifs et la compétence artistique : les visiteurs les mieux informés montrent moins d'appétence pour les dispositifs de médiations mais ne les ignorent jamais complètement.

4.1 La médiation artistique, du paradigme à l'activité

Le concept de médiation recouvre dans la sociologie de l'art des phénomènes hétérogènes. En son sens le plus large, il désigne l'ensemble des processus d'encadrement de la réception. La médiation est alors autant le fait, en matière d'art classique, des restaurateurs, historiens de l'art, encadreurs, conservateurs, scénographes d'exposition, qui agissent sur les œuvres en les authentifiant, les modifiant, ou les plaçant, que celui des concepteurs de dispositifs de médiation, comme les textes présents dans les salles du musée, et des conférenciers en contact direct avec le public. Un second sens, plus restreint, limite l'opération de médiation à cette dernière étape du contact avec le public. Le médiateur est alors un intermédiaire entre une œuvre considérée comme fixe et le public de cette œuvre. Enfin, un troisième sens du terme de médiation est mis en avant dans la littérature professionnelle ; la médiation, dans cette acception, est un paradigme de la communication culturelle, une manière de penser les relations avec le public. Pour les tenants de ce paradigme, alors que l'éducation muséale a longtemps été pensée sur le mode de la transmission de connaissance

entre un conférencier sachant et un visiteur apprenant, la médiation vise à transmettre les outils d'une interprétation autonome. Il ne s'agit pas d'imposer un message aux visiteurs, mais de leur donner les moyens de le produire eux-mêmes.

Dans ce chapitre, j'entendrai le terme de médiation pour désigner le travail d'encadrement de la réception des œuvres. Je me concentrerai cependant sur un aspect particulier de ce travail, les dispositifs de réception, c'est-à-dire l'ensemble des objets présents au musée qui sont destinés à aider les visiteurs à s'appropriier les œuvres. N'ayant pas réalisé d'enquête auprès du personnel scientifique ou éducatif du musée, je souhaite saisir les médiations par leur réception : ce que les visiteurs saisissent de ce travail, et la manière dont ils emploient ces objets. Un détour par les différentes définitions de la médiation est cependant nécessaire pour deux raisons : d'abord, parce qu'il est important de positionner les dispositifs dans l'attitude plus large des musées envers leurs visiteurs ; ensuite, et surtout, parce que le débat scientifique sur la médiation est aujourd'hui miné par la confusion entre prescription normative et description scientifique, la majeure partie des recherches universitaires sur le sujet étant réalisées par des praticiens ou des formateurs de praticiens de la médiation. L'idée selon laquelle les formes contemporaines de médiations diffèrent radicalement des relations anciennes entre conférenciers et visiteurs doit faire l'objet d'une interrogation empirique. De nombreux indices invitent en effet à penser que, si cette idéologie a pu être employée pour renforcer l'identité et le statut professionnel des médiateurs, les rapports des visiteurs au musée n'ont pas été bouleversés.

4.1.1 Encadrer la réception

Entendue au sens large d'encadrement de la réception, la médiation est donc une fonction ancienne du musée⁶. Toute forme de collection artistique constitue en soi une médiation dans la mesure où, en rassemblant des œuvres dispersées, elle les constitue en un ensemble cohérent qui guide leur réception⁷. Les travaux de sciences de l'information et de la communication considèrent ainsi l'exposition comme un média⁸ et font des concepteurs d'expositions des acteurs importants de l'encadrement de la diffusion des œuvres. La plupart des études sur la réception des expositions accordent une place importante à

6. Elisabeth CALLET, « L'ambiguïté de la médiation culturelle. Entre savoir et présence », *Public et musées*, 6, 1994, p. 53-73.

7. DERLON et JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif*, op. cit.

8. DAVALLON, « Analyser l'exposition. Quelques outils », op. cit.

cette étape de production du sens de l'œuvre, mais le plus souvent de manière non empirique, le travail de terrain étant réservé à l'étude des publics⁹. Quelques travaux récents mobilisent l'ethnométhodologie ou la sociologie des sciences pour examiner l'activité des concepteurs d'exposition¹⁰, métier qui tend aujourd'hui à s'autonomiser, notamment, du statut de conservateur¹¹. À partir d'enregistrements vidéo de conservateurs et d'artistes accrochant des œuvres d'art¹², Sophia Acord cherche à saisir la façon dont fonctionnent les compétences tacites des concepteurs d'exposition¹³. D'autres professions participent de la construction d'une médiation, comme celles qui ont trait à la restauration¹⁴.

Les conservateurs, concepteurs d'exposition, et plus généralement les professionnels de l'art qui ont une fonction scientifique, par opposition à la fonction de relation avec le public, participent à la production des dispositifs de médiations auxquels les visiteurs feront face. Dans un article récent, Pascal Ughetto invite à relativiser l'opposition régulièrement admise entre fonctions scientifiques et fonctions éducatives au musée : les conservateurs, écrit-il, ne sont pas enfermés dans une tour d'ivoire, comme les muséologues critiques le pensent souvent. Ils participent pleinement de la présentation au public de leurs collections¹⁵. Pour autant, les descriptions des conflits entre fonctions de conservation et fonctions de médiation au musée ne sont pas seulement le fait de professionnels engagés dans ces luttes de pouvoir, mais ont été empiriquement constatées. Les conservateurs ont toujours bénéficié d'une position dominante, par le diplôme, les responsabilités accordées,

9. GONZALEZ-MARTINEZ, « La réception du musée de l'art brut par son public », op. cit. ; EIDELMAN, « La réception de l'exposition d'art contemporain "Hypothèses de collection" », op. cit. ; Odile LE GUERN, « Rhétorique d'une mise en espace. Parcours d'une exposition temporaire », *Protée*, 33 (2), 2005, p. 31-40.

10. Sophia Krzys ACORD, « Beyond the head. The practical work of curating contemporary art », *Qualitative Sociology*, 33, 2010, p. 447-467 ; Pascal UGHETTO, « Scholars and poor communicators? Old Masters exhibitions as a scientific practice and communication activity for art museum curators », *Current Sociology*, 2015.

11. Nathalie HEINICH et Michael POLLAK, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions. L'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, 31 (1), 1989, p. 29-49 ; Claire LAHUERTA, « La scénographie d'exposition. L'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », *Figures de l'art*, 18, 2011 ; Jérôme GLICENTSTEIN, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France, 2015.

12. Sophia Krzys ACORD, « Beyond the "code". New aesthetic methodologies for the sociology of the arts », *Sociologie de l'art*, 9-10, 2006, p. 69-86.

13. Idem, « Beyond the head », op. cit.

14. Léonie HÉNAUT, « Un tableau en cours de restauration, ou comment aborder empiriquement la question de la perception artistique », *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*, sous la dir. de Sophie HOUDART et Olivier THIERY, Paris : La Découverte, 2011, p. 263-271.

15. UGHETTO, « Scholars and poor communicators? », op. cit. ; cf. également Pascal UGHETTO, « Exposer un maître ancien. Temps et histoire de l'art dans un dispositif d'exposition », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 14, 2011.

et la construction d'une identité professionnelle¹⁶. Les fonctions de médiation sont souvent occupées faute de mieux par des aspirants aux fonctions de conservation, dont la position sociale est moins affirmée : ce sont les plus jeunes et les moins diplômés, qui vivent ces métiers comme des postes de relégation ou d'attente par rapport aux fonctions de conservateurs¹⁷. En France, dans l'Entre-deux-guerres, ce sont les femmes diplômées de l'école du Louvre, interdites *de facto* d'obtenir des postes de conservateurs réservés aux hommes, qui fournissent l'essentiel des conférenciers¹⁸. D'autres études confirment que les mutations contemporaines du musée (généralisation de l'usage de l'exposition temporaire, demandes de résultats de la part des tutelles, nouveau management public, etc.) n'ont pas non plus ébranlé la croyance en la supériorité de la mission de conservation, ni les effets pratiques que produit cette croyance dans les organigrammes des musées¹⁹.

Ces conflits professionnels sont importants à prendre en compte. Si les conservateurs participent à l'élaboration des dispositifs de médiation, ils font preuve envers ces dispositifs d'une certaine méfiance. Certains craignent par exemple que les dispositifs de médiation ne détournent les visiteurs de l'œuvre²⁰, et s'efforcent alors de les réduire au minimum, comme c'est le cas, par exemple, au musée du quai Branly²¹. Ces conflits ont donc des effets très concrets sur la présentation des œuvres au sein du musée. Les dispositifs de médiation feraient obstacle au rapport immédiat aux œuvres. Les professionnels de la médiation s'efforcent au contraire de montrer que ces dispositifs stimulent l'attention des visiteurs²².

16. HÉNAUT, « Capacités d'observation et dynamique des groupes professionnels », op. cit.

17. ZOLBERG, « American art museums », op. cit. ; idem, « Conflicting visions in American art museums », op. cit.

18. PEYRIN, *Etre médiateur au musée*, op. cit.

19. Victoria D. ALEXANDER, « Pictures at an exhibition : Conflicting pressures in museums and the display of art », *American Journal of Sociology*, 101 (4), 1996, p. 797-839 ; Gloria ROMANELLO, « What we know about our audiences. Utopian or cynical behaviour ? », *Museological Review*, 2013, p. 62-77.

20. BITGOOD, « The effects of gallery changes on visitor reading and object viewing time », op. cit. ; Sophie DESHAYES, « Interprétation du statut d'un audioguide », *Études de communication*, 24, 2001, p. 71-90.

21. DEBARY et ROUSTAN, *Voyage au musée du quai Branly*, op. cit.

22. Stephen BITGOOD, *Attention and value. Keys to understanding museum visitors*, Walnut Creek : Left Coast Press, 2013, p. 111.

4.1.2 La médiation, nouveau paradigme d'une fonction ancienne

Si la fonction de médiation est ancienne, le « paradigme de la médiation ²³ » est lui d'invention récente. Pour les tenants de cette position, muséologues ou universitaires spécialisés, l'éducation muséale a longtemps reposé sur un modèle de transmission de l'information, d'un conférencier sachant à un visiteur apprenant. Le terme de médiation a été employé par ces auteurs pour décrire, depuis les années 1990, une manière nouvelle de pratiquer cet exercice. Il s'agit dans cette perspective de ne pas imposer une interprétation produite *a priori*, mais, à l'inverse, d'équiper les visiteurs pour qu'ils produisent leurs propres interprétations. « Le médiateur n'est pas un diffuseur ²⁴ ».

Le médiateur n'est pas toujours celui qui apporte, notamment de l'information. Il peut se présenter, et sans doute le fait-il de plus en plus, comme celui qui favorise l'expression des participants, leur écoute et leur mise en dialogue. Il apparaît alors comme un stimulateur, un régulateur des échanges pour autoriser et déployer la prise de parole. [...] la médiation ne se résume pas à servir d'intermédiaire pour transférer un contenu d'un point A à un point B, d'un émetteur à un récepteur. Elle ne vise pas à apporter des informations sur un objet à un sujet destinataire, pas même à expliquer. C'est là une vision limitée, et pour tout dire une méconnaissance de la médiation culturelle. Celle-ci est beaucoup plus riche et a une portée plus fondamentale ²⁵.

La médiation valorise, dans cette perspective, la subjectivité du spectateur. « Interpréter, c'est refuser la réception unique, c'est faire fondre le vernis culturel de toute idolâtrie des œuvres ²⁶ ». En ce sens, elle participe du passage des politiques culturelles de l'ambition de démocratisation culturelle, « la culture pour tous », à celle de démocratie culturelle, « la culture pour chacun ²⁷ ». Il n'y aurait donc pas de hiérarchie entre les différents spectateurs. « Expliquer [est] bien le terme à proscrire [...] En revanche, on peut mettre en place et proposer les éléments de connaissance qui amèneront le spectateur à se poser la question de la signification, pour lui, de ce qui est proposé ²⁸ ».

23. Jean CAUNE, « Les territoires et les cartes de la médiation. ou la médiation mise à nu par ses commentateurs », *Les enjeux de l'information et de la communication*, 11 (2), 2010, p. 1-11.

24. CAILLET, « L'ambiguïté de la médiation culturelle », op. cit., p. 54.

25. Serge CHAUMIER et François MAIRESSE, *La médiation culturelle*, Paris : Armand Colin, 2013, p. 12, 26 ; cité par Bruno PÉQUIGNOT, « Compte-rendu de Serge Chaumier et François Mairesse, *La médiation culturelle* », *Sociologie de l'art*, 23-24, 2013, p. 182-183.

26. Serge SAADA, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Paris : L'Attribut, 2011, p. 63.

27. Vincent DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin, 2000.

28. PÉQUIGNOT, « Compte-rendu de Serge Chaumier et François Mairesse, *La médiation culturelle* », op. cit., p. 183.

Pour autant, ce paradigme n'est pas sans ambiguïté. Les spectateurs, quels que soient leurs degrés de compétence et d'engagement artistique, demeurent associés aux figures les plus légitimes de spectateur. Elisabeth Caillet affirme par exemple que « le visiteur prend la place du collectionneur et c'est ce travail de prise de position auquel contribue le médiateur²⁹ ». Alors que le modèle combattu par le paradigme de la médiation voulait faire de chaque spectateur un historien de l'art, c'est à une figure encore plus socialement sélective, celle du collectionneur, que les spectateurs sont comparés.

4.1.3 Le travail des médiateurs

Le tournant du paradigme de la médiation dans les années 1990 a contribué à renouveler les professions éducatives au musée. Elles sont pourtant anciennement installées. Aurélie Peyrin rappelle ainsi que, en France, le Louvre recrute dès les années 1920 des conférenciers dans ses murs, en mobilisant les élèves de l'école du Louvre³⁰. Cependant, la stabilisation du statut de ces travailleurs est bien plus tardive que celle, par exemple, des conservateurs. La création d'un corps de conservateurs spécialistes date au moins de la création de l'école du Louvre, en 1882. Ses diplômés remplacent peu à peu les artistes dans les positions scientifiques et de direction des musées³¹, même si le processus est plus tardif pour les musées territoriaux³². La professionnalisation s'achève dans les années 1980 avec la création d'une école d'application spécialisée, l'institut national du patrimoine, et l'unification du statut des conservateurs nationaux et territoriaux, mais les conservateurs nationaux formaient déjà une profession avant cette période. Les médiateurs, à l'inverse, n'ont longtemps bénéficié d'aucune reconnaissance par le statut ou le contrat de travail.

En France, du moins, c'est dans les années 1990 qu'a été amorcé un processus de professionnalisation, encore largement inachevé³³, des métiers de relations avec le public, sous le vocable de la médiation³⁴. Ces métiers demeurent cependant hétérogènes, le terme de médiation recouvrant souvent l'ensemble des services de relation avec le public³⁵. Du fait

29. CAILLET, « L'ambiguïté de la médiation culturelle », op. cit., p. 55.

30. PEYRIN, *Etre médiateur au musée*, op. cit.

31. HEINICH et POLLAK, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions », op. cit.

32. POULARD, *Conservateurs de musées et politiques culturelles*, op. cit.

33. Nathalie MONTROYA, « Médiation et médiateurs culturels. Quelques problèmes de définition dans la construction d'une activité professionnelle », *Lien social et Politiques*, 60, 2008, p. 25-35.

34. PEYRIN, *Etre médiateur au musée*, op. cit.

35. Bernadette DUFRÈNE et Michèle GELLEREAU, « Qui sont les médiateurs culturels? Statuts, rôles et cconstruction d'images », *Médiation et information*, 19, 2004, p. 163-175.

de cette hétérogénéité, les activités concrètes des médiateurs culturels varient considérablement. Dans certains musées, en particulier les plus petits, les médiateurs sont aussi surveillants³⁶ ou caissiers³⁷. Plus généralement, ils s'occupent à la fois des dimensions administratives, financières, mais aussi pédagogiques des relations avec les publics³⁸. Le sentiment dominant, chez les médiateurs, est celui de l'incompatibilité de ces tâches, ainsi que de l'ingratitude de leur métier. « Quand il y a du monde, on prétend toujours que c'est grâce à la qualité des artistes ; quand la salle est vide, on dit que ce sont les relations publiques ou la médiation culturelle qui n'ont pas fait leur boulot³⁹ ».

Les travaux portant sur l'activité concrète des médiateurs montrent comment ils cherchent à mettre en œuvre le paradigme de la médiation. Pour donner des compétences plutôt que d'imposer des interprétations, les médiateurs privilégient la conversation et les échanges de questions et de réponses⁴⁰. Les travaux faits par des muséologues insistent sur ces techniques de médiation. Mais les enquêtes empiriques pointent une réalité plus nuancée. Elles mettent en évidence le caractère routinier des interventions des médiateurs⁴¹, ainsi que les réticences du public⁴². Thi Ai Lien Pham analyse le cas d'une expérimentation au palais de Tokyo où les médiateurs sont postés directement dans les salles d'exposition, jouant également le rôle de surveillant. L'auteur constate que les visiteurs ne sont pas toujours désireux de la médiation, ce qui produit chez les médiateurs un sentiment de lassitude⁴³.

4.1.4 Les dispositifs de médiation

Si j'ai pu observer quelques situations de médiation en personne, les médiations les plus courantes au musée d'art sont objectivées dans des dispositifs matériels. Les visiteurs ordinaires s'appuient en permanence sur des objets intermédiaires, en particulier les cartels

36. Thi Ai Lien PHAM, « Des médiateurs (culturels) dans un centre d'art », *Médiation et information*, 19, 2003, p. 189–198.

37. MONTROYA, « Médiation et médiateurs culturels », op. cit.

38. DUFRÈNE et GELLEREAU, « Qui sont les médiateurs culturels ? », op. cit. ; PEYRIN, *Etre médiateur au musée*, op. cit.

39. médiateurs cités par MONTROYA, « Médiation et médiateurs culturels », op. cit., p. 27.

40. JACOBI, MEUNIER et ROMANO, « La médiation culturelle dans les musées », op. cit. ; Katie BEST, « Making museum tours better. Understanding what a guided tour really is and what a tour guide really does », *Museum Management and Curatorship*, 27 (1), 2012, p. 35–52 ; BATIONO-TILLON, « Ergonomie et domaine muséal », op. cit.

41. Idem, « Ergonomie et domaine muséal », op. cit.

42. PHAM, « Des médiateurs (culturels) dans un centre d'art », op. cit.

43. Ibid.

qui indiquent le titre de l'œuvre, le nom de l'artiste, ainsi que d'autres informations sur les œuvres, mais aussi les audioguides et différentes formes de documentation. Les chercheurs en muséologie ont réalisé un ensemble d'études d'évaluation de l'efficacité des dispositifs de médiation. Celle-ci est définie comme la capacité des dispositifs à atteindre leur objectif, transmettre aux visiteurs le message et les leçons de l'exposition : « combler l'écart de connaissance⁴⁴ ». Elles étudient pour cela les déterminants de l'usage des dispositifs de médiation⁴⁵. L'apprentissage des visiteurs est d'autant plus important que les brochures prennent un ton affirmatif plutôt qu'interrogatif⁴⁶ ; les titres des œuvres sont d'autant mieux retenus par les visiteurs à la fin de leur visite que les cartels présents dans l'exposition étaient courts⁴⁷. Enfin, les dispositifs donnent aux visiteurs des indices quant à la qualité des œuvres exposées⁴⁸.

Ces travaux mesurent principalement le fait d'employer ou non les dispositifs de médiation. Cependant, les modalités de ces usages font rarement l'objet de travaux. Dans l'une des seules études de l'usage des audioguides, Sophie Deshayes pointe par exemple le fait que les visiteurs apprécient l'autonomie apportée par cet objet, ainsi que le gain de temps qu'il permet en conjuguant regard et écoute⁴⁹. L'auteur note ainsi que l'attention « diffuse » que permet l'audioguide est une :

Technique d'appropriation sélective, elle correspond à une posture, intellectuelle et physique, qui rend bien compte de cet état de grande disponibilité où une possible attention diffuse s'avère prompte à capter des messages essentiels⁵⁰.

Les audioguides apportent pour l'auteur un « gain de temps », l'explication audio étant concomitante du regard porté au tableau. Cependant, un tel résultat obtenu par entretiens demande à être vérifié par l'observation. Or, mon enquête montre que les comportements et les discours des visiteurs divergent en la matière. Contrairement à ce que laisse supposer

44. « Bridging the knowledge gap » Ross J. LOOMIS, *Museum visitor evaluation. New tool for management*, Nashville : American Association for State et Local History, 1987 ; cité par SCREVEN, « Motivating visitors to read labels », op. cit., p. 184.

45. Idem, « Motivating visitors to read labels », op. cit.

46. Randi KORN, « Self-guiding brochures. An evaluation », *Curator*, 31 (1), 1988, p. 9–19.

47. BITGOOD, « The effects of gallery changes on visitor reading and object viewing time », op. cit. ; Laurent BOURDEAU et Jean-Charles CHEBAT, « The effects of signage and location of works of art on recall of titles and paintings in art galleries », *Environment and Behavior*, 35 (2), 2003, p. 203–226.

48. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

49. DESHAYES, « Interprétation du statut d'un audioguide », op. cit.

50. Idem, « Interprétation du statut d'un audioguide », op. cit., p. 16 ; Sophie DESHAYES, « Audioguides et musées », *La Lettre de l'OCIM*, 79, 2002, p. 27.

Deshayes, l'usage de l'audioguide est rarement accompagné d'un regard au tableau qu'il commente, soit que l'attention se porte sur les autres tableaux de la salle, soit qu'elle ne soit orientée vers aucun élément particulier.

Par ailleurs, les études des usages du cartel montrent comment il oriente le regard des visiteurs⁵¹ et comment il est employé pour alimenter leur conversation⁵². Jean-François Barbier-Bouvet remarque que les usages des guides touristiques au musée du Louvre peuvent être catégorisés à partir de leur rôle dans l'orientation des visiteurs :

- le visiteur repère d'abord dans le guide les tableaux qu'il convient de voir, et décide de sa trajectoire en conséquence ;
- le visiteur ouvre le guide lorsqu'il entre dans une salle pour savoir si des conseils à propos des œuvres y figurent ;
- le visiteur ouvre le guide après s'être arrêté devant un tableau remarquable⁵³.

L'auteur constate dans le troisième cas que « l'information [met] un point final à la vision (cette dernière attitude est particulièrement fréquente dans le cas de la consultation non du guide, mais de l'étiquette) : il s'agit alors d'une pure recherche d'*identification* (qu'est-ce que c'est) et celle-ci épuise la *signification* du tableau puisqu'on s'en va dès qu'on l'a identifiée⁵⁴ ». Il rejoint ainsi les conclusions du chapitre précédent quant à l'importance de l'identification des objets par les visiteurs.

Les enquêtes sur les publics comme celles qui portent sur les médiateurs mettent en évidence un aspect fondamental du rapport aux dispositifs de médiation : le grand intérêt qu'y prêtent les visiteurs. Nombre d'entre eux accueillent avec intérêt toutes les aides qui pourraient leur apporter les « clés » des œuvres. L'attrait de ces dispositifs décroît à mesure que la compétence artistique s'accroît⁵⁵. Ce résultat est quelque peu paradoxal. En effet, ce sont les visiteurs les moins susceptibles de se reposer sur les dispositifs de médiation qui sont également les plus qualifiés pour le faire. Les études de public ont mis en évidence le fait que la lecture même des dispositifs demandait une compétence particulière, un « habitus muséographique⁵⁶ ». L'attrait des dispositifs se lit dans certains résultats

51. Anne-Sophie GRASSIN, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l'OCIM*, 110, 2011, p. 4–12.

52. LEHN, HEATH et HINDMARSH, « Exhibiting interaction », op. cit.

53. Jean-François BARBIER-BOUVET, *Tours, parcours et détours. Espace des pratiques et pratiques de l'espace*, Paris : Musée du Louvre, 1986.

54. Ibid., p. 7.

55. EIDELMAN, « La réception de l'exposition d'art contemporain "Hypothèses de collection" », op. cit.

56. John D. BALLING et John Howard FALK, « A perspective on field trips. Environmental effects on learning », *Curator*, 23 (4), 1980, p. 229–240 ; EIDELMAN, « La réception de l'exposition d'art contempo-

empiriques. Dans une étude, un protocole d'enquête consiste à remettre aux visiteurs volontaires, à l'entrée du musée, des appareils photo, en leur demandant de prendre en photo les éléments les plus marquants de l'exposition. Les chercheurs constatent avec étonnement que ce sont les textes explicatifs et les cartels qui sont les plus populaires.

Les photographies que les visiteurs commentèrent le plus étaient celles des textes. Indépendamment de l'exposition, le commentaire écrit a indiscutablement attiré leur attention. Dans leurs commentaires, les visiteurs se sont montrés capables de construire des analyses, car ils étaient sur un terrain familier, l'explication critique d'un texte⁵⁷.

Il apparaît ainsi, dans l'attrait des visiteurs pour les dispositifs, que la production d'un jugement personnel est moins importante que la compréhension du jugement de l'institution⁵⁸, contrairement à ce qu'affirme le paradigme de la médiation. Joëlle le Marec montre ainsi que les visiteurs font confiance aux musées, et s'en remettent à leurs jugements⁵⁹. Ils considèrent qu'ils sont nécessaires à l'expérience muséale. Ils les emploient pour s'orienter dans le musée⁶⁰, et ils se plaignent régulièrement du manque d'information disponible⁶¹.

Dès que les visiteurs franchissent le seuil de ce musée, ils tentent de trouver un sens aux œuvres exposées, au besoin en s'aidant des outils de médiation mis à leur disposition dans l'espace d'exposition : cartels, panneaux graphiques, fiches de salle, audioguides, QR codes⁶².

Ce manque d'information des visiteurs est rarement constitué comme un objet de recherche ou comme un problème par les études de public, mais il est toutefois visible dans les données qu'elles produisent et présentent. On peut en prendre pour exemple une enquête canadienne déjà citée qui consistait à accompagner les visiteurs dans un musée d'art en leur faisant raconter à voix haute le fil de leur pensée, tout au long de la visite. Le

rain "Hypothèses de collection" », op. cit. ; Pascale ANCEL, « La médiation écrite au musée : miroirs et jeux de miroirs », *La Lettre de l'OCIM*, 132, 2010, p. 14–20.

57. Jean DAVALLON, Hana GOTTESDIENER et Marie-Sylvie POLI, « The "expert visitor" concept », *Museum International*, 52 (4), 2000, p. 60–64, « The photographs about which the visitors spoke most were those of the texts. Regardless of the exhibition, the written commentaries obviously caught the eye. In their comments the visitors were able to construct their analyses since they were on familiar ground, namely, the critical explanation of a text », 62.

58. PHAM, « Des médiateurs (culturels) dans un centre d'art », op. cit.

59. LE MAREC, *Publics et musées*, op. cit.

60. VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l'exposition », op. cit. ; SCHMITT, « Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs », op. cit.

61. Cynthia A. CONE, « Space, time and family interaction. Visitor behavior at the Science Museum of Minnesota », *Curator*, 21 (3), 1978, p. 245–258.

62. SCHMITT, « Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs », op. cit., p. 44.

visiteur enquêté est en train de regarder un portrait, qu'il compare à un autre tableau proche :

« Ici, je lis : “Madame Borduas” et puis ici : “Gabrielle Borduas”. Elles se ressemblent. Est-ce que c'est la même ? Il aurait fallu le dire. Avec ça, moi je sais pas. À moins que le peintre... Non, il aurait fallu qu'ils le disent ⁶³ ».

La critique de ce visiteur témoigne d'un malaise : l'incertitude quant au sujet réel du tableau, l'impression de ne pas comprendre ce qui est représenté. Les auteurs interprètent cependant ce passage comme un indice de la liberté du visiteur, d'une prise d'autonomie par rapport aux exigences de l'institution muséale :

Ainsi, l'attention consacrée au cartel est pour le visiteur l'occasion d'établir sa position vis-à-vis d'un aspect important du travail du musée. Ce faisant, le visiteur affirme, comme lorsqu'il gère sa visite, qui il est et ses exigences propres. Et ceci signifie qu'il prend ses distances par rapport au musée, qu'il affirme son autonomie face à l'autorité qu'il reconnaît à ce dernier ⁶⁴.

De telles interprétations insistant sur la distance critique et les compétences propres des visiteurs sont fortement ancrées dans le paradigme de la médiation et dans l'idée que les dispositifs sont là pour donner de l'autonomie. Elles gommant les incertitudes ressenties par les visiteurs, et le fait que l'appétence pour les dispositifs d'accompagnement puisse être ancrée dans un malaise : le fait de ne pas comprendre ce qu'il faudrait comprendre. En l'absence d'accompagnement adéquat, les visiteurs sont renvoyés à leurs propres lacunes. C'est ainsi une trop grande confiance dans le musée, plutôt qu'une défiance, qui peut alimenter les remarques sur les défauts des cartels : leur rencontre est d'autant plus violente qu'elle renvoie les visiteurs à leur propre incompétence.

La distinction entre éducation muséale classique et paradigme de la médiation culturelle appartient aux débats professionnels, institutionnels et politiques autour de la définition des objectifs et des moyens des politiques des publics ; elle a une utilité dans la formation et la professionnalisation des médiateurs. Elle est cependant d'un intérêt limité pour la description empirique. En effet, si les représentations du métier et, à certains égards, les pratiques des conférenciers ont pu changer depuis le début des années 1990, deux formes d'inertie empêchent de parler de changement de paradigme, du moins pour les

63. DUFRESNE-TASSÉ et al., « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? », op. cit., p. 134.

64. Ibid., p. 134.

musées d'art. D'une part, les attentes des visiteurs demeurent sensiblement les mêmes ; comprendre l'interprétation autorisée des œuvres est souvent plus important à leurs yeux que se forger une opinion personnelle. De ce point de vue, l'idée d'une autonomie du jugement personnel peut être vécue comme une violence par les visiteurs les moins bien dotés, soumis à cette injonction à produire une interprétation originale. D'autre part, les dispositifs de médiation demeurent quant à eux très stables, comme le reste du chapitre le montrera : ils portent le discours autorisé d'une institution plutôt que les ressources pour la production d'un discours personnel.

4.2 Un discours autorisé

Qu'en est-il de *La fuite en Égypte*? Le tableau de Poussin est accompagné de trois dispositifs de médiation, dont certains ont déjà été introduits rapidement dans le chapitre précédent. Il s'agit du dépliant, du cartel, et de l'audioguide. Si l'on met de côté le cartel, très pauvre en information, les deux autres dispositifs articulent un discours caractérisé par sa grande stabilité : ils développent les mêmes points, prennent la même perspective sur le tableau, et visent à transmettre le même message. Ce discours est également en phase avec celui, savant, porté par les experts de Poussin, comme avec celui des conférenciers qui présentent le tableau à leur public. Dans cette section, je décris le discours porté par ces dispositifs et démontre cette stabilité. Elle appuie l'idée déjà évoquée selon laquelle la fonction première des dispositifs d'exposition est de transmettre un discours autorisé plutôt que de donner les ressources d'une interprétation autonome.

4.2.1 Le dépliant

Le dépliant consacré à *La fuite en Égypte* est une feuille de format A2 (42x59,4 cm), pliée en six (cf. détails reproduits figures 4.1 et 4.2). Chaque feuillet mesure donc environ 21 x 19,8 cm. Il a été réalisé en 2010, par une conservatrice et une médiatrice culturelle, toutes deux employées par le musée. La couverture présente un agrandissement d'un détail du tableau, la tête de l'ange, ainsi que le titre, le nom de l'auteur ; la quatrième de couverture, le feuillet opposé lorsque la brochure n'est pas dépliée, vante les mérites de la collection de peintures françaises du musée des beaux-arts de Lyon.

La brochure étant pliée en six, il est possible de l'ouvrir trois fois. La première ouverture fait apparaître deux feuillets donnant des informations générales sur le tableau. Le feuillet supérieur présente l'acquisition récente de la toile, en citant longuement les partenaires institutionnels et les mécènes. Une phrase résume le sujet du tableau :

Poussin représente *La fuite en Égypte* : Marie, Jésus et Joseph, sur le chemin, à la frontière de deux territoires, fuient un danger et cherchent un refuge. (souligné dans l'original)

Le feuillet inférieur présente une reproduction du tableau sur toute sa largeur. Deux bandes de texte au-dessus et au-dessous du tableau décrivent certains des éléments de description et d'interprétation. Ils peuvent être factuels :

Le paysage n'est pas suffisamment défini pour nous aider à reconnaître un pays, même si les différents éléments architecturaux et les costumes situent la scène dans l'Antiquité.

Ou interprétatifs :

L'âne porte la lance de Joseph et la gourde. Il précède le groupe et avance dans l'obscurité. Mais il n'a nul besoin de longe pour se repérer. Pour connaître leur chemin, les personnages n'ont pas besoin de carte, ni de boussole, car ils sont aidés et guidés par le messager de Dieu.

Certains, enfin, sont interrogatifs, et semblent interpeller le lecteur. Il s'agit le plus souvent de questions qui ne font pas consensus parmi les spécialistes, des éléments du tableau pour lesquels l'interprétation demeure ouverte.

Un portique et deux bâtiments structurent le paysage à l'arrière de la scène. Le portique symbolise-t-il la frontière qui sépare la terre d'Israël de l'Égypte ?

En dépliant à nouveau la brochure, on tombe sur un double feuillet présentant la vie de Nicolas Poussin. Un long paragraphe renseigne sur les grandes lignes de sa biographie, un autoportrait donne à voir la figure de l'artiste, et cinq reproductions de ses œuvres, autres que *La fuite en Égypte*, complètent le tout.

Enfin, si l'on écarte ce dernier pan de la brochure, elle apparaît entièrement dépliée. Son cœur, les six feuillets restants, est dédié à l'analyse du tableau proprement dit. Ils sont consacrés respectivement :

— au commanditaire du tableau, Jacques Serisier, et à ses liens d'amitié avec Poussin ;

- à la manière de composer de Poussin ; ce feuillet est accompagné notamment de deux reproductions du tableau traversées de lignes (figure 4.2) ;
- aux œuvres de l'antiquité ayant inspiré Poussin, dont on retrouve la trace dans certains détails de son tableau (cinq exemples sont illustrés de reproduction des œuvres antiques et de détails de *La fuite en Égypte*) ;
- aux figures apparaissant dans d'autres tableaux du maître et aux analyses de laboratoire (quatre reproductions de détails du tableau en radioscopie et au microscope) ;
- aux origines bibliques de la scène, et à ses autres représentations artistiques (deux reproductions, l'une d'une œuvre anonyme du 12^e siècle, l'autre d'Annibale Carrache) ;
- à l'interprétation du thème dans le tableau de Poussin. Ce dernier feuillet est accompagné d'une nouvelle reproduction du tableau, commentée : une flèche traverse l'image de gauche à droite, qui représente l'opposition entre le passé et le présent, et une ligne est tracée dans la diagonale bas-gauche/haut-droit du tableau, qui oppose espace sacré et espace profane (figure 4.1).

4.2.2 L'audioguide

Les pistes d'audioguide consacrées au tableau reprennent largement le discours présent dans le dépliant. L'audioguide assemble des phrases qui, dans la brochure, sont présentes en des passages différents. Le cartel du tableau propose deux références d'audioguide, dont une est présentée en plus gros caractères. Il s'agit de la piste présentant le tableau. Une fois qu'elle est terminée, une voix propose, en entrant un nouveau numéro, de passer à la seconde piste proposée, une biographie de Nicolas Poussin, ou à une piste générale, non référencée sur le cartel, portant sur les politiques d'acquisition du musée. Enfin, après la piste biographique, l'auditeur peut être renvoyé vers une lecture de textes sur le peintre écrits par quelques-uns de ses contemporains. La piste portant sur les politiques d'acquisition du musée est contée par Sylvie Ramond, directrice de l'institution. Sur les trois autres, ce sont des actrices qui prêtent leur voix au musée. Leur diction, leur articulation, et leur ton sont ceux, à la fois clair et assuré, d'un conférencier. Voici la transcription de la piste portant sur *La fuite en Égypte*.

Marie, Jésus et Joseph sont en chemin, à la frontière de deux territoires. Ils fuient un danger, et cherchent un refuge. Un ange les protège et leur indique

la direction. D'après le récit de l'évangile selon St Mathieu, ils tentent d'échapper au massacre des enfants de Bethléem, ordonné par le roi Hérode, après la naissance de Jésus, et se dirigent vers l'Égypte. Le ciel du pays qu'ils quittent est chargé de nuages. Celui du pays d'accueil s'annonce bleu, et serein. Seul un personnage, couché sur le bord du talus, est témoin de leur fuite. Le paysage qui les entoure n'est pas suffisamment défini pour nous aider à reconnaître le pays. Mais les différents éléments architecturaux qu'on y découvre, et les vêtements des personnages situent la scène dans l'Antiquité. Le groupe des fugitifs est représenté au centre du tableau. Observons les directions des regards et les mouvements des personnages. Marie, en pleine lumière, se tourne vers l'arrière, vers un hors champ qui évoque le passé, le pays quitté : elle a peur des poursuivants. Joseph questionne l'ange, qui indique le chemin. L'âne avance vers l'avenir incertain, dans l'obscurité. Au cœur de la représentation, le regard de l'enfant attire notre propre regard. Celui que l'on sauve de la mort deviendra le sauveur de l'humanité, pour les chrétiens. Pour Poussin, le thème choisi est l'occasion de développer, par l'image, une réflexion philosophique et théologique. Ici, au-delà d'une simple scène historique, le peintre fait de la fuite en Égypte une méditation sur le temps, le salut de l'homme, et sa destinée. Ce tableau a été réalisé par Nicolas Poussin en 1657, en réponse à une commande de Jacques Serisier, marchand soyeux d'origine lyonnaise, grand amateur des œuvres de l'artiste. L'œuvre a été acquise en juillet 2007, grâce au concours de nombreux financeurs, publics et privés⁶⁵.

Le début de la piste est iconographique. La narratrice identifie les personnages, ainsi que la scène, et renvoie au texte dans lequel elle est contée, *L'évangile de Matthieu*. Il est ensuite question du traitement du thème par Poussin, et de la composition : la narratrice propose une interprétation des éléments du paysage. L'invitation « observons les directions des regards » est le seul appel direct aux visiteurs, et annonce le moment d'interprétation le plus avancé du texte. Il suppose que le visiteur écoutant l'audioguide se situe devant le tableau, ce qui, comme nous le verrons par la suite, n'est pas toujours le cas. Les visiteurs écoutant l'audioguide en regardant autre chose que le tableau lui prêtent à nouveau attention à un moment de l'audioguide. J'interprète de tels retours comme des effets de cette interpellation directe. L'interprétation du tableau permet d'aborder l'intention de l'artiste : la volonté imputée à Poussin de développer une « réflexion philosophique et théologique ». Les dernières phrases, plus factuelles, mentionnent l'origine du tableau et sa situation actuelle ; elles sont proches en cela du cartel.

Dans ce court passage figure un condensé particulièrement synthétique du discours autorisé sur *La fuite en Égypte*. On ne peut, à le relire après l'enquête, qu'être frappé par la

65. Transcription de la piste 112 de l'audioguide : Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte*.

ressemblance entre ce texte et un ensemble d'autres discours tenus par des acteurs divers : ceux des conférenciers présentant le tableau (présentés plus loin dans ce chapitre), ceux diffusés par la presse (cf. chapitre 7), et même ceux tenus sur le tableau par les visiteurs sortant de la salle, et souvent exposés à ces discours par le biais des dispositifs de médiation. Cette ressemblance s'explique par le fait que tous ces discours – les dispositifs de médiation, les conférenciers, la presse, les visiteurs – ont une origine commune, le discours savant, préparé depuis l'article de Jacques Thuillier présentant le tableau en 1994⁶⁶, et affermit dans les différentes publications sur le tableau, jusqu'au catalogue de l'exposition de 2008⁶⁷. Il a atteint ces acteurs par des biais différents. Certains des auteurs du discours scientifique, comme la conservatrice Isabelle Dubois-Brinkmann, ont participé à la rédaction des dispositifs de médiation (elle est indiquée comme conceptrice du dépliant, avec la collaboration d'une médiatrice culturelle du musée). On peut également penser, bien que je ne puisse pas le prouver, qu'elle est à l'origine des présentations du tableau faites à la presse lorsque le tableau est médiatisé, en 2007 (cf. chapitre 7). Les conférenciers s'appuient à la fois sur les textes scientifiques et sur le matériel mis à disposition par le musée pour construire leurs discours. Enfin, de nombreux visiteurs sont particulièrement réceptifs au discours des dispositifs de médiation.

4.2.3 Les conférenciers

Ces discours présentent donc une remarquable unité. Ils se caractérisent également par leur stabilité. Ils présentent peu de variations d'une instance à l'autre. Lorsqu'ils présentent le tableau de Poussin, les guides reprennent peu ou prou les mêmes éléments que ceux qui sont présents dans la brochure. Il existe quelques variantes cependant. Certains des conférenciers évoquent seulement le prix du tableau, prix auquel ils n'accordent pas plus de quelques secondes. D'autres évoquent plus longuement la vie de Poussin et sa place dans l'histoire de l'art. Le tableau, alors, est à peine évoqué.

On peut prendre pour exemple une visite guidée réalisée par l'un des conférenciers les plus expérimentés, et les plus reconnus, parmi le personnel du musée. La conférence s'ouvre sur le prix du tableau et les conditions de son achat. Pour justifier ce prix, le conférencier avance l'importance de Poussin dans l'histoire de l'art français : « Poussin, il est considéré

66. THUILLIER, « Serisier collectionneur et la Fuite en Égypte de Nicolas Poussin », op. cit.

67. Isabelle DUBOIS-BRINKMANN et Sylvain LAVEISSIÈRE, éd., *Nicolas Poussin. La fuite en Égypte (1657)*, Paris : Somogy, 2010.

par tous comme le chef de file de la peinture française, le contemporain de la naissance des académies en France, l'académie en France. » Il contraste immédiatement ce caractère français de Poussin avec sa vie à Rome : c'est « bien malgré lui [qu'il] représentera cette manière française ». Le guide évoque alors « des querelles entre les tenants du dessin [...] et les opposants à cette manière [...], les rubenistes [...], la couleur, la courbe, le dynamisme », querelles dont il explique qu'elles se retrouvent à toutes les périodes de l'histoire de l'art, « au 19e avec Ingres et Delacroix, au 20e avec Matisse et Picasso ». Il conclut que Poussin est un peintre important, que ses œuvres sont donc chères, et rares, et que celle-ci, par ailleurs, a pour intérêt d'avoir « été commandée par un Lyonnais⁶⁸ ».

Durant l'intervention, aucune présentation n'est faite du tableau. La fiche signalétique qu'en fait le médiateur, qui comporte habituellement une explication de la scène, se réduit ici au titre et au prix du tableau. Rien n'est dit de l'iconographie, pas plus que de la composition, des couleurs, du dessin, ou des interprétations possibles du tableau. Certains discours institutionnels se caractérisent donc par des préoccupations extra-artistiques, et en particulier sur la valeur financière du tableau.

Mais lorsque celui-ci est commenté en tant qu'objet d'art, les discours suivent habituellement de très près le texte de la brochure. On trouve un cas d'espèce dans une présentation ponctuelle, celle réalisée, à l'occasion de l'édition 2013 de « la nuit des musées », par une étudiante en histoire de l'art. Lors de discussions informelles entre deux présentations, la conférencière me parle de sa préparation. Elle a reçu de la part du musée une formation à la médiation culturelle, et a été incitée à faire des recherches sur le tableau. Elle a utilisé des ressources sur Internet, le catalogue de l'exposition, ainsi que la brochure.

Son discours, qu'elle répète une douzaine de fois dans la soirée, suit toujours la même trame. Elle décrit d'abord la scène telle qu'elle est peinte (« Vous pouvez constater qu'il s'agit d'une représentation de la Sainte Famille, avec Marie, Jésus, Joseph, et l'ange au-dessus d'eux »), ainsi que l'histoire biblique de la fuite en Égypte. Elle affirme ensuite que « Nicolas Poussin, grand peintre français, a choisi de structurer cette scène avec une importante trame géométrique, car on dit de Nicolas Poussin que c'est un peintre savant ». Elle reprend ici non seulement l'idée, mais les termes mêmes employés dans la brochure : « pour lui [Poussin], ce qui est le plus important dans la peinture, c'est le *concetto*, le concept » (le terme italien *concetto*, en effet, est mis en avant dans la brochure ;

68. Journal de terrain, 7 août 2013.

figure 4.2). Lorsqu'elle décrit la composition du tableau, traçant ses lignes de force avec les mains, on pourrait penser qu'il s'agit d'une explicitation des diagrammes présentés dans la brochure :

Puis si l'on trace les différentes médianes, le point central est le geste de Marie sur Jésus. [...] Nicolas Poussin a voulu mettre au centre de ce tableau, donc, les mains de Marie sur son enfant, de rappeler le geste protecteur de Marie [...] Une deuxième ligne, un axe horizontal, qui divise ce tableau en deux autres espaces, la terre et le ciel, donc l'espace profane et l'espace sacré, représenté par les hommes, puis par l'ange. [...] Et pour comprendre ce tableau, il faut regarder les différents regards des personnages, et ça créera cet axe temporel. [...] Il [l'ange] forme aussi une autre figure géométrique, donc un triangle, au-dessus d'eux, donc par le bout de son doigt, sa tête et son corps, qui forment comme un toit au-dessus des personnages.

La conférence se termine avec une phrase sur l'acquisition récente du tableau, son prix, et son classement comme trésor national⁶⁹. Il ne s'agit pas de mettre ces ressemblances entre le discours de l'institution et celui de la conférencière sur le compte de l'inexpérience d'une étudiante de licence. En effet, la conférencière propose un discours qui est remarquablement similaire à ceux des guides, et en ce sens ne dépareille pas de la vie normale du tableau. Ces ressemblances entre discours d'un conférencier temporaire, texte du dépliant, et discours des guides expérimentés témoignent plutôt des limites propres à ce discours autorisé. Les discours de médiation possibles sont très peu nombreux, et les conférences observées lors de mon travail de terrain se concentrent donc autour de quelques thèmes clés. Il faut noter que cela n'est pas propre au tableau de Poussin : les conférences que j'ai observées autour de ceux de Rubens et de Champaigne présentaient la même unité, et d'autres auteurs ont remarqué combien le travail des médiateurs culturels est marqué par la répétition et la routine⁷⁰. Lorsque la présentation porte sur le contenu du tableau, et non pas seulement sur son prix, la description de la composition générale, l'opposition entre ciel et terre, l'opposition entre passé et futur, et l'opposition entre connu et inconnu constituent les principales possibilités d'interprétation à offrir aux visiteurs.

On constate donc ces mêmes thèmes aussi bien chez les guides amateurs ou débutants, les étudiants, et les conférenciers aguerris. On peut prendre, pour le premier de ces cas, l'exemple d'un guide amateur menant un groupe d'étudiants étrangers dans le musée.

69. Journal de terrain, 18 mai 2013.

70. BATIONO-TILLON, « Ergonomie et domaine muséal », op. cit.



FIGURE 4.1 – Détail du dépliant *La fuite en Égypte* : chronologie

Un homme d'environ trente ans entre dans la salle par le nord-est. Il est nerveux, marche rapidement, joue avec des fiches cartonnées qu'il a dans les mains. Il s'arrête devant le tableau de Poussin et attend, en lui tournant le dos. Arrive un groupe de six jeunes adultes, autour de 20 ans, qui discutent à voix haute, tous parlant français avec des accents variés, ce qui me fait conclure à un groupe d'étudiants étrangers. Il entame sa présentation en lisant ses fiches, parle de la « pièce la plus importante du musée », puis évoque son thème (« C'est une peinture qui représente un épisode de l'évangile, de saint Matthieu. »), et décrit enfin la composition du tableau dans ses grandes lignes :

À gauche, l'opposition de l'espace sacré, le ciel, et à droite, l'espace terrestre. Au centre, c'est la Sainte Famille. Heu... Chaque regard désigne une direction particulière... Heu... Joseph, Joseph questionne l'ange. L'ange... Marie se retourne, vers le passé, la nostalgie. Jésus regarde nous⁷¹.

L'inexpérience du guide se lit dans ses hésitations et dans ses maladresses (« Jésus regarde nous »). Il est visiblement mal à l'aise, ce que je vois à sa transpiration et à la fébrilité de ses mains. Il est visiblement moins là du fait de son expertise que pour la relation qu'il entretient avec les visiteurs de son groupe. Ces indices me font penser que sa principale source d'expertise, la raison pour laquelle il guide le groupe, est son ancrage local : il est lyonnais, et doit montrer les lieux importants de sa ville. Il échange des plaisanteries avec le groupe, y compris à propos de sa compétence. Après la première séquence décrite dans

71. Journal de terrain, 19 juillet 2012.

l'extrait ci-dessus, il répète l'explication d'un ton un peu plus assuré, à trois membres du groupe qui s'étaient attardés dans la salle précédente. Il conclut cette nouvelle présentation ainsi :

Guide : Putain, je suis d'venu fort (ils rient).

Un visiteur : T'es déjà venu là ? (au musée)

Guide : Jamais ! (il rit) Allez, on va avancer...

Il n'a donc pas préparé ses fiches au musée, mais l'a fait à partir de matériels disponibles ailleurs ; il peut avoir utilisé le catalogue ou le site Internet partenaire de l'exposition de 2008 qui, toujours en ligne en 2012, présentait des explications détaillées du tableau, et très proches de celles qui figurent sur le dépliant.

Mais si l'inspiration est évidente pour ce guide amateur, les conférenciers professionnels ou ceux qui étudient pour le devenir puisent à la même source et reprennent la même trame. On l'aperçoit par exemple dans une préparation d'exercice de médiation que font deux étudiantes devant le tableau. L'une d'elles répète devant sa partenaire une présentation qu'elle a écrite.

Deux femmes, d'environ 25 ans, parlent très rapidement, devant le tableau de Poussin. L'une est en train de lire un texte ; l'autre l'écoute et regarde le tableau. Elle pointe le tableau de la main en claquant la langue, fait de grands gestes pour indiquer les lignes de force. Elle parle de la composition, les séparations entre les différents espaces. Après avoir fini sa présentation, elle prend son souffle et dit : « tout ça avec de vraies phrases » (elle a principalement lu des notes, parfois télégraphiques). Celle qui écoute fait une remarque. L'autre répond : « c'est que je n'ai pas trouvé sur le site ». Elle reprend le cours de son exposé, le finissant en parlant de l'histoire du tableau et de la controverse autour des différentes versions : « C'est suffisant, ici ? Y'a pas un truc qui, toi, te choquerait ? ». L'autre n'a rien à dire. Elles quittent la salle⁷².

Elles sont en train de répéter un exposé, ou peut-être une visite guidée. La conférencière est ici bien plus à l'aise que le guide précédent. Elle parvient par exemple à pointer les éléments pertinents du tableau en même temps que son exposé et conserve une diction régulière malgré un débit rapide. On trouve quelques originalités dans son discours par rapport à la brochure, et notamment l'ajout de l'histoire des trois versions du tableau⁷³. Celle-ci, il faut le noter, est cependant pensée comme un simple ajout cosmétique : elle

72. Journal de terrain, 11 mai 2012.

73. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit.

ne vient que dans un dernier temps, une fois que le discours autorisé a été prononcé dans les règles. En somme, l'histoire des versions du tableau est une anecdote historique qui captera l'attention de son audience. L'originalité du discours ne peut passer que par de tels détails.

Enfin, les conférenciers professionnels travaillent sur le même modèle. Un conférencier du musée m'est recommandé par les surveillantes. Son groupe s'arrête dans la salle alors que je suis en train de discuter avec l'une d'elle, qui interrompt la conversation en me disant : « le guide est bon ». Il insiste quant à lui sur les couleurs du tableau, mais demeure, à cette exception près, dans le même schéma général que les précédents exemples. Il présente d'abord l'auteur et le tableau, fait une remarque sur les tons bleutés du paysage, puis parle de l'architecture antique. Il divise alors le tableau en plusieurs parties, à partir des lignes médianes, des diagonales, et des courbes, et avance l'interprétation autorisée : « C'est une séparation du tableau, *La fuite en Égypte*, c'est le départ vers quelque chose que l'on ne connaît pas. Donc ils quittent quelque chose qu'ils connaissent pour un avenir incertain. » Ces interprétations sont toutes présentes, dans un vocabulaire très proche, dans le dépliant. Il ajoute que cette structure recoupe une opposition entre couleurs chaudes et couleurs froides⁷⁴.

Les dispositifs de médiation portent donc un discours autorisé et relativement uniforme, l'interprétation légitime du tableau. Or, l'étude des attentes des visiteurs montre combien il est adapté au public : c'est ce discours qui, parce qu'il doit contenir les justifications de la valeur du tableau, est recherché.

4.3 L'amour de l'explication de l'art

La littérature sur les usages des dispositifs de médiation au musée met en évidence l'attrait de ces dispositifs sur les visiteurs, sans que cela ait constitué un véritable objet d'étude (section 4.1). Je souhaite dans ce chapitre analyser les raisons et les conséquences de cet attrait. Pour cela, je commence, dans cette section, par présenter un ensemble de situations observées au musée qui démontre sa force et son importance. Je montre ainsi que si les œuvres sont indissociables des dispositifs de médiations qui en offrent des interprétations, c'est parce que ces interprétations sont ce qui permet aux visiteurs d'en faire sens. L'amour

74. Journal de terrain, 5 novembre 2011.

de l'art est aussi souvent un amour de l'explication de l'art.

4.3.1 Orientation et interprétation

Si les dispositifs de médiation attirent autant les visiteurs, c'est qu'ils permettent de réduire l'incertitude sur la valeur des œuvres. Ils donnent, ou du moins ils devraient donner, les éléments qui permettent de comprendre pourquoi et comment celles-ci doivent être évaluées. De ce fait, les dispositifs de médiation constituent un appui à l'orientation des visiteurs. Ils sont mobilisés, en pratique, pour décider de la trajectoire, pour choisir les tableaux devant lesquels se fera l'arrêt.

Un garçon de 13-15 ans, audioguide autour du cou et plan du musée à la main, est entré par le nord-est. Il s'arrête devant le cartel de Poussin et lance l'audioguide, qu'il écoute deux minutes, d'abord depuis sa position en face du cartel, puis devant le tableau, se déplaçant lentement. Il penche la tête à droite en regardant le voyageur couché. La première piste d'audioguide terminée, une seconde piste lui est proposée. Il relance l'audioguide d'un appui sur un bouton, mais l'arrête rapidement et se dirige vers le mur sud. Il passe rapidement devant les tableaux sans référence d'audioguide, les yeux sur leurs cartels. Devant *Salomon et la reine de Saba*, il relance sa machine quelques dizaines de secondes. Il quitte la salle après le mur sud⁷⁵.

La présence de références d'audioguide détermine les arrêts de ce jeune visiteur, qui ne regarde que les tableaux signalés par cet indice. On aura bien entendu tôt fait de renvoyer un tel comportement à son âge : l'adolescent peut n'avoir pas (encore) développé le rapport sérieux et ascétique à l'art qui est attendu à l'âge adulte. En effet, l'inachèvement de sa socialisation culturelle primaire peut expliquer l'absence de gêne dans le passage d'une référence d'audioguide à l'autre. Mais ce comportement n'est pas réservé aux visiteurs les plus jeunes. Il s'exprime simplement avec moins de retenue lorsque l'illégitimité d'une telle pratique n'est pas encore construite.

À l'âge adulte, une telle recherche d'appui dans les dispositifs de médiation est souvent moins systématique et moins assumée. Elle peut pourtant exister. On peut prendre pour exemple ce visiteur persévérant dans sa recherche d'explications :

Un homme, environ 55 ans, ayant pris une brochure dès son entrée, à l'ouest. Il fait le tour entier de la salle la brochure à la main, cherchant le tableau,

75. Journal de terrain, 21 juillet 2012.

qu'il ne voit pas la première fois. Il passe dans la salle à côté, revient, sans doute conseillé par la gardienne (j'ai entendu une conversation), et s'installe sur le banc. Il regarde peu le tableau, il y a le plus souvent des gens devant lui, et ses yeux sont baissés vers la brochure, mais il se lève à deux reprises pour l'inspecter de près. À la fin, il retourne poser sa brochure sur le dessus de la pile, et il en prend une nouvelle, intacte, dessous. Il traverse la salle en diagonale, vers la sortie sud-est, où est la chaise de la surveillante, et demande à celle-ci, en pointant sa brochure :

Visiteur : Est-ce qu'il y a beaucoup d'œuvres qui sont expliquées comme ça ?

Surveillante : Il faut voir dans les salles.

Visiteur : Il y a un présentoir ?

Surveillante : Si vous voulez, dans cinq minutes, il y a un commentaire sur les éléments de Brueghel.

Visiteur : C'est où ?

Surveillante : Là-bas, à gauche (elle pointe le corridor flamand, accessible par la sortie ouest : les tableaux de Brueghel sont dans la salle attenante).

Visiteur : Merci Madame.

Il rebrousse donc chemin et se dirige vers la salle suivante, où il attend le conférencier⁷⁶.

Ce visiteur est particulièrement attiré par les dispositifs de médiation, quels qu'ils soient. La brochure est suffisante pour lui donner envie de voir le tableau, le seul qu'il regardera de la salle. Son pouvoir est d'autant plus évident, ici, qu'elle l'oblige à chercher le tableau de Poussin jusque dans l'autre salle. Ça n'est donc pas un intérêt préalable pour le tableau qui l'a conduit à prendre la brochure, mais il s'agit bien, à l'inverse, d'une figure d'arrêt-dépliant. La brochure est par ailleurs l'objet d'une attention appuyée : elle est lue en position assise, très longuement, et le visiteur prend soin d'emporter avec lui un exemplaire intact. La conversation avec la surveillante éclaire cet attrait des dispositifs. Ce visiteur est demandeur de telles aides. Il souhaite aller voir d'autres œuvres disposant d'explications similaires. La mention d'un conférencier le fait même retourner dans une salle qu'il a déjà traversée.

4.3.2 La confiance envers le musée

L'intérêt pour les dispositifs de médiation peut être exprimé spontanément par les visiteurs. Si certains enquêtés me considèrent comme un agent du musée et ont par politesse

76. Journal de terrain, 4 octobre 2013.

des réponses à la fois très positives et relativement vagues à mes questions sur l'audioguide et la brochure, d'autres insistent suffisamment sur leur intérêt pour qu'il puisse ne pas être considéré comme un simple artefact de la situation d'entretien. Jacqueline a 80 ans ; elle n'a pas de diplôme, mais tenait, avec son mari, un cabinet d'assurance. Elle a écouté longuement les trois pistes de l'audioguide, d'abord en regardant le tableau, puis, une minute plus tard, en regardant par terre.

Jacqueline : Sachant que je n'aimais pas... visiter avec un guide. Parce que le guide, il vous fait dire des choses que peut-être le peintre n'aurait jamais pensées. Mais par contre, avec ça là...

Samuel : L'audioguide ?

Jacqueline : L'audioguide, il est super ! Parce que y'a... Oui oui, j'ai pas bien compris parce que moi je suis quand même vieillard, et... Voilà, maintenant, ça y est, j'ai compris ! C'est extraordinaire ! C'est bien décrit !

Samuel : D'accord, vous appréciez le fait que l'on décrive bien les tableaux...

Jacqueline : Oui, c'est bien décrit, et puis après y'a les commentaires sur Nicolas Poussin, après avoir appuyé sur un autre... Extraordinaire ! Ah, c'est formidable. Ah, oui, oui ⁷⁷.

Certains événements spéciaux offrent des occasions de satisfaire cet attrait pour les dispositifs. À l'occasion de la « nuit des musées » – un événement européen annuel, durant lequel un ensemble de musées est ouvert gratuitement au public en nocturne – le musée des beaux-arts de Lyon accueille des conférenciers temporaires : des étudiants volontaires des universités et écoles de la ville ayant reçu une formation spéciale et préparé une présentation de l'une des œuvres du musée. La conférencière qui s'occupe du tableau de Poussin est étudiante en licence d'histoire de l'art. Les visiteurs disposent d'un plan du musée indiquant l'endroit de toutes les conférences, ainsi que le nom et la qualité des conférenciers. Entre deux conférences, la salle se vide rapidement, puis se remplit à nouveau.

Je discute avec la conférencière devant *Salomon adorant les idoles*. Après la dernière conférence, elle s'est déportée du tableau de Poussin pour laisser les visiteurs le regarder. Alors que la majeure partie des visiteurs de la précédente conférence sont partis, les nouveaux venus se font de plus en plus nombreux. Ils se demandent quel est le tableau qui va être commenté, et cherchent à regarder celui devant lequel nous sommes, penchant la tête pour voir dans notre dos, et nous montrer que nous gênons tout de même quelque peu. Notre présence devant ce tableau en particulier semble indiquer qu'il s'agit du bon, bien que le programme stipule bien « Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte* ». « Celui-là ? » « Non, celui-là ! » « Ah ! » [...] Alors que la conférence reprend et

77. Entretien de réception n° 37, femme, 70 ans, agent d'assurance indépendante retraitée, bepc.

que je m'écarte un peu, une femme d'environ 40 ans dit à son compagnon :
« Tu viens écouter ? Elle, au moins, elle est en histoire de l'art ⁷⁸ ».

La volonté de déterminer quel est le tableau d'intérêt dans cette salle, et de se concentrer sur celui-ci – les visiteurs, à l'occasion de la nuit des musées, s'agrègent en un point en ignorant le reste de la salle – témoigne de l'intérêt premier des visiteurs pour la conférence. Ils viennent écouter une explication légitime du tableau. Ici, le statut de la conférencière est par ailleurs gage de la qualité de l'explication. Il s'agira bien du discours autorisé sur le tableau, celui que peut tenir l'histoire de l'art.

L'intérêt pour les dispositifs relève donc d'une volonté de saisir ce discours autorisé. La confiance qu'accordent la plupart des visiteurs à l'institution muséale peut alors produire des résultats apparemment absurdes. La durée très longue des arrêts devant le cartel de *La fuite en Égypte* en fait partie. Ce cartel, on l'a dit, est particulièrement long par rapport à ceux des autres tableaux de la salle. Pour autant, il n'apporte aucune information iconographique ou esthétique, celles que recherchent les spectateurs : outre les informations obligatoires, titre, artiste, et date, il ne contient que la liste des mécènes et une mention de son inscription à l'inventaire du Louvre.

Les visiteurs, pourtant, lisent avec diligence ce texte, dans son intégralité. Ainsi, lorsque deux visiteuses, d'environ 60 ans, ayant attendu patiemment leur tour devant le cartel, qu'une jeune femme lisait lorsqu'elles sont arrivées dans la salle, le lisent avec attention, répétant à voix haute les passages qui leur semblent étonnants : « inscrit à l'inventaire du musée du Louvre... » Elles se regardent alors avec surprise ⁷⁹. Si ces informations sont précisées par le musée, c'est bien qu'elles doivent avoir leur importance : elles sont donc remarquées par certains visiteurs, qui tentent alors de les interpréter, de les mobiliser pour essayer de mieux comprendre le tableau. Une telle interprétation est évidemment difficile : en quoi la mention de la participation d'une grande entreprise à l'achat du tableau permet-elle d'éclairer sa signification ? La seule information substantielle que donne cette liste concerne la valeur monétaire du tableau : elle affirme qu'il s'agit d'une œuvre chère.

Deux femmes d'environ 60 ans, entrées par le nord-est. Elles font le tour de la salle en commençant par le mur est, s'approchent tout de suite du cartel, et s'arrêtent côte à côte devant lui, les yeux baissés. L'une d'elles va alors chercher deux dépliants, revient, et en donne un à sa compagne. Celle-ci regarde la

78. Journal de terrain, 18 mai 2013.

79. Journal de terrain, 15 novembre 2010.

couverture, puis se désintéresse du dépliant sans même l'ouvrir. Elle le garde à la main. À deux reprises, elles lèvent la tête vers le tableau, qu'elles regardent depuis leur position, face au cartel, et donc en diagonale. Les deux regards ne durent pas plus de deux secondes. Après une dizaine de secondes de lecture du cartel, l'une tend le doigt et en souligne un passage, se penche vers sa compagne, lui dit un mot. Je crois entendre le mot « Louvre » et pense qu'il s'agit de la ligne expliquant que le tableau appartient au musée du Louvre et est en dépôt ici. Cela devait être une plaisanterie : elles rient toutes deux, s'éloignent du cartel, et gagnent, sans plus regarder le Poussin, le mur sud où elles s'intéressent à *Salomon et la reine de Saba*⁸⁰.

De telles lectures approfondies d'un texte qui a été pensé comme un accompagnement distant, apportant de simples informations factuelles, ne sont sans doute pas prévues par les responsables des collections. On constate bien, cependant, que les lectures du cartel sont longues, souvent bien plus que le temps de regard consacré au tableau, et qu'elles sont diligentes. La confiance en l'institution muséale s'exprime dans cette assiduité des visiteurs.

L'attrait des dispositifs, par ailleurs, dépasse également les frontières linguistiques. Le cartel est lu par les visiteurs français comme par les visiteurs étrangers. Mais c'est surtout la brochure, riche en images, qui peut être mobilisée par ces derniers.

Un homme hongkongais de 25 ans, que j'interrogerai à la sortie de la salle est entré par le nord-ouest et a longé lentement, sans s'arrêter, le mur nord. Arrivé à la brochure de *La fuite en Égypte*, il la prend, s'installe sur le banc en face du tableau, et la regarde avec attention, dépliant les faces une à une, et parcourant chaque passage. Il lève les yeux au tableau trois fois, de manière brève, durant ce temps⁸¹.

Lors de l'entretien, qui se déroule en anglais, cet étudiant en cinéma, en vacances en Europe, m'explique qu'il ne lit pas le français : il observait, dans le dépliant, les dessins, diagrammes, schémas. L'interprétation du tableau lui est difficile : il ne connaît pas la scène, qu'il me demandera de lui expliquer. Mais il en repère, avec l'aide de la brochure, certains des éléments saillants.

Samuel : Et donc... Si vous aviez... Si vous deviez décrire le tableau à quelqu'un qui ne l'aurait pas vu, qu'est ce que vous en diriez ? Qu'est-ce qui est frappant ?
Enquêté : [...] L'ange est joli... Il a l'air gentil, et l'homme et la femme ont l'air pressés, mais le garçon est là, genre, peu importe (rires). Ouais, il est juste

80. Journal de terrain, 10 décembre 2011.

81. Journal de terrain, 4 novembre 2011.

là avec sa mère, et après, je ne sais pas ce qu'il se passe. De quoi parle cette peinture ? Je ne sais pas... Je ne sais pas lire le français, donc... Mais je pense... Il a l'air bien, et puis, j'ai regardé ça [il montre la brochure], et ils parlent de ça [il pointe le détail représentant les mains de Marie tenant Jésus]. Il semble que... [...] Ils veulent prendre soin de l'enfant ⁸².

La mention des mains de la vierge doit être directement mise en relation avec les diagrammes présentés dans la brochure. On y trouve ainsi une reproduction du tableau sur laquelle sont tracées les deux diagonales, dont on découvre alors qu'elles se croisent au niveau des mains de Marie, et non de la tête de Jésus, dont on pourrait penser qu'elle est l'élément central du tableau. Une reproduction de ce détail, les mains de Marie, est accolée à celle du tableau (figure 4.2). Ce schéma, ici, a suffi à faire comprendre au visiteur l'un des aspects de l'iconographie du tableau. Avant que je ne nomme les personnages, expliquant, à sa demande, l'histoire, il les désigne par leur rôle : l'homme, la femme, l'enfant, l'ange. Plus tard, il parle de Joseph, Marie, Jésus. Quoi qu'il en soit, la lecture des diagrammes lui permet de parler dès le début de l'entretien des grands traits de la composition.

4.3.3 Au-delà des frontières du musée

Il faut mentionner que l'attrait pour les dispositifs d'accompagnement, ceux qui offrent des explications autorisées sur les œuvres, ne s'arrête pas à la porte du musée. La tendance des visiteurs à collectionner les dépliants en est un signe : parmi ceux qui le remarquent et s'y arrêtent brièvement, certains ne l'ouvrent pas dans la salle, mais la conservent avec, on peut le penser, l'intention de la lire plus tard ⁸³. Surtout, ces comportements s'articulent avec d'autres consommations de textes ou d'objets culturels de vulgarisation d'histoire

82. Entretien de réception n° 12, homme, 25 ans, étudiant.

Samuel : So... If you had... If you had to describe this painting to someone who hasn't seen it, what would you say about it? What is striking in it?

Enquêté : [...] The angel looks pretty... He looks nice, and the man and the woman looks hurried, but the boy looks like no matter. (rires). Yeah, he just is with his mum and then I don't know what's going on... What is this picture about? I cannot... I cannot read French. So I don't... But I think. He looks OK, and then [showing the brochure] they talk about this [the hands, holding the child]. Seems like they are... [...] They do want to take care of this boy.

83. Il est difficile de reconstituer l'intention, faute d'entretiens avec ces visiteurs passant rapidement dans la salle. Il semble cependant que l'on puisse exclure ce qui paraît être la principale hypothèse alternative : la conservation de la brochure comme souvenir d'une œuvre vue au musée. Selon cette hypothèse, c'est pour garder une trace de *La fuite en Égypte* ou pour témoigner de leur visite que les visiteurs emporteraient une brochure. Or, ce comportement est tendanciellement plus fréquent chez ceux qui n'ont pas vu le tableau, mais se sont seulement arrêtés au dépliant.

FIGURE 4.2 – Détail du dépliant *La fuite en Égypte* : composition

de l'art. Un enquête, ouvrier qualifié (CAP) visitant avec sa compagne (femme au foyer, BEPC), dit apprécier les dispositifs de médiation lorsqu'ils sont simples : « Parce que quand ils emploient des mots... (il écarte les mains pour illustrer la longueur des mots) ». Au musée, il apprécie d'être guidé par sa fille, lycéenne aspirant à faire des études d'art, qui leur explique les œuvres. Le couple apprécie également l'émission télévisée « D'art d'art », des présentations d'œuvres d'art des collections publiques en une minute trente secondes, parce que ce sont des explications courtes et accessibles, et parce qu'elles parlent de l'œuvre elle-même, alors que l'on entend souvent, au musée, des conférenciers « qui parlent à la place de l'artiste », qui interprète trop⁸⁴.

Quelques visiteurs se souviennent, devant *La fuite en Égypte*, que le tableau a fait l'objet d'un film documentaire dans la série « La vie cachée des œuvres » :

Samuel : Et Nicolas Poussin, c'était un peintre que vous appréciez avant ?

Enquêté 1 : Ben... j'avais vu un reportage sur lui, justement, qui racontait l'œuvre...⁸⁵

Même au musée, de tels objets peuvent être mobilisés par les visiteurs. Un couple de

84. Entretien de réception n° 2.

85. Entretien de réception n° 33, homme, 30 ans, ingénieur électronique, école d'ingénieur.

visiteurs s'est ainsi arrêté longuement sur le banc de *La fuite en Égypte* pour regarder, sur une tablette connectée, le documentaire, disponible sur Internet. Si je n'ai vu un tel comportement qu'une seule fois au cours de mon enquête, il n'en reste pas moins illustratif.

Un couple d'environ 35 ans tous les deux, long arrêt spontané devant le tableau. Ils discutent ; c'est surtout lui qui parle. Il raconte qu'il a déjà entendu parler du tableau. Sa compagne est moins concentrée, son regard va également aux autres toiles. Ils s'asseyent sur le banc après une minute. Il sort un iPad de son sac, retrouve l'émission sur Internet, et tous deux la regardent, en partageant les écouteurs. Quand la vidéo montre des détails, ils lèvent les yeux vers le tableau. Ils rient de temps en temps. Après un peu plus de 5 minutes, ils arrêtent la vidéo (qui dure 45 minutes). [...]

Ils ont fait s'arrêter deux autres personnes, un couple de 20 - 25 ans. « T'as vu ? » dit la femme à son compagnon. Son regard est fixé sur le couple sur le banc, et non sur le tableau : c'est l'iPad qu'elle désigne⁸⁶.

L'émission avait été diffusée sur Arte le dimanche 25 mars 2012. Si elle apparaît ici au musée, c'est que cette diffusion datait de quatre mois seulement, et était sans doute, de ce fait, suffisamment fraîche dans l'esprit du visiteur ; il fallait également qu'il dispose de l'équipement nécessaire, tablette et connexion Internet. Mais le caractère exceptionnel de cette situation ne doit pas masquer combien son fondement est courant. Dans cette situation, c'est la notoriété du tableau qui produit un arrêt apparemment spontané ; seul le visiteur ayant vu le reportage auparavant a un intérêt pour lui ; et c'est, *in fine*, le film qui se retrouve au cœur de l'interaction. La scène de l'iPad est ainsi la version extraordinaire d'une volonté courante de consommer les informations à propos de l'œuvre, plutôt que l'œuvre elle-même, volonté dont on retrouve des expressions plus ordinaires dans l'appétence pour la brochure.

Ces usages peuvent rester en mémoire après la visite. Au cours d'un entretien réalisé quelques semaines après sa visite, une enquêtée se souvient :

Samuel : Et quand vous êtes au musée, c'est important d'avoir, vous me parliez de l'audioguide, mais des brochures...

Chantal : Oui. Ben, ce Poussin, si y'avait pas eu la brochure, je... Enfin, je passais à côté, je m'arrêtais un peu, mais je passais à côté de l'essentiel. Oui, oui. Oui oui. Et ce que j'ai fait, là, en parlant du Poussin quand même, je suis allé sur Internet, et j'ai regardé, là, sur le site, le... Comment dire, plus que le diaporama d'ailleurs, y'a le... Peut-être, ça reprend ce qui était sur le carton,

86. Journal de terrain, 20 juillet 2012.

mais en plus... Et ça, j'ai trouvé ça très très... Très très intéressant, et j'ai... Enfin, plus que très, voilà (rires).

Samuel : Mais vous avez vu... C'est le site dédié au tableau ?

Chantal : Oui oui. Voilà, c'est celui-là, oui. Mais ça, j'aurais pas pu le faire avant. Enfin, pas pu, pas pris le temps de le faire avant⁸⁷.

Si la force de l'intérêt pour le tableau et la visite au site Internet peut être rapportée à notre interaction au musée – l'importance de l'œuvre est renforcée par la rencontre avec l'ethnographe, et l'entretien à venir invite à se documenter plus avant sur le tableau – la mémoire du dispositif demeure. L'opinion de Chantal quant à la qualité de la brochure, qu'elle a longuement consulté est la même quelques minutes après sa sortie de la salle et plusieurs semaines plus tard.

L'attrait des dispositifs de médiations repose *in fine* largement sur leur rôle dans la réduction de l'incertitude des visiteurs. Ils permettent de faire sens, dans une certaine mesure, de la valeur des œuvres. Pour *La fuite en Égypte*, il s'agit de comprendre pourquoi ce tableau apparemment quelconque est singularisé. Mais cette situation est loin d'être unique. On retrouve des incertitudes aussi marquées dans d'autres contextes, comme en témoigne la violence produite par la confrontation à certaines installations d'art contemporain. Christine, éducatrice à la retraite, raconte ainsi deux expériences de visites au cours desquelles les écrits fournis par le musée lui ont permis de résorber un étonnement qui, dans la première situation, prend la forme d'un malaise physique.

Christine : une fois j'avais été au musée d'art contemporain, je pourrais même plus te dire ce que c'était... Pis, plus j'avance... J'avais dit, ah, j'y vais, comme ça, je me lance dans l'expo comme ça. Et pis plus j'avancais, je me sentais pas bien, je me sentais pas bien, je disais, oh, la, mais c'est bizarre, pis je regardais les trucs, et pis j'ai compris, en arrivant au bout. Woa. Mais c'était vraiment, justement, y'avait toute une démarche comme ça. Et j'aurais pas pu expliquer certains trucs hein. Je me disais, ouais, bon, ça, ça me touche, ça me touche pas, pourquoi il a fait ci, pourquoi il a fait ça. Et quand même, j'étais arrivée devant... [...]j'étais pas bien, mais pas bien, mais j'avais mal au cœur en sortant de là-dedans. Et après, quand j'ai lu le truc, effectivement, il avait toute une démarche, comme ça, de provoquer tout un tas de... Oui, de réaction. Mais j'avais pas... Je m'étais dit, bon, j'y vais, comme ça. Mais juste au ressenti. pas... Je veux pas me... Farcir la tête avec des tas de trucs, des fois, rester une heure avec une vidéo à comprendre ce qu'il a voulu dire, parce que des fois, c'est vrai que c'est un peu, des fois, c'est un peu hermétique, quand

87. Entretien biographique n° 05, femme, 58 ans, femme au foyer, baccalauréat, père agent d'assurance, mère employée (sans diplôme), conjoint graphiste (diplôme d'une école d'art).

même, hein, pour certains... Ouais. Et là, en sortant, je me suis dit : « ah ben oui, mais c'est exactement ça ». C'est exactement ce que j'avais pu ressentir. Je m'étais dit « bon, c'était pas la peine que tu te plonges dans l'écriture de quelqu'un qui va te dire, y'a ça, y'a ça, y'a ça, y'a ça ».

Samuel : Mais donc, c'est après coup, en lisant le truc que tu t'es rendue compte...

Christine : Oui, en lisant le truc, « je me suis dit, ah ben oui, ben c'est ça », moi j'ai eu c'te réaction de haut-le-cœur, moi je suis partie de là-dedans en me disant, bon, presque dégoûtée, quoi, par ce qu'il avait voulu montrer. [...]

Samuel : Et du coup, tu te renseignes sur ce qui se passe et comment ça se passe ?

Christine : Ouais, après, après, je vais dire, ben pourquoi lui il fait ça. Oui, je me rappelle de ce type qui était nu, là, à la Sucrière, et qui tirait sur un truc, qu'on voyait de loin⁸⁸. Bon, au début, on se dit, qu'est-ce qu'il fait, lui, pourquoi ? Bon, j'essayais d'en savoir plus. Ah oui, ce truc qu'il y avait en rond aussi, et qu'on regardait du dessus, comme truc qui était⁸⁹... Ça au début... pis au début, quelquefois, on en voit qu'un petit bout, ou on voit qu'une partie, ou on voit... Voilà, et puis quelquefois, j'ai besoin des explications, quoi.⁹⁰

L'art contemporain et ses exigences de transgression⁹¹ produisent des situations dans lesquelles l'importance des dispositifs de médiation se fait particulièrement sentir. Sans le recours aux genres, aux écoles, aux périodes qui permettent, dans le cadre de l'art classique, de réduire un tant soit peu l'incertitude face à l'œuvre, les dispositifs de médiation constituent, pour les visiteurs les moins outillés, la seule solution. Le tableau de Poussin offre au moins les aspects extérieurs de l'art légitime. Les trois situations que décrit Christine, deux installations d'objets accumulés et une performance, apparemment insensées, nécessitent une explication. L'intérêt pour les dispositifs n'est pas propre au tableau de Poussin. Une telle demande d'explication se fait sentir dès lors que les prises extra-artistiques ne sont pas disponibles. Dès lors que les œuvres s'éloignent des canons historiques et artistiques couramment admis et ne permettent pas non plus immédiatement de réactions éthico-pratiques, la présence de ressources de médiation s'avère nécessaire pour de nombreux visiteurs. En cela, donc, cette enquête sur *La fuite en Égypte* ne consiste pas simplement à documenter un cas exceptionnel : les œuvres produites et consommées dans les zones

88. Il s'agit d'une performance de Laura Lima, *Puzador*, présentée à la Biennale d'art contemporain de Lyon en 2012. Un homme nu est harnaché de liens en caoutchouc arrimés à un mur, sur lesquels il tire.

89. Il s'agit sans doute de *Stronghold* de Robert Kusmirowski : une grande pièce circulaire, fermée, en bois, dont les visiteurs pouvaient regarder l'intérieur depuis l'étage supérieur. On y voyait des bibliothèques remplies de livres et d'autres objets jetés à terre.

90. Entretien biographique n° 18, femme, 64 ans, éducatrice, DUT carrière sociale, père ouvrier (CAP), mère au foyer (sans diplôme).

91. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Minuit, 1998.

les plus autonomes du champ⁹² sont susceptibles de produire les mêmes réactions par les exigences qu'elles font peser sur les spectateurs.

4.4 Les usages des dispositifs de médiation

On a vu apparaître deux comportements répandus vis-à-vis des dispositifs de médiation qui éclairent leur centralité dans l'expérience muséale. En premier lieu, les usages de ces dispositifs peuvent s'autonomiser des objets exposés. Dans ce cas, le dépliant ou l'audioguide est consommé de manière apparemment déconnectée de la contemplation de l'objet. D'autre part, autonomes ou non, les usages des dispositifs de médiations peuvent faire l'objet d'une attention et d'une concentration particulièrement prononcée de la part de certains visiteurs, sans mesure avec l'attention allouée à l'œuvre. Dans cette section, j'examine l'une après l'autre ces deux dimensions.

4.4.1 Des médiations autonomes

Si les dispositifs de médiation sont considérés par les professionnels des musées comme des accompagnements, des dispositifs annexes qui doivent orienter l'expérience du visiteur, on constate en pratique que leur rôle est souvent beaucoup plus central dans l'expérience de visite. Le temps consacré à l'usage des dispositifs est souvent plus important que celui de la contemplation des œuvres. Par exemple, les dispositifs numériques de médiation tendent à capter l'attention des visiteurs au détriment des objets⁹³, mais un phénomène similaire a lieu avec les dispositifs traditionnels. Dans une recherche expérimentale avec des dispositifs de captation du regard (*eye-tracking*) sur des œuvres d'art contemporain, les visiteurs divisent également leurs regards entre tableaux et cartels⁹⁴.

Par ailleurs, contemplation des œuvres et usage des dispositifs de médiation apparaissent souvent comme deux activités exclusives l'une de l'autre, même lorsque, comme avec l'audioguide, le dispositif est conçu pour autoriser la contemplation simultanée. Ainsi, les médiations semblent pouvoir se suffire à elles-mêmes. Cela ne signifie pas que les œuvres

92. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op. cit.

93. Dirk vom LEHN et Christian HEATH, « Accounting for new technology in museum exhibitions », *International Journal of Arts Management*, 7 (3), 2005, p. 11–21.

94. David BRIEBER et al., « Art in time and space. Context modulates the relation between art experience and viewing time », *PLoS ONE*, 9 (6), 2014, sous la dir. de Luis M. MARTINEZ.

soient inutiles. On n'écouterait pas, devant *La fuite en Égypte*, les pistes de l'audioguide du musée du Louvre consacrées à *La Joconde*. Si l'œuvre n'était pas là, la médiation n'aurait aucun sens. Cependant, sa présence ne garantit pas qu'elle fasse l'objet d'une attention particulière. C'est de ce point de vue que l'on peut dire que les médiations sont relativement autonomes : leur consommation est au moins partiellement détachée de celle de l'œuvre. Les observations réalisées au musée contiennent un ensemble d'indices de ce phénomène. Si aucun d'entre eux ne fait preuve à lui tout seul, le cumul de ces observations nous invite à considérer que cette hypothèse est pertinente. Dans cette section, j'examine ce phénomène d'autonomisation des dispositifs et la manière dont ils prennent le pas, dans l'attention des visiteurs, sur l'œuvre qu'ils commentent.

Ainsi, les rôles respectifs du dépliant et du tableau s'inversent parfois : le tableau vient alors corroborer les explications fournies plutôt que le dépliant n'explique la toile.

Un couple d'environ 50 ans, et deux adolescents, un garçon et une fille d'environ 15 ans, sont arrêtés devant le tableau de Poussin depuis plusieurs minutes. La mère et la fille le regardent et en parlent. Le père tourne autour d'elles. La surveillante, qui les voit arrêtés depuis longtemps, leur indique les dépliants. La mère refuse : « C'est un tableau qu'on connaissait. » Le père, par contre, s'avance volontiers, tout comme l'adolescent. Ils prennent chacun une brochure, et retournent au tableau. [...] Arrivé en face, le père tend la brochure, dépliée, à bout de bras, de sorte que la reproduction du tableau qui y est présentée prend la place, dans son champ visuel, du tableau lui-même, qu'il ne peut donc plus voir. Après quelques secondes, il baisse brièvement la brochure, et compare les deux images, la reproduction du dépliant d'une part, et la toile accrochée au mur d'autre part. Il lève à nouveau les bras, masquant la toile, et tourne la tête vers sa fille : « Regarde, là, c'est tout expliqué », lui dit-il en pointant du pouce les schémas détaillant la composition⁹⁵.

Ici, l'homme ignore largement le tableau dans un premier temps, bien qu'il reste autour avec sa famille. L'arrivée de la brochure dans l'interaction lui donne une prise qui lui permet alors de saisir le tableau, vers lequel il peut s'orienter. Cependant, c'est le tableau reproduit avec les aides à la lecture, les différents schémas qui le composent, et non l'objet-tableau, qui l'arrête. Cette lecture étrange est critiquée, implicitement, par les deux femmes, qui refusent de prendre une brochure et de rentrer dans le jeu de l'homme, celui de la lecture du tableau dans le dépliant. Pour tous les partenaires, l'enjeu est celui de l'explication du tableau ; pour les femmes, elle passe par l'observation et la discussion, et pour l'homme, par l'appui sur les dispositifs.

95. Journal de terrain, 4 octobre 2013.

On trouve un deuxième indice de l'autonomie des médiations dans le fait que le temps de la contemplation et celui de la médiation sont le plus souvent identiques : l'arrêt devant le tableau ne dure que tant que le dispositif est employé. Il n'y a pas, alors, de moments de pure contemplation, sans activité annexe. On retrouve de tels comportements avec le dépliant, l'audioguide, et le cartel.

Deux femmes, l'une d'environ 50 ans, l'autre la vingtaine. Entrées au nord-ouest, elles longent le mur nord lentement, jusqu'à apercevoir la brochure, dont elles s'approchent. La plus jeune en prend une. Elles avancent toutes deux vers le tableau, s'arrêtent devant le cartel, le lisent longuement. La plus âgée pointe la date d'acquisition. La plus jeune semble réfléchir – elle regarde un point fixe sur le mur, se gratte le bras avec la brochure. Elle semble s'interroger sur l'ancienneté de l'acquisition. Cela ferait quatre ans ? Après quelques secondes, elles reviennent sur leurs pas et quittent la salle par le nord-est⁹⁶.

Une femme, environ 25 ans, repère la brochure, qui l'arrête, la prend, regarde autour d'elle. Elle finit par trouver le tableau sur le mur est après l'avoir cherché sur les trois autres. Elle s'assied sur le banc et lit la brochure, d'abord l'extérieur, puis l'intérieur, après l'avoir dépliée. Elle a la tête baissée sur la brochure durant environ deux minutes, avec seulement une interruption, deux secondes, pour le tableau. Puis elle alterne : regard au tableau pendant une seconde, à la brochure pendant dix secondes, au tableau pendant trois secondes. Elle se lève, repose la brochure, et quitte la salle⁹⁷.

Un homme, environ trente ans, le plan du musée à la main, et l'audioguide autour du cou. Il demeure longtemps devant chaque tableau du mur sud. Arrivé au Poussin, il s'assied sur le banc et lance immédiatement l'audioguide, après un bref regard au cartel, où se trouve la référence. Il écoute l'intégralité de la première piste (deux minutes), tout en regardant le plan du musée posé sur ses genoux. Il lève les yeux vers le tableau 10 secondes avant la fin de l'audioguide. À ce moment, il le laisse retomber, tourne la tête, et se lève sans plus regarder le tableau. Il refuse l'entretien : pas le temps de répondre⁹⁸.

Dans ces trois exemples, l'intégralité du temps que les techniques de *timing and tracking* considéreraient comme un temps d'arrêt devant le tableau est consacré aux dispositifs de médiation. Tout se passe comme si leur usage épuisait la réception : l'identification du tableau par le cartel, l'explication iconographique introductive de la brochure ou de l'audioguide constituent alors la seule expérience de l'œuvre. La scène de l'iPad décrite plus haut est très similaire : une fois passé le premier moment de discussion devant le

96. Journal de terrain, 11 mai 2012.

97. Journal de terrain, 30 mai 2012.

98. Journal de terrain, 14 novembre 2011.

tableau, discussion qui porte sur le contenu du film récemment regardé, c'est l'écoute de ce film, sur le banc, qui absorbe l'attention des deux visiteurs, dont aucun ne lève les yeux vers le tableau plus de quelques secondes.

Le temps consacré aux dispositifs de médiation excède parfois même celui passé devant le tableau. Je n'ai commenté jusqu'à présent que des situations dans lesquelles l'usage des dispositifs de médiation se faisait face au tableau, sa présence étant une condition évidemment nécessaire à l'attractivité des médiateurs. Mais dispositifs et tableau sont parfois spatialement déconnectés. La réception du tableau, même lorsqu'on la considère comme l'activité située de réception, c'est-à-dire quand on analyse le moment de la consommation culturelle, et non pas ses conséquences dans d'autres sphères sociales, ne se fait pas nécessairement en rapport direct avec la toile.

L'audioguide est particulièrement touché par ce phénomène. La simultanéité du regard et de l'écoute vantée par ses promoteurs est rarement vérifiée en pratique. Durant l'écoute, le regard des visiteurs ne porte pas nécessairement vers le tableau auquel le guide fait référence.

Un homme en costume est arrêté dans sa traversée ouest-est, le long du mur nord, par la vision de la brochure. Il ne la prend pas, mais fait quelques pas vers le sud, et s'arrête près du banc, en face du cartel. Il entre la référence sur son audioguide, écoute les dix premières secondes en fixant le tableau, puis son attention se disperse. Il continue d'écouter l'audioguide, qui ne quitte pas son oreille, mais ses regards vont tantôt vers d'autres tableaux (*Salomon et la reine de Saba*), tantôt vers le cartel, tantôt dans le vide (il fixe la partie du mur entre *La fuite en Égypte* et les brochures, alors que rien n'y est accroché⁹⁹).

La concordance du regard et de l'écoute ne dure ici que dix secondes. L'alternance des autres regards, orientés vers les tableaux alentour et vers le mur, laisse apparaître deux raisons pour lesquelles la concordance ne se réalise pas. La première concerne les limites de la capacité d'attention humaine¹⁰⁰. L'écoute et le regard sont difficiles à coordonner, en matière d'expérience de la peinture, ce qui rejoint les craintes des conservateurs de musée. La compréhension de l'audioguide demanderait alors une certaine concentration. Le fait que cette compréhension soit privilégiée au détriment du regard au tableau indique une fois de plus que l'information à propos de l'œuvre est une dimension fondamentale de l'expérience. La seconde raison va à l'encontre de la première, puisqu'elle concerne

99. Journal de terrain, 12 mai 2012.

100. ZERUBAVEL, *Hidden in plain sight*, op. cit.

les situations au sein desquelles l'audioguide est bien écouté devant une œuvre, mais une œuvre différente de celle à laquelle il se réfère. Si la concentration est nécessaire, il est possible, alors, que les informations contenues dans l'audioguide soient mal retenues par les visiteurs. Si, pourtant, le comportement demeure, c'est que cette association permet autre chose : l'écoute de l'audioguide peut alors se substituer au regard porté au tableau. Elle constitue une forme d'attention minimale, oblique¹⁰¹, permettant de satisfaire ses obligations de visiteur vis-à-vis d'une œuvre importante tout en avançant dans la visite.

Cette situation ne concerne pas seulement le tableau de Poussin. Des visiteurs entrent parfois dans la salle avec, à l'oreille, un audioguide en marche. Lorsque l'entrée se fait par l'est, c'est le plus souvent celui du tableau de Rubens situé de l'autre côté du mur.

Deux dames sur le banc de la salle 6, devant le tableau de Rubens. Elles écoutent l'audioguide. Avant que la piste ne finisse, l'audioguide toujours à l'oreille, elles passent dans la salle suivante, par le nord-est, et descendent le long du mur est. Elles s'arrêtent devant le Poussin, la première 2 secondes, la deuxième 10 secondes, écoutant toujours l'audioguide. Au même moment, la piste se termine pour toutes les deux : elles détachent l'audioguide de leur oreille, le regardent, tapent un chiffre, et le lèvent à nouveau, le prenant comme un téléphone. Elles font le tour de la salle en écoutant la suite des explications sur Rubens, s'arrêtant nonchalamment devant les peintures du mur sud. Une fois la seconde piste terminée, l'une d'elles revient devant le Poussin et entre la référence de sa piste d'audioguide, mais elle l'arrête au bout de dix secondes, et fait un second tour de la salle¹⁰².

L'absence d'arrêt prolongé devant les autres tableaux, à part les dix secondes devant le Poussin, laisse penser que ces deux femmes étaient concentrées sur la piste Rubens. Elles ont pourtant écouté plus de deux minutes d'audioguide sur ce tableau alors qu'il n'était pas à portée de vue, mais dans une salle attenante. Ce tour leur aura permis de repérer dans la salle du Poussin les tableaux dignes d'intérêt, devant lesquels elles reviennent par la suite, comme pour *La fuite en Égypte*. On constate cependant qu'il n'y a pas de retour vers la toile de Rubens après l'audioguide. Les discours iconographiques et historiques ont une valeur en eux-mêmes.

Dans cet exemple, le tableau de Rubens a cependant été regardé dans un premier temps. Ça n'est pas toujours le cas lorsque l'audioguide est employé. Il arrive alors qu'il soit un substitut de la contemplation plutôt qu'un accompagnement. On observe cette situation

101. HOGGART, *La culture du pauvre*, op. cit.

102. Journal de terrain, 11 mai 2012.

de manière encore plus frappante avec le dépliant. L'audioguide nécessite au moins le passage devant le tableau, et un regard minimum, le temps de repérer la référence de la piste. La brochure est physiquement éloignée du tableau, et ne demande pas une telle condition. Il arrive alors qu'elle soit longuement lue sur place sans qu'aucune attention ne soit accordée au tableau lui-même.

Un couple d'environ 50 ans, entré au nord-ouest. Dès l'entrée, elle repère la brochure de l'autre côté de la salle, va la voir, puis revient vers son compagnon, qui s'est immédiatement dirigé vers le banc en face du tableau de Champagne, tout en regardant le haut des murs, et le plafond. Elle n'a pas regardé le tableau en allant prendre les brochures. En revenant vers lui, elle annonce : « Apparemment, c'est la salle de *La fuite en Égypte*, de Nicolas Poussin ». Lui : « T'as vu la salle comme elle est belle ? Ils ont tout désossé. » (il regarde, au plafond, la verrière). Il s'asseyent sur le banc, devant *La cène*, côte à côte. Elle déplie la brochure, et commence à la lire. Lui regarde le tableau de Champagne : « Et il est où Judas à ton avis ? » Mais elle répond en parlant de *La fuite en Égypte*, toile à laquelle ils tournent le dos : « Ce qui est vraiment intéressant, c'est les deux personnages, là... Non, c'est une erreur » Après quelques secondes de silence, elle dit que *La fuite en Égypte* est de 1652. Lui : « 1652 ! » (c'est vieux). Il continue, en se levant : « Oh la la, quelle riche collection, hein ». Elle replie la brochure, se lève à son tour, et ils quittent la salle par le sud, sans s'arrêter¹⁰³.

Deux choses frappent dans cette observation. D'abord, l'attitude de l'homme montre qu'il visite moins des collections de peinture qu'un musée, en tant que bâtiment et en tant qu'institution. Il réagit principalement aux caractéristiques architecturales de la salle. La richesse des collections qu'il note (« Oh la la, quelle riche collection, hein ») est un jugement auquel il parvient sans prêter d'attention particulière à l'un ou l'autre des tableaux. La verrière, au plafond, l'a plus préoccupé durant son passage dans la salle. Il y a ici un indice de ce que l'unité fondamentale de l'expérience de la visite n'est pas le tableau, mais plutôt le musée.

C'est, en second lieu, l'attitude de la femme qui nous intéresse ici. Elle est d'abord attirée par la brochure, comme de nombreux autres visiteurs. Mais au lieu de chercher le tableau, elle se contente de constater en lisant le dépliant qu'il s'agit bien de la salle de *La fuite en Égypte*. L'usage du dispositif est chez elle entièrement déconnecté de la contemplation. Pour autant, il ne s'agit pas d'une simple nonchalance, ou d'une réception particulièrement faible. Au contraire, la visiteuse lit longuement la brochure, s'intéressant

103. Journal de terrain, 8 décembre 2011.

visiblement au tableau dont elle souligne, pour son compagnon, quelques-uns des traits saillants. Plutôt qu'un désintérêt, il faut donc y voir une autre forme d'intérêt, d'attention portée au tableau. Quand bien même l'objet lui-même ne serait pas regardé, il n'en est pas moins approprié sous une autre forme. L'usage du dépliant constitue de ce point de vue une alternative à la contemplation et pas toujours un complément. Cette scène n'est d'ailleurs pas unique. Si, dans le cas de ces deux visiteurs, l'attitude de l'homme et l'absence de regard soutenu aux tableaux font suggérer une compétence artistique moindre, d'autres groupes de visiteurs apparemment plus près des modes légitimes d'appropriation, se comportent de la même manière.

Deux femmes et un homme d'une soixantaine d'années, entrés au nord-ouest. L'une va directement à la brochure de l'autre côté de la salle, pendant que l'autre femme s'arrête devant *La cène*, et l'homme devant *Salomon adorant les idoles*, tous deux en face des tableaux. Elle amène la brochure à l'autre femme. « Tu vois, tout est expliqué ici ». Elles restent devant le tableau de Champaigne, tourné vers lui, et parlent de celui de Poussin qui est de l'autre côté, en lisant et pointant la brochure ; après trente secondes, elles rejoignent l'homme devant *Stella*. Ils quittent la salle ensemble par le sud-est, sans un détour pour le mur est ¹⁰⁴.

Ces trois visiteurs se sont arrêtés spontanément devant d'autres tableaux que *La fuite en Égypte*. Leur lecture de la brochure est également moins poussée. Cependant, ils discutent bel et bien, à partir d'une reproduction tenue à la main, d'un tableau qui se trouve à quelques mètres d'eux, sans jamais s'en approcher ni sans lui accorder plus qu'un regard lointain (il est impossible, d'un bout à l'autre de la salle, de voir plus dans le tableau de Poussin que les formes générales de la composition).

Il apparaît donc que les dispositifs de médiation peuvent fonctionner de manière indépendante. La référence à une œuvre présente dans la salle est nécessaire, mais elle n'a pas même besoin d'être vérifiée, comme le montrent les exemples de lecture du dépliant sans aucun regard à *La fuite en Égypte*. En somme, la confiance au musée est suffisante : on sait que, si un dépliant est offert, c'est qu'il se rapporte à une œuvre présente. Au sein du musée, parmi les quelques œuvres qui disposent d'un dépliant, figure un petit panneau en bois du 15^e siècle, *Saint Augustin et Alypius reçoivent la visite de Ponticianus*. Celui-ci est exposé à l'horizontale, sur une table au centre d'une pièce, protégé par un plateau en verre. Les murs de cette pièce sont couverts d'autres tableaux de la renaissance italienne,

104. Journal de terrain, 09 décembre 2011.

de sorte que les visiteurs font peu attention à la table centrale. Je n'ai pas fait d'observation systématique de ce lieu, mais les observations informelles comme les informations données par les surveillants de salle m'invitent à penser que de nombreux visiteurs, même lorsqu'ils ne trouvent pas le tableau, s'emparent tout de même du dépliant, le lisent sur place parfois, et l'emportent avec eux, comme ils le font avec celui de *La fuite en Égypte*.

4.4.2 Des lectures diligentes

Il est donc établi d'une part que beaucoup de visiteurs ont une appétence pour les dispositifs de médiation, qui leur permettent de réduire l'incertitude quant à la valeur du tableau, et d'autre part que leurs usages de ces dispositifs ont tendance à s'autonomiser de la contemplation des œuvres. En outre, ces lectures peuvent être particulièrement diligentes, c'est-à-dire attentives et zélées : les usagers des dispositifs de médiation accordent alors plus de temps à ces dispositifs qu'aux œuvres qu'ils commentent, et tirent de ces dispositifs la majeure partie de leur opinion sur les œuvres.

On observe en effet que de nombreux visiteurs sont particulièrement attentifs au discours porté par les dispositifs de médiation. On peut le repérer dans l'attitude de lecture ou d'écoute qu'ils adoptent, ainsi que par le contenu des leurs réactions à propos des œuvres. Les déconnexions entre dispositifs de médiation et œuvre sont, à cet égard, des indicateurs de l'importance du premier. On peut ajouter que, même lorsque la déconnexion n'est pas complète, c'est-à-dire lorsque les visiteurs mobilisent à la fois le tableau et un dispositif de médiation, leur attention est souvent accaparée par ce dernier.

Un couple âgé, environ 70 ans, est entré par le nord-ouest. Ils longent le mur nord, côte à côte. Elle lui dit quelque chose à voix basse, puis quitte rapidement la salle par l'est. Lui s'arrête devant les brochures, en prend une, va s'asseoir sur le banc devant le tableau, et ne le regarde que le temps de l'identifier. Il lit quelques secondes, lève la tête quelques secondes vers le tableau, puis déplie la brochure et plonge dedans, sans plus relever la tête, plusieurs minutes. Ayant fini une page, arrivé sur un diagramme, il relève la tête deux ou trois secondes, puis repart dans la lecture. Il se lève, enfin, regarde un peu le tableau en marchant vers les brochures, repose la sienne sur la pile et part. Sa femme était venue s'installer à ses côtés, avec, elle aussi, une brochure dans les mains, et le guide vert de Lyon. Elle regarde la brochure, mais ne l'ouvre pas, et elle suit l'homme quand elle le voit se lever. Elle n'a pas manifesté tant d'intérêt pour le tableau, juste constaté celui de son mari¹⁰⁵.

105. Journal de terrain, 20 juillet 2012.

Cet extrait n'est qu'un exemple d'une situation fréquente, en particulier dans le cas des arrêts-dépliants (section 3.4). L'arrêt est donc provoqué par ce dispositif. Dans la première configuration de la salle, le banc situé en face de *La fuite en Égypte* est un lieu propice à la lecture du dépliant. Le visiteur prend le temps d'identifier le tableau d'un regard bref, qui confirme qu'il s'agit bien de celui qui est décrit, puis il se concentre sur la lecture de son interprétation. Comme pour le cas de l'audioguide, qui peut être écouté sans regard au tableau, mais provoquer un retour de l'attention visuelle lorsque la voix interpelle le visiteur et lui demande de regarder un détail, certains éléments du dépliant, en particulier les reproductions annotées du tableau, provoquent de nouveaux regards par lesquels il peut chercher à appliquer à l'objet lui-même l'interprétation décrite. La succession des trois regards de l'homme décrit dans l'extrait est ainsi courante : un regard d'identification au début de l'interaction, une fois la brochure dans la main ; un regard de confirmation durant la lecture ; un dernier regard lors du départ, en se dirigeant vers la sortie. Ces regards, cependant, sont brefs. L'homme décrit dans cet extrait a passé au plus 10 secondes à regarder le tableau, dont pas plus de 5 à le faire en étant immobile et concentré. La lecture, à l'inverse, prend plusieurs minutes et domine largement l'interaction.

Il apparaît en outre, comme l'ont montré les études de public, que le contenu des dispositifs de médiation constitue le cœur de ce que les visiteurs retiennent des expositions, ce qui témoigne du sérieux de leurs lectures. Paulette McManus constate par exemple que les muséographes pensent en général que les visiteurs ne lisent pas les cartels. Elle-même, lors d'une observation des pratiques des visiteurs, trouve que les lectures sont limitées : elles ne concernent qu'un visiteur sur deux, et seulement un sur dix pour les lectures qu'elle qualifie d'« attentives ». Cependant, dans les discours spontanés des visiteurs (les conversations devant les objets exposés), les thèmes et les réflexions présentés par les dispositifs de médiation sont particulièrement centraux. Elle conclut donc que les usages des dispositifs de médiation sont peu visibles, mais n'en sont pas moins centraux¹⁰⁶. Sur mon terrain, cependant, les lectures attentives sont particulièrement visibles. Je constate par ailleurs que les discours des visiteurs sont souvent fortement imprégnés du contenu de ces dispositifs, c'est-à-dire du discours autorisé sur l'œuvre.

Une femme, 40-50 ans, arrêtée dès l'entrée au nord-est par les brochures, en prend une, va lire le cartel et s'assied sur le banc, à l'extrémité droite. Elle lit

106. Paulette MCMANUS, « Oh, yes, they do. How museum visitors read labels and interact with exhibit texts », *Curator*, 32 (3), 1989, p. 174-189 ; Pour une discussion de ce travail, cf. HEIN, *Learning in the museum*, op. cit., p. 140.

la brochure attentivement, la dépliant à mesure. Pas un regard sur le tableau durant sa lecture – elle en accorde quelques-uns aux groupes d'enfants qui passent. Elle lève brièvement les yeux vers la toile au moment de replier la brochure, pour lire la quatrième de couverture, puis adresse un nouveau regard au tableau, plus long (5 secondes) une fois la lecture terminée. Elle se lève, longe le mur sud, s'arrête plus longuement devant Champaigne, et quitte la salle par le nord-ouest¹⁰⁷.

J'interroge cette visiteuse au moment de sa sortie de la salle. Éliane a 48 ans, a une licence d'économie, et travaille comme comptable (niveau cadre) à Paris. La seule prise qu'offre le tableau à Éliane est un élément esthétique, la lumière vive qui éclaire Marie. « le regard est attiré par Marie, parce qu'elle est toute blanche ».

C'est la lumière, voilà, le travail sur la lumière qui m'a intéressé plus que le thème, parce que, je suis pas franchement... [...] Oui, les sujets religieux m'attirent pas spécialement... [...] Voilà, là c'est un paysage un peu sombre, je sais plus... Y'a des rochers, y'a aussi, effectivement... pas trop de lumière, là, très foncé, là très clair. La lumière centrale est sur Marie. Après, je sais pas trop¹⁰⁸...

La lumière est ainsi relue à l'aune des explications fournies par le dispositif : elle mobilise des éléments trouvés dans le dépliant qu'elle a lu avec attention. Son sens dans l'interprétation autorisée du tableau vient s'ajouter à son effet esthétique. Le dispositif de médiation offre ici une manière de transformer l'appropriation esthétique première, hésitante, en une interprétation plus affirmée. Elle donne prise sur le tableau en équipant le répertoire conversationnel du visiteur.

Thomas, étudiant, prépare le diplôme de guide-interprète, après un master de géographie. Il est resté près d'un quart d'heure devant le tableau, debout, écoutant l'audioguide en entier, puis lisant la brochure. Il a une expérience en tant que guide touristique : il faisait des visites architecturales avant de venir préparer son diplôme. Sa lecture approfondie du dépliant se retrouve dans ce qu'il a retenu du tableau.

Thomas : Je suis resté sur l'ensemble, sur la composition plus que sur les détails.

Samuel : Et qu'est ce que vous aimez dans la composition ?

Thomas : Ben j'aime bien la couleur, le fait que ce soit assez lumineux, et que... Que... Ouais. Enfin, j'avais l'audioguide, donc ça m'a peut-être un peu...

107. Journal de terrain, 25 juillet 2007.

108. Entretien de réception n° 39, femme, 45 ans, cadre comptabilité, licence économie.

Ouais, le contraste entre la lumière, le sombre, voilà, le ciel, le ciel clair, ici c'est nuageux de ce côté. [...] Là, c'était plus sombre, là c'était plus clair. Là, c'est inquiétant, on revient ici, là c'est inquiétant, on revient ici du regard (il pointe le centre à chaque fois). On se perd pas... Je saurais même pas dire... On voit un rocher par ici, mais je saurais pas dire ce qu'il y a en dessous. Enfin, tout nous pousse vers le centre¹⁰⁹...

Thomas insiste sur la composition et parle principalement du contraste des lumières. Cette sensibilité, on l'a dit, est courante : la lumière blanche portée sur Marie est souvent considérée comme le trait le plus remarquable du tableau. Il avance, à partir de ces éléments, l'interprétation la plus autorisée, celle qui figure de manière préminente dans les dispositifs qu'il a mobilisés. Le jeu de lumière est donc ramené à l'opposition entre passé et futur, connu et inconnu, regret et espoir, comme étant la série d'opposition qui structure le tableau de Poussin, l'intention de l'artiste qui permet d'expliquer sa grandeur.

Thomas remarque en passant que l'audioguide a dû l'influencer. De telles assertions sont fréquentes. Les visiteurs s'excusent ainsi de ce que leur réaction ne sera pas naturelle, et certains prennent appui sur cet argument pour refuser l'entretien que je leur demande. Le recours à l'audioguide est considéré comme une tricherie. Il y aurait une manière adéquate de s'approprier une œuvre, par soi-même, sans accompagnement, et une manière moins légitime, un raccourci passant par les dispositifs de médiation. L'appétence pour ces dispositifs qui se donne à voir dans les données mobilisées dans ce chapitre s'accompagne donc d'une mauvaise conscience. On s'appuie sur ces dispositifs faute de ressources alternatives.

Luc est un comédien de 31 ans, ayant un master d'histoire et un diplôme du conservatoire¹¹⁰. Il a suivi des cours d'histoire de l'art, visite fréquemment les musées, possède et lit beaucoup de livres d'arts. Il est à Lyon en déplacement professionnel, et en profite pour visiter le musée pour la deuxième fois – il l'avait déjà vu lors d'un précédent séjour. Il a été arrêté par le tableau, dont il se souvient. Il s'est assis sur le banc, en face, et a écouté toutes les pistes de l'audioguide à son propos. Il a regardé le tableau en même temps qu'il écoutait le guide. Son rapport à l'audioguide est, comme celui de Thomas, ambivalent. Il s'agissait cette fois d'avoir un rapport analytique à un tableau qu'il a auparavant goûté de manière plus esthétique.

Samuel : Vous l'aviez déjà vu ?

109. Entretien de réception n° 27, homme, 28 ans, étudiant (guide interprète), master de géographie.

110. Entretien de réception n° 03, homme, 31 ans, comédien, master et conservatoire supérieur.

Luc : Oui, c'est ça. Je n'étais pas dans la surprise, plutôt dans l'approfondissement de ma curiosité.

Ces deux façons de faire sont cependant contradictoires. Il y a, pour cet enquêté, un conflit entre l'appréciation du tableau et son explication. Ainsi, tout en ayant apprécié la réflexion qu'il lui permet d'avoir sur le tableau, il déclare regretter l'éclairage apporté par l'audioguide, qui compromet une vision plus personnelle de l'œuvre.

Samuel : Vous l'avez trouvé comment, le tableau ?

Luc : Je l'ai trouvé surprenant. Très allégorique. Heureusement, j'ai... Enfin, malheureusement, j'ai vite été éclairé par l'audioguide.

Le passage du « heureusement » au « malheureusement » est caractéristique de l'ambivalence des dispositifs de médiation, y compris pour les visiteurs disposant de la plus grande compétence artistique. « Heureusement », l'audioguide éclaire la surprise produite par le tableau : il réduit l'incertitude sur la valeur en faisant sens de ses aspects surprenants. Mais « malheureusement », dans le même mouvement, il ferait perdre quelque chose à la spontanéité de la compréhension : il vient troubler le rapport immédiat à l'œuvre, pensé normativement comme le rapport le plus légitime (chapitre 5).

Dans son discours sur le tableau, Luc s'efforce pourtant de mettre en avant des thèmes qui ne figurent pas dans la brochure, mais reposent sur une connaissance plus générale de l'artiste. Il démontre ainsi que les dispositifs de médiation ne constituent pas sa seule source d'information.

Luc : Après, ce que j'aime, ce qui me plaît, c'est effectivement... La mise à distance que propose Poussin. On est dans quelque chose qui pourrait être froid. Donc, en même temps, c'est de la curiosité, donc c'est pas tout à fait détaché...

Le discours autorisé n'est cependant pas absent de ses réactions. Il mentionne par exemple le « carré » dans lequel se retrouvent les personnages principaux :

Luc : Drôle de disposition, là, ces personnages dans un carré au centre. Pas du tout charnel, pas du tout... On sent que c'est très construit, très sophistiqué. J'ai entendu que c'était un peintre cultivé ¹¹¹...

La mobilisation des thèmes présents dans les dispositifs de médiation s'accompagne ici d'une réinterprétation. Luc ne répète pas l'audioguide. Plutôt, il intègre ces données dans

111. Entretien de réception n° 03, homme, 31 ans, comédien, master et conservatoire supérieur.

un discours que, familier des discussions critiques, artistiques ou culturelles, il est capable de produire aisément. À différents niveaux de familiarité avec l'art, le discours autorisé porté par les dispositifs demeure donc mobilisé par les visiteurs pour réduire l'incertitude quant à la valeur du tableau. Les matériaux discutés dans cette section montrent bien que les usages que font les visiteurs des dispositifs de médiation à leur disposition se caractérisent par l'attention au message de l'institution.

4.5 Dispositifs de médiation et compétence artistique

Les entretiens biographiques offrent une perspective plus générale sur les rapports aux dispositifs de médiations. Les enquêtés qui ont accepté de se prêter à cet exercice, plus contraignant que les entretiens de réception réalisés au musée sont en moyenne plus investis dans leurs pratiques de visite, et plus compétents. Ils font régulièrement part de leur méfiance à l'égard des dispositifs de médiation, et de la distance qu'ils souhaitent conserver avec eux. Le niveau de compétence artistique n'est peut-être pas, cependant, la seule explication de l'écart entre l'intérêt important des visiteurs, empiriquement constaté dans les observations, et la distance conservée dans les discours. Une autre explication peut être avancée, pour compléter celle-là : les usages des dispositifs de médiation, qui ne collent pas à la vision classique de l'expérience esthétique comme contemplation immédiate, peuvent être sous-estimés et considérés comme non pertinents par les enquêtés. Car les comportements que nous avons décrits jusqu'à maintenant, dans lesquels les visiteurs accordent un temps plus important aux dispositifs de médiation qu'à la contemplation du tableau, sont peu légitimes.

En effet, comme le constatait déjà Pierre Bourdieu, l'intérêt déclaré pour les dispositifs de médiation décroît avec le niveau social¹¹². Il s'agissait principalement, au moment des enquêtes ayant donné lieu à *L'amour de l'art*, des visites guidées. Les visiteurs de classes supérieures déclarent moins souvent que les autres apprécier de tels dispositifs, et leur privilégient la visite avec un « ami compétent ». On retrouve une même attitude chez les visiteurs faisant preuve de la plus grande compétence artistique. Dans notre échantillon, l'un d'entre eux se distingue par son investissement très important, et sa compétence.

112. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit., p. 88.

Portrait 1 Laurent. Un amateur éclairé

Laurent a 44 ans^a. Il est d'origine populaire : son père était postier et sa mère ouvrière, et tous deux n'avaient aucun diplôme. Il n'est jamais allé au musée en famille durant son enfance. Lui-même était bon élève au lycée. Il y a découvert le militantisme politique dans un syndicat et un parti d'extrême-gauche. Dès ses 15 ans, il s'implique fortement dans ce milieu, lit la littérature socialiste (comme le *Capital* de Karl Marx), et participe activement aux débats et aux manifestations. Il y prend souvent la parole. Après le baccalauréat, il passe le concours d'entrée d'un institut d'études politiques ; il en sort quatre ans plus tard avec son diplôme et une maîtrise de sciences politiques. Il est alors militant « un peu professionnel [...] j'étais pas permanent, mais... Je fonctionnais comme si j'étais un peu permanent, quoi. » Il s'occupe d'une organisation militante locale dont il dirige le journal, après avoir hésité à entrer dans l'éducation nationale. À l'âge de trente ans, il met fin à cette carrière politique et est recruté comme enseignant contractuel, puis titularisé, dans un lycée professionnel, où il forme des adolescents en insertion. Il y rencontre sa femme, elle-même enseignante d'une discipline professionnelle, puis documentaliste, avec laquelle il a une fille de 7 ans.

La carrière culturelle de Laurent est très fortement liée à sa trajectoire politique, scolaire, et professionnelle. Au lycée et à l'IEP, son énergie passe principalement dans le militantisme. Son engagement politique, dans un premier temps, lui donne des ressources pour son insertion éducative et pour sa réussite scolaire. « Je voyais que par rapport à d'autres, j'avais plus de facilité à jouer avec les idées, à manipuler les idées, donc je m'en sortais, moi. Je bossais pas beaucoup, j'étais premier en économie, j'étais... Parce que j'ai lu plein de trucs, etc. Tu vois, donc... J'y arrivais, quoi. Donc... Donc [mes camarades de l'IEP] me respectaient, quoi. » Pour autant, la différence entre son milieu social d'origine et les enfants des classes supérieures qui l'entourent dans l'enseignement supérieur se fait sentir.

Vraiment, la rupture, c'est quand j'étais en troisième cycle, en DEA. Parce que là j'ai compris que... C'était pas pour moi, quoi. Là, j'ai vu... je sais plus comment on dit, le mur, le plafond de cristal, là, etc. Là, j'ai vraiment vu ça. Je me suis dit, là, tu sens que t'es pas comme eux, que t'es un fils

de prolo et que ça ce sent, et que ça va pas quoi. Sur... eux, ils connaissent quelqu'un qui connaît Raymond Barre, qui connaît, etc. Et toi... Toi t'es pas là-dedans, quoi. C'est pas pour toi...

C'est également à cette époque que Laurent commence à s'intéresser, de manière volontariste, à la culture classique. « Ça c'est quand j'étais étudiant. Hein, en... Fin de sciences po, où je me suis mis à la musique classique, alors que mes parents, pfiou. » Il assiste à des concerts, va à l'opéra, achète des disques, s'investissant assez fortement pendant quelques années. Aujourd'hui encore, il lui arrive de retourner à l'opéra. Durant ces années, cependant, le militantisme politique est encore premier. Après ses études, il ne fréquente presque plus que des militants.

Lorsqu'il arrête le militantisme et commence à enseigner, Laurent dispose de plus de temps libre. Il prend des cours de sculpture, « un peu par hasard, ça m'intéressais, et puis [c'était] à côté de chez moi » :

Je me suis rendu compte que ça m'intéressais, que ça m'épanouissais vraiment, tu vois que... Tu vois, que... C'était complémentaire à mon activité professionnelle. Hein, que j'avais besoin de me dépenser physiquement, et puis... D'avoir à la fois une activité de création aussi.

À partir de ces premiers cours, et muni d'un temps libre retrouvé, il investit dans l'apprentissage théorique de l'histoire de l'art la même énergie qu'il avait déployé dans le militantisme politique. Ce sont les mêmes schèmes qui président aux deux engagements. « Après, moi, quand je m'intéresse à quelque chose, je le fais vraiment à fond. J'essaye, quoi. Donc je me suis mis à lire beaucoup de choses... » Il lit donc beaucoup, d'abord des ouvrages didactiques, qui enseignent les fondements de la lecture lettrée des œuvres.

Chez [la maison d'édition] Hazan, là, t'as une collection là, sur la mythologie, sur les saints [...] C'est des gros guides avec énormément de reproductions à l'intérieur [...] Ça t'fixe des repères, sur plein de choses. [...] Ben, j'ai lu ça au début, ouais, y'a quelques années, j'ai lu ça... Et ça m'a vraiment intéressé, parce que tu peux le faire de manière assez systématique tu reviens, tu reprends...

Ses lectures se diversifient : les manuels classiques d'histoire de l'art, les catalogues d'expositions, les catalogues d'artistes particuliers, qu'il achète désormais régulière-

ment : « Si tu veux, depuis quelques années, Taschen, ça coûte pas cher d'acheter de très beaux livres, quoi. Donc c'est vrai que j'en ai plein à la maison, quoi. » Parallèlement, il visite les musées avec assiduité. Il passe une semaine entière à « faire » le musée du Louvre, département par département, du matin au soir. Il a effectué une telle visite systématique du Louvre deux fois, une fois au début de sa passion pour l'art, il y a près de 10 ans, et une autre fois plus récemment. Ses vacances sont presque entièrement consacrées à l'art. Il part le plus souvent dans des régions riches en musées et en patrimoine, comme les villes italiennes ou espagnoles.

Laurent préfère visiter seul, pour pouvoir aller à son rythme et apprécier les œuvres. « Pour profiter des œuvres, je vais pas les imposer aux autres. [...] Moi, en tous cas, ça me dérange pas d'être seul. Avec les œuvres, ça me dérange pas. » Il trouve important de garder la liberté de revenir devant une œuvre appréciée lors d'un premier passage, par exemple.

En vacances, il visite soit seul, soit avec sa femme et leur fille. Il a visité de nombreux musées en guidant sa fille et en lui apprenant à lire les peintures. Désormais, elle se lasse plus vite. Il lui arrive donc fréquemment de se séparer de sa famille pour une journée, en vacances. « Cet été, on avait prévu une semaine à Lucca, donc moi j'ai fait trois jours seul à Florence. Tu vois, où... Il y avait la piscine donc... à Lucca, (rires) donc ma fille et ma femme étaient autour de la piscine (rires). » Il est également assidu aux expositions lyonnaises, citant parmi les lieux qu'il fréquente régulièrement l'institut d'art contemporain de Villeurbanne. Il est le seul, parmi les enquêtés lyonnais, à citer ce lieu, quand les autres se contentent du musée des beaux-arts, du musée d'art contemporain, et de la biennale (les entretiens se déroulant durant l'édition de 2013).

J'essaye de faire les expos sur Lyon, donc... Donc y'a quand même pas mal d'expos sur Lyon. Hein, donc je fais les expos sur Lyon. Par exemple, là, avec la biennale d'art contemporain, j'essaye de faire la plupart des expos qui sont liées à la biennale. Et je fais tout le temps les expos au MAC, à l'Institut d'art contemporain, au musée des beaux arts.

À Lyon, Laurent visite également seul. Il a pour habitude de parcourir les expositions deux fois : « généralement, quand je fais une expo, je la fais une première fois, et puis après, quand je suis arrivé au bout, je recommence au début. [...] Je fais une première visite, pour avoir une vision globale, et après donc, [...] je reviens sur ce qui [...]

m'intéresse le plus. » Il est très sélectif sur ses compagnons de visite : un collègue qui a été restaurateur de peinture avant de devenir enseignant (« comme il a une connaissance de la peinture qui est encore... qui est beaucoup plus pointue que la mienne, parce qu'il restaurait des peintures, lui, c'était son métier avant d'être prof, donc il a un rapport avec la matière picturale, etc. ») et « une amie qui est enseignante en art plastiques, qui a fait donc les beaux-arts » sont les deux seuls qu'il mentionne. Les deux ont une connaissance technique comme théorique de la peinture, ce qu'il attend de compagnons de visite.

Les goûts de Laurent vont à la peinture classique, notamment italienne, qu'il connaît très bien (il cite une douzaine de peintres durant l'entretien, au-delà de ceux qui sont couramment évoqués par les autres enquêtés : Lorenzo di Credi, Giotto, Pierre della Francesca, Lorenzo Lotto, etc.). Il connaît bien l'iconographie (« Moi, par exemple, j'ai lu, t'sais, *la légende dorée* ») comme l'histoire de la peinture. Depuis quelques temps, il s'ouvre également à l'art contemporain.

Moi, si tu veux, pendant, longtemps, j'ai vraiment préféré l'art ancien. Objectivement, encore aujourd'hui, je préfère l'art ancien. Je me sens plus à l'aise avec l'art ancien, j'ai plus d'affinités. C'est vrai que l'art contemporain, en même temps, donc, y'a plein de choses. Y'a plein d'expos, y'a plein d'événements... Donc je m'y intéresse [...] j'y ai vraiment pris goût.

Comme pour l'art classique, il souhaite se documenter abondamment.

a. Entretien biographique n° 15.

Laurent fait preuve, à l'égard des dispositifs de médiations proposés par les musées, d'un rapport caractéristique des visiteurs les plus compétents. Il met en avant l'importance du rapport direct aux œuvres, tout en signalant qu'il n'a pas besoin, la plupart du temps, de ces dispositifs pour comprendre les objets exposés.

Samuel : Et est-ce que tu lis du coup les explications qu'il peut y avoir sur les expositions ?

Laurent : Ça dépend.

Samuel : Plutôt à la première visite ? Plutôt à la deuxième ?

Laurent : Ça dépend, sincèrement, ça dépend. Y'a même certaines expos où je lis partiellement, mais c'est pas forcément ce qui m'intéresse le plus. Ça dépend, si je connais relativement bien le sujet, ça dépend de l'exposition. Si c'est une exposition pointue, que je maîtrise pas, donc je lis... voilà.

Samuel : D'accord, mais une exposition sur un peintre que tu maîtrises absolument tu vas pas...

Laurent : Non, non, je regarde pas. Non, j'aime pas avoir un audioguide, j'aime avoir rien, j'aime avoir aucune médiation. Là, c'est moi, c'est mon rapport aux œuvres.

Samuel : Mais les cartels, tu veux vraiment... Y compris trouver le titre du tableau par toi-même ou...

Laurent : Ah si, ça... Ben généralement, sur l'iconographie, quand même, j'arrive à reconnaître le sujet, quoi. Mais ça m'intéresse plus, par exemple, pour une expo, savoir où se trouve le tableau. Il vient d'où, c'est une collection privée ? Pour savoir si, si ce tableau, je pense que je l'ai vu quelque part et je vérifie si c'est bien ça, ou... Voilà.

Ainsi, les cartels ne lui sont utiles que lorsque le titre du tableau n'est pas directement lisible sur l'œuvre. Les goûts de Laurent le portent en effet principalement vers la peinture ancienne, dont les genres sont bien définis, et pour laquelle un regard averti, informé par l'iconographie, peut suffire à identifier un titre, une école, voire un artiste.

Samuel : Et... Y compris pour les peintres ? J'imagine que du coup, dans les départements d'art classique, y'a pas mal de peintres que t'arrives à reconnaître...

Laurent : Ah ben oui [sur un ton d'évidence].

Samuel : Donc tu vas pas nécessairement lire les cartels là dessus, ou vérifier que... C'est bien...

Laurent : Non. Ben, si c'est des peintres de premier plan, généralement, je me trompe pas.

Seuls deux usages des dispositifs, particulièrement légitimes, sont mis en avant. D'une part, l'usage éducatif lorsqu'une exposition porte sur un sujet obscur ou peu connu. D'autre part, l'identification de l'origine des tableaux, usage qui suppose une connaissance et une expérience importante : Laurent compare ainsi les tableaux qu'il contemple à ceux qu'il a déjà vus, et plus généralement au savoir dont il dispose sur les peintres. Il fait la preuve, dans l'entretien, de sa connaissance, étant capable de citer précisément les œuvres qu'il a vu dans tel ou tel musée, voire leur position spatiale dans l'établissement. Son rapport à l'art, et aux médiations, est ainsi proche de celui des professionnels de l'art : goût pour les expositions les plus proches du format académique de l'histoire de l'art, les plus pointues¹¹³, connaissance personnelle fondée sur la fréquentation assidue et sur la lecture, etc.

113. Victoria Alexander montre, à propos de la programmation des musées d'art états-uniens, comment ces institutions alternent de telles expositions, soutenues par les conservateurs et les universitaires, avec d'autres formats réputés « grand public » (ALEXANDER, « Pictures at an exhibition », op. cit.).

Le rapport ambivalent des visiteurs de compétence artistique moyenne ou forte aux dispositifs de médiation est particulièrement bien illustré dans le cas des membres de professions pratiquant la médiation. Dans les entretiens, ils mettent en avant les dispositifs comme des outils importants, mais pas pour leur propre réception. Les dispositifs de médiation servent avant tout la médiation des autres : des visiteurs moins compétents. Isabelle a 24 ans. Elle a étudié deux ans dans une école d'arts appliqués, puis deux ans à l'université, en cursus d'histoire de l'art. Elle en est sortie avec un master 1. Elle est, au moment de l'entretien, médiatrice culturelle, contractuelle, pour la biennale d'art contemporain.

Samuel : Mais toi en tant que visiteuse, est-ce que tu les utilises ? Est-ce que tu lis par exemple les cartels ? Au musée, là [le musée des beaux-arts], y'a des petites... Des petites brochures...

Isabelle : Ben moi je suis assez paresseuse, et puis j'aime bien avoir accès... Comme je t'avais dit tout à l'heure, je suis quand même dans le sensible, moi, j'aime bien y aller sans forcément un intermédiaire. Et quand je suis coincée, là, je sors la feuille, mais... J'aime pas ça, c'est pas quelque chose que j'aime faire.

Samuel : Donc tu vas regarder des tableaux sans te préoccuper... Si tu connais pas l'auteur, tu regarderas pas forcément...

Isabelle : Je vais regarder les cartels, quand même... Alors que pourtant, je conseille à tout le monde en permanence, de se documenter, mais... Moi non. Évidemment, je vais le faire, mais... J'aime bien d'abord avoir un premier contact sans rien. Même dans des expos d'art contemporain où sans le guide, on a pas les clés du tout, quoi. Mais je me dis tant pis. D'abord, je vais regarder. Et je lis la visite terminée. Ça arrive¹¹⁴.

Elle sent ici le paradoxe qu'il y a à conseiller à ses proches et aux visiteurs qu'elle guide de s'appuyer sur les médiations tout en s'en écartant personnellement. Elle mobilise pour justifier cette distance le même argument que Laurent : une inclination personnelle pour un rapport sensible plutôt qu'analytique à l'art. Pourtant, comme lui, elle ne déconnecte pas les deux dans sa pratique effective : elle raconte, par ailleurs, l'importance qu'il y a à saisir la démarche de l'artiste dans la réception de l'art contemporain. Demeure, *in fine*, l'idée selon laquelle les médiations sont bonnes pour les autres : ceux qui en ont besoin, ceux qui ne disposent pas des mêmes compétences. On rejoint ainsi un paradoxe évoqué plus haut (section 4.1) : les visiteurs les plus équipés pour tirer parti des dispositifs de médiation sont également ceux qui sont les plus méfiants à leur égard, au point que leurs concepteurs mêmes évitent autant que possible de les utiliser. À l'inverse, ce sont

114. Entretien biographique n° 09, femme, 25 ans, médiatrice culturelle, master d'histoire de l'art, parents enseignants dans le secondaire, conjoint étudiant (master de cinéma).

les visiteurs qui en ont le plus besoin, selon eux, qui se trouvent également être les moins capables de les mobiliser.

Emma, technicienne administrative a été quelques années durant travailleuse sociale dans la banlieue lyonnaise. Elle est diplômée en histoire de l'art et en administration culturelle. Son rapport aux conférenciers et aux audioguides est pris dans cette double appartenance. Elle se tient personnellement à l'écart, mais elle accepte ces visites, sans enthousiasme, lorsqu'elles sont à destination de publics moins compétents qu'elle.

Samuel : Et vous faites des visites guidées, que ce soit de quartiers, d'expositions... Non jamais ?

Emma : Non. Non.

Samuel : Vous en avez jamais fait ?

Emma : Ben en fait, l'audioguide.

Samuel : L'audioguide ? D'accord...

Emma : Quand c'était gratuit (rires). Quand c'était gratuit, on prenait l'audioguide. Non, pas de visite guidée. Si, une fois, j'en ai fait parce que j'étais en groupe. Avant, je travaillais dans une association où... on était... On organisait des sorties culturelles. C'était [dans une ville de banlieue, à la MJC où elle travaillait]. Et du coup... On avait fait... Du coup, quand on partait en groupe, on avait fait une visite guidée. C'était au musée d'art contemporain. Et aussi au musée des tissus. Et donc... Là, effectivement, c'était des visites guidées, pour le groupe. Mais seul, non. Moi, je vais jamais faire de visites guidées, en fait. Moi, déjà, j'aime pas être dedans un groupe, et puis comme je vous dis, les explications... À la rigueur, là je pourrais faire une visite guidée, ce serait pour de l'art contemporain, effectivement, mais je le ferais même pas parce que... J'aime bien être... Tranquille... J'aime pas forcément... J'aime bien découvrir par moi-même, et après lire ce que je veux, quoi ¹¹⁵.

Comme les deux enquêtés précédents, elle récuse l'intérêt des dispositifs de médiation par la répulsion exercée par le groupe. Le thème de l'expérience sensible est moins articulé dans cet entretien. Emma est moins proche que les deux enquêtés précédents du pôle le plus légitime des consommateurs artistiques. Mais comme eux, elle justifie l'usage de la visite guidée dès lors qu'elle est à destination de publics moins privilégiés, comme les jeunes de milieux populaires auprès desquels elle travaillait alors.

Cependant, la mise à distance des dispositifs de médiation qu'opèrent ces enquêtés ne doit pas être prise comme une absence totale de pratique. Ils reconnaissent bien y avoir recours,

115. Entretien biographique n° 12, femme, 37 ans, agent administratif de la fonction publique, licence d'histoire de l'art, master d'administration culturelle, père chef d'entreprise (sans diplôme), mère enseignante (maîtrise, CAPES), conjoint ingénieur du son (BTS).

en certaines occasions : une exposition pointue –Laurent –, une œuvre d’art contemporain hermétique – Isabelle –, un audioguide gratuit – Emma. Par ailleurs, faute de les avoir observés en situation, je ne peux être assuré de ce que leurs comportements effectifs sont aussi méfiants vis-à-vis des dispositifs de médiation qu’ils le disent.

Certes, sur mon terrain, les personnes les moins enclines à mobiliser les dispositifs de médiation, et, lorsqu’elles les mobilisent, les moins enclines à déconnecter leur usage de la contemplation de l’œuvre, étaient celles qui disposaient de la plus forte compétence artistique. Ils ont acquis ou développé cette compétence dans un cadre scolaire : diplômés en histoire de l’art, particulièrement les anciens élèves de l’école du Louvre, et professionnels de l’art ou étudiants se destinant à une profession artistique. Agnès, conservatrice de musée en retraite, est restée longuement devant le tableau sans accompagnement. Elle n’a remarqué la présence de la brochure que lorsque je l’ai explicitement pointé du doigt ¹¹⁶. Simone, enseignante de français en retraite et amatrice d’art ayant organisé de nombreuses visites guidées de musée, à destination de ses élèves ou des membres du club Rotary auquel elle appartient, n’a pas non plus eu recours à la brochure ¹¹⁷.

Mais ces non-recours absolus aux dispositifs de médiation sont rares, même parmi les visiteurs les plus compétents. Ainsi, Luc, comédien, diplômé du conservatoire et d’une université suisse de sciences humaines et ayant suivi des cours d’histoire de l’art, a écouté l’audioguide et lu la brochure avec attention, en revenant fréquemment des yeux vers le tableau ¹¹⁸. À mesure que la compétence artistique s’accroît, la mobilisation des dispositifs se raréfie, mais leurs usages se font aussi plus intensifs et plus attentifs. On ne peut donc pas simplement considérer que les recours aux dispositifs de médiation répondent uniquement aux incertitudes de l’orientation des visiteurs.

Par ailleurs, tous les dispositifs ne se valent pas. Certains sont considérés comme plus légitimes que d’autres. C’est principalement leur degré de technicité qui détermine, pour les visiteurs les plus compétents, l’intérêt et la légitimité de ces dispositifs. Pauline, bibliothécaire diplômée d’histoire de l’art, oppose comme les enquêtés précédents approche sensible et approche analytique de l’art. Elle alterne, dans ses pratiques de visite, ces deux mouvements. Dans le second, le recours aux dispositifs de médiation se justifie.

116. Entretien de réception n° 40, femme, 65 ans, conservatrice de musée retraitée, école du Louvre.

117. Entretien de réception n° 14, femme, 65 ans, enseignante (lettres) retraitée, maîtrise, CAPES de lettres modernes.

118. Entretien de réception n° 03, homme, 31 ans, comédien, master et conservatoire supérieur.

Samuel : Et les explications, justement, le matériel genre... À Lyon, ils ont des petites brochures, que sur certains tableaux... Le truc de Cretey, le réfectoire... Ou au Louvre, l'œuvre du mois...

Pauline : Le tableau du mois. Ouais, si, je suis assez cliente de ça, je suis assez cliente de ce genre de choses. Je suis assez cliente en général, quand ils ont des grosses explications au Louvre, en particulier sur les grosses fiches cartonnées... Plastifiées, même, qui font des rapports entre les œuvres et tout... J'aime bien, le matériel d'accompagnement, c'est quelque chose qui me plaît pas mal. Après, ça dépend complètement de l'humeur, hein. Quand je vais vers le matériel d'accompagnement, c'est que je suis dans une perspective d'apprentissage, d'enjeux de savoir, de... Je peux être dans un but complètement de vagabondage qui va pas du tout s'embarrasser de ces détails-là. C'est deux pratiques qui sont très différentes, mais je trouve que c'est vraiment bien d'avoir ce genre de support pour médiatiser justement...

Samuel : Tu allais pas spécialement voir le tableau tous les mois...

Pauline : Non, mais quand on tombe dessus ¹¹⁹...

Pauline cite spontanément des dispositifs parmi les plus austères, comme les cartes plastifiées qui reproduisent, au musée du Louvre, les œuvres de la salle, et les accompagnent d'un texte. Le tableau du mois, que je propose dans ma question, est lui aussi un dispositif exigeant. Au musée du Louvre, une petite salle accueille, chaque mois, un tableau différent, qui fait l'objet d'une explication particulièrement détaillée, et le plus souvent érudite : présentation des controverses autour de l'attribution de l'œuvre, recherche d'influences artistiques, exégèse de détails, etc. Le tableau du mois apparaît ainsi comme un dispositif légitime : fouillé, technique, conçu par des experts, hébergé dans une institution reconnue. Il est ainsi mentionné par d'autres enquêtés parmi les mieux dotés en savoirs spécifiques (étudiantes de l'école du Louvre, conservatrice de musée retraitée). *La fuite en Égypte* avait été l'objet d'un « tableau du mois » lors de son bref passage au Louvre, à son acquisition fin 2007.

Ce sont donc chez les individus les plus compétents artistiquement que les usages des dispositifs de médiation s'écartent le plus de la moyenne. Ils sont tenus à distance et sélectionnés. L'examen d'autres profils dont le rapport à l'art n'est pas aussi légitime permet alors de raffiner cette interprétation. Le cas de Cédric est particulièrement intéressant parce qu'il cumule une compétence limitée en matière de beaux-arts et une compétence émergente en matière de photographie, et développe de ce fait un rapport ambivalent aux dispositifs de médiation.

119. Entretien biographique n° 08, femme, 28 ans, bibliothécaire, master d'histoire, licence d'histoire de l'art, père cadre supérieure (BTS), mère assistante sociale (bac +2).

Portrait 2 Cédric. Sociabilités conjugales et expertise photographique

Cédric a 32 ans^a. Il est actuellement agent administratif en CDD, et souhaite vivre de sa passion, la photographie, dont il tire des revenus irréguliers. « J'en ai vécu pendant un an, l'année dernière [...] je me suis délogé un smic, c'est tout, hein, pendant un an, mais déjà c'était bien, parce que j'étais libre de faire ce que je veux ». Cette année-là, il anime des stages de photographies. Il travaille par ailleurs irrégulièrement pour des mariages, des reportages, ou des commandes d'entreprises. Durant trois ans, il a également exercé comme médiateur culturel dans un festival de photographie, l'été. Son père est ouvrier et a le brevet ; sa mère, assistante maternelle, a un CAP. Sa sœur a une vie « plus stable » que lui : elle est technicienne de laboratoire, et propriétaire de sa maison. Cédric a fait des études d'anglais jusqu'à la maîtrise. Il a grandi dans une ville populaire de la banlieue lyonnaise et vit désormais à Lyon.

Cédric a des pratiques culturelles intensives et larges. Il écrit des histoires de science-fiction. Il regarde souvent des films de cinéma, bien que, désormais, ce soit moins souvent en salle que sur DVD ; il regarde également beaucoup de séries, qu'il compare et critique. Parmi ses cinéastes préférés figurent Woody Allen, David Fincher et David Cronenberg ; ses séries préférées sont *Les sopranos* et *The X-Files*. Il a participé, comme bénévole, à l'organisation de plusieurs festivals, dont un de cinéma. Ses amis sont également de forts consommateurs de culture, comme lui « assez éclectiques ».

Au début de notre entretien, Cédric affirme être éloigné des musées. « Je visite pas vraiment les musées en fait (...) je sais plus trop ce que j'ai visité l'an dernier, enfin, j'ai visité des expos, tu vois ». Il rapproche cela de son milieu d'origine : « Si tu veux, je viens pas forcément d'un milieu où on va au musée. [...] Même si j'y suis quand même allé avec mes parents quand j'étais petit, plusieurs fois ». Ces visites avec ses parents étaient consacrées au musée Guimet. « C'est les arts plutôt primitifs. Les dinosaures, les collections de papillons, tout ça. » Au début de l'entretien, il ne se souvient plus des noms d'expositions, ne cite aucun musée en particulier. Dans la discussion, cependant, de nombreuses expériences ressortent. Il a visité les collections permanentes du musée des beaux-arts de Lyon dix ans auparavant. Depuis, il y voit des expositions régulièrement, tous les ans environ. Il se souvient surtout de ses visites

en voyage : un musée d'artisanat en Bretagne, un musée de l'émigration à Rome, les musées d'art à Londres. Il fréquente par contre assiduellement les expositions de photographie, dans des galeries ou d'autres lieux, à Lyon et à Paris. Il retourne tous les étés dans le festival de photographie où il a travaillé et y voit chaque année une dizaine d'expositions.

Cédric préfère être seul dans les expositions de photographie, pour pouvoir aller à son rythme, mais il est accompagné la moitié du temps environ, car il a de nombreux amis photographes. Il lui arrive de faire de même dans les musées d'histoire ou d'artisanat lorsqu'il voyage. À Rome, il a laissé ses amis vaquer à leurs visites culturelles (« j'en avais marre de me taper des églises tous les jours ») et a déambulé seul dans les rues, trouvant par hasard un musée de l'émigration. Il ne va par contre jamais seul dans les musées d'art. Les expositions temporaires qu'il se souvient avoir vu au musée des beaux-arts de Lyon étaient des visites effectuées avec des amis, souvent, mais pas toujours, à leur initiative. Il a vu la collection permanente du musée avec sa petite amie d'alors. Durant son année en Angleterre, où il travaillait comme assistant de langue, il a visité de nombreux musées londoniens entraîné par sa petite amie. « Je pense que c'était pour faire des sorties avec ma copine. Ce qui m'intéressait beaucoup, c'était de voyager. » Il préfère quant à lui se promener dans les villes et prendre des photographies. Il est donc rarement à l'initiative des visites en matière d'expositions de beaux-arts.

a. Entretien biographique n° 07, homme, 32 ans, photographe, agent administratif, maîtrise d'anglais, père ouvrier (BEPC), mère assistante maternelle (CAP).

Je développerai plus loin le rapport à l'art de Cédric (section 6.3.1). Il suffit pour l'instant de constater que sa pratique des musées est principalement une pratique d'accompagnement. D'origine populaire, il n'a pas été familiarisé avec les musées dans son enfance. Il a fait des études littéraires et a un réseau de sociabilités riches en professionnels de la culture. De ce fait, il considère les musées comme des institutions importantes et regrette de ne pas y aller plus souvent. Un tel mélange de distance liée au sentiment d'incompétence et d'appétence pour la visite est caractéristique de ces positions moyennes que Bourdieu désigne par l'expression de « bonne volonté culturelle¹²⁰ ». Il a un domaine d'expertise, la photographie, dont il aspire à vivre. Sa connaissance du champ est cependant largement celle d'un autodidacte ; pendant longtemps, ses principales sources d'informations

120. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit.

sur le sujet étaient les ouvrages de photographie qu'il empruntait dans la bibliothèque municipale où il travaillait.

Quelques années avant l'entretien, Cédric a été embauché un été en tant que médiateur dans un festival de photographie. Il a, dans ce contexte, été formé aux techniques de médiation artistique, apprenant moins à faire voir aux autres qu'à regarder lui-même les photographies d'une manière différente.

Cédric : En fait, pendant les quinze jours, on a une formation, mais y'a aussi toute la partie recherche, ou on écume le web et les bouquins mis à notre disposition pour construire et... Non pas construire les médiations, mais nourrir les médiations, pour avoir le maximum de connaissances. Ensuite, on l'organise dans un second temps, mais... Du coup, ça m'a donné des clés, et certaines expos qui m'auraient complètement laissé de marbre, que j'aurais pas comprises, en fait je pouvais même les expliquer si tu veux.

On remarque ici que, pour Cédric, le travail de médiation nécessite la maîtrise d'un savoir autorisé. Il importe que le médiateur ait « les clés » de l'œuvre, qu'il soit capable de produire une interprétation savante des œuvres. C'est justement d'abord de ces compétences scolaires en matière de recherche de documentation, d'accumulation et de synthèse que la formation l'équipe. Au-delà, Cédric intègre une « méthode » :

Cédric : Y'a aussi une méthode à appliquer pour construire une médiation même si tu sais rien sur l'expo. [...] On est allés dans une expo, je connaissais pas du tout l'auteur alors que apparemment, il a une reconnaissance mondiale depuis des années [...] Ça peut être difficile de rentrer dedans. On a pas lu le cartel, on est rentré dans la salle. [...] J'ai appliqué une technique de médiation, on s'est mis au centre de la pièce, et on a regardé ce que la scénographie nous disait. Donc la scénographie nous disait que c'était sombre, parce que les murs étaient peints en noir, les œuvres étaient éclairées avec un seul projecteur, et en fait, on voyait de partout, c'est-à-dire que l'espace était ouvert, c'était un rectangle, un grand rectangle, y'avait pas de murs qui bloquaient l'accès ou qui cachaient d'autres photos, tu vois. Et finalement, on est arrivés à trouver ce que l'auteur voulait dire, en s'interrogeant sur les signes qu'on voyait, quoi. Et c'était super intéressant, parce qu'après, en lisant le cartel, ça nous révélait encore des trucs qu'on avait devinés par instinct... Par instinct et par méthode. [...] Ouais, j'aime bien m'amuser à ça, ouais. Essayer de comprendre les intentions du photographe. De rentrer dedans.

Ce passage tranche radicalement avec le reste de l'entretien. Alors que Cédric est généralement réservé, évite de se mettre en avant, et rappelle souvent son sentiment d'incompétence, il se présente ici sous un angle différent. Il se souvient du nom de l'exposition alors

que, la plupart du temps, il ne peut pas le citer. Il se souvient également précisément des œuvres, ainsi que de la mise en scène de l'exposition, par contraste, là aussi, avec les autres œuvres évoquées durant l'entretien, qu'il décrit par des attributs très généraux (comme leur taille). On remarque cependant que c'est en passant par l'apprentissage professionnel de la médiation, et non par son usage en tant que récipiendaire, que Cédric a développé ses compétences. Il se situe par ailleurs dans une position d'entre-deux : en matière de photographie au moins, ses compétences de médiateurs lui permettent de lire une exposition, mais il continue de confronter sa lecture à celle de l'institution. C'est en effet parce que son interprétation est validée par la lecture *a posteriori* des cartels qu'elle est perçue comme une réussite.

D'autres enquêtés, n'ayant pas le rapport assuré à l'art dont les amateurs comme Laurent ou Pauline font preuve, affirment également des rapports sérieux, systématiques, aux dispositifs de médiation. Baptiste a des parents de commerçants, diplômés et amateurs d'art, mais qui ne l'ont presque jamais amené au musée, ni ne lui ont donné d'éducation artistique. Diplômé en langues anciennes, il est surtout intéressé par les musées d'archéologie. Il a par ailleurs pour eux un intérêt professionnel : il prépare une thèse qui l'amène à travailler avec des muséologues. Il fait preuve vis-à-vis des dispositifs de médiation d'un grand sérieux.

Baptiste : Quand je rentre dans une expo, je lis tout, les cartels, ce qu'il y a sur les murs, tout ça, et... C'est pas toujours très passionnant, et c'est fatigant.

Samuel : Tu lis tout parce que tu veux tout apprendre, ou apprendre tout ce qu'il est possible d'apprendre à partir des dispositifs des œuvres exposées ?

Baptiste : Ben, je lis tout parce que... En principe, quand j'arrive, j'y connais rien à rien. Parce que je ne suis pas un historien d'art. Et puis parce que je... [...] c'est que je me dis, pour appréhender les machines accrochées, il faut que je sois contextualisé. Donc ça, c'est la peur de l'incompréhension, ou la... Ou le refus de me confronter sans arme à des choses inconnues¹²¹.

L'importance des dispositifs est liée, chez lui, à la fonction scientifique des musées. On la retrouve par exemple aussi chez un autre enquêté, Bernard, transfuge d'origine populaire qui est lui aussi passionné d'archéologie¹²². Dans les musées d'histoire et d'archéologie, les objets sont indissociables du texte qui les accompagne, mais les dispositifs de médiation

121. Entretien biographique n° 10, homme, 32 ans, doctorant (histoire), au chômage, master de lettres classiques, parents commerçants (père bachelier, mère maîtrise de droit).

122. Entretien biographique n° 04, homme, 60 ans, ingénieur de recherche (informatique), maîtrise d'informatique, parents agriculteurs (sans diplômes).

n'ont pas alors le même statut qu'au musée d'art. Dans un cas, leur fonction éducative est assumée ; dans l'autre, les connaissances extérieures sont censées ne pas être utiles pour interpréter les œuvres. Mais les habitudes produites dans un type de musée se transfèrent aux autres types. Baptiste emploie le même sérieux dans les musées d'art que dans les musées d'archéologie : il lit toutes les explications disponibles. Les dispositifs sont pour lui d'autant plus efficaces qu'il dispose d'une compétence muséale : sans être particulièrement connaisseur en matière artistique, sa familiarité de la muséographie archéologique le rend capable de se repérer plus aisément, et de tirer parti, de la sorte, des dispositifs de médiation ¹²³.

Les plus démunis de ressources culturelles bénéficient peu de l'usage des dispositifs de médiation. Alors que la plupart des enquêtés ayant lu la brochure emploient les mêmes éléments de discours pour me parler de l'œuvre, certains, se sentant démunis face à mes questions, ne mobilisent pas ces informations. L'une des rares personnes appartenant aux classes populaires que j'ai pu interroger, un menuisier à la retraite de 70 ans, n'emploie aucun des termes de la brochure, mais oriente ses réponses sur la fabrication de la peinture.

Ben la vierge est bien éclairée. Les couleurs... 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. On croit avoir fait des progrès, la technique et tout ça... mais... avec certaines peintures qui sont vraiment vives ¹²⁴.

Les exemples à l'image de ce dernier sont rares : les visiteurs de classes populaires ne sont pas nombreux au musée (8% d'employés et 1% d'ouvriers ¹²⁵), et ils sont sans doute moins susceptibles que d'autres de s'arrêter devant le tableau de Poussin. Passeron et Pedler remarquaient de la même manière que les visiteurs peu diplômés étaient les seuls à ne s'arrêter ni souvent, ni longtemps devant les tableaux de Cézanne au musée Granet, qui sont l'équivalent structurel de *La fuite en Égypte* dans la salle 7 du musée des beaux-arts de Lyon, des toiles de maître peu remarquables ¹²⁶.

L'usage des dispositifs de médiation varie donc avec la socialisation des visiteurs, et particulièrement avec leur compétence artistique et muséale. Les dispositifs de médiation

123. Entretien biographique n° 10, homme, 32 ans, doctorant (histoire), au chômage, master de lettres classiques, parents commerçants (père bachelier, mère maîtrise de droit).

124. Entretien de réception n° 31, homme, 70 ans, menuisier retraité, CEP.

125. MIRONER, *Cent musées à la rencontre du public*, op. cit.

126. PASSERON et PEDLER, *Le temps donné aux tableaux*, op. cit.

incarnent un savoir autorisé, porté par l'institution muséale. Pour les visiteurs les plus compétents, ce savoir apparaît toujours insuffisant, voire trivial. Le dédain des dispositifs est alors une manière d'affirmer sa propre compétence. Le fait que certains dispositifs plus légitimes, comme le « tableau du mois » du musée du Louvre, trouvent grâce aux yeux de ces visiteurs confirme cela. Il permet aussi de défendre l'idée selon laquelle il faudrait avoir sur les œuvres un regard pur de toute interférence extérieure, alors que c'est justement parce que les informations portées sur les dispositifs sont déjà intériorisées que ces visiteurs peuvent se permettre de les ignorer. Chez les visiteurs moins dotés, les dispositifs de médiation sont nécessaires, mais leur usage peut faire l'objet d'un sentiment de honte, dans la mesure, justement, où ces visiteurs valorisent eux aussi le regard pur, mais ne se sentent pas capables de le mettre en pratique. Il est donc nécessaire, pour poursuivre l'enquête, d'examiner cette injonction contradictoire qui pèse sur les visiteurs, à avoir un regard tout à la fois informé et innocent (chapitre 5). Enfin, ce sont les visiteurs assumant le plus un rapport savant aux œuvres, rapport qui provient le plus souvent d'une socialisation tardive et principalement scolaire ou para-scolaire à l'art, qui utilisent le plus volontiers ces dispositifs.



J'ai cité au début de ce chapitre une phrase tirée d'un extrait plus long. Je voulais mettre en avant l'idée selon laquelle l'attrait des dispositifs de médiation réside dans la justification qu'ils apportent à la valeur objective – objectivée dans l'exposition – des œuvres. Nous pouvons, pour clore ce chapitre, examiner de façon plus générale le raisonnement de l'enquêtée.

Chantal : Comment dire ? J'ai regardé le tableau en me disant, « bon, je sais que c'est un trésor, je sais que c'est Poussin, je me dis quand même il est... Enfin, y'a des choses qu'il a un peu raté, c'est un trésor, il est pas hyper... génial. » Je me suis dit ça quand même. J'ai regardé l'enfant, j'ai dit, « l'enfant il est raté, ça c'est sûr. Marie elle est pas belle ». Voilà. Alors, je me suis dit, « je vais quand même lire la notice [le dépliant] », et puis j'aime bien voir cette analyse de la structure du tableau, je me dis « oui, en effet, là quand même, ça tient la route, c'est bien ». Avant d'avoir vu ça, je me suis dit, « bon, quand même, il a mis beaucoup de choses, un maximum de choses dans ce tableau, il les fait rentrer », alors c'est peut être pour ça qu'on dit que... que... Que c'est un génie, que c'est remarquable. Mais je... Je veux dire, au-delà de ça, il l'a

organisé... C'est... compliqué, d'accord. C'est bien oui. Mais c'est quand même un tableau complexe, y'a beaucoup de choses¹²⁷.

Dans cet extrait d'entretien, Chantal décrit bien le processus que j'ai voulu mettre en lumière dans ce chapitre. Elle prend pour point de départ la valeur évidente du tableau : il s'agit d'« un Poussin », *donc*, nécessairement, d'un chef-d'œuvre. Pourtant, l'identification de ce statut ne résout rien : encore faut-il comprendre, une fois que l'on est arrêté devant, *pourquoi, en quoi* il s'agit d'un chef-d'œuvre. La raison ne peut être à chercher dans l'esthétique figurative : le dessin est « raté », Marie n'est « pas belle ». D'autres enquêtés parleront de ses « yeux globuleux¹²⁸ ». Lorsque Chantal cherche dans le tableau des justifications de sa valeur, elle n'en trouve pas. La composition du tableau est quant à elle trop chargée : « [Poussin] a mis beaucoup de choses, un maximum de choses ». Pour réduire l'écart entre la valeur assignée au tableau et la valeur perçue, les dispositifs de médiation, en l'occurrence le dépliant, constituent une prise particulièrement efficace : le trop-plein apparent du tableau, l'accumulation d'éléments, devient alors une complexité. La composition se dessine et apparaît « remarquable ». Le génie est justifié par les explications. Chantal est satisfaite de sa lecture justement parce qu'elle lui a permis de résoudre cette dissonance. Elle comprend désormais en quoi le tableau est un chef d'œuvre.

J'ai déjà montré que les dispositifs de médiation, bien plus que le tableau lui-même, attireraient l'attention des visiteurs vers *La fuite en Égypte* en signalant la valeur du tableau (chapitre 3). Dans ce chapitre, je montre qu'ils occupent également un rôle supplémentaire : justifier cette valeur une fois qu'elle a été identifiée. L'attrait déclenché au moment de l'identification et celui du moment de la justification répondent donc à des logiques différentes, d'orientation dans le premier cas, de compréhension dans le second. Les données d'observation et les entretiens établissent quoi qu'il en soit que cet attrait des dispositifs est non seulement important, mais primordial, à l'exception des enquêtés les plus compétents, qui disposent le plus souvent de diplômes ou de professions artistiques.

Ces dispositifs, cartel et dépliant, constituent par ailleurs la forme de médiation la plus souvent mobilisée par les visiteurs. Tout le monde peut s'en saisir, alors que seule une partie des usagers du musée s'engage dans des conférences ou des visites guidées, par exemple. Or, contrairement à ce que prône le paradigme de la médiation, ces formes sont

127. Entretien de réception n° 38, femme, 58 ans, femme au foyer, baccalauréat.

128. Entretien de réception n° 21, homme, 60 ans, ingénieur de recherche (informatique), maîtrise d'informatique.

porteuses d'un discours hégémonique, autorisé par l'institution, mais qui est en accord avec ce qu'attendent de nombreux visiteurs. De ce point de vue, il apparaît d'une part que ce paradigme décrit un programme politique plutôt qu'une réalité empirique, et d'autre part que ce programme politique est porteur de contradictions et générateur d'effets pervers. Le paradigme de la médiation a accompagné la professionnalisation du métier de médiateur à partir des années 1990, dans les institutions culturelles comme dans les établissements de l'enseignement supérieur qui formaient ces médiateurs. Il a défini dans ce milieu des normes professionnelles.

Ses effets pervers, cependant, sont liés à ses contradictions internes et à l'effet qu'elles peuvent avoir sur les visiteurs. Des travaux sur la médiation en direction des enfants montrent comment ceux-ci sont pris entre deux discours : d'un côté il n'y a pas de vérité esthétique, et de l'autre il faut pourtant produire des jugements esthétiques, sans que l'on sache sur quoi les appuyer¹²⁹. Par ailleurs, l'idée selon laquelle il faudrait leur donner les moyens d'une interprétation autonome va à l'encontre des attentes des visiteurs non experts, qui souhaitent disposer d'un discours autorisé. Elle peut s'avérer contre-productive. Lorsqu'ils sont laissés à eux-mêmes devant un tableau, les difficultés d'interprétation, le sentiment de ne pas être capable de produire la « bonne » interprétation, est une source conséquente de malaise. Le paradigme de la médiation fait peser sur les visiteurs une injonction forte ; ceux qui disposent des ressources suffisantes pour y répondre n'utilisent pas ou peu les dispositifs de médiation ; les autres, demandeurs de tels dispositifs, peuvent ne pas se sentir à la hauteur de l'autonomie qui est attendue d'eux.

Enfin, ce chapitre a montré que les dispositifs de médiation prenaient souvent le pas sur la contemplation des œuvres. Il s'agit de l'une des activités principales des visiteurs de musée, non seulement du point de vue du temps passé, mais aussi du sens qu'ils donnent à leur visite. Pour certains auteurs, il s'agit là d'un mésusage du lieu, d'une appropriation inadéquate de l'art. De fait, certains d'entre eux ressentent cette contradiction : si l'attrait des dispositifs est fréquent, il est pensé comme déviant, car il ne coïncide pas avec la vision classique de l'expérience esthétique.

129. JOHNSON, « Aesthetic socialization during school tours in an art museum », op. cit.

La dimension normative de l'expérience esthétique

Ce qui entend le plus de bêtises dans le monde est peut-être un tableau de musée¹.

Cette phrase des frères Goncourt est souvent citée à propos des visiteurs de musée, jusque dans des travaux sociologiques². Comme beaucoup de citations, elle doit sans doute son succès à son ambiguïté. On pourrait en effet la prendre pour une critique de la critique d'art : les doctes qui produisent sur les tableaux force discours n'ont pas plus raison que les profanes qui se contentent de s'émerveiller au musée. Mais son second sens est sans doute le plus immédiat : ceux qui fréquentent les musées et se croient obligés de parler de ce qu'ils ne connaissent en rien, ces visiteurs ordinaires, qui ne sont pas même amateurs d'art, ceux-là ne disent jamais que des bêtises. Dans ce second sens, la phrase exprime seulement le mépris que l'amateur véritable a pour les regards ordinaires. Peu importe, au demeurant, que ces regards ordinaires soient ceux des bourgeois ou ceux du peuple : les premiers ne goûtent pas mieux que le second l'art véritable. De telles expressions de mépris du goût philistin ne sont pas rares dans le monde social. Claudio Benzecry les repère par exemple dans le regard porté par les amateurs d'opéra, depuis le dernier balcon, sur la foule des spectateurs ordinaires qui prennent place à l'orchestre.

Les amateurs d'opéra [*opera fanatics*] regardent de haut les spectateurs ordinaires, qui ont plus d'argent qu'eux, et des consommations culturelles moins exclusives, précisément parce qu'ils ont une attention trop large. Les amateurs d'opéra vivent leur propre engagement dans l'écoute hautement raffinée

1. Edmond de GONCOURT et Jules de GONCOURT, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Paris : Charpentier, 1888, t. 3, p. 13.

2. Par exemple VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l'exposition », op. cit.

comme si absorbant qu'ils pensent que ceux qui ne se comportent pas comme eux manquent de ce fait l'expérience intime véritable de l'opéra³.

Le dédain pour le mauvais goût ou les mauvaises manières de consommer les bons objets culturels est particulièrement saillant dans le milieu fermé, socialement très sélectif, des spectateurs d'opéra. On le trouve dans d'autres milieux exclusifs, comme les collectionneurs d'art primitif qui distinguent les véritables passionnés de ceux qui font commerce des œuvres : si sa collection ne le conduit pas à un sacrifice économique, le collectionneur n'est pas légitime aux yeux de ses pairs⁴. Mais tous les genres culturels sont soumis à de telles attitudes de mépris ou de distanciation d'objets ou d'attitudes, et souvent, corrélativement, des personnes qui les consomment ou les emploient⁵. En matière de réception, le savoir-faire et la volonté ne sont pas simplement des artefacts produits, de l'extérieur, par des chercheurs désireux de décrire les pratiques de leurs enquêtés. La compétence artistique est au contraire mobilisée dans les discours et dans les interactions pour qualifier sa propre expérience, ainsi que pour qualifier ou disqualifier celle des autres. De ce point de vue, la compétence artistique, la capacité à produire des discours légitimes, existe au moins à l'état de figure culturelle susceptible d'être mobilisée par les acteurs en situation. Le concept de compétence artistique a été délaissé par les sociologues de l'art des dernières décennies, au nom de deux objections (chapitre 1) : d'une part, la diversité des consommations culturelles et des formes d'appropriation des œuvres les rendraient incommensurables⁶ ; et d'autre part, le biais intellectualiste d'une telle perspective. La seconde de ces objections trouve une réponse dans la sociologie politique (section 1.4). La première se heurte à une résistance empirique : on constate en effet que les classements, les comparaisons, les jugements sur soi et sur les autres sont une partie intégrale et importante des rapports ordinaires à la culture. La diversité réelle des appropriations de l'art n'équivaut pas à une absence de jugements de légitimité. L'analyste de la culture doit saisir les écarts

3. « Opera fanatics look down upon ordinary opera goers, who have more money and wider cultural consumption, precisely because they spread their attention too widely. Opera fanatics experience their own commitment to highly refined opera listening as so all-consuming that they judge others who do not behave similarly as lacking in the true inner experience of opera ». BENZECRY et COLLINS, « The high of cultural experience », op. cit., p. 316.

4. DERLON et JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif*, op. cit.

5. FRIEDMAN, *Comedy and distinction*, op. cit.

6. C'est en substance l'argument développé par Hervé Glévarec. Hervé GLEVAREC et Michel PINET, « La "tablature" des goûts musicaux. Un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, 50 (3), 2009, p. 599–640 ; Hervé GLEVAREC et Michel PINET, « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique*, 2013.

de légitimité qui existent entre différents modes d'appropriation des œuvres parce que ces écarts sont mobilisés en situation par les acteurs.

C'est ici que le concept de compétence trouve son utilité. Le modèle qu'il désigne n'est pas simplement une théorie sociologique déconnectée des enjeux indigènes. Il nous permet non seulement de nommer, mais aussi de constituer en enjeu majeur de l'investigation sociologique des rapports à l'art la question du jugement que portent les visiteurs sur leur visite. On peut ainsi mettre en lumière la violence d'un sentiment d'illégitimité qui ne touche pas uniquement les plus démunis, mais la quasi-totalité des visiteurs, jusqu'aux fractions apparemment les mieux dotées des classes supérieures que sont les professions intellectuelles. Dans ce chapitre, je montre que la compétence artistique constitue un enjeu normatif pour les visiteurs. Quel que soit leur niveau de connaissance en matière artistique, ils pensent leur comportement au musée en le comparant à un idéal. Je décris donc cet idéal et je montre ses effets pratiques sur les comportements et sur l'image de soi des visiteurs.

L'expérience esthétique idéale se donne à lire à la fois dans les représentations des visiteurs de ce que constitue une bonne visite et dans la littérature spécialisée sur la psychologie du développement artistique. Elle se définit comme une injonction contradictoire. Un visiteur doit prendre sur les œuvres un regard à la fois naïf et informé. Si cette contradiction peut être réduite par les professionnels du regard artistique⁷, l'impossibilité d'adopter ensemble ces deux attitudes est pour les autres visiteurs à l'origine d'un malaise qui constitue une des dimensions structurantes de la visite au musée.

5.1 Les normes de l'expérience esthétique

La sociologie de l'art s'est désintéressée de la notion de compétence artistique. En son sein, les études de réception mettent l'accent sur la diversité des modes d'appropriation possibles des œuvres, et à gommer leur normativité. Pourtant, la littérature académique n'a pas abandonné cette problématique. D'autres travaux dans les études de la médiation, la philosophie esthétique, ou la psychologie du développement artistique emploient des modèles qui mettent en avant de manière souvent normative la compétence artistique, sans pour autant employer ce terme. Dans cette section, je montre à partir d'une brève

7. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit.

revue de ces littératures que la compétence artistique est un sujet de préoccupation pour les professionnels de l'art et en particulier ceux de l'éducation artistique, parfois malgré des convictions apparemment opposées à l'imposition d'un modèle d'expérience esthétique. Je fais l'hypothèse que cette préoccupation témoigne de ce que l'adéquation de l'expérience esthétique à un modèle normatif constitue un souci pratique pour les consommateurs artistiques, mais aussi que les discours autorisés des professionnels de l'art renforcent cette injonction. Enfin, à relire les études de public au prisme des effets de la compétence artistique, on voit pointer dans de nombreux travaux l'importance subjective de cette figure idéale de l'expérience esthétique. Ce chapitre cherche ainsi à problématiser une question présente à l'état latent, mais rarement explicitée, dans la littérature.

5.1.1 Les paradoxes de la médiation culturelle

En matière d'action en direction des publics, au sein des musées, le passage des politiques publiques de la démocratisation à la démocratie culturelle a coïncidé avec la naissance de la médiation culturelle (section 4.1). Au paradigme de la démocratisation est associé le guide ou le conférencier, qui diffuse le rapport légitime aux œuvres légitimes. Son rôle est proche de celui de l'enseignant : il doit délivrer un savoir. Le médiateur culturel est, pour les auteurs défendant cette transition, radicalement différent. Plutôt que de transmettre un discours autorisé, il a pour objectif de faire naître une appropriation personnelle des œuvres. Il ne définirait donc pas de modèle à suivre, n'imposerait aucun mode d'interprétation légitime ; il est, comme Socrate, un maïeuticien des âmes. Si l'on s'en tient à sa définition, l'objectif même de la médiation culturelle est de réduire les effets du modèle de la compétence artistique. Elle s'oppose à la conception du « choc » artistique de Malraux : « Ressentir comme évident notre accès aux œuvres, c'est oublier, voire renier, que nous avons rencontré sur notre parcours des médiateurs et des médiations, diffus ou conscients⁸. » La médiation culturelle doit permettre de défaire le spectateur de ses craintes d'illégitimité culturelle :

Nous avons déjà dit qu'intimidés par les modes d'exposition des œuvres, par la tradition et l'idée que l'on s'en fait, certains publics ne prendront jamais la parole, craignant qu'elle ne soit trop naïve et hors de propos. La médiation culturelle invente les conditions d'une confiance restaurée dans la réception

8. SAADA, *Et si on partageait la culture ?*, op. cit., p. 9.

des œuvres⁹.

Elle refuse également l'injonction à mobiliser des connaissances spécifiques : le spectateur n'est « pas tout de suite dans la position du juge ou du contemplatif, ne sollicite pas immédiatement la comparaison avec ses acquis et aurait la possibilité de se départir de tout ce qui pourrait figer son regard¹⁰ ». La médiation culturelle a ainsi pour objectif de produire et de légitimer un regard naïf qui doit être également un regard personnel, idiosyncrasique : « Interpréter, c'est refuser la réception unique, c'est faire fondre le vernis culturel de toute idolâtrie des œuvres¹¹ ».

La médiation culturelle part donc de l'idée que la compétence artistique existe bien en tant que modèle normatif, et qu'il faudrait s'y opposer. Elle se heurte cependant à quelques contradictions. En premier lieu, s'il domine les discours professionnels et universitaires sur la médiation artistique, ce paradigme ne correspond pas nécessairement à la réalité des services au public au sein des musées et des autres établissements culturels. Les dispositifs proposés par le musée des beaux-arts de Lyon s'inscrivent par exemple largement dans le paradigme classique d'information et d'éducation artistique (chapitre 4). La brochure consacrée à Poussin diffuse un discours autorisé, paré des atours de l'histoire de l'art, qu'il est difficile de contester. Il est d'ailleurs accepté non seulement par les visiteurs, mais aussi par les médiateurs travaillant au musée : les guides et conférenciers, professionnels ou non, reprennent très largement ce discours. Dans la pratique, enfin, ces conférenciers sont loin de tous mettre en œuvre ce mode de transmission, privilégiant souvent une relation pédagogique avec le public caractéristique du paradigme antérieur¹², ne serait-ce que pour répondre à la demande des visiteurs¹³.

Ces écarts entre la théorie et la pratique de la médiation culturelle ne sont pas seulement le produit de l'affrontement de deux conceptions différentes des rapports au public. Les défenseurs du paradigme de la médiation culturelle pourraient évidemment affirmer que cet écart est le fait d'une pratique en cours d'évolution : on assisterait aux résistances de l'ancien paradigme de l'éducation artistique. C'est oublier que le paradigme de la médiation comprend lui aussi ses normes. C'est justement parce que le regard naïf est le

9. Ibid., p. 85.

10. Ibid., p. 64.

11. Ibid., p. 63.

12. PEYRIN, *Etre médiateur au musée*, op. cit.

13. PHAM, « Des médiateurs (culturels) dans un centre d'art », op. cit.

produit de l'éducation, et non de son absence¹⁴, que l'injonction à l'appropriation personnelle et subjective des œuvres peut produire l'effet inverse de celui qu'elle visait : non pas l'émancipation d'un modèle normatif, mais le sentiment d'illégitimité lié à l'incapacité de se défaire des modèles de pensée critiqués.

Par ailleurs, l'objectif de la médiation culturelle ne s'écarte pas autant qu'elle l'affirme de celui de l'éducation artistique classique. Dans un article célébrant l'importance du « tournant postmoderniste » de l'éducation artistique depuis les années 1980, Mélinda Mayer se félicite de ce que les conférences des années 1960 aient disparu : « Un simple regard aux innombrables visages inexpressifs des enfants suffisait à révéler combien ces visites guidées étaient inefficaces, rébarbatives, voire radicalement ennuyeuses. Une visite au musée d'art ne devrait pas être perçue comme une dose de médicament culturel – qui fait du bien, mais qui est difficile à avaler¹⁵ ». Elle valorise au contraire les visites interactives contemporaines, qui associent le visiteur à la production d'un savoir. Pour autant, l'objectif final demeure la production d'une « littératie visuelle », une capacité à lire les images, et d'une « littératie muséale », une capacité à employer les ressources du musée. Que la lecture des images ne soit plus immédiatement associée à la forme de la conférence et son accumulation érudite de savoirs spécialisés est une chose ; elle n'en demeure pas moins étroitement associée avec le mode légitime de lecture des œuvres. C'est le médium qui a changé, et non le message :

La littératie visuelle et la littératie muséale constituent les objectifs des médiateurs dans les musées d'art, alors que l'*interactivité* concerne leur méthode. [...] En abandonnant la forme de la conférence et en développant de nouvelles techniques d'éducation, les médiateurs souhaitaient remplacer l'écoute passive par l'échange actif entre le visiteur et le formateur muséal¹⁶.

Quoi qu'il en soit, il apparaît clairement que, malgré des ambitions importantes en la matière, le paradigme contemporain de la médiation culturelle n'a pas suffi à désamorcer les enjeux de légitimité liés à la compétence artistique ; au contraire, les services à destination

14. BOURDIEU, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », op. cit., p. 651-52.

15. « Merely looking at the countless expressionless faces of children revealed how ineffective, unengaging, and downright boring these tours could be. A visit to the art museum should not be like taking a dose of cultural medicine – it's good for you but tastes bad going down ». Melinda M. MAYER, « A post-modern puzzle. Rewriting the place of the visitor in art museum education », *Studies in Art Education*, 46 (4), 2005, p. 359-360.

16. « Visual literacy and museum literacy concern the educational aims of art museums educators, whereas *interactivity* relates to teaching method. [...] By abandoning lecturing and developing new teaching techniques, educators endeavored to replace passive listening with active interchange between visitor and museum teacher ». *ibid.*, p. 358.

du public des musées renforcent les injonctions à produire des interprétations légitimes, comme dans le cas de *La fuite en Égypte*.

On peut noter enfin que les philosophies de l'esthétique qui mettent en avant l'introspection de l'expérience esthétique en ont elles aussi une définition normative (section 2.1.1). Comme dans le cas des théories de la médiation culturelle, deux idées apparemment contradictoires y coexistent : l'indétermination de l'expérience esthétique, qui, subjective, est nécessairement détachée de phénomènes collectifs, et donc libre ; et l'existence de conditions nécessaires à cette expérience, d'autre part. Si l'expérience est définie par l'intention esthétique et doit donc pouvoir prendre des formes variées selon l'auteur de cette intention, elle doit également être menée dans les formes. Ainsi l'œuvre d'art doit-elle être « correctement perçue » pour donner lieu à une expérience esthétique : « La valeur esthétique de X est la valeur que possède X en vertu de sa capacité à produire une gratification esthétique *lorsque X est correctement perçu*¹⁷ ».

5.1.2 La psychologie du développement artistique

La force normative du modèle de la compétence artistique ne se voit jamais aussi clairement que dans les tentatives de modélisation que proposent les psychologues du développement artistique. Ces théories expliquent la diversité des modes d'appropriation de l'art par le développement progressif d'une compétence. Elles s'opposent ainsi aux approches de la démocratie culturelle qui considèrent les différents rapports à l'art comme horizontalement distribués, égaux et incommensurables. La psychologie du développement aligne ces différents rapports le long d'un axe vertical allant des approches les plus naïves à celles qui sont les mieux informées. Chacune constitue un « stade » de développement ; chaque stade n'est atteint qu'après que les stades précédents ont été occupés.

Michael Parsons et Abigail Housen ont développé, séparément, mais à la même période, deux modèles extrêmement proches du développement artistique. Pour Housen, celui-ci suit cinq stades¹⁸.

1. *Le stade descriptif (the accountive stage)* : le spectateur ne saisit que les caractéris-

17. « The aesthetic value of X is the value that X possesses in virtue of its capacity to provide aesthetic gratification *when correctly perceived* ». BEARDSLEY, *The aesthetic point of view*, op. cit., 26, souligné par l'auteur ; cité par ISEMINGER, « Aesthetic experience », op. cit., p. 104.

18. HOUSEN, « Three methods for understanding museum audiences », op. cit., p. 43 ; idem, « Validating a measure of aesthetic development for museums and schools », op. cit.

- tiques les plus superficielles de l'œuvre, comme son sujet ou ses couleurs. Son goût dépend de goûts extra-artistiques : s'il aime les chiens, il aimera les peintures de chiens.
2. *Le stade constructif (the constructive stage)* : le spectateur considère l'art comme une représentation du monde, et le compare à ses expériences. Son goût est déterminé par sa fonction, qui peut être morale, financière, etc. C'est cette fonction qui fait la valeur de l'œuvre.
 3. *Le stade typologique (the classifying stage)* : le spectateur s'intéresse aux intentions de l'artiste et au contexte historique de sa création. Il ne s'appuie pas sur son expérience personnelle pour juger l'œuvre, mais sur ses caractéristiques formelles.
 4. *Le stade interprétatif (the interpretive stage)* : le spectateur, désormais expert en classement, recherche le sens de l'œuvre, en interprète les symboles. Il ressent de nouvelles émotions à chaque nouvelle interaction avec l'œuvre.
 5. *Le stade créatif-reconstructif (the creative reconstructive stage)* : le spectateur est capable de « considérer l'objet d'art comme s'il avait une vie à soi ». « L'œuvre est perçue depuis des perspectives distinctes, et chaque nouvelle rencontre bénéficie des rencontres passées. La totalité de l'histoire de la peinture est prise en compte¹⁹ ». Ou encore : « Une peinture familière est comme un vieil ami – intimement connu, et pourtant capable de nous surprendre, qui requiert notre attention quotidienne comme spirituelle²⁰ ».

On reconnaît là, à première vue, une hiérarchie proche de celle décrite dans *l'amour de l'art*, qui va de l'approche préiconographique à la capacité de classement, puis au regard naïf. Ces stades sont évidemment des idéaux types. Dans la réalité, nous dit Housen, les individus peuvent se trouver entre deux stades, et parfois même entre deux stades non successifs, bien que cela semble contradictoire avec l'idée d'une évolution linéaire. Pour tester ce modèle, l'auteur a mis en place une enquête. Celle-ci mobilise le cadre expérimental classiquement mis en œuvre dans les études de public : la situation de visionnage est artificielle, et l'échantillon, particulièrement homogène, est presque entièrement constitué d'experts. L'étude se déroule aux États-Unis. Les 36 personnes de l'échantillon sont

19. « The work is looked at from many different perspectives, with each new encounter colored by past insight. Everything in the painting's history is considered » idem, « Three methods for understanding museum audiences », op. cit., p. 43.

20. « A familiar painting is like an old friend – known intimately, yet full of surprise, needing attention on the daily level as well as on an elevated plane ». idem, « Validating a measure of aesthetic development for museums and schools », op. cit., p. 215.

artistes ou étudiantes en art. Toutes sont très diplômées et ont étudié l'histoire de l'art ; 97% font plus de trois sorties au musée par an. L'expérimentatrice montre à chacun la reproduction d'une toile de Picasso, dont elle demande un commentaire libre, qui est enregistré, à la manière des techniques de « thinking-aloud²¹ ». Elle retranscrit ensuite ce commentaire, le découpe en unité de sens, et code un échantillon de ces unités selon un ensemble de critères qui lui permettent de déterminer si elles appartiennent plutôt à l'un ou l'autre des stades du développement artistique ; chaque individu se voit assigner un stade en fonction de ces résultats. Le tri à plat des résultats est présenté dans le tableau 5.1²².

Tableau 5.1 – Tri à plat des stades de développement artistique atteint par les sujets de Housen

Stade	I	II	II/III	II/IV	III	III/IV	IV	V
Fréquence	0%	13.8%	6.9%	44.9%	10.3%	13.8%	10.3%	0%

Ces résultats sont particulièrement intéressants pour le sociologue. Alors que, la plupart du temps, les biais d'échantillonnage des enquêtes sur la réception artistique tendent à surestimer largement la compétence moyenne des individus²³, on remarque ici que, malgré cette torsion vers le haut de l'échantillon, personne n'atteint le cinquième stade du développement artistique. Ainsi, les individus qui, sur le papier, devraient être les plus compétents ne sont pas, eux-mêmes, capables d'atteindre l'expérience esthétique idéale. Plutôt que de remettre en cause l'échantillon (Housen aurait mobilisé de mauvais artistes et des étudiants médiocres), on peut en tirer des conclusions quant à la normativité des modèles de compétence artistique : ils décrivent en réalité des modalités d'expériences inatteignables, dans lesquelles même les critiques d'art expérimentés peinent à se retrouver. Le cinquième stade de Housen, celui durant lequel la peinture est « un vieil ami », semble appartenir au domaine de la fiction : il décrit l'expérience de personnages de roman, Charles Swann ou des Esseintes, plutôt que de spectateurs réels.

Le modèle défendu par Michael Parsons²⁴ décrit comme celui de Housen des stades qui sont autant d'étapes nécessaires du développement artistique. Le premier stade est pré-

21. DUFRESNE-TASSÉ et al., « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? », op. cit.

22. Tiré de HOUSEN, « Three methods for understanding museum audiences », op. cit.

23. Par exemple KAWASHIMA et GOTTESDIENER, « Accrochage et perception des œuvres », op. cit., sur des amateurs d'art (cf. section 1.3) ; CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit., sur des professionnels des musées.

24. PARSONS, *How we understand art*, op. cit.

iconologique. On ne voit que les objets représentés en tant qu'objet, et le goût est lié uniquement au goût pour ces objets. Le goût et l'évaluation sont alors confondus. Aimer une œuvre, c'est aimer l'objet qu'elle représente. Le deuxième stade ajoute la qualité de la représentation. Une belle peinture est la représentation adéquate d'une belle chose. Le troisième stade se concentre sur l'expressivité de la représentation. La beauté et le réalisme deviennent alors secondaires, alors que la créativité, l'originalité et la profondeur sont valorisées. Le quatrième stade rapporte ces qualités à une tradition artistique, et analyse les styles. Enfin, le dernier stade est celui du jugement autonome, en perpétuelle révision, qui critique jusqu'à la notion de style.

Ce modèle est moins ancré que celui de Housen dans la compétence cognitive. Il insiste plutôt sur les capacités visuelles du récepteur, et sur le changement graduel de statut de l'œuvre d'art. Parsons avance que ces stades sont corrélés à l'éducation et à l'âge : le premier stade décrit un regard de jeune enfant, le deuxième d'enfant, le troisième d'adolescent, etc. Pour autant, l'association n'est pas automatique : c'est la familiarité avec l'art qui importe, et non pas simplement l'âge. Avoir 20 ans ne suffit pas à garantir la capacité de produire un regard du quatrième stade.

Parsons affirme que ces stades ne décrivent pas des qualités des personnes, mais des « ensembles d'idées », et qu'ils doivent être pensés comme des outils permettant de se saisir des représentations artistiques, de se les approprier et d'en parler. De ce fait, dit-il, il est possible de mobiliser des arguments tenant de différents stades dans la même appréciation artistique. On retrouve ici le même argument que chez Housen, qui considère qu'un individu peut se trouver dans plusieurs stades à la fois. Par ailleurs, chacun de ces stades est multidimensionnel. Il rassemble des idées sur quatre aspects de l'expérience : le sujet de la représentation, l'expression émotionnelle, la forme et le style, et enfin la nature du jugement portée. Il est tout à fait possible de mobiliser, sur chacun de ces aspects, les idées d'un stade différent.

En bref, ce ne sont pas ici des personnes, mais des ensembles d'idées, des stades, que je décris. Les personnes ne sont pas des stades, et les stades ne sont pas des manières de nommer des personnes. Les individus emploient plutôt ces stades, un ou plusieurs d'entre eux, afin de comprendre les peintures²⁵.

25. « In short, what I describe here are not people, but sets of ideas, or stages. People are not stages, nor are stages labels for people. Rather, people use stages, one or more of them, to understand paintings ». *ibid.*, p. 11.

Pourtant, malgré ces précautions, et celles de Housen, et malgré l'association répétée avec la familiarisation avec l'art, les modèles du développement artistique apparaissent particulièrement violents. Faute de rapporter aux inégalités sociales d'accès à l'éducation et à la culture les différences d'appropriation de l'art, ces théories tendent à verticaliser des différences qui peuvent être pensées comme horizontales dans une théorie sociologique. Chez Bourdieu, l'association entre ethos de classe et disposition esthétique²⁶ permet d'expliquer les écarts de compétence ainsi que les raisons pour lesquelles certaines parties de la population sont tenues à l'écart des modes d'appropriation les plus légitimes. Dans le modèle de *La Distinction*, les différences d'appropriation coexistent de manière hiérarchisée, mais elles sont relativement autonomes les unes des autres, parce qu'il n'est pas possible de penser la disposition esthétique comme une simple évolution par rapport à l'esthétique populaire. Ils sont produits par des modes de socialisation différenciés.

À l'inverse, les théories du développement artistique considèrent ces différents modes d'appropriation comme commensurables, et les rapportent même, tout en se défendant de toute association rigide, au développement physiologique et cognitif. Chez Parsons, l'adolescent met en œuvre un rapport à l'art du troisième stade, et dépasse donc la correspondance entre l'objet et sa représentation pour s'intéresser à l'originalité et l'expressivité de la représentation : c'est dire que l'esthétique populaire que décrit Bourdieu²⁷ est en fait un rapport infantile à la représentation.

La violence de ces modèles, euphémisée dans le livre de Parsons, resurgit dans les travaux qui s'en inspirent. On peut en prendre pour exemple un article appliquant ce modèle à la critique théâtrale²⁸. L'auteur y décrit quatre stades, réaliste, absolutiste, relativiste et réflexif ; elle s'étonne de ce que, alors que ces stades devraient être corrélés à l'éducation, de nombreux adultes se trouvent encore dans le premier ou le second :

Les études de développement cognitif montrent que le premier stade décrit les réactions des enfants scolarisés en maternelle, que le stade deux caractérise ceux de primaire, et que la plupart des lycéens et des étudiants sont personnifiés par le stade trois. Le plus frappant est que la majeure partie des adultes continuent d'employer les orientations absolutistes ou relativistes, alors que rares sont ceux qui atteignent le niveau évaluatif de compréhension épistémologique.

26. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit., « On comprend donc que l'esthétique ne peut être, sauf exception, qu'une dimension de l'éthique (ou, mieux, de l'ethos) de classe », 83.

27. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit., p. 33-37.

28. Jeanne KLEIN, « Mapping aesthetic and development and epistemological and understanding », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 24(1), 2009, p. 83-97.

logique, devenant des critiques sceptiques²⁹.

L'auteur s'étonne ici de l'incompétence des spectateurs de théâtre. Ceux-ci emploient des schèmes d'évaluation qui, pour cette théorie, devraient être limités à l'enfance. Ainsi, les spectateurs de deuxième stade « jugent si le spectacle était “bon” ou “mauvais” en comparant les représentations “correctes” et “incorrectes” des artistes, en déterminant si elles sont “proches de la vie réelle” ou “fausses et incroyables” ». En poursuivant de telles formes d'évaluation, ils adoptent donc une forme d'expérience qui, non seulement n'est pas adéquate, mais encore n'est pas de leur âge. Pour l'auteur, la raison en est que leur jugement a été gâté par « des décennies d'exposition répétée aux “belles” descriptions de la “vie réelle” ». Ces spectateurs ne savent donc pas apprécier la recherche créative et l'abstraction. Ils sont démunis face à des « performances postmodernes », « abstraites et non figuratives », qui ont la préférence de l'auteur³⁰. Les stades du développement artistique sont ainsi employés dans cet article pour critiquer les formes d'évaluation de l'art que l'auteur juge inadéquates. L'intérêt descriptif que Housen et Parsons trouvent à ces stades disparaît ici derrière un usage normatif.

In fine, l'auteur moque les approches non réflexives de la performance théâtrale, c'est-à-dire toutes les esthétiques qui ne font pas de la recherche de nouvelles formes d'expression le cœur de l'appréciation. Seul le dernier stade d'appréciation est jugé digne d'intérêt. Il est décrit à partir de métaphores et d'affirmations grandiloquentes sur la portée de cette attitude. Ainsi, elle serait « bien plus réflexive et autonome » et interrogerait « la toile de nos tapisseries épistémologiques ». L'expérience esthétique légitime produit nécessairement de nouveaux sens (« de nouveaux territoires vierges »). Elle participerait même de la production artistique, puisqu'elle se caractérise par sa capacité à produire des choses neuves : « nous en arrivons à questionner jusqu'aux critères artistiques formulés par les théoriciens culturels d'hier et d'aujourd'hui³¹ ». L'auteur s'étonne alors de ce que

29. « Cognitive developmental studies find that stage one captures preschoolers' stances, stage two characterizes most elementary students, and stage three personifies most high school and college students. Most striking is that the majority of adults continue to operate from absolutists and multiplist orientations, and very few read the evaluatist level of epistemological understanding as skeptical critics ». *ibid.*, p. 93.

30. « Judge whether performances are either “good” or “bad” by comparing artists' “correct” or “incorrect” representations and whether they are “true to life and believable” or “fake and unbelievable” ». « Decades of repeated exposure to “beautiful” depictions of “real life” ». « non-representational », « post-modern performances ». *ibid.*, p. 86-88.

31. « Far more self-reflective and autonomous », « the fabric of our epistemological tapestries », « newly imagined territories of unsettled investigations », « we now question the very artistic criteria formulated by past and present critical and cultural theorists ». *ibid.*, p. 92.

« cet état final soit surtout celui de personnes qui disposent de diplômes de doctorat³² ». Comme chez Housen, le stade ultime de l'expérience esthétique est un stade inatteignable, une fiction à laquelle seuls les professionnels du jugement artistique peuvent prétendre. En somme, les théories du développement artistique servent ici à affirmer une vision scolastique de l'expérience esthétique³³, à l'aune de laquelle sont mesurées les expériences ordinaires.

Cette fiction produit des effets. L'auteur enseigne l'éducation théâtrale à destination des enfants, et forme donc des professionnels de la médiation culturelle. On pourrait multiplier les exemples de telles conceptions normatives et irréalistes de la compétence artistique dans le monde universitaire, comme parmi les professionnels de l'art et de l'éducation artistique. C'est en cela que ces théories m'intéressent. Elles permettent en effet de diagnostiquer, malgré le désintérêt de la sociologie de l'art pour le concept de compétence artistique, le fait que pour les acteurs des mondes de l'art, et en particulier pour ceux qui sont en contact avec le public, la question de l'adéquation des formes d'appropriation à un modèle normatif demeure centrale. *La distinction* décrit longuement les formes du mépris intellectuel et bourgeois pour les rapports populaires à l'art – et Bourdieu a d'ailleurs souvent été accusé de reprendre à son compte ces idées³⁴. Force est de constater que ce discours demeure très important, même s'il a pris de nouvelles formes, dont la moins étonnante n'est pas l'esthétique postmoderniste affirmant remettre en question toutes les certitudes. Les producteurs et les intermédiaires des normes d'appropriation de l'art, ces entrepreneurs de morale intellectuelle, étaient en place en 1979 et le sont toujours.

L'élitisme et le misérabilisme de ces théories s'expriment jusque dans les travaux empiriques les plus proches des sciences sociales. Le fait que la compétence artistique demeure impensée, ou tout au moins sous-théorisée, est également gênant pour nos disciplines. Dans un article examinant « les modalités de la rencontre de la culture et de l'imagination », des chercheurs canadiens étudient les réactions de 90 visiteurs montréalais dans des musées d'art, d'histoire, et d'histoire naturelle³⁵. La technique employée est celle du « thinking aloud ». Les enquêteurs demandent aux visiteurs de décrire à voix haute leurs pensées durant la visite. Ils les suivent au musée et enregistrent leurs réponses. Celles-ci

32. « This end-state is most often characterized by those who hold doctoral degree ». *ibid.*, p. 93.

33. Pierre BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, Paris : Seuil, 2003 [1997].

34. Elles sont certes souvent présentées sous forme de discours indirect. *idem*, *La distinction*, *op. cit.*

35. DUFRESNE-TASSÉ et al., « Fonctionnement imaginaire, culture du visiteur et culture exposée par le musée », *op. cit.*

sont ensuite retranscrites et analysées. Elles permettent aux auteurs de décrire six rapports à l'imagination, qui sont en fait plus généralement des rapports à l'art. Ils insistent eux aussi sur les lacunes du raisonnement des visiteurs. Ainsi, la première modalité qu'ils repèrent est intitulée « le rendez-vous manqué » :

[le visiteur] ne saurait pas qu'en salle d'exposition il est pertinent de s'arrêter à ce que l'on ressent ou pense et qu'il importe de le développer, parce que l'information enrichit d'autant l'objet considéré et procure un plaisir non négligeable³⁶.

Elle est suivie du « monologue sans pertinence » :

Ici, le visiteur fait une courte observation sur l'objet exposé, puis il évoque longuement quelque chose qui, tout en étant lié à ce qu'il voit, n'a pratiquement pas de rapport avec les caractéristiques de l'objet. [...] Cependant, on peut se demander pourquoi, sa balade à travers un souvenir terminée, le visiteur n'enchaîne-t-il pas avec un sujet plus pertinent à ce qu'il voit ou ne revient-il pas simplement à l'objet pour en traiter quelque aspect, par exemple, sa forme qui lui a semblé différent de celle de la fleur qu'on lui a offerte³⁷

Dans ces deux figures, le visiteur est caractérisé par son ignorance (« Le visiteur ne se douterait pas que le traitement même de l'objet, de ses caractéristiques, pourrait lui apporter un plaisir supplémentaire d'un autre type³⁸ ») et par son incapacité à produire une expérience esthétique considérée comme légitime. Lorsque, dans les figures suivantes, les auteurs cessent de parler d'ignorance, ils continuent de s'étonner de ce que les pensées des visiteurs sont si éloignées de l'œuvre d'art, ou de l'objet exposé. Ainsi, la troisième figure, la « rencontre assimilatrice », est celle durant laquelle le visiteur évoque un souvenir à partir de l'objet. Encore une fois :

La question majeure suscitée par la présente modalité d'utilisation de l'imaginaire est celle-ci : pourquoi, une fois son voyage terminé, le visiteur ne revient-il pas à l'objet muséal³⁹ ?

Le visiteur ordinaire est donc incompetent : « n'ayant jamais tenté d'aller plus loin, [il] n'en considèr[e] même pas la possibilité. De cette façon, le visiteur se trouve enfermé dans un monde de facilité et de plaisir limité à ce qui se produit immédiatement et

36. Ibid., p. 141.

37. Ibid., p. 142.

38. Ibid., p. 142.

39. Ibid., p. 143.

spontanément⁴⁰ ». On note au passage que la principale différence entre cette figure et la précédente n'est pas tant la forme du souvenir que son contenu : le monologue est « sans pertinence » lorsque la visiteuse qui observe une orchidée dans un jardin botanique pense à la fête des mères ; il s'agit par contre d'une « rencontre assimilatrice » lorsque le visiteur, devant un tableau, pense à « *Anna Karénine* » (dont on peut penser qu'il s'agit d'une adaptation filmique, le visiteur ajoutant : « quand je regardais ça dimanche »). Ainsi, alors que ni l'une ni l'autre de ces appropriations ne sont spécifiques au médium de la peinture, celle qui fait écho à un objet culturel légitime est considérée comme supérieure à celle qui évoque la famille de l'enquêté.

Viennent enfin trois figures plus légitimes : la « mise en place de parallèles », lorsque le visiteur détaille à la fois sa vision et l'évocation qu'elle lui suggère, mais toujours en « ignor[ant] cette complexité et [en] rest[ant] ainsi bien en deçà du traitement qu'il pourrait en réaliser⁴¹ » ; le contact « sous la haute surveillance d'un tiers » ; et enfin, le « dialogue constant », une expérience enfin adéquate :

Comme dans les modalités précédentes, le visiteur part d'une observation réalisée sur l'objet muséal et fait intervenir son imagination. Mais alors que dans les modalités précédentes il y avait réalisation d'un espèce de voyage dans l'imaginaire et éventuellement retour et confrontation avec des connaissances faisant office de principe de réalité, ici, observation et imaginaire sont en dialogue constant et on peut parler de véritable interaction entre les deux éléments⁴².

On note que la lecture de la description de cette dernière figure ne donne pas plus que les descriptions du stade ultime du développement artistique de détails concrets sur les manières de faire qu'il faudrait employer. Dans les deux articles cités, les erreurs des spectateurs ordinaires sont précisément pointées, mais les modalités concrètes de l'expérience esthétique adéquate sont peu spécifiées. Ce flou renvoie encore au caractère irréaliste de ce dernier stade. Il témoigne également de l'importance des dimensions linguistique et statutaire de la compétence artistique : l'expérience adéquate est indissociable de la capacité à articuler une opinion artistique et à l'affirmer.

La lecture des travaux de psychologie du développement artistique comme de certaines études de public révèle ainsi la prégnance du modèle de la compétence artistique chez les spécialistes et les professionnels de l'art. Je ne prétends pas ici que ces discours soient

40. Ibid., p. 144.

41. Ibid., p. 145.

42. Ibid., p. 149.

à l'origine des modèles d'expérience adéquate. Pour autant, ils ont deux intérêts. D'une part, ils donnent à lire de manière articulée et cohérente une idéologie de l'expérience esthétique qui existe également de manière latente dans d'autres groupes sociaux, jusque chez les visiteurs de musée. Ceux-ci n'ont pas une vision aussi systématisée des stades de développement ; ils ne s'en réfèrent pas moins à des figures correspondant à l'un ou l'autre des stades, et en particulier au dernier, en comparant leur propre comportement à celui qu'ils souhaiteraient adopter. D'autre part, cette littérature contribue justement à la diffusion et à la reproduction de cette norme esthétique, par l'intermédiaire des professionnels du musée : elle forme les intermédiaires culturels, elle informe leurs pratiques de conception de dispositifs de médiations, ainsi que leurs modèles d'interaction avec les visiteurs.

5.1.3 L'anxiété du visiteur de musée, un thème latent dans les études de public

Les travaux de sciences sociales sur les visiteurs pointent souvent l'incertitude et le malaise que ceux-ci peuvent ressentir au musée. Cependant, ces constats empiriques sont rarement mis au centre de l'analyse et problématisés⁴³. Ils semblent pourtant être liés à la normativité du modèle de la compétence artistique. Les exigences qu'impose la figure idéale de l'expérience esthétique pèsent en effet sur l'attitude des visiteurs. Dans cette section, je relis quelques travaux issus des études de public à l'aune du poids normatif de l'expérience esthétique idéale afin d'établir une première série d'indices empiriques de cette corrélation.

Dans son travail sur l'accompagnement de la visite au musée, Stéphane Debenedetti considère que la « réassurance » du visiteur constitue l'un des moteurs de la visite collective. Dans un article de revue de la littérature, l'auteur constate ainsi que cet environnement est producteur de stress.

La présence de compagnons peut être rassurante dans un contexte où la complexité des œuvres, l'austérité perceptuelle du milieu, la proximité immédiate d'amateurs cultivés engendre du stress⁴⁴.

43. À l'exception de Mark D. JACOBS, « "Not on a friday or saturday night". Performance anxieties of a college arts audience », *The Journal of Arts, Management, Law and Society*, 30 (2), 2000, p. 134-145.

44. DEBENEDETTI, « L'expérience de visite des lieux de loisirs », op. cit., p. 48 ; idem, « L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative », op. cit., p. 11 ; l'auteur cite à l'appui

Les propriétés du musée qui sont productrices de stress ont partie liée avec la compétence artistique. Il en va ainsi de « l'austérité perceptuelle du milieu » qui découle de la conception du musée, lieu produit pour la contemplation, c'est-à-dire pour l'expérience adéquate des œuvres, et qui est susceptible de mettre mal à l'aise ceux qui ne disposent pas des dispositions adaptées à une telle expérience. Selon Bourdieu, la « complexité des œuvres » fait référence au code nécessaire pour lire les œuvres d'art. La « proximité immédiate d'amateurs cultivés », enfin, est particulièrement intéressante, à condition de ne pas être lue comme un fait, mais comme une crainte : une idée que se fait le visiteur de la qualité potentielle de l'expérience de ses voisins de visite. Car il importe peu que les visiteurs alentour soient de véritables « amateurs cultivés », capables de déchiffrer correctement les œuvres. Le sentiment d'incompétence est aussi et peut-être surtout le sentiment que d'autres sont plus compétents que soi ; il n'est pas limité aux visiteurs les moins bien dotés, mais s'élève au contraire jusque chez les amateurs, comme le notent également les auteurs les plus éloignés de la tradition bourdieusienne⁴⁵. Cette dimension témoigne donc avant tout des incertitudes des visiteurs. Quoi qu'il en soit, ce sont bien des normes exigeantes de comportements que les visiteurs pensent ne pas maîtriser qui les font se sentir mal à l'aise.

À partir d'une perspective de psychologie sociale, Debenedetti voit dans la visite collective un moyen de se prémunir contre ces effets. Il précise, dans un article exposant les résultats empiriques d'une enquête par entretien auprès de 24 visiteurs parisiens, la façon dont la coprésence est susceptible de réduire le stress⁴⁶

La réassurance apaise l'anxiété, l'inconfort ou le stress qui peut être produit par trois éléments : la foule, l'austérité du musée, et les rapports du visiteur aux œuvres d'art [...]. Le processus d'enrichissement mutuel apaise également l'inconfort causé par des œuvres trop ambiguës ou trop déconcertantes, alors que la dimension récréationnelle écarte l'attention du visiteur des différentes sources de stress (on rit face aux œuvres les plus dérangeantes, la chaleur et la convivialité du groupe adoucissent une foule étouffante ou une atmosphère austère, etc.⁴⁷).

de cette affirmation BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit. ; HANA GOTTESDIENER, *Freins et motivations à la visite des musées d'art*, Paris : DEP-Ministère de la culture, 1992 ; W. W. MARTIN, JOHN H. FALK et JOHN D. BALLING, « Environmental effects of learning. The outdoor field trip », *Science Education*, 65, 1981, p. 301-309 ; JOHN H. FALK et JOHN D. BALLING, « The field trip milieu. Learning and behavior as a function of contextual events », *Journal of Educational Research*, 76 (1), 1982, p. 22-28.

45. HENNION, *La passion musicale*, op. cit.

46. DEBENEDETTI, « Investigating the role of companions in the art museum experience », op. cit., p. 54.

47. « Reassurance eases the anxiety, discomfort or stress that can be induced by three elements : the

Le collectif réduit le stress car il permet d'une part de discuter des œuvres incomprises, et d'autre part de s'amuser. L'auteur ajoute que ces fonctions sont d'autant plus importantes que la situation est incertaine : dans les musées d'art contemporain, les œuvres exigent une approche interprétative et laissent peu de prise à l'appréhension esthétique naïve qui constitue toujours un dernier recours possible pour donner sens à une œuvre et affirmer une opinion ; et les expositions temporaires exigent également une compétence muséale particulière pour être appréciées dans leur cohérence, par rapport aux expositions permanentes.

Le stress produit par le musée n'est donc pas réservé aux visiteurs les plus éloignés du code légitime, mais s'étend, bien que selon des modalités différentes, à la plupart des visiteurs. Dans une enquête cherchant à expliquer les raisons psychologiques de la visite ou de la non-visite de musée, Hana Gottesdiener et Jean-Christophe Vilatte montrent que l'appréhension, voire la peur du musée, existent aussi bien pour les membres des classes populaires ou moyennes que pour les membres des classes supérieures.

Nous avons ainsi découvert que l'anticipation de la confrontation avec les œuvres d'art provoque la peur aussi bien chez les cadres que chez les employés. Les employés, qui entrent [au musée] dans un monde nouveau, ont peur de perdre leurs repères. Les cadres managériaux, conscients que le musée met en jeu plus que la simple confrontation à un corpus stable de connaissance, craignent les risques que prend leur image de soi⁴⁸

Les premiers craignent de se sentir isolés. Ils voudraient disposer d'une aide érudite, d'un compagnon susceptible de les éclairer. Ils reproduisent, dans l'attente d'un tel compagnon, l'image du spectateur idéal, compétent, capable de saisir immédiatement le sens d'une œuvre : « ainsi, le savant érudit, qui comprend tout d'un regard, incarne pour les employés l'accompagnateur idéal⁴⁹ ». Mais les membres des classes supérieures ne sont pas

crowds, the austerity of the museum and the visitor's relationship with the art works. [...] The process of mutual enrichment eases the discomfort caused by ambiguous and disconcerting art works, while the recreational aspect diverts the visitor's attention from the various sources of stress (disturbing works are laughed at ; oppressive crowds or an austere atmosphere are softened by the warmth and conviviality of the group, etc.) ». *ibid.*, p. 57.

48. « Thus we discover that anticipation of confrontation with a work of art provokes fear as much in executives as it does in employees. Employees, who have to enter a foreign world, fear losing their usual reference points. Management executives, aware that more is at stake than confronting a recognized body of knowledge, fear the fact that their own self-image is at risk ». Hana GOTTESDIENER et Jean-Christophe VILATTE, « Personality. A factor influencing art museum attendance », *Looking for Non-Publics*, sous la dir. de Daniel JACOBI et Jason LUCKERHOFF, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 32.

49. « Thus, a scholar who knows a lot, who understands everything at a glance, embodies for these employees the figure of an ideal initiator ». *ibid.*, p. 32.

en reste : le risque, pour eux, est de perdre la face. Alors qu'ils sont considérés et, peut-on penser, qu'ils considèrent les visiteurs de leur niveau social comme compétents, capables de saisir adéquatement les œuvres, la crainte de ne pas être capable de produire une telle compétence est susceptible de les éloigner entièrement de la visite. Pour les auteurs, cette crainte est l'un des freins à la visite des classes supérieures, et explique en partie le fait que certains individus dotés des propriétés sociales qui devraient les incliner à la pratique de la visite s'en écartent.

Les plus apeurés sont ceux pour qui l'art est un élément « naturel » de leur monde (les cadres). Dans ce groupe, la rencontre avec une œuvre d'art dont la valeur est socialement reconnue (elle est exposée dans un musée) produit une remise en question (qui suis-je si je ne suis pas touché par cette œuvre ?) si la rencontre échoue et que l'œuvre ne produit rien sur le spectateur. Le risque n'est pas simplement lié à son identité sociale (je fais partie des classes supérieures. Je devrais être capable de ressentir les effets d'une œuvre, car l'art fait partie de mon monde) mais aussi à sa subjectivité et à son estime de soi⁵⁰.

Le fait que les auteurs qualifient de « plus apeurés » les non-visiteurs appartenant aux classes supérieures témoigne de ce que le stress produit par le musée, loin de se réduire à mesure que l'on s'élève dans l'échelle sociale, tend plutôt à s'élever. Il faudrait une enquête spécifique pour déterminer le niveau d'incertitude à chaque degré de l'échelle sociale et de l'échelle de compétence artistique, et l'on peut penser qu'un certain niveau de familiarité avec l'art produit une aisance qui contre cette tendance. Il faut cependant garder à l'esprit que l'injonction produite par l'image d'un visiteur idéal existe au-delà des classes moyennes. La « bonne volonté culturelle » ne disparaît pas dans les classes supérieures.

Ces résultats sont d'autant plus intéressants qu'ils proviennent d'auteurs souhaitant faire fonctionner des modèles alternatifs à celui de *L'amour de l'art*. Pour Gottesdiener et Vilatte, l'analyse de la personnalité doit ainsi permettre de dépasser une vision du public des musées reposant sur le « conditionnement social ».

L'analyse suggère qu'il est inadéquat de penser la visite de musée simplement

50. « The most scared are those for whom art is “naturally” part of their world (the executives). For this group, encountering a work of art whose value is socially recognized (the work is in a museum) sparks self-questioning (who am I if I can't be moved by this work of art ?) if the encounter fails and nothing is elicited in the visitor by the work of art. The risk involved is not linked merely to social identity (I am in upper management. I should feel the effects of art because it is part of my world), but also to the subjects themselves and the question of their personal worth ». *ibid.*, p. 33.

en termes de conditionnement social et de pratiques de distinction. Nous avons montré que les principaux obstacles à la pratique sont l'effort intellectuel anticipé et l'importance de l'investissement émotionnel. En effet, la visite produit chez certains visiteurs une véritable peur. On peut ainsi comprendre la référence constante aux experts et aux spécialistes, aux personnes compétentes, ainsi que la peur sous-jacente de ne pas être à la hauteur⁵¹.

Les auteurs considèrent ainsi que leur mise en lumière du rôle de l'appréhension des visiteurs dans l'absence de visite réfute, ou du moins complète, le modèle de la compétence artistique. On peut au contraire penser que les exigences intellectuelles et émotionnelles de l'expérience esthétique qu'ils mettent en avant sont le fruit de la construction historique d'un modèle normatif de contemplation.

Enfin, les études de public analysant la place des dispositifs de médiation tendent à confirmer l'importance d'un modèle normatif guidant l'attitude des visiteurs. Dans une enquête de suivi des visiteurs par caméra subjective visant à reconstituer le processus d'interprétation opéré par les visiteurs, Daniel Schmitt constate que l'usage des dispositifs de médiation a pour objectif de réduire cette crainte d'inadéquation.

Dès que les visiteurs franchissent le seuil de ce musée, ils tentent de trouver un sens aux œuvres exposées, au besoin en s'aidant des outils de médiation mis à leur disposition dans l'espace d'exposition : cartels, panneaux graphiques, fiches de salle, audioguides, QR codes. Néanmoins, les enquêtes que nous avons réalisées précisent que le sens construit par les visiteurs dans le cours de leur visite ne recouvre que très partiellement le sens du discours souhaité par l'institution. Non seulement les visiteurs déploient des efforts considérables pour trouver des informations et pour établir une relation aux œuvres, mais de plus ils n'ont pas la certitude d'établir « la bonne relation », celle qu'ils supposent élaborée par l'institution⁵².

« La bonne relation » désigne ici l'expérience idéale que les visiteurs se croient sommés d'atteindre, et dont l'éloignement perpétue le sentiment d'inadéquation. Dans leur enquête sur l'exposition *Vienne* au Centre Pompidou, Nathalie Heinich et Michael Pollak constatent également les frustrations de ceux que ces médiations n'éclairent pas, ou pas

51. « This analysis suggests that thinking of the museum visits solely in terms of social conditioning and practices of distinction is inadequate. We have shown that the principal barriers to practice are the perspective of the intellectual effort required and the importance of emotional investment. Indeed, visits to museums spark fear in certain visitors. Thus, the constant references to experts and specialists, people of competence, and the underlying fear of not measuring up to the task ». *ibid.*, p. 35.

52. SCHMITT, « Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs », *op. cit.*, p. 44.

suffisamment. Ainsi, les visites guidées bénéficient d'abord à ceux qui, disposant d'une compétence suffisante, n'en ont pas besoin :

Ceux qui y assistent, parce qu'ils ont conscience d'en avoir besoin, risquent fort de n'en profiter que très imparfaitement, et s'ils en ressortent souvent admiratifs envers le conférencier, et fiers d'avoir reçu cette initiation, ils ne peuvent pas – au moins pour certains et au moins partiellement – ne pas en ressentir une certaine frustration, du fait qu'on n'a pas répondu à leurs questions (implicites ou explicites) ; frustration susceptible de se transformer, éventuellement, en humiliation, à travers le sentiment de leur propre indignité culturelle⁵³.

Le musée exige une attitude, mais ne donne pas les moyens de la prendre et de la tenir. Cette « injonction paradoxale » peut produire frustration, sentiment d'illégitimité, ou agressivité à l'égard du musée – agressivité qui n'est pas sans lien avec la critique constructiviste de l'arbitraire culturel.

Tout se passe en fait comme si l'exposition suscitait une demande (d'information, de compréhension) qu'elle n'est pas en mesure de satisfaire par elle-même, engendrant par là même soit un sentiment d'agressivité envers les responsables, soit un sentiment plus subjectif d'indignité, à travers la surestimation de la complexité du thème ou encore la sous-estimation des capacités de la personne (« on sent qu'on ne sait pas grand chose » conclut une visiteuse avec amertume⁵⁴).

On trouve ainsi dans les études de public un ensemble d'indices du lien entre une image normative de l'expérience esthétique d'une part, et les effets anxiogènes du musée d'autre part. Des visiteurs aux profils très différents craignent la visite parce qu'ils craignent la façon dont elle les renvoie à leur propre attitude esthétique. J'ai défini dans cette section à partir des recherches de psychologie du développement artistique la figure à laquelle se mesurent les expériences effectives. Cette définition théorique correspond à une réalité empirique, non pas parce que les théories du développement artistique décrivent adéquatement l'évolution cognitive des amateurs d'art, mais parce qu'ils croient que tel est le cas. Or une telle croyance s'accompagne presque nécessairement de la croyance dans sa propre infériorité, puisque le stade ultime de l'expérience est défini de manière à la fois si floue et si exigeante qu'il ne paraît jamais atteignable. L'étude empirique permet alors de préciser cette définition. Ce qui caractérise alors l'expérience idéale, c'est l'injonction contradictoire qu'elle produit.

53. HEINICH et POLLAK, *Vienne à Paris*, op. cit., p. 90.

54. Ibid., p. 149.

5.2 Les registres d'évaluation d'une exposition

Les modèles qui décrivent l'expérience esthétique idéale pointent sa pluridimensionnalité. Ainsi, le psychologue Mihály Csíkszentmihályi avance dans *The art of seeing* qu'il existe trois dimensions de l'expérience esthétique : perceptuelle, émotionnelle, et intellectuelle⁵⁵. Son étude empirique porte sur des professionnels de l'art. Ceux-ci témoignent des difficultés qu'ils rencontrent à assembler ces différentes dimensions. Pour l'auteur, cependant, si ces récepteurs experts y parviennent, tous les récepteurs devraient pouvoir le faire. Son modèle a une prétention universelle. Si l'on tourne notre regard vers les récepteurs ordinaires, on constate pourtant que la réconciliation de ces dimensions contradictoires est problématique. Ce n'est pas que leur expérience soit déconnectée de ce modèle : au contraire, elle est orientée par sa définition de l'expérience idéale. Mais l'impossibilité de l'atteindre, c'est-à-dire l'impossibilité, pour les récepteurs qui ne sont pas experts, de concilier les dimensions contradictoires de l'expérience esthétique.

Contre les approches normatives des échelles de compétence décrites dans les sections précédentes, j'ai proposé dans le chapitre 1 de redéfinir le concept de compétence artistique en y intégrant plusieurs dimensions. D'abord, les inégalités de compétence doivent être liées aux différences de socialisation, et non simplement naturalisée en étant rapportées à l'âge. Ensuite l'échelle de légitimité des différents rapports à l'art n'est pas simplement inscrite dans l'essence de l'art : elle est le résultat d'un processus historique qui a érigé une forme d'expérience esthétique en norme. Pour autant, l'appréhension des écarts dans la valeur reconnue aux différentes formes d'appropriation des œuvres est importante pour décrire les préoccupations des visiteurs. Ceux-ci, en effet, se jugent et jugent leur entourage à partir de la conformité de leur expérience à la norme. Si les théories décrites dans la section précédente sont importantes, c'est parce qu'elles témoignent de cette normativité. Les contradictions de l'expérience esthétique rejaillissent donc sur les expériences ordinaires.

En quoi consiste cette contradiction ? Une réception idéale doit être à la fois spontanée et profonde, naturelle et culturelle, informée et naïve. Il faudrait disposer *tout à la fois* du savoir de l'expert et du regard innocent de l'enfant. Chacun de ces registres semble occulter l'autre, et ils ne paraissent pas compatibles. Or, ce défi quasiment insurmontable conduit certains visiteurs, y compris parmi les mieux dotés, à un sentiment d'être en

55. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit.

échec. Il est le signe d'une maîtrise incomplète, de l'absence de compétence. Pourtant, ces visiteurs continuent à penser leur expérience à l'aune de cette exigence.

Une manière exploratoire d'appréhender les différents composants de l'expérience esthétique considérée comme idéale consiste à analyser les productions écrites spontanées des visiteurs de musée. Elles permettent en effet de saisir ce qui est valorisé en pratique par les acteurs. Je présente dans cette section une telle étude à partir de l'analyse lexicométrique des livres d'or de l'exposition *La fuite en Égypte*. Je montre que trois registres principaux sont employés par les visiteurs pour évaluer l'exposition. L'un est associé à la qualité de l'expérience, et plus souvent mobilisé par les visiteurs les moins dotés. Les deux autres peuvent être interprétés comme la dimension sensible et la dimension interprétative de l'expérience esthétique. Ces deux registres apparaissent rarement ensemble ; c'est en cela que l'on peut parler d'injonction contradictoire : les visiteurs pensent qu'il est nécessaire de mobiliser les deux, mais n'en emploient en général qu'un seul, car la maîtrise conjointe des deux registres nécessite une compétence importante.

5.2.1 Source et méthode

Cette exposition s'est tenue du 15 février au 19 mai 2008. Elle a été organisée à l'occasion de l'acquisition du tableau et de son envoi au musée des beaux-arts de Lyon. Outre cette pièce maîtresse, l'exposition était ainsi constituée :

La première section, consacrée à l'iconographie de l'enfance du Christ, du massacre des Innocents à la fuite en Égypte, a montré des œuvres réalisées en France et en Italie par des contemporains de l'artiste : Philippe de Champaigne, Sébastien Bourdon, Jacques Stella ou encore le Dominiquin. Exposées en regard de tableaux peints par Nicolas Poussin sur ces mêmes thèmes, elles ont prouvé l'exceptionnelle originalité de son approche iconographique [...]. Un cabinet placé au cœur de l'exposition a rassemblé cinq œuvres de Poussin contemporaines de *La fuite en Égypte* [...] L'exposition fut l'occasion également d'évoquer la personnalité et la collection du commanditaire Jacques Serizier et proposé [sic] une étude de la composition de l'œuvre, des sources d'inspiration de l'artiste, et de la réception du tableau par la gravure⁵⁶.

Une galerie d'interprétation particulièrement fournie était donc mise à disposition des visiteurs. Elle comportait une série de 10 *kakemonos*⁵⁷ comprenant de nombreuses expli-

56. DUBOIS-BRINKMANN et LAVEISSIÈRE, *Nicolas Poussin. La fuite en Égypte (1657)*, op. cit., p. 21.

57. Ce mot japonais désigne originalement des peintures sur papier hautes et étroites, destinées à être accrochées au mur. Au musée de Lyon, il désigne les bannières de même format qui sont employées pour

cations sur le tableau (cf. figure 5.1). Leur contenu est très similaire à celui de l'œuvre-en-poche, dont ils constituent en quelque sorte la première version (section 4.2.1). Un site web consacré au tableau a également été mis en place à cette occasion. L'exposition était gratuite.

Mon travail de terrain n'avait pas commencé à l'époque de l'exposition. Je n'ai donc pu travailler sur cette exposition qu'à partir des traces laissées par les visiteurs, en l'occurrence les réactions laissées dans les livres d'or qui étaient mis à leur disposition. Ces livres d'or sont consultables à la bibliothèque du musée des beaux-arts de Lyon. L'analyse présentée dans cette section porte sur une transcription intégrale. Le corpus brut est composé de 673 réactions. J'ai écarté, pour les besoins de l'analyse lexicométrique, un certain nombre de ces réactions : les dessins sans commentaire, ou dont le commentaire ne pouvait être détaché du dessin ; les réactions en langue étrangère (anglais, espagnol, japonais) ; les réactions écrites par des enfants, indiquées par la signature explicite (« Julie, 7 ans »), ou par l'écriture cursive et peu assurée. Le corpus finalement analysé est donc constitué de 578 réactions. La plupart d'entre elles sont très courtes, souvent de l'ordre de quelques phrases.

J'ai employé, pour analyser ces données, une technique lexicométrique exploratoire, l'algorithme de classification développé par Max Reinert et implémenté dans le logiciel *Alceste* (pour « Analyse des lexèmes cooccurrents dans les énoncés simples d'un texte⁵⁸ »). Je présenterai dans le chapitre 7 une autre analyse lexicométrique portant sur un corpus d'articles de presse, qui mobilise une autre technique, le *topic modeling*. Les deux méthodes diffèrent du point de vue de l'algorithme de classification. *Alceste* emploie les techniques statistiques développées dans l'école française d'analyse de données par Jean-Paul Benzécri et ses collègues. Elles reposent principalement sur une métrique, la distance du khi-2, et sur une technique qui lui est associée, l'analyse de correspondances. Le *topic modeling* s'appuie sur des algorithmes bayésiens. Du point de vue de l'analyste, *Alceste* fonctionne particulièrement bien sur des documents longs ou de tailles très variées, et produit des classifications au nombre de classes limité, et laisse non classifiée une part non négligeable du corpus (habituellement 10 à 20%). Le *topic modeling* fonctionne particulièrement bien sur

diffuser le matériel d'interprétation.

58. Max REINERT, « Une méthode de classification descendante hiérarchique. Application à l'analyse lexicale par contexte », *Les Cahiers de l'Analyse de Données*, 8 (2), 1983, p. 187–198 ; Max REINERT, « Les “mondes lexicaux” et leur “logique” à travers l'analyse statistique d'un corpus de récits de cauchemars », *Langage et société*, 66 (1), 1993, p. 5–39.

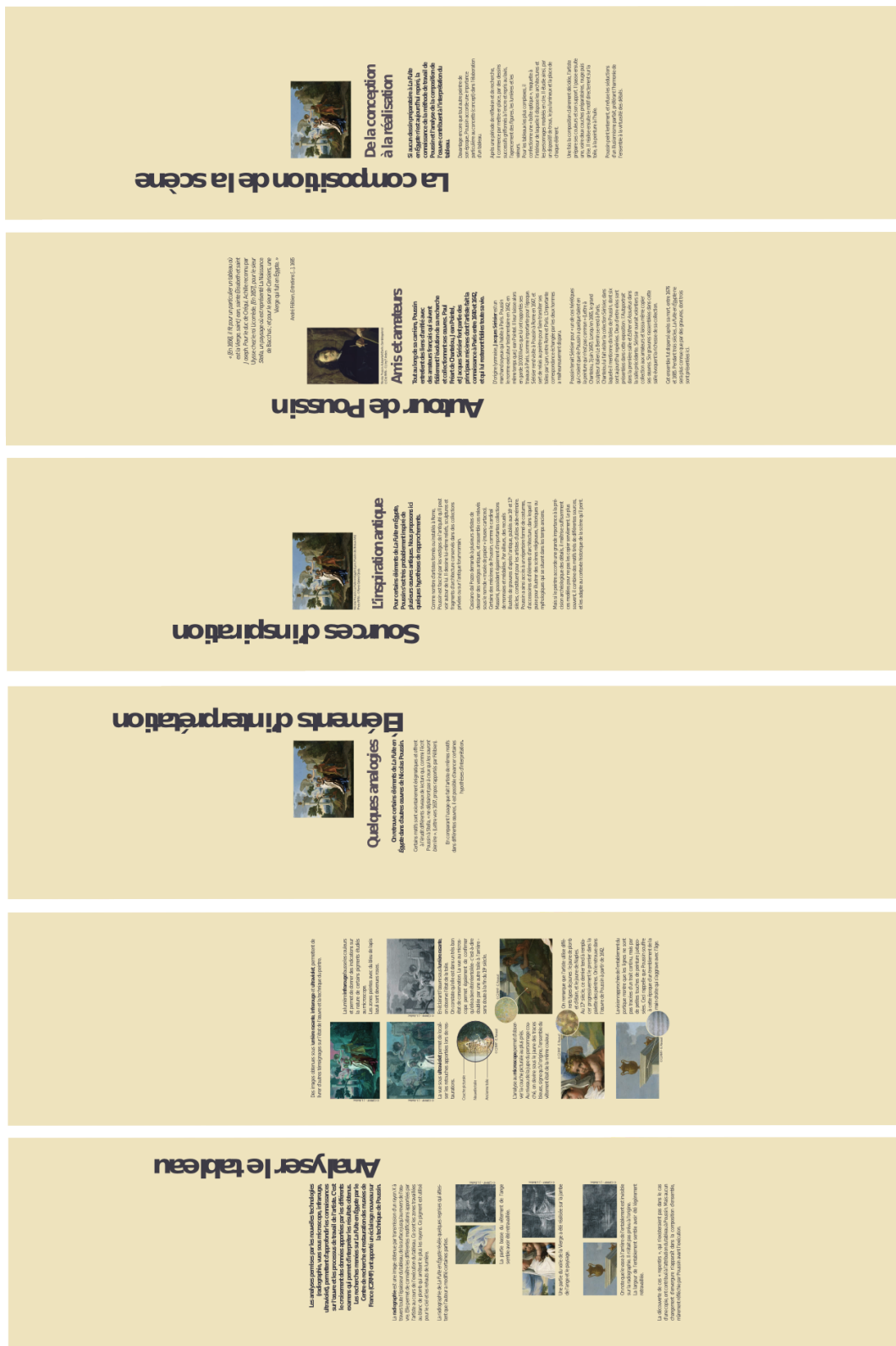


FIGURE 5.1 – Matériel d'interprétation de l'exposition *La fuite en Égypte*

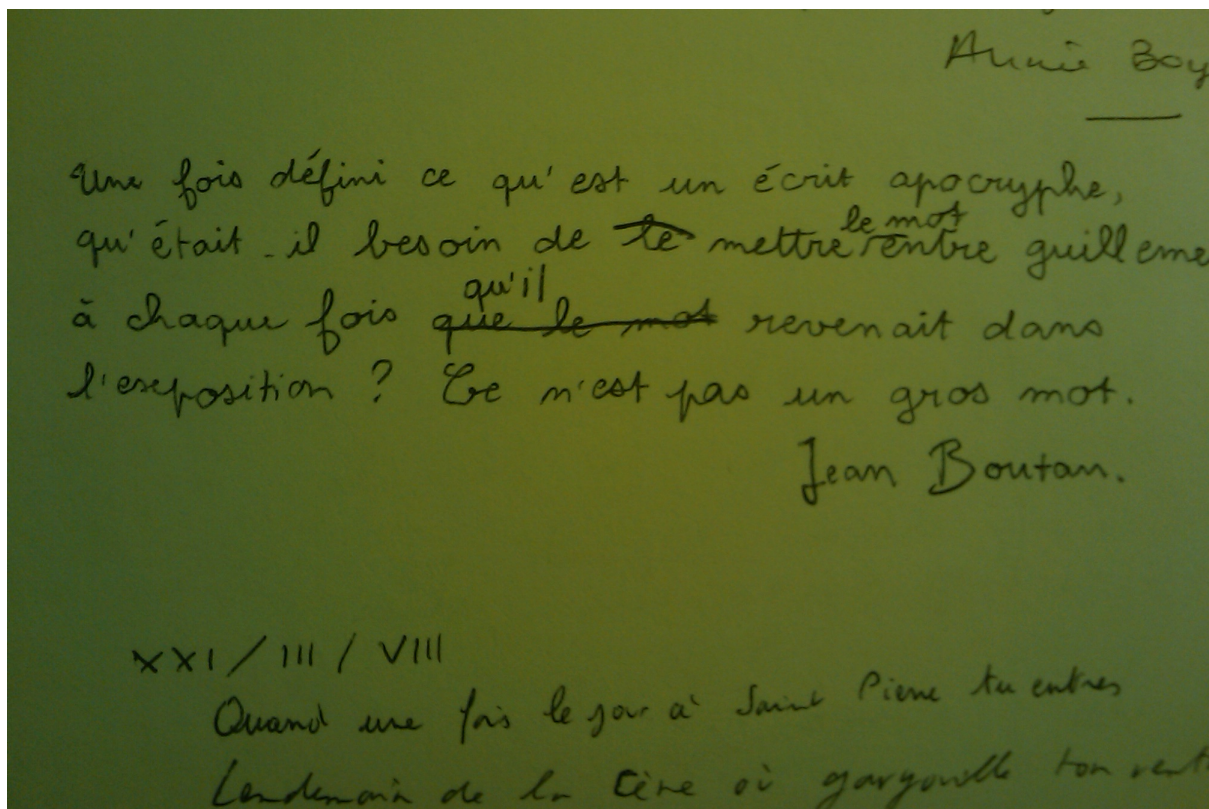


FIGURE 5.2 – Extrait du livre d'or

des corpus relativement homogènes quant à la longueur des documents (mais il peut être adapté sur d'autres corpus en découpant préalablement lesdits documents). Il produit un nombre important de catégories, et classe l'intégralité du corpus. Une autre différence importante est que le premier algorithme prend en considération la proximité des mots dans le corpus, alors que le second l'ignore. Par exemple, l'association entre « belle » et « exposition » sera plus forte pour l'expression « belle exposition » que pour l'expression « exposition qui est très belle » dans une analyse produite par Alceste, mais les deux sont équivalents dans une analyse par *topic modeling*.

J'ai privilégié pour l'analyse du livre d'or la méthode Alceste. Je suis en effet à la recherche des registres les plus proéminents d'évaluation de l'exposition, et donc d'un nombre de thèmes restreints. Ce corpus est par ailleurs très limité en taille. Sa redondance est telle qu'important peu les quelques documents que l'analyse ne parviendra pas à classer. Enfin, l'ordre des termes importe, dans la mesure où certaines expressions (par exemple « magnifique exposition ») tendent à revenir souvent dans le corpus. J'ai employé l'implémentation de l'algorithme diffusée dans le logiciel *IRaMuTeq*. Je suis ici l'exemple d'enquêtes précédentes qui ont mis en évidence des registres de discours à partir de la même méthode de

classification, des témoignages de deuil après les attentats de Madrid⁵⁹ aux arguments ordinairement employés à propos de l'énergie nucléaire⁶⁰.

Le logiciel procède d'abord à la lemmatisation du corpus. Les différentes formes grammaticales d'un même terme sont considérées comme équivalentes : masculin et féminin (« beau » et « belle »), conjugaisons (« regardé » et « regarder »), singulier et pluriel, etc. L'algorithme découpe d'abord les textes du corpus en « unités de contexte élémentaire » et mesure les cooccurrences de mots dans ces unités. Puis il calcule la distance qui sépare chaque unité élémentaire des autres unités du corpus, et procède à une classification hiérarchique qui, à chaque étape, fusionne dans une même classe les deux unités élémentaires ou regroupement d'unités élémentaires les plus proches. Les textes du corpus ont été légèrement modifiés avant l'analyse, principalement pour corriger les erreurs d'orthographe. L'expression « fuite en Égypte » a été codée comme un seul et même mot.

L'un des principaux intérêts de ces données est qu'elles ne sont pas expérimentales. Le discours qui est analysé ici n'a pas été produit en réponse à une demande du chercheur, mais à l'invitation du musée. Cela ne signifie évidemment pas qu'il soit plus « authentique » ; simplement, il est pris dans d'autres contraintes d'énonciation que celles de l'entretien. On constate en particulier que les réactions inscrites dans le livre d'or s'adressent clairement à l'équipe de direction du musée et aux organisateurs de l'exposition, qu'il s'agisse de félicitations, de remarques ou de reproches. De ce fait, l'analyse peut saisir des rapports pratiques à l'exposition : ce qui, dans l'expérience du musée, importe suffisamment aux visiteurs pour qu'ils interpellent les concepteurs d'exposition.

5.2.2 Trois registres d'évaluation de l'exposition

La classification produit de bons résultats. Environ quatre réactions sur cinq ont pu être catégorisées (78,5%), alors que les corpus de textes courts sont habituellement difficiles à analyser. Cela semble indiquer la cohérence du corpus. La classification produit trois classes lexicales. L'interprétation de ces classes repose, comme pour les analyses factorielles, sur l'étude des termes sur- et sous-représentés dans ces classes, par rapport aux

59. G r me TRUC, « Analyser un corpus illisible ? Le logiciel Alceste confront   à des registres de condoléances », *Langage et société*, 135, 2011, p. 29–45.

60. Mathieu BRUGIDOU, « Argumentation and values. An analysis of ordinary political competence via an open-ended question », *International Journal of Public Opinion Research*, 15 (4), 2003, p. 413–430.

autres classes⁶¹ .

Tableau 5.2 – Classe 1 - 250 unités de contexte élémentaire sur 482 - 51.87%

# classe	# corpus	% classe	forme	p-value
147	216	68.06	exposition	< .0001
113	155	72.9	beau	< .0001
38	38	100.0	explication	< .0001
41	54	75.93	intéressant	.00017
10	10	100.0	permettre	.00208
12	13	92.31	apprécier	.00309
40	57	70.18	oeuvre	.00321
9	9	100.0	époque	.00353
11	12	91.67	découvrir	.00520
8	8	100.0	technique	.00600
8	8	100.0	multimédia	.00600
8	8	100.0	découverte	.00600
10	11	90.91	instructif	.00875

La première classe est définie lexicalement par une sur-représentation des termes « exposition », « beau », « explication », « intéressant », « aimer », « période », « découvrir », « technique », « découverte », « instructif », « remarquable ». Elle est quantitativement la plus importante. Son vocabulaire est évaluatif, et les phrases de la classe portent principalement sur la connaissance apportée par l'exposition, dans ses dimensions cognitives. Elle rassemble ainsi des discours qui félicitent le personnel du musée, ou qui qualifient l'intérêt de l'exposition.

Tableau 5.3 – Classe 2 - 96 unités de contexte élémentaire sur 482 - 19.92%

# classe	# corpus	% classe	forme	p-value
15	23	65.22	fuite en égypte	< .0001
10	13	76.92	lumière	< .0001
7	8	87.5	toile	< .0001
7	8	87.5	admirer	< .0001
5	5	100.0	visiter	< .0001
6	7	85.71	chose	< .0001
7	9	77.78	enfant	< .0001

61. Les tableau 5.2, tableau 5.3 et tableau 5.4 présentent les termes les plus fortement associés à chaque classe. On y trouve, pour chaque terme lemmatisé, le nombre d'occurrences dans la classe, le nombre d'occurrences du mot dans le corpus, et la fréquence des occurrences du corpus qui sont dans la classe :

$$\frac{\text{Nombre d'occurrences dans la classe}}{\text{Nombre d'occurrences dans le corpus}}$$

La p-value est calculée à partir d'un test du khi-2. Je n'ai conservé dans les tableaux que les termes très fortement associés à chaque classe ($p < 0,01$), mais je mentionne parfois dans l'analyse d'autres termes heuristiques, moins significativement associés ($p < 0,05$).

# classe	# corpus	% classe	forme	p-value
7	9	77.78	cher	< .0001
4	4	100.0	blanc	< .0001
4	4	100.0	regarder	< .0001
4	4	100.0	effet	< .0001
5	6	83.33	sujet	< .0001
5	6	83.33	mauvais	< .0001
5	6	83.33	exemple	< .0001
25	67	37.31	poussin	.00012
8	13	61.54	venir	.00013
3	3	100.0	profiter	.00049
3	3	100.0	tenir	.00049
3	3	100.0	national	.00049
3	3	100.0	briller	.00049
5	7	71.43	reflet	.00058
4	5	80.0	adorer	.00072
14	33	42.42	voir	.00079

La deuxième classe est caractérisée par la sur-représentation des termes « fuite en Égypte », « lumière », « toile », « admirer », « visiter », « blanc », « regarder », « sujet », « effet », et par la sous-représentation des termes « exposition », « beau », « explication », « visiter », « intéressant ». Elle s'oppose ainsi, par les termes qui la qualifient négativement, à la première classe. Le discours est centré sur le tableau phare plutôt que sur l'exposition dans son ensemble, et le propos est esthétique plutôt qu'analytique. La classe rassemble environ un cinquième du corpus classifié.

Tableau 5.4 – Classe 3 - 136 unités de contexte élémentaire sur 482 - 28.22%

# classe	# corpus	% classe	forme	p-value
33	48	68.75	magnifique	< .0001
21	26	80.77	visite	< .0001
17	19	89.47	lyon	< .0001
14	16	87.5	félicitation	< .0001
15	18	83.33	excellent	< .0001
10	10	100.0	continuer	< .0001
9	9	100.0	visiteur	< .0001
10	11	90.91	conférencier	< .0001
10	11	90.91	acquisition	< .0001
7	7	100.0	ville	< .0001
7	7	100.0	guider	< .0001
8	9	88.89	travail	< .0001
8	9	88.89	site	< .0001
5	5	100.0	internet	.00033
5	5	100.0	temporaire	.00033
6	7	85.71	mécène	.00066
9	13	69.23	présentation	.00086
9	13	69.23	beauté	.00086

Enfin, la troisième classe est caractérisée par la sur-représentation des termes « magnifique », « visite », « Lyon », « félicitations », « excellent », « continuer », « visiteur », « guide », « acquisition », « ville », « guider », « travail », et par la sous-représentation des termes « explication », « beau », « grand », « intéressant », « lumière ». Elle s'oppose aux deux autres et porte principalement sur les conditions pratiques de visite, ainsi que sur les dispositifs matériels. Le jugement porte ici moins sur l'exposition ou sur le tableau que sur le musée en général. On y trouve en particulier de nombreuses réactions félicitant le personnel pour son travail, saluant la compétence des guides, ou adressant des reproches sur l'un ou l'autre des éléments concrets de l'exposition.

Les trois classes décrivent donc des expériences différentes. Le centre d'intérêt des trois lexiques n'est pas le même : la première classe évalue l'exposition dans son ensemble, la deuxième le tableau, la troisième la visite, et dans une moindre mesure le musée dans son ensemble. Ces objets apparaissent comme les termes les plus fortement associés à chaque classe. Ils distinguent également des formes de visite. L'exposition, dans la première classe, apparaît comme un texte qu'il s'agit de lire : elle doit produire un discours cohérent et instructif, éduquer le visiteur, l'informer sur l'art de Poussin. Dans la deuxième classe, l'exposition est un écrin pour l'objet qui importe réellement, le tableau. La différence n'est pas triviale, puisque les alternatives engagent des réceptions différentes. Enfin, dans la troisième classe, c'est la visite en tant qu'expérience plus ou moins agréable qui est l'objet du discours.

Par ailleurs, le vocabulaire employé par les discours appartenant aux différentes classes varie également. Dans la première classe, il est évaluatif : il est concentré sur la qualité de l'exposition. Dans la seconde classe, il est esthétique : il s'agit de produire un jugement sur la peinture. Dans la dernière classe, enfin, il est pratique ou émotionnel, selon qu'il porte sur la peinture ou sur la matérialité de l'exposition. *In fine*, ces classes sont organisées autour de différents aspects de l'expérience de visite : la connaissance, l'esthétique, et la valeur (tableau 5.5). Ce qui importe aux visiteurs de la première classe est la qualité de l'explication de la peinture : comment l'exposition décrit-elle son contexte, son histoire, son iconographie, comment explique-t-elle sa philosophie et son sens caché ? La seconde classe se concentre sur la couleur et la lumière, la composition et les formes du tableau. La troisième s'interroge sur les raisons de la valeur de l'œuvre. Elle insiste sur le travail des professionnels de l'art, sur le prestige que le tableau apporte à la ville, et sur les caractéristiques techniques de l'exposition.

Tableau 5.5 – Interprétation des classes

Classe	Objet	Vocabulaire	Attention
Un	Exposition	Évaluation	Connaissance
Deux	Peinture	Esthétique	Beauté
Trois	Visite/Musée	Pratique/Émotionnel	Valeur

L'analyse permet donc de distinguer trois registres lexicaux de l'évaluation d'une exposition. Ils décrivent des visions alternatives, parfois complémentaires, de ce à quoi les expositions devraient ressembler. Pour le visiteur ordinaire comme pour le professionnel de l'art⁶², si l'on met bout à bout ces trois langages, le musée devrait expliquer l'art, fournir une expérience esthétique, émouvoir, et proposer une expérience agréable. Mais ces registres ne sont pas équivalents. Une analyse factorielle des termes utilisés dans le corpus (figure 5.3) montre que les trois classes se recoupent très peu. Elle fait apparaître une double opposition : entre la classe 3 (en bleu), et les deux autres classes (axe 1), et entre la classe 1 et la classe 2 (respectivement en rouge et vert).

En effet, la plupart des réactions des visiteurs sont concentrées sur l'un ou l'autre des lexiques proposés. Certes, la taille moyenne réduite des réactions rend difficile la coexistence de deux registres. Cependant, dans de telles analyses, il est fréquent que le même mot soit employé avec une fréquence similaire dans plusieurs classes. Ici, la plupart des mots sont presque exclusivement associés à une seule classe (cf. tableau 5.2, tableau 5.3 et tableau 5.4). Les classes sont exclusives les unes des autres.

La catégorie de l'explication et de l'éducation est la plus fréquente, avec la moitié des réactions des visiteurs. L'accent mis sur l'éducation artistique est manifeste. Ainsi, un extrait typique invoque en exemple l'historien de l'art Daniel Arasse, connu pour ses ouvrages à destination du grand public cultivé.

Formidable mise en perspective comme dans les textes de Daniel Arasse, on apprend à regarder la peinture. Merci⁶³.

Parmi les rares réactions négatives du livre d'or présentes dans cette classe, certaines critiquent la rédaction du matériel (« Pensez vous que les fautes d'orthographe – vous les trouverez facilement, enfin cela serait préférable – apportent un charme certain à l'intérêt de l'exposition ou la desservent ? ») ou les choix d'interprétation (« si les explications

62. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit.

63. Les citations de cette section sont issues du livre d'or.

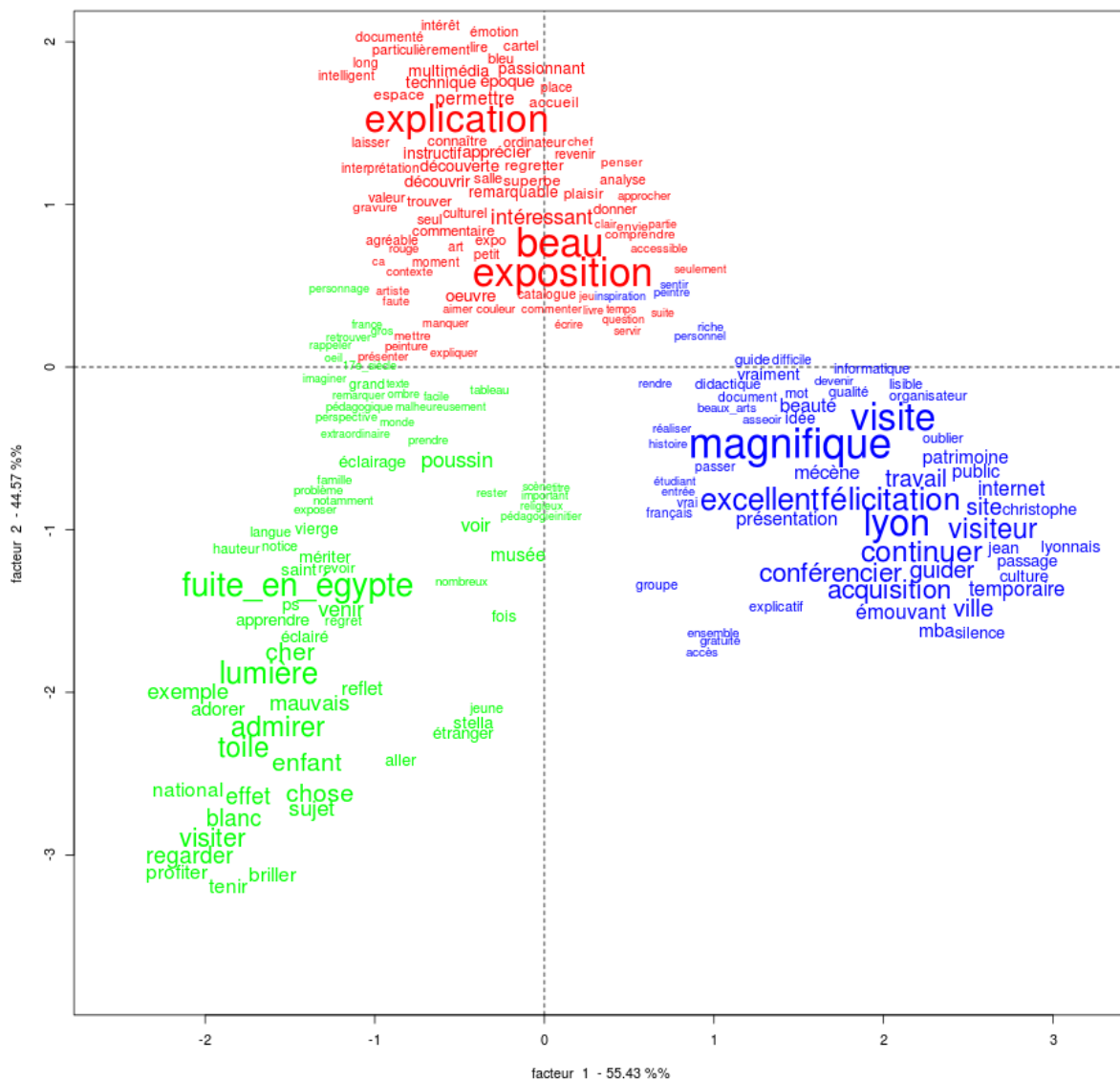


FIGURE 5.3 – Analyse factorielle du corpus livre d'or, axes un et deux

techniques sont précises, on regrette que les commentaires sur le sens philosophique et théologique des œuvres restent bien vagues ou creux. Je pense au thème du salut pour l'homme »). Mais la plupart des messages remercient pour la clarté et l'intérêt des explications :

Superbe exposition, et merci pour toutes les explications nécessaires pour comprendre les œuvres et leur contexte.

Très belle exposition. Merci pour les explications de l'œuvre.

Toujours le même plaisir de découvrir vos expositions, s'y promener, y lire, y découvrir tout un monde. Merci.

Exposition vraiment remarquable, tant par les œuvres présentées que par les explications données.

La formulation des compliments, qui insistent sur les explications données, le plaisir de la lecture et de l'apprentissage montre bien qu'il s'agit là d'un enjeu pratique pour les visiteurs. Certes, l'écriture d'une phrase dans le livre d'or peut être considérée comme un geste de politesse, qu'il convient de ne pas surinterpréter en lui attribuant une intentionnalité trop forte. Mais ce qui importe ici est la forme que prend cette politesse : ce pour quoi l'on remercie les responsables du musée. C'est la dimension didactique de l'exposition, ainsi que les dispositifs de médiation, qui sont appréciés.

Les réactions esthétiques, dans la deuxième classe, mobilisent un vocabulaire de l'admiration étendu. Elles rapportent la beauté de la peinture non pas seulement à l'objet lui-même, mais aussi à la fierté nationale, pour approuver ou critiquer l'exposition :

Heureusement que ce magnifique tableau est resté en France pour que l'on puisse l'admirer.

Ce tableau est une vraie catastrophe picturale. Avant de le décréter trésor national et de le payer une somme faramineuse, on aurait dû commencer par le regarder, on s'est focalisé sur le nom de Poussin et non sur l'œuvre elle-même.

Les réactions mobilisant le registre de l'émotion insistent enfin sur les effets produits par la peinture sur les visiteurs.

Il n'y a pas de mots pour traduire ce que j'ai ressenti à la découverte de N. Poussin, sa vie, son œuvre ! En résumé c'était beaucoup d'émotion, et magnifique pour mes petits yeux.

Les peintures de Poussin ont toujours un effet bouleversant. Je dirais même plus, elles arrivent à provoquer un authentique choc sur ceux qui les regardent avec attention.

Ces registres coexistent parfois, même dans de très courtes expressions. Un visiteur se contente par exemple d'écrire de l'exposition : « magique et instructif ». Il invoque ici les registres analytique et émotionnel, même si la phrase est classée dans la première catégorie. Un autre visiteur développe plus avant :

Merci de nous avoir nourri. Cette exposition est vraiment intéressante. Toutes ces toiles sont magnifiques, et extrêmement bien expliquées.

Même si l'intérêt est le thème principal de la réaction – la nourriture dont il est question est une nourriture de l'esprit – elle est ici liée à l'évaluation esthétique de la peinture. Enfin, de rares réactions font appel aux trois registres.

Fort bien présentée. Somptueuse dans ses formes et couleurs. Pédagogique à souhait, pour mieux connaître ce peintre fort attractif.

La tripartition des registres d'évaluation de l'exposition concorde avec les résultats de travaux précédents. Une analyse lexicométrique d'entretiens réalisée par Philippe Cibois avec des membres du public du théâtre contemporain débouche ainsi sur une classification similaire. Elle sépare un registre de la vocation, l'approche esthétique, un registre de la profession, une approche technique, et une troisième classe centrée sur l'« ouverture d'esprit » de spectateurs cherchant à passer une « bonne soirée⁶⁴ ». Comme avec l'exposition Poussin, ce sont donc deux registres experts relativement inconciliables et un registre profane qui apparaissent dans l'analyse.

Les livres d'or ont été utilisés plusieurs fois par les sociologues comme des outils pour saisir les modes d'appropriation de l'art⁶⁵. Les résultats présentés dans cette section confirment les enseignements de ces études. Pascal Ughetto remarque, dans les livres d'or d'une exposition de manuscrits, des critiques du mobilier et de l'accrochage, appartenant donc au registre pratique, ainsi que des critiques du contenu de l'exposition (contestation du choix d'artistes exposés), appartenant au registre interprétatif. Il note également des plaintes quant à la faiblesse des dispositifs de médiation, signe que les visiteurs attendent des explications plus complètes⁶⁶. Marilia Cury et Carla Carneiro, dans une analyse lexicométrique des livres d'or d'une exposition sur les peuples indigènes au Brésil, notent l'importance

64. Philippe CIBOIS, « Les publics du théâtre contemporain », *Communications*, 83 (1), 2008, p. 37–46.

65. LIVINGSTONE, « Visitor comments and the socio-cultural context of science », *op. cit.*

66. UGHETTO, « Exposer un maître ancien », *op. cit.*

d'un vocabulaire esthétique exprimant l'enthousiasme, et très peu critique⁶⁷.

Au sein de ces travaux, c'est sans doute Nathalie Heinich qui a le plus théorisé l'analyse des réactions spontanées des visiteurs. Elle emploie ainsi notamment l'étude des livres d'or dans sa recherche sur les rejets de l'art contemporain⁶⁸, et en fait le modèle pour penser les réactions spontanées, qualifiant par exemple les graffitis sur les palissades du chantier des colonnes de Buren au palais royal de « livre d'or [...] à ciel ouvert⁶⁹ ». Elle cherche, dans ce matériau, à dégager les registres de justification et les régimes de valeur employés⁷⁰. Elle distingue ainsi onze registres d'opposition à l'art contemporain⁷¹. Ces registres sont cependant simplement énumérés sans être positionnés les uns par rapport aux autres, ni rapportés aux propriétés sociales de leurs locuteurs. Certes, l'approche par le livre d'or ne permet pas de connaître ces informations. Cependant, dans une enquête plus large, il devient possible de faire des hypothèses quant à l'ancrage social de l'usage de ces registres.

On peut ainsi penser que le registre pratique est plus souvent mobilisé par les visiteurs les moins bien dotés en ressources culturelles et artistiques, à la fois parce qu'il est plus générique que les autres (il pourrait être employé dans un environnement autre qu'une exposition) et parce qu'il est employé pour faire part de la désorientation des visiteurs. Les deux autres registres peuvent également être différenciées selon les modalités de la compétence artistique, elles-mêmes liées au genre et au niveau de diplôme ainsi qu'au type de profession. On peut ainsi penser que le registre savant sera plus souvent employé par ceux qui ont un rapport plus scientifique à l'art, qui est plus souvent celui des autodidactes, et donc des personnes en situation de mobilité sociale, ainsi que des professions intellectuelles non artistiques, en particulier les enseignants (chapitre 6), lors que le registre esthétique sera plus souvent mobilisé par les professions artistiques et par les héritiers.

Mais au-delà de leur diffusion, la question de l'articulation de ces registres se pose. En effet, si l'expérience esthétique se définit par l'association d'un regard naïf et d'un regard expert, ce sont *in fine* les réceptions tout à la fois esthétiques et analytiques qui devraient

67. Marília Xavier CURY et Carla Gibertoni CARNEIRO, « All things Indian. Reception of the exhibition beauty and knowledge-indigenous featherwork », *ICOM Education*, 21, 2008, p. 66–73.

68. Nathalie HEINICH, « Les rejets de l'art contemporain », *Public et musées*, 16 (1), 1999, p. 153.

69. Nathalie HEINICH, « Les colonnes de Buren au Palais-Royal. Ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, 25 (4), 1995, p. 532.

70. Nathalie HEINICH, « L'art contemporain dans la pluralité des mondes. Du hall de gare au livre d'or », *Loisir et société*, 17 (2), 1994, p. 397–421.

71. Idem, « Les rejets de l'art contemporain », op. cit.

constituer la réalisation pratique de ce modèle. Or, de telles mobilisations conjointes sont très rares, non seulement dans le livre, mais aussi dans les autres formes de réactions recueillies, en entretien ou en observation. On pourrait sans doute rejeter sur la brièveté des réactions enregistrées par le livre d'or, ainsi que sur la méthode de classification, l'absence de tels croisements dans ces données. Mais dans la mesure où elle est confirmée par les entretiens, il faut plutôt la considérer comme un résultat positif de l'enquête, ainsi que comme un problème pratique bien réel pour les visiteurs. En effet, ceux-ci ne parviennent souvent pas à croiser ces registres alors même qu'ils affirment qu'il s'agit là du comportement à adopter.

5.3 Articuler des registres contradictoires

D'autres chercheurs ont noté la double dimension cognitive et sensible de la rencontre avec l'art chez les professionnels⁷² comme chez les visiteurs ordinaires. Ainsi,

Une différence est faite entre « comprendre » et « apprécier » l'œuvre. Si la biographie « vous aide à comprendre » (homme, 36 ans, Yvelines, moins du bac [sic], responsable recouvrement), par contre, « on peut apprécier une œuvre d'art sans rien connaître à l'homme et à l'artiste » (femme, 26 ans, Yvelines, bac + 2, chargée de communication). Ainsi, connaître la biographie peut être un atout supplémentaire à la compréhension de l'œuvre, mais apparaît superflu à son appréciation. Dans le cadre de la première motivation (comprendre), la découverte de la biographie est légitime ; alors que, dans le cadre de la seconde motivation (apprécier), elle apparaît déviante, comme nous le verrons⁷³

Dans cette enquête de réception menée auprès des visiteurs d'une exposition sur Rembrandt, les deux registres apparaissent bien divergents, mais sont présentés comme une alternative : les visiteurs penchent soit d'un côté, soit de l'autre, mais il s'agit, sinon d'un choix, du moins d'une simple différence entre des styles d'appréciation. Aucun travail ne pointe cependant le fait que ces aspirations sont souvent mobilisées par les mêmes visiteurs, à des moments différents, et parfois en même temps.

Dans une enquête sur les représentations de l'amour et leurs usages pratiques dans les classes moyennes californiennes, Ann Swidler remarque combien les individus s'appuient

72. BATIONO-TILLON, « Ergonomie et domaine muséal », op. cit.

73. SAURIER, « Savoirs et compétences des visiteurs », op. cit., p. 125.

sur des répertoires d'action apparemment contradictoires. Elle distingue, chez ses enquêtés, deux grandes figures d'invocation de l'amour : l'amour romantique (la passion inconditionnelle), et l'amour pragmatique (la relation amoureuse comme série de compromis quotidiens). Or, les mêmes personnes sont capables, au sein d'un entretien sur leur biographie sentimentale, d'invoquer tantôt l'un et tantôt l'autre pour justifier leur comportement. Le passage d'un registre à l'autre n'est pas perçu comme contradictoire ; pourtant, chaque évocation de l'un d'entre eux est accompagnée d'une critique au moins implicite de l'autre⁷⁴. Pour l'auteur, un tel résultat confirme qu'il importe de ne pas voir la culture comme un tout cohérent, à la manière d'une idéologie logiquement ordonnée ; il ne faut pas, non plus, nier l'importance de ces modèles dans la production et la justification de l'action sociale⁷⁵.

Les registres de l'évaluation de l'exposition posent une question similaire. Ils sont distincts et perçus comme contradictoires, mais les visiteurs aspirent à pouvoir les combiner. En ce sens, on peut définir la compétence artistique par la capacité des visiteurs à mobiliser ensemble ces registres.

Le registre esthétique est présent dans les entretiens de réception, mais rarement de manière aussi positive que dans le livre d'or. L'indifférence ou la distance dominant en la matière. Il s'agit peut-être là d'un effet propre au tableau, *La fuite en Égypte* ne se détachant que peu des autres peintures du musée. Ainsi :

C'est très bien, mais je vois pas ce qu'il a de plus que beaucoup d'autres [tableaux]⁷⁶.

Pour autant, le faible usage du registre esthétique témoigne également de la difficulté du registre. L'œuvre est parfois qualifiée d'un adjectif unique (« beau », « magnifique », etc.). Il s'agit bien d'un usage minimal du registre esthétique. Un tel jugement (que Wittgenstein qualifie plutôt d'« interjection⁷⁷ ») engage déjà une compétence, dans la mesure où il procède d'une orientation, d'un choix. Qualifier une œuvre en particulier, c'est la singulariser par rapport à d'autres œuvres. Or, la capacité à sélectionner une œuvre pertinente et digne d'être singularisée est inégalement répartie dans le monde social.

74. Ann SWIDLER, *Talk of love. How culture matters*, Chicago : University of Chicago Press, 2003.

75. Idem, « Culture in action », op. cit.

76. Entretien de réception n° 29, femme, 63 ans, antiquaire, baccalauréat.

77. WITTGENSTEIN, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, op. cit.

Pour autant, il s'agit d'un engagement minimal, en particulier en matière d'art classique. Il n'y a en quelque sorte pas d'erreur possible à dire d'un chef-d'œuvre qu'il est beau.

De la même manière, pour le tableau de Poussin, l'emploi du registre esthétique peut être plus ou moins étayé, que ce soit pour louer le tableau ou, plus souvent, pour le critiquer. J'ai déjà développé longuement le paradoxe associé à la valeur du tableau. Le tableau de Poussin est moins apprécié que celui de Champaigne, plus grand, plus lumineux, et aux couleurs plus vives.

Moi, j'aime pas trop Poussin, à cause des couleurs en fait, les couleurs... Enfin, sauf un tableau du Louvre. Mais en général, tous ses tableaux... Mais maintenant, je sais pourquoi, parce que la sous-couche originale, elle a remonté. Mais vraiment, ce (inaudible) sur fond rouge, ce jaune caca d'oie, là, j'aime pas. Mais je trouve ça intéressant. Justement, la construction des tableaux et tout, je trouve ça intéressant à regarder. C'est pas ce qui me parle le plus. Après, c'est Poussin, donc on s'arrête, on regarde⁷⁸.

Cette visiteuse, qui dispose par sa formation (histoire de l'art, école du Louvre) d'une compétence artistique spécifique développe ainsi une réaction que pourraient adopter la plupart des visiteurs, mais que, souvent, ils ne parviennent pas à exprimer : *La fuite en Égypte* n'est pas très belle, mais est particulièrement bien réalisée, et sa composition est intéressante. Par ailleurs, la simple présence de la peinture au musée est une preuve de sa valeur, comme je l'ai montré plus haut. Les visiteurs sont ainsi confrontés à un ordre institutionnel qui oriente fortement leur reconnaissance d'objets de valeur. La mobilisation de l'un ou l'autre des registres d'évaluation disponibles est subordonnée à cela. Il est nécessaire, pour produire un jugement esthétique négatif, d'avoir une maîtrise suffisante du registre pour pouvoir aller contre cet ordre institutionnel. On trouve une telle maîtrise, chez les diplômés d'histoire de l'art ou les étudiants, dans certains indices comme la mobilisation d'un savoir technique à propos des pigments dans l'extrait ci-dessus.

Certains visiteurs se tiennent à l'un ou l'autre des registres d'évaluation, analytique, esthétique, et émotionnel. Cela découle au moins en partie de leur socialisation familiale, scolaire, ou professionnelle, qui peut les orienter plutôt du côté analytique ou du côté esthétique. Certains, parmi les plus compétents en matière artistique, privilégient largement un registre. Du côté de l'esthétique, cet enseignant de philosophie, docteur en histoire de l'art, évoque abondamment les propriétés picturales de l'œuvre :

78. Entretien de réception n° 08, homme, 26 ans, employé d'agence de tourisme, BTS.

Enquêté : J'aime bien... À la fois le côté... L'ange suspendu, comme ça, il me plaît bien. Y'a un côté très... Très équilibré, tout en étant, comme ça, suspendu dans les airs, donc.

Samuel : D'accord. Vous êtes... C'est quelqu'un qui vous a marqué ? Quelles peintures...

Enquêté : Oui. Surtout le *Massacre des Innocents* au musée de Chantilly. J'adore.. C'est d'une beauté incroyable, et je le trouve très très fort... Et puis j'aime bien aussi... Comment il s'appelle ? *Le déluge*. Vous voyez, celui qui est au Louvre. Le déluge, là, quand ils sortent de l'eau, y'a plein d'eau partout, y'a un serpent qu'on voit là... J'aime bien, ouais⁷⁹.

Ici, le registre esthétique est employé positivement. La beauté du tableau n'est pas seulement affirmée, mais elle est qualifiée : tableau « équilibré » (la qualité de la composition), « très fort » (la force émotionnelle du tableau). Le jugement est ancré dans les savoirs dont dispose le visiteur à propos de l'artiste. *La fuite en Égypte* est ainsi comparée à l'un des tableaux les plus fameux de Poussin, le *Massacre des Innocents*, dont l'enquêté précise qu'il se trouve au musée de Chantilly, Poussin ayant peint deux compositions de ce titre. À l'inverse, une enseignante de français en retraite et guide bénévole s'en tient, durant un long entretien, à un vocabulaire strictement analytique. Elle décrit par exemple la manière dont elle présenterait la peinture à un groupe d'enfants :

Simone : Alors, en situant d'abord, qui est Poussin, ensuite qu'est-ce que la fuite en Égypte, parce que tout le monde n'a pas une culture religieuse. Et donc, Marie porte Jésus, ils partent en Égypte. Le symbole... Ils partent vers l'Égypte alors que Moïse avait ramené le peuple. Tout ce qui est culture biblique, je peux l'expliquer. [...] Et à partir de là, on explique. Les faire réagir, c'est bien. Par exemple, trouver le jeu, vous voyez, y'a ce temple... Il a l'air bidon. Il est pas si bidon que ça. Le premier temple de Salomon a été détruit, le second va être détruit, on va passer à... Il y a des aigles, des vautours, le vautour, c'est la mort, c'est... Et puis les personnages. Personne ne regarde en avant. C'est pas la fuite en avant, c'est la fuite en regret du temps passé. Qu'est ce qui montre... Y'a que l'âne, comme un bourricot, qui regarde la terre. Donc on va suivre cet ange. Qu'est ce que c'est un ange, c'est qui, un ange ? Qu'est ce qu'il montre⁸⁰ ?

Rapidement, l'entretien devient une leçon : l'enquêtée déroule les explications qu'elle donnerait à une classe, reproduisant une situation familière pour elle. Le registre esthétique

79. Entretien de réception n° 06, homme, 40 ans, enseignant (philosophie), doctorat d'histoire de l'art, CAPES de philosophie.

80. Entretien de réception n° 14, femme, 65 ans, enseignante (lettres) retraitée, maîtrise, CAPES de lettres modernes.

est absent de l'entretien, et l'enquêtée ne dit rien de son appréciation de la peinture : il s'agit seulement de la comprendre, et non de l'apprécier. De tels cas, dans lesquels prévaut l'usage exclusif d'un registre, sont d'autant plus intéressants qu'ils proviennent d'enquêtés disposant d'un fort degré de maîtrise de l'histoire de l'art.

Certains visiteurs emploient les deux registres de manière successive, et non simultanée. Il s'agit alors d'évoquer des étapes dans leur réception de *La fuite en Égypte* : l'articulation des discours déroule une séquence d'activités de réception. C'est ce que montre l'extrait suivant :

Anne : Je le connaissais déjà. J'ai commencé par le regarder. Maintenant, j'ai fait la démarche inverse : j'ai d'abord pris le document pour voir un peu les grandes lignes qui structurent le tableau... Le document est très très bon, ça vulgarise bien. Et du coup, l'impression que j'ai eue, en regardant d'abord le document, puis le tableau, c'était d'abord une démarche analytique, plus qu'esthétique, quoi. C'était un peu le sens inverse⁸¹.

Dans cet extrait, une attitude analytique vient succéder à une attitude esthétique. L'enquêtée évoque une visite précédente au musée, durant laquelle elle n'avait pas consulté les dispositifs entourant le tableau. Il s'agit pour elle d'un ordre logique : la première appropriation doit être esthétique, sensible. Le jour de l'entretien, l'interaction a donc suivi « le sens inverse », c'est-à-dire a été immédiatement analytique. Ce registre de l'analyse, cependant, reprend largement le vocabulaire et les idées du dépliant. Au moment où je lui demande de réaliser un entretien, Anne se dit « mauvaise cliente » : elle vient de lire la brochure et son discours ne sera donc « pas spontané ». Elle considère ainsi que le sociologue ne peut être intéressé par les réactions naturelles, celles qui pourraient découler d'un rapport immédiat à l'œuvre.

Ainsi, pour Anne, le registre analytique servi par le dépliant n'a rien de naturel. Elle considère ne pas être capable d'ajouter elle-même, sans aide extérieure, une telle couche à son appropriation du tableau. Comme d'autres visiteurs, elle avance l'idée selon laquelle quelque chose manque à son expérience sans qu'elle parvienne à expliquer précisément ce dont il s'agit. L'absence de ce « quelque chose » peut résulter de la maîtrise inégale des différents registres d'évaluation. Ces visiteurs ne maîtrisent qu'un seul registre, et pensent qu'ils auraient une expérience bien plus riche s'ils étaient capables de mobiliser les autres.

81. Entretien de réception n° 01, femme, 33 ans, responsable d'office du tourisme, maîtrise de langue, diplôme de guide-interprète, père ouvrier qualifié du bâtiment, mère serveuse.

Pour Anne, c'est un registre, et donc des formes d'appropriation, plus volontiers esthétique qu'analytique qui fait le cœur de cette inadéquation.

Anne : En fait, j'ai une connaissance assez pragmatique de tout ça, donc c'est plus... Je reste sur des impressions, des ambiances. Plus que sur du... Ouais, sur de la démarche réellement analytique⁸²

Elle continue en s'excusant de ne pas pouvoir dire « quelque chose de plus » à propos de la peinture, bien qu'elle ait préalablement décrit son attrait esthétique. Plus généralement, les visiteurs les plus éloignés du vocabulaire esthétique pensent qu'ils passent à côté du sens de la peinture. Ils peuvent l'apprécier sans pour autant la comprendre. On retrouve ici le paradoxe de la valeur de *La fuite en Égypte* (chapitre 3). Faute de disposer des indices nécessaires pour comprendre sa valeur (une idée de l'importance de Poussin dans l'histoire de l'art, une appréhension de sa composition, etc.), l'énigme paraît insoluble.

L'appui sur les dispositifs de médiation donne des ressources pour penser et parler de la peinture. Il demeure cependant lacunaire et ne satisfait pas toujours les visiteurs. Par ailleurs, cet appui pose un problème particulier. Il donne au visiteur des mots qui ne sont pas les siens pour parler de la peinture mais ceux de l'institution. Les dispositifs de médiation diffusent un discours autorisé et hégémonique (section 4.2). Cet emprunt d'un vocabulaire et d'une interprétation toute faite est négativement ressenti par les visiteurs. Enfin, ils persistent à penser que la valeur du tableau s'explique par le fait qu'existe un sens caché inaccessible à ceux qui ne disposent pas d'une compétence suffisante. Cette idée d'un sens caché engage une conception particulière de la création artistique, lue à partir des intentions de l'auteur : ce qui est caché, c'est la signification que l'artiste a voulu inscrire dans l'œuvre à l'issue d'une longue réflexion. Elle postule également qu'il existe des personnes capables de lire ces intentions.

Enfin, je sais que y'a sûrement, y'a vraisemblablement quelque chose. C'est pas parce que je suis quelqu'un de pas très instruit... Mais je saurais pas dire en détail, quoi. Je sais pas si ça revient à des contenus... Philosophiques ou autre⁸³.

82. Entretien de réception n° 01, femme, 33 ans, responsable d'office du tourisme, maîtrise de langue, diplôme de guide-interprète, père ouvrier qualifié du bâtiment, mère serveuse.

83. Entretien de réception n° 06, homme, 40 ans, enseignant (philosophie), doctorat d'histoire de l'art, CAPES de philosophie.

Dans les mots d'un autre visiteur, « il y a un message, c'est sûr. Rien n'a été laissé au hasard⁸⁴ ». Le contenu comme la forme de ce message demeurent inconnus. Cette idée selon laquelle le tableau serait porteur d'un message caché n'a rien d'ésotérique. Elle ne doit pas être prise pour une forme de conspirationnisme – bien que Poussin ait été l'objet de telles lectures. Aucun visiteur ne considère que le message caché de *La fuite en Égypte* soit ésotérique. Seul l'un d'entre eux évoque, sur un ton incrédule et moqueur, le mythe de Rennes-le-Château, village du sud de la France qui recèlerait le trésor des templiers ou le tombeau du Christ, trésor dont l'emplacement serait indiqué dans le tableau de Poussin *Les bergers d'Arcadie*⁸⁵. Le sens caché est au contraire le sens *artistique* du tableau ; c'est lui qui paraît étranger, mais il serait accessible à d'autres. L'idée d'un sens caché va avec celle de personnes capables de le percevoir. En filigrane, l'énigme posée par le tableau décrit implicitement une figure de l'expérience esthétique adéquate. En postulant en dernier ressort que les fondements de la valeur du tableau lui sont inaccessibles, le visiteur décrit ce qu'il faudrait pouvoir faire, la manière dont il faudrait pouvoir lire les tableaux. Il faudrait être capable de construire et de défendre une interprétation historique et artistique cohérente.

J[e] parle [d'art]... C'est plus difficile encore... Parce que je suis vraiment... J'aimerais un jour pouvoir en parler, mais là je suis plutôt au niveau de la sensation. J'essaye de me construire une culture qui me permettra un jour de trouver les mots. Pour communiquer⁸⁶...

C'est ainsi qu'apparaît l'importance fondamentale d'une perspective analytique sur l'œuvre. Elle constitue l'un des piliers de l'expérience esthétique idéale, celle qui est attribuée aux visiteurs les plus compétents par ceux qui ne se croient pas capables de développer une telle approche.

Dans le même temps, les visiteurs qui sont les plus à l'aise avec le registre analytique, et qui sont notamment capables de parler de la composition et du sens du tableau sans recours aux dispositifs de médiation avancent également que quelque chose manque à leur expérience. Ils se décrivent, pour reprendre les mots d'une enquêtée, comme « prisonnier de [leur] propre culture. » Si les enquêtés dont il était question auparavant sont déçus de ne pas parvenir à articuler une analyse historique ou artistique du tableau, ceux-là

84. « There is a message, that's for sure. Nothing has been left to chance ». Entretien de réception n° 12, homme, 25 ans, étudiant.

85. Entretien de réception n° 28, homme, 60 ans, policier (retraité).

86. Entretien de réception n° 03, homme, 31 ans, comédien, master et conservatoire supérieur.

trouvent que leurs facultés analytiques font obstacle à une expérience esthétique véritable. Ils peuvent aisément dire d'une œuvre quand elle a été créée, par qui – si l'auteur est suffisamment important –, à quelle école elle appartient, et quelle est son iconographie. Ils trouvent pourtant que leur regard ne leur permet pas de s'étonner. Simone, l'enseignante déjà citée, avance ainsi :

Moi, je vois... La prise de l'homme. L'homme, l'honnête homme du 17^e siècle... Je suis prisonnière de ma culture générale. [...] Moi j'y vois ça. [...] L'inconvénient, c'est que quand on a déjà une culture, naturellement, on plaque sur... [...] Je suis déformée par mes connaissances. Alors que par exemple sur de l'art contemporain... C'est plus une réaction... Émotionnelle. Alors, j'aime. Alors, après, pourquoi j'aime⁸⁷ ?

Elle oppose ainsi l'art classique, qu'elle connaît bien et qu'elle enseigne, et l'art contemporain, dont elle est plus éloignée. Elle me dit avoir perdu la capacité de s'émouvoir du premier. Le savoir est alors un obstacle à l'expérience esthétique véritable. Csíkszentmihályi notait la même chose à propos des professionnels de l'art⁸⁸ et Derlon et Jeudy-Ballini à propos des amateurs d'arts primitifs⁸⁹. Pour eux, cependant, il s'agissait d'un obstacle nécessaire : l'analyse est nécessaire, bien qu'il soit difficile de la concilier avec l'esthétique ; l'expert doit être capable de concilier les deux. Mais les visiteurs que j'ai interrogés se plaignent de ne pas parvenir à cette conciliation.

C'est seulement chez les visiteurs les plus proches des professions de l'art que cette plainte s'amenuise, et que les registres de l'expérience ne sont plus opposés l'un à l'autre. Dans les entretiens que j'ai réalisés, c'est le cas de deux étudiantes de l'école du Louvre, interrogées à plusieurs mois d'écart, ainsi que d'une conservatrice de musée à la retraite, interrogée alors qu'elle était simple visiteuse. Cette dernière est également diplômée de l'école du Louvre.

Le modèle de l'expérience esthétique idéale auquel se mesurent les visiteurs est donc largement contradictoire. Il renforce de ce fait le sentiment d'incertitude que la situation de *La fuite en Égypte*, et plus généralement la difficulté à établir la valeur des œuvres, fait naître chez les visiteurs. Cette contradiction peut être résorbée : c'est le cas chez les visiteurs les plus compétents. Mais pour la plupart d'entre eux, elle consiste en une

87. Entretien de réception n° 14, femme, 65 ans, enseignante (lettres) retraitée, maîtrise, CAPES de lettres modernes.

88. CSÍKSZENTMIHÁLYI et ROBINSON, *The art of seeing*, op. cit.

89. DERLON et JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif*, op. cit., p. 105.

injonction paradoxale.

On rejoint ici, par l'analyse des interactions plutôt que par l'étude de la fréquentation des musées, l'une des conclusions de *L'amour de l'art*. Bourdieu pointait déjà cette injonction paradoxale, en attaquant « l'idéologie » du « regard naïf ». Ce regard est en fait, dit-il, le privilège des dominants. Le « regard naïf » n'est pas celui de l'individu qui ne sait rien : il appartient à celui qui a appris si bien qu'il est capable de mettre de côté ce qu'il sait.

Il n'en reste pas moins que le défaut de toute compétence artistique n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante de la perception adéquate des œuvres novatrices ou, *a fortiori*, de la production de telles œuvres. La naïveté du regard ne saurait être ici que la forme suprême du raffinement de l'œil. Le fait d'être dépourvu de clés ne prédispose aucunement à comprendre des œuvres qui exigent seulement que l'on rejette toutes les clés anciennes pour attendre de l'œuvre même qu'elle livre la clé de son propre déchiffrement. C'est, on le voit, l'attitude même que les plus démunis devant l'art savant sont les moins disposés à prendre : l'idéologie selon laquelle les formes les plus modernes de l'art non figuratif seraient plus directement accessibles à l'innocence de l'enfance ou de l'ignorance qu'à la compétence acquise par une formation tenue pour déformante comme celle de l'École n'est pas seulement réfutée par les faits : si les formes les plus novatrices de l'art ne se livrent d'abord qu'à quelques virtuoses (dont les positions d'avant-garde s'expliquent toujours en partie par la position qu'ils occupent dans le champ intellectuel et, plus généralement, dans la structure sociale), c'est qu'elles exigent l'aptitude à rompre avec tous les codes, à commencer évidemment par le code de l'existence quotidienne, et que cette aptitude s'acquiert à travers la fréquentation d'œuvres exigeant des codes différents et à travers l'expérience de l'histoire de l'art comme succession de ruptures avec les codes établis ; bref, l'aptitude à mettre en suspens tous les codes disponibles pour s'en remettre à l'œuvre même, dans ce qu'elle a de plus insolite au premier abord, suppose la maîtrise accomplie du code des codes qui règle l'application adéquate des différents codes sociaux objectivement exigés par l'ensemble des œuvres disponibles à un moment donné du temps⁹⁰.

Dans ce passage, Bourdieu attaque justement l'idée d'un regard pur, naïf, en ce qu'un tel regard n'est jamais, selon lui, que le dernier stade de la compétence. Loin d'être vierge de toute influence, il constitue un état dans lequel toutes ces influences ont été intégrées et interprétées. L'idéologie qu'il dénonce produit pourtant des effets importants : elle donne un guide, un modèle de conduite, un horizon auquel les visiteurs de musées et les autres consommateurs artistiques comparent leurs propres pratiques. Cette idéologie n'a pas disparu. Les visiteurs qui, comme on vient de le voir, se désolent de leur incapacité

90. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit., p. 78-79.

à adopter un point de vue spontané, de leur manque de maîtrise de l'un ou l'autre des principaux registres de réception, ou de leur dépendance aux dispositifs de médiation, sont empreints d'une telle image normative de l'expérience esthétique.

Cette idéologie produit donc des effets tout à fait concrets. Elle génère ce sentiment d'incompétence, voire d'imposture, présent dans tous les entretiens, à l'exception de quelques enquêtés particulièrement assurés, qui sont tous des professionnels de l'art ou des amateurs éclairés très fortement investis. Il l'est encore plus dans les refus d'entretiens essayés au musée. On peut prendre pour exemple le refus d'un homme d'environ 50 ans, interrogé après s'être arrêté devant *La fuite en Égypte* et avoir écouté l'audioguide devant le tableau.

Moi je suis pas très... Je regarde, si vous voulez, je regarde juste. [...] J'ai écouté le commentaire. Je me serais arrêté devant dans tous les cas. Le commentaire... moi j'apprends, hein, j'apprends, je me forme un esprit... Même pas critique, hein. Donc je suis pas... Je suis pas un très bon... Je vais rien répondre, vous n'aurez rien de moi, je vais vous dire que... [...] Mais j'en ai fait... j'en ai fait six cents comme ça. Donc il m'a plu... Pas davantage que les autres. [...] Il est pas mal, non, c'est pas le plus remarquable. Non. Enfin, je vais pas au musée tous les jours non plus⁹¹.

L'homme semble dans cette interaction particulièrement mal à l'aise. Il cherche ses mots, hésite, fait des phrases très courtes, cherchant à justifier son refus. Il mobilise ainsi tous les registres visant à montrer qu'il ne serait pas une bonne recrue. Il affirme son incompetence (« je regarde juste »), mais aussi la démarche éducative qu'il suit (« j'apprends, je me forme un esprit »), associant ainsi son usage des dispositifs de médiation à une motivation de long terme. Cet usage des dispositifs rendrait son discours inintéressant : il ne peut rien m'apprendre que je ne sache déjà, un argument que j'ai rencontré à de nombreuses reprises, et qui signale surtout l'importance que se font les visiteurs du regard naïf pur. Enfin, l'homme mentionne la banalité de l'œuvre de Poussin (« j'en ai fait 600 comme ça ») dont j'ai déjà montré qu'elle témoignait d'un décalage entre la valeur donnée au tableau et la valeur perçue.

Le malaise de ce visiteur fait que la rencontre est un échec. L'entretien ne se fera pas. Il n'est cependant pas très différent de celui que ressentent de nombreux autres visiteurs interrogés. On peut certes l'attribuer au moins en partie à la situation artificielle de l'entretien : le malaise et les non-réponses sont le produits d'une forme d'imposition de la

91. Journal de terrain, 9 septembre 2001.

problématique⁹². En effet, l'entretien de réception constitue une situation qui peut être vécue par les visiteurs comme scolaire, comme un examen de leurs capacités. Cependant, cela ne signifie pas qu'il ne faille pas prendre au sérieux ces réactions en les considérant simplement comme un biais, un obstacle à la production des données, et en les réduisant à des questions de méthodologie. Au contraire, il faut se demander pourquoi une telle association entre musée et école peut avoir lieu. En cela, le malaise des visiteurs souligne le fait que la visite au musée est prise dans des enjeux normatifs importants (il faut y aller ; il faut s'y comporter adéquatement).



Il convient donc de replacer le concept de compétence artistique au cœur des débats sur la réception de l'art pictural. S'il a pu être critiqué comme trop intellectualiste ou comme trop réducteur, il n'en décrit pas moins un enjeu particulièrement présent, et même vivace, dans l'expérience du musée, et plus généralement de l'art, des individus. Cet argument seul devrait convaincre de l'importance qu'il y a à étudier les jugements portés par les visiteurs non pas seulement sur les œuvres, mais aussi sur les manières de les regarder, les siennes et celles des autres.

Or, les visiteurs mesurent leurs regards non pas simplement à ceux qu'ils observent chez d'autres visiteurs, mais aussi à un modèle irréaliste, parce que contradictoire. De ce point de vue, les modèles développés à partir de spectateurs professionnels, s'ils sont d'un faible intérêt empirique – ils ne disent rien des réceptions ordinaires –, contribuent à produire ce que Bourdieu appelle un « effet de théorie ». Ils renforcent les conceptions ordinaires selon lesquelles la « bonne » manière de regarder les œuvres est celle qui combine innocence et expertise, regard naïf et regard informé. Je n'ai pu qu'esquisser dans ce chapitre les mécanismes qui produisent et reproduisent cette idée dans la littérature savante et professionnelle, et qui demanderait une étude à part entière. J'ai insisté en revanche pour que ses effets psychologiques sur les visiteurs, effets qui sont le résultat d'un processus social, soient étudiés. La médiation d'une image normative puissante de l'expérience esthétique produit une anxiété qui révèle le pouvoir persistant des hiérarchies culturelles sur les modes de réception.

92. BOURDIEU, « L'opinion publique n'existe pas », op. cit.

La visite au musée dans les répertoires de loisir

Les études de public recherchent souvent les « motivations » des visiteurs, dont elles considèrent qu'elles constituent les *causes* de la visite. Ce modèle appréhende donc la visite comme une pratique isolée ; il ignore à la fois les effets de socialisation – la visite au musée s'appuie sur des dispositions produites sur le long terme –, et les effets de situation – l'inscription de la visite dans des interactions sociales. Il découle d'une théorie psychologique de l'action (section 1.2.3) qui considère que l'élucidation des justifications proposées par l'acteur à son geste constitue une explication de ce geste. Une telle idée est contestée par les sciences sociales.

Dans « Faut-il être motivé pour tuer¹ ? », Nicolas Mariot critique des travaux des années 1990 et 2000 qui proposent de mettre en avant la « culture de la haine » pour expliquer la violence des deux guerres mondiales. Cette thèse suppose d'une part qu'un sentiment de haine était présent chez les soldats des deux camps, et d'autre part que ce sentiment est au principe de leur action : il est la cause de leur engagement dans les combats. Les auteurs des travaux critiqués prennent appui sur les situations où la violence était la plus forte, comme les combats à l'arme blanche, ainsi que sur les situations de cruauté. Pour Mariot, l'allocation d'un pouvoir causal à un état mental comme un sentiment est problématique, en particulier parce qu'il conduit à ignorer le contexte de l'action des soldats. Il fait comme si le « consentement » de ces soldats – l'absence de rébellion de leur part – était le fruit d'un « engagement délibératif » : une décision « consciente et volontaire ». Comme si, en somme, les soldats avaient pesé le pour et le contre et décidé en leur âme et conscience que donner la mort à leurs ennemis était la bonne chose à faire. Un tel choix est un artifice produit par le chercheur : l'engagement militaire n'a pas été le fruit d'une délibération,

1. MARIOT, « Faut-il être motivé pour tuer ? », op. cit.

mais d'un ensemble de contraintes ; tout comme la faiblesse des rébellions n'est pas tant un signe d'assentiment qu'un effet de l'encadrement strict des soldats. L'explication de leur comportement doit commencer par reproduire l'univers des possibles, les conditions sociales de leur action ; elle conduit à conclure à l'absence de choix conscient : haineux ou pas, les soldats devaient se comporter en soldats².

Qu'en est-il de la visite au musée ? Faut-il être motivé pour visiter ? Il ne s'agit pas simplement de demander si les visiteurs aiment faire ce qu'ils font. Une réponse positive à cette question est établie depuis longtemps. Le problème qui demeure est le suivant : est-ce que cet intérêt, ce plaisir, est la *cause* de leur comportement ? On peut penser avec Bourdieu que « l'amour de l'art » est autant, sinon plus, la *conséquence* des visites que sa cause³. La familiarisation précoce avec les institutions culturelles produit un effet d'entraînement. Cette idée est soutenue par les redécouvertes fréquentes de l'absence de « motivations » particulières des non-visiteurs. Les travaux d'études des non-publics⁴ qui s'obstinent à demander les raisons de l'absence de visite se heurtent toujours moins à l'absence de goût qu'à l'absence de sens de la question. Ils partagent les mêmes motivations que les visiteurs⁵. Par ailleurs, les motivations affichées par les visiteurs elles-mêmes sont le plus souvent peu spécifiques⁶. On ne peut donc pas croire que ces motivations soient la cause première de la visite ou des modalités de la visite.

Il importe alors de prendre pour objet, plutôt que les états mentaux des visiteurs au moment de la visite, le processus par lequel cette activité devient et demeure un élément de leur répertoire de loisirs. J'entends par « répertoire de loisir » l'ensemble des activités de loisir qui ont chez une personne un caractère habituel. Ce terme oriente notre attention sur le fait que la visite ne répond pas simplement à des préférences abstraites, au goût ou à l'absence de goût pour les œuvres exposées au musée. Pour qu'une visite ait lieu, il faut d'abord que cette activité soit envisageable, c'est-à-dire qu'existe une familiarité minimale

2. Ibid.

3. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit.

4. LAWTON et DANIELS, « Resident Non-Visitation to a National Museum Site », op. cit. ; Maylis NOUVELLON et Anne JONCHERY, « Musées et adolescents : l'impossible médiation ? Une enquête à l'intérieur et autour du Centre Pompidou », *Agora débats/jeunesses*, 66 (1), 2014, p. 91–106.

5. Ann Swidler remarquait un phénomène similaire à propos des enfants des classes populaires américaines : ils adoptent les mêmes valeurs que les classes moyennes, mais se différencient plutôt par leurs moyens d'agir, par leurs ressources. SWIDLER, « Culture in action », op. cit., p. 275.

6. Marilyn G. HOOD, « Leisure criteria of family participation and nonparticipation in museums », *Marriage & Family Review*, 13 (3-4), 1989, p. 151–169 ; Lee DAVIDSON et Pamela SIBLEY, « Audiences at the "New" Museum : Visitor Commitment, Diversity and Leisure at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa », *Visitor Studies*, 14 (2), 2011, p. 176–194.

avec cette activité. C'est donc l'accès aux ressources nécessaires à la visite qui différencie les visiteurs des non-visiteurs. Ces ressources peuvent être de nature et d'intensité très différentes : je n'entends pas uniquement par là la compétence artistique, mais aussi les sociabilités qui encadrent la pratique ou encore la malléabilité de l'emploi du temps. Une telle investigation est d'autant plus importante que la relation qu'entretiennent les visiteurs avec ce lieu est loin d'être univoque. Le musée est parfois redouté, il produit malaise et incertitude. Les visiteurs peuvent avoir le sentiment de ne pas être à leur place et de ne pas savoir que faire dans ce lieu. Pourtant, leurs visites se renouvellent. Les explications sont à chercher d'une part dans les modes de socialisations des visiteurs, et d'autre part dans les configurations sociales qui autorisent ou inhibent la visite.

Les premiers visent à expliquer la production de l'appétence pour les musées d'art. Les secondes consistent à étudier les possibilités d'action des visiteurs. Les pratiques culturelles n'obéissent pas uniquement à une logique du goût, car il n'y a pas de concordance parfaite entre ce qui est apprécié et ce qui est fait. Les pratiques « d'accompagnement », « sous contraintes », ou de divertissement conduisent à des consommations d'objets qui ne sont pas nécessairement appréciées⁷. Des amateurs membres d'une harmonie peuvent aimer des musiques très différentes de celles qu'ils jouent dans ce cadre⁸. Il importe donc de prendre pour objets ces cadres de l'action : dans quelles configurations sociales la pratique prend-elle place ?

J'examine donc dans ce chapitre l'articulation de la visite au musée aux autres dimensions de la vie des visiteurs : école, travail, famille, sociabilités amicales, etc. Une telle ambition est souvent affirmée par les études de public. John Falk écrit ainsi :

Pour la plupart des gens, la visite au musée est une part infime de leur vie quotidienne, l'une des nombreuses expériences d'une vie... Si nous voulons répondre à la question fondamentale des raisons pour lesquelles ils visitent des musées, de ce qu'ils y font et du sens qu'ils donnent à leur expérience, nous devons analyser l'expérience du visiteur comme une série d'événements imbriqués⁹.

7. LAHIRE, *La culture des individus*, op. cit.

8. DUBOIS, MÉON et PIERRU, « Quand le goût ne fait pas la pratique », op. cit.

9. « For most people, museum-going is just a small slice of daily life, just one of many experiences in a lifetime filled with experiences... If we are to answer our fundamental questions of why people visit museums, what they do there, and what meaning they make of the experience, we must see the museum visitor experience as a series of nested, seemingly interrelated events ». FALK, *Identity and the museum visitor experience*, op. cit., p. 34-35 ; cité par Emily DAWSON et Eric JENSEN, « Towards a contextual turn in visitor studies. Evaluating visitor segmentation and identity-related motivations », *Visitor Studies*, 14 (2), 2011, p. 130.

L'étude de la place du musée dans la vie quotidienne est donc appelée de leurs vœux par les spécialistes. Il s'agit alors de replacer la visite dans l'éventail des loisirs¹⁰. Pourtant, un tel programme est rarement mené à bien. Le travail de Falk lui-même étend simplement la plage horaire d'intérêt : au lieu d'étudier le seul moment de la visite, il s'agit de prendre le visiteur un peu avant son passage au musée et de le quitter un peu après¹¹ (cf. section 1.3). On étudie ainsi ses motivations et ses souvenirs de la visite, mais pas la succession des visites faites ni leur place dans la vie quotidienne. Le travail récent de Laurie Hanquinet replace la visite au sein de l'univers des pratiques culturelles des individus et propose une typologie des visiteurs¹². Cependant, à se focaliser sur les seules pratiques culturelles, elle n'offre ni analyse biographique de la construction de la pratique ni étude des configurations sociales dans lesquelles elle prend place.

Je me fonde dans ce chapitre sur les dix-huit entretiens biographiques menés avec des visiteurs occasionnels ou réguliers de musées d'art. Ils appartiennent tous aux classes moyennes et supérieures, mais un certain nombre d'entre eux ont des origines populaires. Ils ont également, pour la plupart, des professions intellectuelles, culturelles (enseignant, bibliothécaire, ingénieur d'étude) ou sociales (assistante sociale, éducatrice). Ce groupe socialement assez homogène a pour principal intérêt de donner à voir des rapports moyens à l'art : ils ne montrent ni la distance populaire à l'art ni la grande familiarité des professions intellectuelles et surtout artistiques, à quelques exceptions près. Ils sont souvent dans une situation d'appétence incertaine. Parce que, chez eux, la visite au musée est inséparable d'autres pratiques, en particulier les vacances et les visites de monuments, mon champ d'investigation englobera parfois ces comportements.

J'examine dans un premier temps l'« accumulation primitive » du capital culturel : la transmission des pratiques de visite dans l'enfance ou son absence. Je rappelle l'importance de l'origine sociale, mais souligne que celle-ci doit, pour que la reproduction fonctionne pleinement, s'accompagner de stratégies éducatives explicites qui parfois manquent dans les milieux supérieurs. Je montre également comment les modes de socialisation adulte à l'art produisent des rapports différents au musée, et je souligne l'importance des ressources culturelles dans les constructions apparemment autodidactes d'une compétence artistique.

Dans un second temps, je reviens sur les occasions de visites et sur la façon dont la visite

10. Nick MERRIMAN, « Museum visiting as a cultural phenomenon », *The New Museology*, sous la dir. de Peter VERGO, Londres : Reaktion Books, 1989, p. 149–171.

11. FALK et DIERKING, *The museum experience*, op. cit.

12. HANQUINET, *Du musée aux pratiques culturelles*, op. cit.

doit s'insérer dans des routines de loisirs pour devenir régulière. Les vacances étant l'une des principales occasions mobilisées par les visiteurs, je reviens sur les thèses postmodernistes selon lesquelles la massification du tourisme ferait perdre au musée sa spécificité culturelle. Au contraire, l'obligation de visite ressentie par les vacanciers témoigne de leur attachement au musée en tant qu'institution culturelle. J'analyse enfin les routines de visites domestiques et en particulier l'importance des expositions temporaires. La dernière section est consacrée à l'étude des sociabilités, qui constituent l'une des principales ressources que les visiteurs mobilisent pour visiter.

6.1 L'enfance de l'art

Comme toutes les pratiques culturelles¹³, la visite au musée dépend largement de la familiarisation précoce avec ce lieu, laquelle dépend à son tour du milieu social d'origine¹⁴. Ce constat demeure valable chez nos enquêtés. La génération redouble par ailleurs les effets de l'origine sociale, les plus jeunes ayant tendanciellement bénéficié d'un entraînement plus important de la part de leurs parents que les plus âgés. Pour autant, l'ancrage ancien des habitudes de visite n'est pas également profond chez tous les enquêtés. Au contraire, dans plusieurs cas, la transmission a été contrariée et amène à une redécouverte du musée à l'âge adulte. Enfin, chez les enquêtés d'origine populaire, ce sont d'autres instances que la famille, le plus souvent l'université et les pairs, qui introduisent à la carrière de visiteur.

6.1.1 Des transmissions explicites chez les enquêtés d'origine supérieure

On trouve les cas de transmissions de l'appétence pour les musées et de la compétence artistique les plus efficaces dans les familles de professionnels de l'art ou d'amateurs éclairés faisant un travail éducatif explicite. La « réussite » d'une telle transmission se mesure alors à l'adéquation des pratiques aux normes de visites discutées dans les chapitres précédents. Dans ces cas, la visite est intégrée dans des stratégies éducatives¹⁵. Dans mon échantillon,

13. Sylvie OCTOBRE et Yves JAUNEAU, « Tels parents, tels enfants ? », *Revue française de sociologie*, 49 (4), 2009, p. 695–722.

14. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit.

15. Laurie HANQUINET et Mike SAVAGE, « “Educative leisure” and the art museum », *Museum and Society*, 10 (1), 2012, p. 42–59 ; Anne JONCHERY et Sophie BIRAUD, « Musées en famille, familles au

ce sont surtout des individus qui ont eux-mêmes suivi une formation artistique, voire qui exercent une profession artistique. Pauline, 28 ans, est bibliothécaire¹⁶. Elle est titulaire d'un master d'histoire, d'un diplôme de bibliothécaire, et d'une licence d'histoire de l'art, et elle prépare une thèse d'histoire médiévale. Son père est cadre supérieur dans le bâtiment et a un BTS ; sa mère est assistante sociale. Ses parents l'ont amenée tôt au musée avec ses frères, en instaurant des visites habituelles. Tous les mois, elle visitait avec ses frères le musée des beaux-arts de la grande ville de province qu'ils habitaient. Dans cette famille catholique pratiquante, l'éducation religieuse était primordiale. Elle a produit un intérêt pour l'histoire de l'art chrétien, intérêt alimenté par les parents de Pauline : visites d'églises, d'abbayes, de musées, et analyse de l'iconographie des œuvres d'art. Ce sont ces compétences acquises très tôt qui ont armé la pratique professionnelle et amatrice actuelle de Pauline. Elle travaille désormais dans la bibliothèque d'une institution catholique et prépare une thèse sur l'iconographie chrétienne. En tant qu'amatrice d'art, elle a « un rapport complètement décomplexé au musée », c'est-à-dire une grande familiarité avec ses codes qui lui permet de s'en défaire. Elle fait par exemple preuve d'une grande sélectivité dans ses choix d'œuvres, pouvant passer un temps très long devant une sélection restreinte de tableaux.

De la même manière, Isabelle, 26 ans, a beaucoup bénéficié de l'entraînement de ses parents¹⁷. Ils enseignent tous deux le français dans le secondaire, et ont tous deux le même niveau de diplôme (maîtrise de lettre et CAPES). Ils sont également tous deux critiques d'art. Son père a écrit plusieurs ouvrages critiques, des préfaces de catalogues, et de nombreux articles dans plusieurs revues d'art à diffusion nationale. Il a une carte de presse et considère la critique comme sa principale activité professionnelle : elle est pour lui plus importante que l'enseignement. Isabelle décrit une enfance et une adolescence rythmées par les expositions, ses parents pouvant faire plusieurs centaines de kilomètres chaque week-end pour aller voir une exposition. Isabelle a donc été exposée très jeune à l'art contemporain. Au moment de l'entretien, elle vient juste de finir ses études, un master d'histoire de l'art, et souhaite travailler dans un musée. Durant cette formation, elle est allée très souvent au musée, à Lyon où elle habite, comme à Paris, où elle profitait

musée. De l'expérience de visite des familles à des politiques muséales spécifiques », *Informations sociales*, 181, 2014, p. 86–95.

16. Entretien biographique n° 08, femme, 28 ans, bibliothécaire, master d'histoire, licence d'histoire de l'art, père cadre supérieure (BTS), mère assistante sociale (bac +2).

17. Entretien biographique n° 09, femme, 25 ans, médiatrice culturelle, master d'histoire de l'art, parents enseignants dans le secondaire, conjoint étudiant (master de cinéma).

de la présence d'amis pour aller voir des expositions. Elle ne prend jamais de guides, ne lit pas les textes de médiation mis à disposition au musée, et souhaite se faire une idée par elle-même. Au moment de l'entretien, elle est médiatrice culturelle contractuelle pour une exposition ; dans ce métier, elle prône un tel rapport direct et personnel aux œuvres dont on a vu qu'il était l'attribut des individus les mieux dotés en compétence artistique.

Dans les deux cas précédents, les intérêts artistiques des parents – qu'ils découlent de motifs religieux ou esthétiques – sont fortement articulés à une volonté et à des pratiques de transmission explicites. Les deux enquêtés se souviennent de visites familiales, partagées entre parents et enfants. Surtout, ces visites étaient accompagnées d'un travail pédagogique explicite : outre le goût de la visite, les parents ont transmis des connaissances formelles et discursives. Chez Pauline, ce sont par exemple les débats iconographiques que sa famille peut avoir avec les guides.

Pauline : Oui, des visites guidées, des visites guidées, ça j'en fais... On en fait parfois en famille. C'est vrai que, comme on visite souvent des choses chrétiennes, le but est toujours un peu de piéger le guide (rires). C'est un peu cruel comme jeu (rires), mais c'est notre truc, dans l'ensemble. On joue pas mal à dire... « Ah ! Non, tu t'es planté, c'est pas ce saint-là, c'en est un autre ».

Au-delà du concours d'érudition religieuse, ces moments forment autant d'occasions de construction d'une compétence discursive. Les enfants sont témoins et parfois acteurs de débats d'interprétation. Ils apprennent ainsi à s'exprimer sur le sujet. Cette aide familiale se retrouve également dans le soutien de ses parents à ses ambitions professionnelles : son père mobilise son réseau social pour lui trouver un stage auprès du directeur d'un musée et l'envoie à l'école du Louvre parce qu'il s'agit de la « meilleure école de France d'histoire de l'art ».

On peut enfin évoquer un cas d'investissement précoce dans la transmission artistique auprès des enfants, rencontré par le point de vue des parents. Issu d'un milieu ouvrier, Laurent n'a jamais fréquenté de musées avec sa famille (cf. portrait 1, page 258). Il est cependant dans mon échantillon la figure la plus proche de l'idéal de l'amateur éclairé, et amène régulièrement et très fréquemment sa fille de sept ans au musée¹⁸. Ils partent chaque été plusieurs semaines dans des régions culturelles, comme l'Italie ou l'Espagne, où ils visitent des musées tous les jours ; ils vont plusieurs fois par an à Paris voir des

18. Entretien biographique n° 15, homme, 44 ans, enseignant, diplôme d'IEP, maîtrise de sciences politiques, père postier, mère ouvrière (sans diplôme), conjoint documentaliste (BTS).

expositions ; et il mène également sa fille, avec les enfants d'une amie, aux expositions lyonnaises.

Laurent : [quand elle était plus petite], ça l'intéressait parce qu'elle était en hauteur, donc elle était finalement à la hauteur des peintures. Et puis... À cette époque, je pouvais lui raconter des histoires, alors que maintenant, toutes les histoires des saints, et la mythologie grecque, elle sait tout, quoi. Elle sait tout.

Samuel : Elle le connaît déjà ?

Laurent : Ben oui, donc... Maintenant, sur, l'effet de surprise des histoires racontées... Voilà. J'ai épuisé... Parce que c'est vrai que finalement, l'iconographie, elle est pas infinie, dans la peinture ancienne, hein, ça se répète beaucoup.

La transmission apparemment réussie auprès de la fille de Laurent est donc le fruit non seulement d'une origine sociale favorisée – elle a un père enseignant et amateur d'art – mais aussi du travail pédagogique déployé.

6.1.2 Des transmissions imparfaites : produire l'appétence sans la compétence

Or, un tel travail pédagogique n'est pas toujours à l'œuvre dans les rapports entre parents et enfants. Plusieurs enquêtés décrivent au contraire une absence de transmission des passions parentales dans leur famille, par manque de ressources temporelles, financières, pédagogiques, ou parfois pour des raisons complexes de ressentiment. Un cas qui relève de cette dernière figure est particulièrement éclairant. Le père de Danièle était enseignant de lettres dans le secondaire et passionné d'art¹⁹. Issu d'un milieu populaire, il avait entrepris des études de droit et d'histoire de l'art afin de devenir commissaire-priseur. Son ambition s'est heurtée, d'après sa fille, à son manque de ressources financières, qui ne lui a pas permis d'acquérir la charge nécessaire pour exercer cette profession. Il a mal vécu cette épreuve et en a conservé le sentiment d'avoir subi une relégation dans ce métier d'enseignant. Son intérêt pour l'art ne s'est pourtant pas tari : Danièle décrit une maison d'enfance encombrée d'ouvrages d'histoire de l'art, de meubles, de tableaux, et d'autres objets d'art. Son père avait entrepris une collection personnelle. Cependant, il n'emmenait jamais ses deux filles au musée, leur interdisait l'accès à sa bibliothèque, et n'a rien voulu leur apprendre de sa passion. S'il faut prendre ce récit indirect avec prudence –

19. Entretien biographique n° 02, femme, 63 ans, antiquaire, baccalauréat, père enseignant dans le secondaire (maîtrise), mère au foyer (sans diplôme), conjoint médecin généraliste (doctorat de médecine).

je ne dispose sur ce père que d'informations lacunaires données par sa fille –, le sentiment qu'elle a d'avoir été tenu à l'écart de cette passion doit être pris au sérieux. Danièle a bien hérité de quelque chose. Elle exerce désormais le métier d'antiquaire, et évoque souvent les meubles anciens de son père, similaires à ceux qu'elle vend, ou encore les tableaux du 18^e siècle qu'il possède. Elle vante également sa collection de faïences anciennes – elle-même en a plusieurs dans son salon. Sa sœur, comme elle, a hérité d'un goût pour les objets d'art et les meubles anciens.

Portrait 3 Danièle. Héritage imparfait et rapport marchand à l'art

Danièle a 63 ans ^a. Après son bac (« avec mention »), elle a passé le concours d'institutrice, métier qu'elle a exercé jusqu'à ses 50 ans, tout en élevant ses trois fils. Son mari est médecin généraliste, et ils habitent une ferme rénovée dans une zone rurale. Ses enfants sont avocat, agent immobilier, ingénieur informaticien. Danièle a fait valoir dès 50 ans ses droits à la retraite de l'éducation nationale pour devenir antiquaire, métier qu'elle exerce encore aujourd'hui. Elle a une boutique dans la ville moyenne la plus proche, avec un associé, mais parcourt les ventes et les brocantes des environs. Elle vend surtout des meubles et des objets d'arts : tableaux, dessins, céramiques.

Le père de Danièle était professeur de français. Issu d'un milieu modeste, il avait obtenu un diplôme de commissaire-priseur et, passionné d'art ancien, rêvait d'exercer ce métier. Il était devenu enseignant faute de capitaux : il n'avait pas de quoi acheter une charge de commissaire-priseur. D'après Danièle, son père a très mal vécu cette ambition contrariée. Il a tout de même pu vivre sa passion en constituant, avec le temps, une collection de céramiques et de tableaux ; il faisait également, en amateur, des recherches sur l'histoire des artistes de sa région natale. « J'ai été élevée dans cet âge classique, mon père s'intéressait qu'au 17^e et au 18^e. » Cependant, il a toujours été frustré, d'après Danièle, de ne pas pouvoir en faire son métier, et pour cette raison n'a jamais véritablement cherché à transmettre sa passion. « On était imprégné par ce choix qu'il avait fait, mais il ne nous a jamais appris quoi que ce soit, il nous tenait plutôt à l'écart de cette passion là. » Si Danièle vivait entourée d'objets d'arts et d'antiquités – « Ah, ben on a été élevés dans les antiquités, ça c'est clair » –, elle n'a pas bénéficié, de la part de son père, d'une éducation artistique. Il n'emmenait Danièle et sa sœur ni dans les musées, ni dans les ventes, ne leur parlait pas d'art, et leur

interdisait même l'usage de la bibliothèque d'ouvrages d'art qu'il s'était constitué. La mère de Danièle, quant à elle, était également issue d'un milieu populaire, et n'avait pas fait d'études secondaires. Elle ne travaillait pas.

Danièle lit surtout des romans contemporains plutôt populaires ou moyens. Ces derniers temps, elle a apprécié Fred Vargas, Douglas Kennedy, Claudie Gallay ou encore Anna Gavalda. Elle a été abonnée au théâtre municipal, mais n'y va plus. Elle est bénévole dans un festival de musiques du monde. Elle regarde peu la télévision. Elle est par contre très active, avec son mari, dans plusieurs associations humanitaires (foyer de sans-abri, Amnesty, etc.).

Sa maison est décorée de nombreux objets d'art, certains de manière transitoire – ses dernières acquisitions, qui vont rejoindre sa boutique –, d'autres plus permanente. Elle a commencé à en acheter lorsqu'elle est devenue antiquaire. C'est donc sur le tard qu'elle a repris la passion de son père. La pièce dont elle est le plus fière est une litographie de Gustave Doré. Elle possède plusieurs tableaux de peintres régionaux, du 19^e et du 20^e siècle ; des céramiques du 18^e et 19^e siècle, venant de toute la France ; des meubles rustiques.

Danièle va rarement au musée. Lorsque je l'ai rencontrée au musée des beaux-arts de Lyon, elle était venue s'occuper de son petit-fils. Elle visite surtout les musées locaux des environs. Elle cite le musée de Brou à Bourg-en-Bresse et le musée d'art sacré de Paray-le-Monial. Elle voyage peu, mais elle visite les musées lorsqu'elle est à l'étranger, comme le musée du Prado.

a. Entretien biographique n° 02, femme, 63 ans, antiquaire, baccalauréat, père enseignant dans le secondaire (maîtrise), mère au foyer (sans diplôme), conjoint médecin généraliste (doctorat de médecine).

Malgré ce métier en contact quotidien avec des objets d'art, le rapport qu'entretient aujourd'hui Danièle avec l'art n'a pas l'assurance de celui de son père. Elle visite surtout des petits musées spécialisés, et se sent mal à l'aise dans les institutions plus grandes. Durant l'entretien, elle déclare des goûts très légitimes (la peinture espagnole classique, la peinture française du 18^e siècle), mais elle ne développe jamais, malgré mes relances, sur ces courants. Au contraire, elle parle longuement d'artistes locaux du 20^e siècle, qu'elle connaît bien pour avoir vendu certains de leurs tableaux. Elle oppose la qualité, la bonne facture de ces œuvres à la spéculation et la surévaluation qui frappe les artistes classiques. Elle possède peu de livres d'histoire de l'art : un ouvrage sur Gustave Doré, un manuel

d'iconographie de chez Hazan, expliquant comment « voir un tableau ». Elle dispose cependant de catalogues de ventes et de compilations de côtes d'artistes, qui lui permettent d'estimer la valeur marchande d'un tableau.

Les intérêts artistiques des parents se vivent parfois en solitaire et font alors obstacle aux transmissions familiales. Baptiste, dont les parents courent eux aussi les expositions, a lui-même peu goûté aux musées avant de commencer ses études. Ses parents sont commerçants avec des diplômes plutôt élevés (son père a le baccalauréat, sa mère une maîtrise de droit) dans une petite ville éloignée des grands centres urbains. Ils ont chez eux une bibliothèque d'art importante, et ils ont une pratique intensive des musées, mais qui a exclu leurs enfants. Ils visitaient notamment les musées parisiens lors de leurs fréquents voyages à Paris. Ces voyages étaient nécessaires pour l'approvisionnement de leur boutique de vêtements. L'un des époux partait, en alternance, toujours seul, tandis que l'autre gardait la boutique et les enfants. Il revenait avec des livres et des récits des visites faites. Baptiste garde le souvenir de parents passionnés, mais partageant peu cette pratique. Lui-même a rarement fait de visites avec ses parents. Comme chez Danièle, la passion de ses parents se traduit sous une forme objectivée, dans le mobilier de la maison, et en particulier dans la bibliothèque. Cela contribue à une transmission partielle : l'appétence pour les musées a été construite au moins en partie par les récits familiaux et par les livres, mais sans qu'elle soit accompagnée d'une éducation formalisée.

Enfin, les transmissions familiales se heurtent au niveau de compétence artistique des parents. La bonne volonté suffit à produire l'habitude de la visite et le goût pour l'art, mais pas l'effet de familiarisation qui rend cette pratique naturelle. Les parents volontaires emmènent fréquemment leurs enfants au musée, parfois de manière plus ou moins contrainte, en espérant que le contact avec l'art produira un effet. Il en ressort une habitude parfois mal assurée. Les parents de Brigitte n'avaient pas de compétence artistique affirmée. Sa mère n'a aucun diplôme ; son père, ouvrier devenu ingénieur au cours de sa carrière, a obtenu un diplôme d'ingénieur en formation continue. Ni l'un ni l'autre n'avait de pratique intensive ou de passion pour l'art. Mais Brigitte a grandi à Paris, près du centre-ville. Sa mère l'amenait au musée toutes les semaines, à la fois parce que, dans cette ville, il s'agissait d'une promenade agréable, et par volonté d'exposer leur fille à l'art : elle considérait qu'il était important de lui offrir une telle éducation.

Portrait 4 Brigitte. La transmission d'un goût pour le musée

Brigitte a 44 ans^a. Elle enseigne l'histoire dans un collège de la banlieue lyonnaise. Titulaire d'une maîtrise d'histoire et du CAPES, elle a étudié en hypokhâgne pendant un an. Ses parents sont tous deux d'origine populaire (ouvrier pour son père, artisan pour sa mère). Son père, ouvrier au début de sa carrière, est devenu ingénieur « en suivant des cours du soir ». Il a un diplôme d'ingénieur des arts et métiers. Sa mère, femme au foyer, n'a aucun diplôme. Ses parents n'ont pas d'autres enfants. Elle a grandi à Paris. Son mari, qu'elle a rencontré à l'université, est comme elle diplômé d'histoire (licence) et de mathématique. Il est vendeur dans un magasin d'électroménager. Ils ont deux fils de 10 et 17 ans, le premier à l'école primaire, le second en classe de première littéraire.

Brigitte a trois usages relativement distincts du musée. Elle en visite parfois pour son plaisir, quelque fois le week-end, le plus souvent durant les vacances ; elle y emmène ses enfants très souvent durant les « petites vacances », pour les faire participer à des cours, des ateliers, ou des visites guidées, sans elle ; enfin, elle y emmène ses élèves une fois par an, et a été, durant quelques années, enseignant-relais pour un musée de la région.

Elle fait remonter sa propre pratique à l'enfance, et évoque avec nostalgie des souvenirs enchantés. La visite au musée était d'abord une occasion de sortie. Elle est associée à d'autres loisirs comme la promenade, le museum d'histoire naturelle valant parce qu'il est intégré au jardin des plantes.

Parce que, étant enfant, en fait, j'habitais à Paris, entre la Bastille et la République, et tous les mercredis, ma mère m'emmenait au jardin des plantes, et donc j'allais au museum d'histoire naturelle de Paris, et donc les musées, c'était... C'est une image... d'enfant, quoi. C'est une image d'enfant.

Pour ses parents, qui ont eu Brigitte assez tard, ces visites sont importantes pour son éducation. D'origine populaire, ils appartiennent désormais, grâce à l'ascension professionnelle et scolaire de son père, aux classes supérieures. La visite au musée prenait place pour eux dans une stratégie éducative explicite : il s'agissait de faire aimer à leur fille la culture qu'eux-mêmes maîtrisaient mal. Ils associaient ainsi le

musée à d'autres attributs de la culture bourgeoise, comme les vêtements soignés.

Mais [ma mère] se disait que... Il fallait être un peu... Ben... Je sais pas, je veux pas caricaturer, mais c'était un peu l'idée de... Petite fille modèle. Étant petite, elle me mettait beaucoup de chaussures vernies, de petits gants, et donc il fallait aller au musée, parce que c'était l'activité, justement, sociale, pour les petites filles bien élevées. Donc on allait au musée. [...] c'était pas leur goût à eux, mais ils [mes parents] pensaient que c'était *important* pour mon éducation. C'était vraiment, pour eux, c'était transmettre de la culture [elle détache les syllabes : cul-ture].

Cette pratique régulière a ancré chez Brigitte une appétence pour la visite, ainsi qu'une certaine habitude de visite. « Ah oui, moi les musées [...] ça fait partie de ma vie, vraiment, moi je le dis comme ça. Moi, je peux pas vivre sans. Je serais malheureuse si je vivais pas dans une ville où... » Cette appétence n'est pas synonyme d'assiduité. Parfois, Brigitte boude les musées pendant un temps important : « Je suis restée des années sans fréquenter le musée des beaux-arts, par exemple. » Mais même lorsque la pratique n'est pas là, leur existence et leur proximité sont appréciées. « Ça me rassure, j'y vais pas très... D'ailleurs, j'y vais pas très souvent non plus, mais ça me rassure de savoir qu'ils sont là, quoi, de savoir qu'on peut y aller ».

Elle y va systématiquement durant les vacances : « Moi, je fais toujours une abbaye, un château, pareil, un musée... ». À Lyon, elle regarde surtout les expositions, se tenant informée de l'actualité à travers la presse, les publicités, mais aussi les listes de diffusion professionnelles (« Et puis, nos inspecteurs, aussi, en histoire nous envoient des [invitations]... »). « On est plus à l'écoute des propositions des musées, et... On va plutôt voir... Soit, je vous dit, des ateliers sur des thématiques nouvelles, soit des expos temporaires. » Elle ne visite pas toutes ces expositions, loin de là, mais aime se tenir informé. Quand elle y va, c'est avec une ami enseignante, ou avec ses enfants. Son mari travaille le samedi et peut rarement les accompagner.

Brigitte avance un goût « très éclectique en fait ». Elle apprécie par exemple les peintures académiques du musée des beaux-arts de Lyon. Cependant, ce sont les peintres impressionnistes qu'elle aime le plus. L'exposition la plus marquante, « extraordinaire », qu'elle ait vu est celle qui, dans ce musée, portait sur « le lien entre cinéma et puis impressionisme », qu'elle a adoré (« j'avais trouvé ça, génial »). « J'ai senti que j'avais un privilège, et je me disais, je suis privilégiée, je suis devant une œuvre

majeure... [...] Je me disais, mais... Je suis à deux centimètres de Monet, là. Je pourrais presque le toucher. » Chez elle, il n'y a pas d'œuvres originales, mais des reproductions de fresques de Pompei, ainsi qu'un détail du plafond de la chapelle Sixtine. Elle aime également beaucoup l'art du Moyen-Âge, la période historique qu'elle a le plus étudié. Enfin, elle s'intéresse à des artistes contemporains, suivant les recommandations de ses collègues.

Dans ses visites personnelles, Brigitte privilégie les formules de visites guidées. « J'aime bien avoir un médiateur, parce que j'ai envie d'avoir les clés. [...] je suis pas mal à l'aise, puisqu'on m'aide à lire, on m'aide à comprendre ». Chaque fois qu'elle entre dans un musée, elle demande l'horaire des visites guidées, et attend la prochaine si elle est proche. « Mais je fais aussi, ça m'arrive, je fais des visites libres. En me disant... Ça, je l'accepte bien, par exemple, pour l'art contemporain, je me dis bon, à un moment donné, qu'est ce qui est art, c'est peut-être juste ce qui va me toucher, ça va provoquer une réaction un peu de surprise, ou négative, mais ça va me toucher donc c'est de l'art, il faut que je me laisse... » Elle est très attentive également aux dispositifs de médiations présents dans le musée, comme les cartels. « Oui, moi, ça ne me dérange pas. Je sais qu'il y a beaucoup beaucoup de personnes (rires) qui sont rebutées par la lecture, non, ça me dérange pas que ce soit détaillé. » *In fine*, la compréhension qu'elle peut tirer de ces dispositifs est une de ses principales sources de plaisir au musée.

C'est ça, surtout, les bons souvenirs, c'est de se trouver devant une très belle œuvre, d'être très intéressé, de se dire... Ah oui, aujourd'hui, j'ai appris quelque chose, quoi, j'ai vu quelque chose, et j'ai appris... Voilà.

Brigitte incite très vivement ses enfants à aller au musée, depuis leur plus jeune âge. Son fils aîné, qui a 16 ans, y va désormais seul le plus souvent, sans que l'on ait besoin de le pousser. Son fils cadet, qui a 10 ans, est plus réticent. « Le petit, c'est moi qui propose, parce que lui, il a envie de regarder des dessins animés et de faire autre chose. » Elle se renseigne, pour chaque période de vacances scolaires, sur les ateliers pour enfants et adolescents proposés par les musées lyonnais, et elle y inscrit ses enfants. Il s'agit souvent d'événements de trois jours durant lesquels un artiste en résidence ou un médiateur propose à des enfants des activités de création ou de réception artistique. Elle est fière de la réussite de cette éducation volontariste.

« [mon fils cadet] commence à me demander... Mais qu'est ce qu'on va faire pendant les vacances, qu'est ce qu'on va faire comme sortie... » Quant à son fils aîné, « alors, lui, ça a très bien marché, ça, parce que, lui, même, il me réclamait, il me demandait, est-ce que tu m'as inscrit... Et il était très très malheureux d'arriver à l'âge limite où il ne pouvait plus fréquenter les ateliers du musée d'art contemporain, ça c'était quelque chose... Il voulait y aller quand même, je lui disais non. » Elle est très heureuse, par exemple, qu'il soit allé voir une exposition au musée des beaux-arts avec un ami quelques semaines avant l'entretien, sans qu'elle l'ait poussé. Brigitte ne prend pas part à ces ateliers. Pendant ce temps, « soit j'en profite, pour moi après, pour déambuler de nouveau dans le musée, ça me dérange pas, je m'ennuie pas, soit parfois, si j'ai d'autres motivations, ben je me repose, ou je lis dans un coin. J'attends en salle d'attente, quoi ».

Enfin, Brigitte va au musée avec ses élèves. Elle y emmène chaque classe « au moins une fois par an ». Avec ses élèves, ce ne sont pas toujours des musées d'art. Elle va par exemple souvent au musée d'histoire de la résistance et de la déportation avec ses élèves de 3^e. Mais elle va aussi au musée des beaux-arts pour sa collection d'art du moyen-âge ou pour accompagner un collègue enseignant les art plastiques. Elle travaille alors avec des médiateurs, préférant que la visite soit faite par quelqu'un qui connaît bien les collections, qui « accueille chez lui ». « Et on apprend ensemble. Donc c'est intéressant. Moi, je leur dis aux élèves, je leur dis, ah, le médiateur vient de nous dire telle chose, ça je ne savais pas. Ah, je suis contente d'avoir appris ça, donc on a appris ensemble. » Par ailleurs, ses visites personnelles lui servent à préparer ses cours, et elle garde toujours en tête l'intérêt pour le programme de ce qu'elle voit. En vacances, elle prend de nombreuses photos (« je m'arrange [...] pour faire des photos neutres, [...] où y'a pas de famille, ») à montrer en classe, dans les églises ou les monuments moyennageux. Elle achète également sélectivement les catalogues des expositions ou des musées en fonction de leur intérêt pédagogique, pour la préparation de ses cours.

a. Entretien biographique n° 13.

C'est la bonne volonté éducative des parents de Brigitte, inscrite dans leur trajectoire sociale ascendante, qui a ancré chez elle le goût des musées et surtout le sentiment de leur importance. Devenue enseignante d'histoire, elle a intensifié sa pratique des musées à l'âge adulte, tout en considérant qu'il y a là une continuité avec les visites qu'elle faisait

lorsqu'elle était enfant. Elle a adopté envers ses enfants le même rapport volontariste qu'avaient ses parents avec elle. Elle profite cependant de deux avantages qui lui permettent de leur offrir une éducation plus efficace. Il y a d'abord les ressources nouvelles que les musées déploient dans la médiation en direction des enfants. Les siens bénéficient ainsi de cours et d'ateliers dans lesquels des compétences artistiques concrètes leur sont enseignées. Ils apprennent à parler des œuvres, à les repérer dans l'histoire de l'art, à les contextualiser, etc. Brigitte, elle, n'a retenu de ses visites d'enfance qu'une familiarité générale avec le musée et une appétence pour l'art, mais aucune compétence spécifique. Le second avantage dont elle dispose est sa capacité à tirer parti de ces occasions : elle sait, en tant qu'enseignante, les orienter vers les musées les plus efficaces.

Cependant, son appétence pour l'art (« Ah oui ! Moi, les musées... [...] Ça fait partie de ma vie, vraiment [...] je peux pas vivre sans »), produite par des visites précoces, ne s'accompagne pas d'une compétence artistique développée. Brigitte n'a pas le sentiment d'être compétente. Elle trouve son jugement peu assuré et fait confiance à des amis et des collègues mieux informés qu'elle pour choisir ses expositions. Quand elle organise une visite scolaire, elle insiste pour qu'il y ait un médiateur du musée. Dans ses visites personnelles également, elle préfère être accompagnée par quelqu'un de compétent, capable de lui « donner des clés » : « moi, c'est un peu, je suis curieuse de voir, et... je crois que justement, quand un médiateur vous donne les clés, tout est intéressant en fait. C'est pour ça que moi, j'aime bien avoir un médiateur, parce que j'ai envie d'avoir les clés. Et à partir du moment où j'ai les clés, ça m'intéresse. » La « clé » désigne ici la ressource interprétative sans laquelle l'œuvre paraît indéchiffrable. C'est un vocabulaire qui est employé, comme nous l'avons déjà vu (chapitre 5), par les visiteurs les plus incertains sur leur degré de compétence. Ainsi, si la transmission familiale du goût et la construction d'une compétence sont relativement distinctes, c'est au moins en partie comme résultat de stratégies éducatives volontaristes, mais peu informées, de la part de parents ne maîtrisant pas les codes à transmettre. Brigitte profite donc des initiatives proposées par les musées pour externaliser l'enseignement artistique à ses enfants : elle les laisse « aux soins » de l'institution.

6.1.3 Mobilité sociale et socialisation adulte à l'art

Les transmissions difficiles demeurent des transmissions : c'est là, souvent, que prennent leur source goût, curiosité, ou habitude de visite. Certains parmi les enquêtés ne sont jamais allés au musée dans leur enfance, du moins avec leur famille. C'est le cas de tous ceux qui ont une origine populaire. De ce point de vue, à la génération des parents des enquêtés de l'échantillon, les lois sociales de la diffusion de la visite au musée sont strictement appliquées : « de même que les animaux à plumes ont plus de chances d'avoir des ailes que les animaux à fourrure, de même les détenteurs d'un fort capital culturel ont plus de chances d'être visiteurs de musée que ceux qui en sont dépourvus²⁰. » Évidemment, ceux parmi les visiteurs enquêtés qui n'ont pas connu le musée durant leur enfance partagent cette propriété avec une grande partie de la population. S'ils sont désormais des visiteurs au moins occasionnels, et parfois assidus, c'est que les compétences et les habitudes nécessaires ont été apprises plus tard.

Dans leurs récits, le passage par les études supérieures apparaît comme un moment important de l'évolution de leurs pratiques culturelles, ce que confirment d'autres travaux sur les rapports à la culture en situation de mobilité sociale²¹. L'université produit cet effet de plusieurs manières, à la fois en inculquant des dispositions cultivées vis-à-vis de la culture et en confrontant directement, et parfois violemment, les étudiants d'origine populaire à d'autres milieux sociaux. Les visiteurs en situation de mobilité sociale s'appuient donc davantage que les héritiers sur leurs ressources scolaires, même si, paradoxalement, elles présentent plus souvent l'apprentissage d'un goût et d'une compétence artistique comme un processus autodidacte. Parce qu'ils ne disposent pas des ressources familiales et de l'incorporation profonde des dispositions artistiques que produit la familiarité précoce avec le musée, les individus qui se situent dans une trajectoire d'ascension sociale disposent le plus souvent d'un degré de compétence artistique moindre. Ils peuvent cependant le compenser par des investissements plus substantiels dans leurs pratiques culturelles, ou par l'investissement dans des spécialités moins légitimes. Parmi les enquêtés, deux cas permettent de saisir ces deux modalités de socialisation d'individus en situation de mobilité sociale.

20. Pierre BOURDIEU, « Espace social et genèse des classes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52, 1984, p. 5.

21. Par exemple, la coupure entre famille et amis de l'université est radicale dans les « styles d'appréciation comique » des transfuges : FRIEDMAN, *Comedy and distinction*, op. cit.

Portrait 5 Bernard. Mobilité sociale et appropriation scientifique de l'art

Bernard a 60 ans^a. Il est d'origine populaire. Ses parents étaient agriculteurs, sans diplôme. Poussé par un instituteur, il a fait ses études dans un internat, au collège et au lycée. À l'université, il a débuté un cursus d'informatique, poursuivi jusqu'à la maîtrise, tout en travaillant comme assistant de recherche. Il est entré au CNRS comme technicien contractuel, puis a été titularisé et est devenu ingénieur d'étude, un poste qu'il occupe encore aujourd'hui dans un laboratoire de sciences naturelles.

Durant ses études, à partir de 1969, Bernard se sent éloigné de ses camarades d'origine bourgeoise. Avec ses amis de « la cité u » qui « étaient à peu près mon... Enfin, à peu près, exactement, mon profil socio, socio-ethno-culturel (rires) », il milite à gauche, et organise des rencontres avec des comédiens, pour rapprocher les étudiants du théâtre. « Autrement, on allait au TNP, heu... Même avec les explications, on manquait un peu de références culturelles (rires). » Il s'astreint à aller au théâtre comme au musée d'art, « mais c'était... volontariste, quoi. C'était pas par goût personnel, [...] c'était, clairement, verbaliser ça, en disant “la culture, c'est pas seulement pour les bourgeois” ». Il fait, à cette époque, de nombreux et longs voyages au Moyen-Orient et en Inde.

Ses goûts en matière de musée, comme de vacances et de visites en général, vont à l'archéologie, qui est devenue une passion. Il appréciait les visites de sites historiques au Moyen-Orient. Il justifie son investissement actuel par l'intérêt qu'y porte son fils, handicapé et en fauteuil roulant : « c'était la seule chose dont je pouvais discuter avec lui ». Ils visitent ensemble de nombreux lieux, à Lyon et dans la région, et, durant toute l'adolescence de son fils, partaient souvent en vacances tous les deux dans des lieux riches en vestiges préhistoriques ou antiques (les landes), y compris à l'étranger (l'Égypte). Désormais, il part le plus souvent seul, comme il le faisait autrefois, toujours pour des lieux riches en vestiges. Il participe bénévolement à des chantiers de fouilles, et a repris des études en archéologie. Il possède de nombreux ouvrages sur le sujet, mais aussi sur la peinture, l'art, ou encore les expositions qu'il a visité. Il prend également des vacances dans des lieux riches en musées, comme Rome ou Barcelone.

Bernard visite également des musées d'art fréquemment. Je le rencontre au musée des beaux-arts alors qu'il vient de prendre une carte d'abonnement et de visiter l'exposition temporaire. Il a regardé *La fuite en Égypte* de très près, un appareil photo à la main. « J'ai pris des détails d'architecture (...) Cette urne funéraire qui est posée sur la colonne et ce... L'aigle en train de brouter un serpent, comme ça, qu'on retrouve sur des monuments antiques. » Il s'intéresse principalement aux décors antiques du tableau. Il est par conséquent très attentif aux détails, remarquant différents éléments de l'arrière-plan, et s'interrogeant sur les urnes qui ornent le portique, qu'il qualifie d'urnes funéraires. La toile, cependant, ne lui plaît pas : l'âne a « l'air abattu » (« on l'a connu plus vaillant »), Marie les « yeux globuleux ».

Il prend beaucoup de photos en voyage comme dans les musées. Il le faisait déjà auparavant, et possède de nombreuses diapositives. Désormais, en numérique, le tri est plus simple. Il classe ses photos selon l'endroit de la prise de vue, efface les anciennes lorsqu'une nouvelle du même objet est de meilleure qualité. Il se félicite de son sérieux en la matière : il lui est arrivé de fournir à ses enseignants d'archéologie des photographies de pièces qu'ils n'avaient pu voir. De même, il aime acheter les catalogues d'exposition après en avoir visité une, et il les lit immédiatement, pour garder l'exposition en mémoire et pour mieux comprendre ce qu'il a vu.

Bernard n'aime pas du tout, dans l'art contemporain, le « foutage de gueule caractérisé », l'art « éphémère », comme les installations. Il va cependant fréquemment voir des expositions contemporaines. « J'allais souvent [à Barcelone], plusieurs fois par an, et quand j'y allais, j'allais voir trois quatre expos... » Il veut rester ouvert, apprécie quelques artistes contemporains, et achète fréquemment des catalogues. « Je veux dire, c'est pas à partir du moment où c'est estampillé art contemporain que je vais dire que ça va être mauvais. » Cependant, cet art ne le touche pas. « J'attends toujours l'illumination. » Il oppose notamment les « installations » à la pureté du trait néolithique. À plusieurs reprises dans l'entretien, il évalue la qualité d'une œuvre en s'appuyant sur ce que l'on en pensera dans le futur. Ainsi, « la *Victoire de Samothrace*, on la retrouve 1800 ans après en petits morceaux, ça pose pas de problème, on recolle les morceaux, on dit que c'est de l'art, on la met dans un musée. Les œuvres d'art contemporain, hors d'un musée d'art contemporain, elles vont directement à la benne. » Ou encore : « C'était parfaitement non figuratif, mais ça mettait mal à

l'aise. C'est ce qu'il voulait. C'est de l'art contemporain... Je veux dire, dans mille ans, les gens vont dire, 'tain, ils seront mal à l'aise aussi en voyant ça, y'a pas de problème ».

a. Entretien biographique n° 4. Entretien de réception n° 21.

Le cas de Bernard est éclairant à de nombreux égards. Tout d'abord, il fait bien ressortir le choc que constitue, pour les visiteurs d'origine populaire, la confrontation avec la culture légitime. L'entrée à l'université constitue pour lui, comme pour Laurent que je décrirais par la suite, le moment de cette rupture. Il est soudain mis en rapport avec des héritiers « bourgeois », mais fréquente surtout ceux de ses camarades qui partagent son origine populaire. Dès l'entrée à l'université, il pense son rapport à la culture comme un enjeu politique, lié à sa trajectoire. Son engagement militant, juste après Mai 68, lie fortement les deux dimensions. En développant un rapport particulièrement volontariste au théâtre, il cherche à rattraper un retard. Pour autant, il semble considérer que c'est là peine perdue : il ne développera jamais un rapport aussi légitime à la culture (il dit, à propos de ses visites au TNP, « on comprenait pas forcément tout ce qui se passait »).

La passion que développe Bernard pour les voyages et pour les civilisations anciennes peut être lue à l'aune de cette confrontation, ainsi que de sa « bonne volonté culturelle ». Il s'agit de sujets qui sont traités par les musées d'art, qui disposent de collections archéologiques, mais demeurant moins légitimes que l'art classique. Ils sont par ailleurs susceptibles d'une connaissance savante plus que sensible. Bernard découvre cet intérêt lors de ses voyages. Il leur consacre désormais un investissement savant. Il lit beaucoup de livres, reprend une formation en archéologie, participe à des fouilles avec des chercheurs. Son rapport systématique à la photographie en témoigne : ses clichés font l'objet d'un usage documentaire important. Il connaît et emploie des termes techniques précis à propos d'architecture antique ou de préhistoire.

Cet investissement s'articule à un rapport plus en retrait vis-à-vis des beaux-arts classiques. Il apprécie encore la peinture classique, mais, se sentant moins compétent, se l'approprie à partir des mêmes cadres que l'archéologie ; ainsi de l'attention qu'il porte, dans le tableau de Poussin, aux éléments d'architectures antiques plutôt qu'à la scène représentée ou à la composition du tableau. Il se sent enfin particulièrement éloigné de l'art contemporain, celui qui exige la compétence artistique spécifique la plus importante, et auquel rien ne le raccroche. Le cas de Bernard se caractérise donc par un rapport plus

distant aux formes les plus légitimes de l'art que ne l'est celui des héritiers, qu'il compense par un investissement plus important dans une connaissance savante de l'art. Il a ainsi privilégié les formes artistiques susceptibles de telles appropriations savantes. C'est là le paradoxe de l'autodidaxie qui favorise les formes d'appropriations les plus scolaires, et donc les plus susceptibles d'être dévalorisées par les amateurs héritiers : en l'absence de ressources informelles, l'apprentissage passe par les canaux les plus formels, des médiations muséales aux enseignements en passant par les manuels et les ouvrages de vulgarisation.

Laurent a fait lui aussi l'expérience d'une socialisation adulte à l'art²² (cf. portrait 1, page 258). Son ascension sociale tient au moins en partie à son engagement militant et au capital politique qu'il y acquiert, et qu'il parvient à reconvertir à l'école, mais aussi dans ses loisirs. Cet engagement est particulièrement prononcé de son adolescence à ses 30 ans. C'est seulement lorsqu'il arrête de militer qu'il s'intéresse à l'art. Il investit alors dans ce nouveau loisir, qui devient rapidement une passion, la même application et le même sérieux que dans le militantisme. Comme il avait lu, adolescent, les œuvres de Marx, il lit, trentenaire, des manuels d'histoire de l'art, puis les ouvrages spécialisés eux-mêmes. C'est ce sérieux qui lui fait adopter une démarche méthodique en matière de musées et d'expositions. Il visite le Louvre département par département, accordant un moment à chacun des objets. Si nous avons vu précédemment que le regard compétent, au musée, se caractérise par sa sélectivité, c'est par ce travail systématique que Laurent a appris cette sélectivité. Il est désormais capable de repérer rapidement un chef-d'œuvre d'une toile quelconque. S'il demeure un visiteur systématique, c'est d'une façon très différente des « fourmis²³ » que j'ai décrites précédemment : il cherche les objets, les œuvres, les détails que les autres ne voient pas, alors que les fourmis cherchent, par la systématisme de leurs arrêts, à ne pas rater les objets les plus consensuels.

Par cet investissement intensif et de longue durée, Laurent a développé une compétence artistique affirmée. Ses goûts sont très légitimes : la peinture italienne de la Renaissance et l'art contemporain. Il parle des peintures avec aisance, mêlant sans problèmes vocabulaire technique, analytique, et émotionnel. Il n'abaisse jamais sa pratique lorsqu'il en parle, pour dire par exemple qu'il ne serait pas à la hauteur d'un idéal, comme le font par ailleurs la plupart des enquêtés (chapitre 5). Il est enfin très sélectif quant à ses compagnons de

22. Entretien biographique n° 15, homme, 44 ans, enseignant, diplôme d'IEP, maîtrise de sciences politiques, père postier, mère ouvrière (sans diplôme), conjoint documentaliste (BTS).

23. VERÓN et LEVASSEUR, « Ethnographie de l'exposition », op. cit.

visite. Son goût récent pour l'art contemporain peut être perçu comme l'aboutissement de ce processus : il a commencé à fréquenter les foires en visitant Venise au moment d'une biennale, et a mis le même sérieux à apprendre les codes de cet art qu'à apprendre l'art classique (par exemple en assistant à des conférences pour spécialistes plutôt qu'à des conférences de vulgarisation ou à des médiations à destination du grand public).

Tous les visiteurs d'origine populaire ne développent cependant pas un tel rapport à l'art. La plupart, au contraire, demeurent dans une position ambivalente vis-à-vis de cette institution. Le passage par les études supérieures et la fréquentation d'héritiers produit en règle générale une appétence pour la visite, renforçant le respect pour le musée dont font preuve même ceux qui n'y vont pas. Mais il ne suffit pas, comme on l'a dit, à produire une compétence adéquate. D'origine ouvrière, Cédric allait parfois au musée avec ses parents²⁴. Ce sont surtout, à l'âge adulte, les voyages entre amis et la fréquentation d'étudiants en lettres et en arts qui soutiennent ses pratiques, qui se caractérisent principalement par l'accompagnement (portrait 2, page 267).

L'étude de la transmission intergénérationnelle des pratiques de visite permet donc de réexaminer la question de la fonction éducative des musées. Celle-ci est souvent mise en avant par les travaux d'évaluation de la visite comme une motivation importante²⁵. Dans la perspective que j'adopte dans ce chapitre, celle qui consiste à prendre les motivations pour objet et non pour cause, c'est dire que la socialisation muséale fait d'abord incorporer l'idée de la nécessité de la visite. La légitimité culturelle ne peut fonctionner que dans la mesure où la valeur de l'art est incorporée par les visiteurs. C'est ainsi que la visite devient une pratique naturelle. Elle l'est très tôt, dès l'enfance, pour ceux qui sont issus des classes supérieures : c'est au moins en partie parce que l'accompagnement des enfants au musée participe de la définition du bon parent²⁶.

Elle peut être plus tardive pour les autres. Il faut bien conserver à l'esprit, cependant, que l'incorporation de l'importance de la visite peut se faire sans visites effectives, par la répétition de discours sur la valeur du musée. Elle est ainsi parfois relativement déconnectée de l'apprentissage d'une compétence artistique. Cette dernière ne peut advenir que dès

24. Entretien biographique n° 07, homme, 32 ans, photographe, agent administratif, maîtrise d'anglais, père ouvrier (BEPC), mère assistante maternelle (CAP).

25. Jan PACKER et Roy BALLANTYNE, « Motivational factors and the visitor experience. A comparison of three sites », *Curator*, 45 (2), 2002, p. 195.

26. Brian LONGHURST, Gaynor BAGNALL et Mike SAVAGE, « Audiences, museums and the English middle class », *museum and society*, 2 (2), 2004, p. 104-124.

lors qu'existe une stratégie éducative explicite de la part des parents, ou bien en dehors de la famille, si d'autres institutions peuvent s'y substituer. Si certains transfuges, parmi nos enquêtés, font paradoxalement montre d'une compétence plus assurée que certains héritiers, c'est parce qu'ils ont compensé leur familiarisation tardive par un investissement personnel important et armé de ressources scolaires.

6.2 Les agencements de la visite

Les travaux sociologiques qui mobilisent le concept de carrière pour étudier l'apprentissage et le développement d'une pratique ont mis l'accent sur l'importance, au-delà de la simple initiation, de l'accès à des ressources permettant de poursuivre la carrière²⁷. Muriel Darmon parle ainsi à propos des anorexiques de la nécessité de « maintenir l'engagement²⁸ ». À propos, plus précisément, des loisirs, Gary Alan Fine met en évidence le rôle des organisations qui mettent à disposition de leurs membres savoirs, sociabilités, et symboles identitaires, et leur permettent ainsi de vivre leur passion²⁹. Les pratiques culturelles prennent ainsi place dans des configurations sociales particulières. Je veux désigner par ce terme les relations d'interdépendance tissées dans les sociabilités ordinaires.

L'étude de la construction d'un rapport au musée dans l'enfance a mis en évidence que les dispositions en matière de visite sont très sensibles au contexte. Il est rare, en effet, que soit simplement incorporée une appétence inconditionnelle pour le musée, qui fait que la visite pourrait se produire à n'importe quel moment. Au contraire, ces dispositions sont fortement liées à des configurations sociales. Dans certains cas où le goût n'est pas associé à une compétence assurée, la pratique se fait principalement pratique d'accompagnement. La disposition à la visite est alors disposition à accepter et à suivre des propositions de visite, mais non à les initier. Cependant, même chez les plus compétents, la visite est conditionnée à des circonstances particulières. En ce sens, l'une des premières questions qui se posent est celle des occasions de la visite : quels sont les moments dans lesquels elle peut prendre place ?

L'une de ces occasions est partagée par tous les enquêtés : les vacances. C'est là la seule

27. Howard Saul BECKER, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris : Métailié, 1985 [1963].

28. Muriel DARMON, *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, Paris : La Découverte, 2008 [2003].

29. Gary Alan FINE, « Organiser les mondes de loisir. La mobilisation des ressources », *Tracés*, 28, 2015, p. 157–182.

dimension générique de l'appétence pour les musées d'art. Tous ceux qui, dans leur répertoire de loisir, disposent de cette activité considèrent qu'elle est *obligatoire* durant les vacances. Nous avons déjà vu en effet que le développement du tourisme est l'une des explications de la hausse de la fréquentation des musées depuis les années 1960³⁰. Certains auteurs font de ce phénomène la cause d'un tournant paradigmatique : les musées d'aujourd'hui, tout comme leur public, seraient radicalement différents des musées d'autrefois, du fait du tourisme. Or, la comparaison des modes de visite en vacances et hors vacances permet de défendre au contraire l'hypothèse d'une continuité entre ces deux pratiques.

6.2.1 Tourisme et musée, un tournant postmoderniste ?

Pour un certain nombre d'auteurs, le musée contemporain est un lieu radicalement différent du musée classique. C'est l'idée que mettent en particulier en avant les penseurs postmodernistes. Nick Prior résume ainsi ces thèses, envers lesquelles il adopte une position critique :

Dans un contexte où l'esthétique et le commercial sont de plus en plus imbriqués, les frontières entre l'art et la culture populaire se sont à ce point affaiblies, dans cette perspective, que les musées et les centres commerciaux sont devenus des espaces culturels interchangeable, offrant des expériences spectaculaires de consommation. [...] Dans certaines formes de théories postmodernes [...], cet argument est poussé un cran plus loin, et est employé pour affirmer qu'ont eu lieu des transformations d'ensemble des modes de perception dans la société contemporaine, indépendamment de la classe ou d'autres dimensions de stratification sociale. La distinction a fait place à la distraction, dans cette perspective, et la culture visuelle a connu une telle accélération que les images ne peuvent simplement plus être contemplées par une faculté délibérative, comme celle décrite dans le « regard pur³¹ ».

30. DONNAT, « Les publics des musées en France », op. cit.

31. « Under conditions where the aesthetic and the commercial are increasingly meshed, the boundaries between art and popular culture have withered to such an extent, in this argument, that museums and department stores have become interchangeable cultural spaces offering spectacular consumer experiences. [...] In strong forms of postmodern theory [...] the argument is advanced a step further to account for wholesale transformations in modes of perception across contemporary society, irrespective of class or other dimensions of stratification. Distinction has been replaced by distraction, in this argument, visual culture accelerated to such a degree that image forms can no longer be scrutinized with any deliberative faculty such as a "pure gaze" ». Nick PRIOR, « A question of perception. Bourdieu, art and the postmodern », *British Journal of Sociology*, 56 (1), 2005, p. 132-133.

Pour les auteurs que commente Nick Prior, en particulier Mike Featherstone³² et John Urry³³, nous avons affaire à un renversement historique dont les causes peuvent être ramenées aux transformations du capitalisme dans le second 20^e siècle. Les lieux de loisir, de culture, et de travail convergent vers un modèle unique : celui, spectaculaire, du divertissement. Les mutations du musée sont connues (chapitre 1) : multiplication du nombre de musées, développement du modèle des expositions temporaires, correspondant à une événementialisation de l'art, évaluation de l'action des musées par la mesure du public, qui oriente les politiques des responsables de musées dans cette direction. La conclusion qu'en tirent les partisans de cette interprétation est que le musée est désormais impossible à distinguer des autres lieux de divertissements. Les modèles de ces lieux sont les parcs d'attractions et les centres commerciaux³⁴.

C'est désormais un lieu commun des écrits sur la culture postmoderne que de déclarer que le projet du musée forgé dans le creuset des Lumières émet son rôle d'agonie. La contemplation esthétique a été remplacée par l'amusement, le silence par l'agitation, l'éducation par l'infodivertissement. Les musées, dit-on, sont une espèce en voie de disparition, les dinosaures vacillants du « loisir rationnel » et de la solennité bourgeoise de l'ère victorienne, déjà remplacés par une nouvelle espèce de récréations éducatives, de cités des sciences et de lieux de divertissement high-tech³⁵.

32. FEATHERSTONE, *Consumer culture and postmodernism*, op. cit.

33. John URRY, *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*, Londres : Sage, 1990.

34. On trouve un exemple d'une telle comparaison dans un article de Lianne McTavish sur le Louvre (« Shopping in the museum? Consumer spaces and the redefinition of the Louvre », *Cultural Studies*, 12 [2], 1998, p. 168–192). Le texte s'appuie empiriquement sur des articles de presse ainsi que sur l'analyse de publicités affichées dans le métro parisien à propos de la création du Carrousel du Louvre, un centre commercial souterrain ouvert en 1993 sous le musée parisien. L'auteur y voit un témoignage de cette mutation des musées. Les frontières entre commerce et culture s'amenuisent : les publicités mettent en scène une Mona Lisa dont le sourire énigmatique pourrait dire la joie de pouvoir désormais faire du shopping dans l'une des « 51 boutiques à ses pieds » (ibid., p. 170). Cet exemple entend appuyer une thèse de la désacralisation de l'art par la publicité contemporaine ; l'œuvre de Vinci est pourtant employée dès les années 1910 pour des réclames de dentifrice, de corset, de fromage, d'alcool, et d'autres produits du quotidien (SASOON, « *Mona Lisa* », op. cit., p. 15). Le centre commercial, pour McTavish, n'est ni tout à fait à l'intérieur, ni tout à fait à l'extérieur du musée : il est une forme évidemment – dans une perspective postmoderniste – hybride, témoin en cela de la marchandisation de ces lieux.

35. « It's become an orthodoxy in academic writings on postmodern culture to record the death rattle of the project of the museum as it was forged in the crucible of European Enlightenment. Here, aesthetic contemplation has been replaced by amusement, silence by bustle, education by infotainment, respect by relativism. Museums, it is said, are an endangered species, lumbering dinosaurs of a Victorian era of "rational recreation" and bourgeois solemnity, already displaced by a new breed of easy-learning playgrounds, science centers and high-tech pleasure domes ». Nick PRIOR, « Having one's Tate and eating it. Transformations of the museum in an hypermodern era », *Art and its publics. Museum studies at the millennium*, sous la dir. d'Andrew McCLELLAN, Oxford : Blackwell, 2003, p. 51.

Cette transformation de l'institution muséale s'accompagne, dans cette même perspective, d'une transformation du regard des visiteurs. Le musée ancien, temple de l'art, accueillait des fidèles attentifs et dévoués. Il a désormais changé d'idole : à l'art succède la consommation. Au regard averti et sérieux de l'amateur éclairé, celui distrait, voire désintéressé, du touriste. Les musées sont des « institutions autrefois considérées comme des espaces réservés au connaisseur éduqué et au visiteur sérieux³⁶ ». Elles se sont transformées :

Les musées d'aujourd'hui se tournent vers des publics plus larges et abandonnent leur image exclusivement liée à la haute culture pour devenir des lieux de spectacles, de sensation, d'illusion et de montage ; des lieux où l'on vit des expériences plutôt que des lieux où une connaissance canonique et des hiérarchies symboliques établies sont inculquées³⁷.

Pour John Urry, c'est l'avènement du tourisme de masse qui est responsable de l'évolution historique des musées³⁸. Le regard touristique est à la recherche d'authenticité, d'histoire. Il ne voit pas les choses, mais seulement les symboles attendus. « Nous ne “voyons” littéralement pas les choses. En particulier, en tant que touristes, ce sont des signes divers, des clichés touristiques que nous voyons³⁹ ». Le touriste se caractérise par son manque d'autonomie. Il est nécessairement guidé par une aide extérieure. Son attention ne peut être dirigée par les œuvres, par leur aura, ou par leur force propre. Seule compte leur notoriété, leur statut de célébrité.

Horne décrit les touristes contemporains comme des pèlerins modernes, qui transportent leurs guides de voyages comme des textes sacrés⁴⁰. On dit aux touristes ce qu'ils sont en train de voir, et c'est cela, pour Horne, qui compte. La célébrité de l'objet est devenue sa signification même. Il s'agit là d'un programme rituel, dans lequel ce que l'on doit voir, et parfois même l'ordre dans lequel on doit voir ces objets, est préétabli⁴¹.

36. « Institutions (which were formerly) designated as restricted spaces for the educated connoisseur and serious viewer ». FEATHERSTONE, *Consumer culture and postmodernism*, op. cit., p. 69.

37. « Today museums seek to cater for larger audiences and discard their exclusively high-culture label to become sites for spectacles, sensation, illusion and montage ; places where one has an experience, rather than where knowledge of the canon and established symbolic hierarchies are inculcated ». *ibid.*, p. 69.

38. URRY, *The tourist gaze*, op. cit.

39. « We do not literally “see” things. Particularly as tourists what we see are various signs or tourist clichés ». *ibid.*, p. 117.

40. Donald Horne, *The Great Museum*, Londres, Pluto, 1984

41. « Horne describes the contemporary tourists as a modern pilgrim, carrying guidebooks as devotional texts. What matters, he says, is what people are told they are seeing. The fame of the object becomes its meaning. There is thus a ceremonial agenda, in which it is established what we should see and sometimes even the order in which they should be seen ». URRY, *The tourist gaze*, op. cit., p. 118.

De la sorte, la particularité du musée a disparu. Avec l'aura des œuvres disparaît celle du lieu, qui ne se distingue plus des autres. Les évolutions vont dans les deux sens : les musées se marchandisent et les boutiques se muséalisent. Puisque les boutiques de luxe exposent leurs produits comme on expose des œuvres, il n'y aurait plus, pour le visiteur ou pour le consommateur, de différence entre l'un et l'autre de ces lieux. Bref, c'est le rapprochement du musée de l'industrie touristique, et de l'industrie en général, qui les fait « postmodernes⁴² ». Il découle de cette thèse que, comme l'explique Prior, la distraction a succédé à la distinction.

Cette thèse résiste difficilement à l'examen empirique. Il y a à cela de nombreuses raisons. Avant de montrer ce qui, dans les entretiens biographiques réalisés, invite à l'infirmier, je voudrais avancer trois arguments plus généraux.

En premier lieu, elle est fondée sur l'accumulation d'arguments anecdotiques plutôt que sur l'enquête⁴³. Les théoriciens de la mort du musée classique s'appuient le plus souvent sur quelques cas spectaculaires. Or, si certaines mutations sont incontestables (celles qui concernent l'exposition ou l'introduction de techniques de marketing dans la gestion des musées), elles n'ont rien de si radical. L'opposition entre les deux fonctions du musée, la conservation et l'éducation⁴⁴, est ancienne et demeure formulée dans des termes similaires aujourd'hui. De ce point de vue, les thèses postmodernistes semblent rejouer la bataille entre le pôle savant et conservateur des musées, attaché à la mission de conservation, et le pôle des services au public attaché à la diffusion de l'art. Les éducateurs ou médiateurs sont toujours du côté dominé de ces rapports de pouvoir⁴⁵. La multiplication des expositions *blockbuster*⁴⁶ n'a entamé ni les représentations que se font les conservateurs de leur métier, ni l'importance intacte du travail scientifique et des expositions savantes réservées à un public d'élite⁴⁷. Enfin, du côté des rapports au public, le paradigme de la médiation culturelle n'a pas fait disparaître celui de l'éducation artistique, dont il est le complément

42. Ibid.

43. Bernard LAHIRE, « Risquer l'interprétation. Pertinence interprétatives et surinterprétations en sciences sociales », *Enquête*, 3, 1996, p. 61–87 ; Par exemple, McTavish déduit l'idéologie entière du Louvre à partir de quelques publicités, sans analyse, par exemple, de la chaîne de décisions économiques et politiques ayant mené à l'établissement du centre commercial MCTAVISH, « Shopping in the museum ? », op. cit.

44. ZOLBERG, « Conflicting visions in American art museums », op. cit.

45. ROMANELLO, « What we know about our audiences », op. cit.

46. William S. HENDON, Frank COSTA et Robert Allan ROSENBERG, « The general public and the art museum. Case studies of visitors to several institutions identify characteristics of their publics », *American Journal of Economics and Sociology*, 48 (2), 1989, p. 230–243.

47. ALEXANDER, « Pictures at an exhibition », op. cit.

plutôt que le successeur. Ainsi, les dispositifs de médiation demeurent très traditionnels (chapitre 4).

Par ailleurs, aucune étude empirique des rapports à l'art de ces touristes, dont il est affirmé qu'ils ont succédé aux amateurs, ne permet d'appuyer la thèse d'un changement radical. La morphologie sociale des publics des musées n'a pas changé dans ses grandes lignes depuis les années 1960 (section 1.2.2). Les enjeux liés à la légitimité artistique demeurent eux aussi forts (chapitre 5). L'usage du musée, quoi qu'il se soit intensifié avec le développement du tourisme, n'apparaît pas sensiblement différent sur le lieu de résidence et durant les voyages⁴⁸.

Enfin, la thèse d'un retournement historique du regard porté sur les œuvres repose sur le présupposé, jamais démontré, que le regard ancien correspondait en pratique au regard romantique défini en théorie. Croire que les visiteurs *d'aujourd'hui* sont distraits, c'est croire que ceux d'autrefois étaient particulièrement sensibles à l'art : on oublie alors que la « distraction » existait bien avant le postmodernisme. Le regard bourgeois moderne s'est même construit contre le regard distrait⁴⁹. Mais a-t-elle jamais disparu ? Peut-on affirmer que les bourgeois de la révolution industrielle adoptaient devant les œuvres l'attitude qui convenait ? Lorsque Zola est cité à propos de musées, c'est souvent pour l'épisode de la noce de Gervaise et sa description misérabiliste d'une visite populaire ; mais que l'on pense aux visites bourgeoises du salon décrites dans *L'Œuvre* : ce sont des philistins bien loin de l'idéal de l'amateur éclairé⁵⁰. L'âge d'or moderne auquel les penseurs postmodernes font référence semble n'avoir jamais existé.

6.2.2 Des touristes culturels

Au-delà des inconsistances internes de la thèse historique soutenue par les auteurs postmodernistes, leur vision de musées dénaturés par le tourisme se heurte à une résistance empirique⁵¹. Si les visiteurs donnent aux vacances un statut particulier, c'est uniquement

48. Theopisti STYLIANOU-LAMBERT, « Gazing from home. Cultural tourism and art museums », *Annals of Tourism Research*, 38 (2), 2011, p. 403–421.

49. Comme le montre à propos de l'opéra WEBER, « Did people listen in the eighteenth century ? », op. cit.

50. Émile ZOLA, *L'Œuvre, Les Rougon-Macquart*, t. 4, Paris : Gallimard, 1966 [1886] ; idem, *L'Assomoir*, op. cit.

51. Myriam JANSEN-VERBEKE et Johan van REKOM, « Scanning museum visitors. Urban tourism marketing », *Annals of Tourism Research*, 21 (2), 1996, p. 364–375.

parce que la visite y est alors obligatoire : on ne saurait visiter une ville ou une région sans visiter ses principaux musées. Il s'agit d'un moment durant lequel la visite est une pratique attendue, et durant lequel les barrières, en particulier temporelles, tombent : l'absence de temps libre ne peut pas alors justifier la non-visite. Mais à cette exception près, la visite de vacances obéit aux mêmes exigences que la visite domestique, et en particulier, comme l'explique Pierre Bourdieu, à la « logique de l'investissement » :

En fait, sauf effort spécial, le « temps libre » échappe difficilement à la logique de l'investissement dans les « choses à faire » qui, lors même qu'il ne va pas jusqu'au souci explicite de « réussir ses vacances », selon les préceptes de magazines féminins, prolonge la concurrence pour l'accumulation de capital symbolique sous diverses formes : bronzage, souvenirs à raconter ou à montrer, photos ou films, monuments, musées, paysages, lieux à visiter ou à découvrir ou, comme on dit parfois, à « faire » – « nous avons fait la Grèce » – en se conformant aux suggestions impératives des guides touristiques⁵².

On pourrait penser que la description que fait Bourdieu du comportement des vacanciers rejoint les perspectives d'Urry et Featherstone : ne décrit-il pas des vacanciers suiveurs des « suggestions impératives des guides touristiques » ? Les deux perspectives sont pourtant bien différentes. Bourdieu ne rapporte pas ce comportement à une moyennisation par la marchandisation des musées, qui réduit les établissements culturels au statut de lieux de divertissement indifférenciés. À l'inverse, il le situe dans la logique relationnelle d'un espace social. Car ce comportement est socialement situé, et différemment vécu par les visiteurs. L'injonction à la visite concerne principalement ceux qui sont tiraillés entre une appétence pour la visite – le sentiment qu'il s'agit d'une pratique légitime – et l'absence de pratiques domestiques – au sens des visites de musées faites dans la ville de résidence – régulières, ou du moins le sentiment de ne pas remplir cette injonction dans les visites domestiques. Les visiteurs les plus occasionnels n'accordent pas au musée la même importance ; les plus assidus n'ont pas le sentiment de ne pas remplir leur devoir culturel. C'est donc dans les positions intermédiaires, transfuges ou professions intermédiaires, que cette injonction agit le plus fortement.

Tous les enquêtés ne choisissent pas leur lieu de vacances en fonction des visites qu'ils pourraient y faire. L'importance de l'offre culturelle de la destination de vacances s'accroît avec l'investissement culturel et la compétence artistique. Il s'agit pour Laurent d'un critère fondamental : il va tous les ans en Italie précisément pour les œuvres qu'il peut y

52. BOURDIEU, *Méditations pascaliennes*, op. cit., p. 250.

admirer dans les musées, les églises, et les autres monuments⁵³. Ses vacances sont d'abord culturelles. Les séjours courts des enquêtés les plus compétents répondent également à une telle logique :

Isabelle : On voulait se faire un week-end, on savait pas où aller, on n'était pas... On n'avait pas un budget énorme, on pouvait pas aller très loin. Je me suis dit, mais moi, le musée de l'illustration à Strasbourg, je veux le voir, je veux le voir. Ben du coup, j'y suis allée pour le musée de l'illustration⁵⁴.

Le séjour est organisé pour prendre des vacances, s'éloigner du lieu de travail, mais la logique d'investissement culturel est immédiatement mobilisée. Si l'objectif premier est de se reposer ou de se dépayser, le critère de choix le plus évident, qui s'impose immédiatement, est l'offre culturelle des destinations possibles.

C'est parmi les mêmes profils de consommateurs culturels investis que l'on retrouve un type particulier de vacances, pour nos enquêtés lyonnais : le séjour à Paris. Chez les visiteurs les plus compétents et les plus assidus, il s'agit d'une pratique habituelle. Elle est très souvent associée à des sociabilités spécifiques : Laurent et Isabelle, par exemple, ont tous deux des amis à Paris qu'ils sollicitent souvent pour un logement. Pauline a étudié un an à l'école du Louvre, et conserve de bonnes relations avec ses anciens camarades : les séjours à Paris sont pour elle un retour dans cette période de sa vie encore récente⁵⁵. Ces séjours sont l'occasion d'aller visiter les expositions du moment, mais aussi de revoir les musées qu'ils affectionnent le plus : le Louvre pour Laurent, amateur de peintures de la renaissance, ou la cité de l'architecture pour Pauline, intéressée par la sculpture et l'architecture du moyen âge. Dans tous les cas, ce sont des voyages principalement motivés par les occasions culturelles offertes.

Au contraire, Benoit choisit principalement ses lieux de vacances en fonction de ses amis et des possibilités de loisirs naturels⁵⁶. S'il va à Paris de temps en temps, c'est pour voir ses amis ; et si, à Paris, il visite parfois des expositions, c'est seulement à leur initiative, contrairement aux enquêtés cités précédemment. Par contre, lorsqu'il part en vacances, il

53. Entretien biographique n° 15, homme, 44 ans, enseignant, diplôme d'IEP, maîtrise de sciences politiques, père postier, mère ouvrière (sans diplôme), conjoint documentaliste (BTS).

54. Entretien biographique n° 09, femme, 25 ans, médiatrice culturelle, master d'histoire de l'art, parents enseignants dans le secondaire, conjoint étudiant (master de cinéma).

55. Entretien biographique n° 08, femme, 28 ans, bibliothécaire, master d'histoire, licence d'histoire de l'art, père cadre supérieure (BTS), mère assistante sociale (bac +2).

56. Entretien biographique n° 11, homme, 26 ans, ingénieur électronique, master d'électronique, père technicien administratif (BTS), mère puéricultrice (diplôme d'infirmière).

ne manque pas de visiter musées et monuments à sa disposition, sans pour autant choisir spécifiquement ses destinations de vacances. Brigitte, si elle aime passer ses vacances dans des lieux riches en patrimoine, ne choisit pas ses destinations seulement en fonction de l'offre culturelle. Elle s'adapte aux demandes de ses enfants, de son mari, ou des amis avec qui elle part.

Brigitte : Avec mon mari, on a vraiment ce goût là, de tourisme urbain. Alors, on s'arrange... Ça commence à devenir compliqué en France, parce que on a un petit peu fait le tour, mais ce qu'on aimait bien, c'était se trouver dans des villes comme La Rochelle, par exemple, qui seraient près de l'océan, par exemple, et joindre l'utile à l'agréable, c'est à dire vraiment visiter... Donc on fait comme ça la Normandie, la Bretagne... C'est très bien, hein, vous faites Saint-Malo... Vous faites... Quand vous avez à la fois des villes à visiter, leur patrimoine historique... Moi, je fais toujours une abbaye, un château, pareil, un musée... Les enfants, parfois, quand mon mari, il est pas en vacances, j'emmène comme ça les enfants, on a fait Perpignan, Arles, alors là... On se régale, hein.

Dans cette explication du processus du choix des destinations de vacances, deux points transparaissent. D'une part, la culture n'est pas le seul critère pris en compte, mais elle est ajoutée dans l'équation : il s'agit de « joindre l'utile à l'agréable », de coordonner les occasions de visites avec les ressources pour les autres activités de vacances, comme la baignade, les promenades, etc. D'autre part, l'injonction à la visite apparaît clairement. Dans cette expression, la culture est incluse dans le premier terme : elle est « l'utile » de « l'utile et l'agréable ». Alors qu'il s'agit d'une pratique de loisir, par définition volontaire⁵⁷, elle est avant tout productive. Brigitte insiste en précisant que, en vacances, « Moi, je fais toujours une abbaye, un château, pareil, un musée... » Sans être jamais vécues comme une contrainte, les sorties culturelles sont considérées avec le vocabulaire du devoir. Cette présentation de la visite en vacances est importante. Pour les enquêtés les moins assidus au musée, les voyages sont la principale occasion de visite, sinon la seule. L'explication qu'ils donnent habituellement est négative : durant l'année, le temps manque pour visiter des musées, et les vacances sont le seul moment disponible. Cette justification n'est cependant pas suffisante : il faut, pour comprendre l'engagement consenti par les visiteurs en vacances, considérer que la visite relève pour eux du devoir.

Lorsque les vacances ne sont pas définies comme culturelles, il s'agit donc alors de trouver des occasions de satisfaire à ce devoir. Chez Brigitte, encore, cela consiste à rechercher les

57. Maureen HARRINGTON, « Family leisure », *Handbook of leisure studies*, sous la dir. de Chris ROJEK, Anthony J. VEAL et Susan M. SHAW, Londres : Palgrave Macmillan, 2006, p. 417-432.

« vieilles pierres⁵⁸ » :

Brigitte : Parfois, il m'arrive, sur mes vacances d'été, de faire une semaine avec mes enfants, mais aussi avec une amie... Bon. Qui elle, veut aller en station balnéaire, et ne s'intéresse pas du tout aux vieilles, ce qu'elle appelle les vieilles pierres. Donc ça fait beaucoup rire les amis, ils disent, « ah, aujourd'hui on va se sacrifier, faut qu'on trouve un truc, faut qu'on emmène Brigitte », alors on essaye de trouver ce qu'il y a de plus ancien, mais...

Ces éléments invitent à relativiser la thèse postmoderniste du tourisme comme indifférenciation du divertissement. L'attachement des enquêtés aux musées, institutions qu'ils associent fortement aux monuments et autres établissements culturels, ne peut s'expliquer que par leur intériorisation de normes quant à la valeur de la visite.

La teneur des vacances ne dépend cependant pas uniquement de l'engagement artistique des vacanciers ou de leur position sociale, mais elle est également fortement liée au cycle de vie. Dans mon échantillon, les vacances culturelles sont plus fréquentes chez ceux qui n'ont pas de jeunes enfants à charge, avant trente ans et après cinquante ans. En particulier, les destinations urbaines sont alors plus fortement représentées. Brigitte choisit ses destinations à partir des goûts et des envies de ses enfants adolescents. À l'inverse, Cédric dispose d'une plus grande liberté, ce qui lui permet de s'absenter plusieurs semaines pour un festival par exemple. De la sorte, les destinations de vacances peuvent changer avec l'avancée dans le cycle de vie. Lorsque ses enfants étaient plus jeunes, Sabine favorisait les destinations de vacances permettant des activités de plein air. Les dernières vacances en famille ont été passées dans des capitales européennes.

Samuel : Et du coup, vous choisissez plutôt des destinations qui sont culturellement riches ? Barcelone, Londres [évoquées plus tôt dans l'entretien]...

Sabrine : Non, ça, c'était plus pour trouver des destinations qui plaisent à des enfants jeunes adultes.

Ses enfants ont désormais 16, 19 et 22 ans. Les vacances à Londres ont été un moyen d'accorder les goûts et les envies de chacun : sorties, cultures, magasins, etc. En matière de musée, l'éventail est également important, et si toute la famille est allée, ensemble, à la National Gallery, elle s'est séparée en plusieurs groupes lorsqu'il s'agissait de visiter des musées d'arts moins importants, qui intéressent Sabine et sa fille, ou un musée du football, qui intéresse son mari et ses fils.

58. Entretien biographique n° 13, femme, 44 ans, enseignante (histoire), maîtrise d'histoire, CAPES, père ingénieur (diplôme d'ingénieur), mère au foyer (sans diplôme), conjoint vendeur (licence d'histoire).

Qu'ils soient principalement ou secondairement culturels, les voyages organisés par les enquêtés sont prévus en amont. Les futurs vacanciers étudient en particulier les ressources culturelles de leur destination. Il peut s'agir de repérer les endroits les moins connus. Sabrina se félicite d'avoir découvert sur Internet avant d'aller à Londres un musée du design « qui est un petit musée, pas très connu, du coup, c'est en allant sur, en préparant le voyage, que je suis tombé sur ce musée-là, j'ai dit "tiens, y'a vraiment ce musée qu'il faudrait qu'on fasse" ». Au moment de l'entretien, Marie se prépare à un voyage à New York prévu quatre mois plus tard. Elle a acheté des guides de voyages pour avoir une « vision globale » de ce qu'il y a à voir, a repéré dans les grands musées la teneur des collections, « quel type de période, ou quel type de pays sont représentés », et va se renseigner sur Internet. Travaillant elle-même dans un musée, elle a parfois l'occasion de voyager dans des musées étrangers pour escorter des objets prêtés pour une exposition. Elle se porte systématiquement volontaire, afin de profiter du voyage pour découvrir une ville et ses musées.

Ce repérage *a priori* n'est pas, pour les visiteurs les plus engagés, une activité ponctuelle. Lorsque les vacances culturelles sont nombreuses, c'est par la familiarité avec les lieux visités que se prépare la visite. Laurent, qui va souvent en Italie, sait par avance quels musées il visitera dans les différentes villes du trajet. Dans les expositions qu'il voit en France, il prend note de l'origine des tableaux en prêt, parfois parce qu'il a l'impression de les avoir déjà vus et veut savoir si c'est parce qu'il a visité leur institution d'origine, et d'autre fois pour savoir où les revoir.

Les visites de musées et de monuments ne sont pas les seules pratiques culturelles associées aux vacances. Chez plusieurs enquêtés, la littérature doit également accompagner le voyage, et permettre une autre forme d'entrée dans la culture locale. Chantal⁵⁹ prévoit chacun des voyages familiaux en achetant de nombreux romans d'auteurs nationaux de la destination, qu'elle lit avant, et surtout pendant le voyage. « On a voyagé en Inde, j'ai lu des livres sur l'Inde, [...] On est allé en Turquie, j'ai lu des romans turcs, voilà. » Les livres circulent dans la famille : en voyage, tout le monde à l'occasion d'en lire quelques-uns. Marie a commencé à s'intéresser à la littérature russe en préparant un voyage professionnel à Moscou, où elle a également visité plusieurs musées. Elle a ensuite passé une année à lire surtout des auteurs russes.

59. Entretien biographique n° 05, femme, 58 ans, femme au foyer, baccalauréat, père agent d'assurance, mère employée (sans diplôme), conjoint graphiste (diplôme d'une école d'art).

Les vacances constituent donc pour nos enquêtés un moment privilégié de visite. Je rejoins ici une idée avancée par les analystes des évolutions de la morphologie des publics : la croissance de la fréquentation des musées est due, au moins en partie, au développement du tourisme⁶⁰. Cependant, contrairement à ce qu'avancent les auteurs postmodernistes, ces visites de vacances ne sont ni considérées comme substantiellement différentes des visites domestiques ni en rupture avec ce que nous savons des visiteurs des années 1960, ou même des publics plus anciens. Les vacances sont le moment où la pratique muséale se libère des contraintes de la vie quotidienne. L'injonction à visiter, présente en filigrane dans la ville de résidence (il « faudrait » y aller), se fait alors plus pressante. La visite s'inscrit alors dans une logique d'investissement culturel et dans des stratégies éducatives, comme dans le cas des pratiques domestiques. Personne, parmi nos enquêtés, n'assimile le musée au centre commercial ou ne développe le même type de pratique dans les deux lieux. En réalité, la visite n'est même pas associée à d'autres formes de loisirs (naturels, sportifs, etc.) : elle est au contraire un loisir à part, en tant que loisir culturel, utile, mais aussi en tant que passage obligé. Ses enjeux symboliques et sociaux demeurent intacts.

6.2.3 Les visites domestiques

Les vacances constituent donc l'occasion de visite la plus partagée. Les visites domestiques varient grandement d'un individu à l'autre quant à leur fréquence et leurs modalités. Comme pour les visites de vacances, cependant, elles sont efficaces dans la mesure où elles s'inscrivent dans des routines. Le sentiment d'obligation ressenti durant les vacances est moins important le reste de l'année ; quoi qu'il en soit, il est balancé par les impératifs de la vie quotidienne. On considérera évidemment que le caractère habituel de la visite dépend de sa fréquence : on ne peut dire d'un comportement qu'il est habituel que s'il est régulier. J'aimerais défendre ici le point de vue inverse : c'est le caractère habituel ou non du comportement qui détermine sa fréquence. Cela signifie, en la matière, que les séjours réguliers au musée ne sont possibles que si le visiteur peut les inscrire dans une configuration sociale capable de lui fournir les ressources nécessaires au maintien de sa pratique⁶¹. Ces ressources sont variées : une forme d'organisation du temps qui autorise une pratique chronophage comme la visite ; des profits symboliques incarnés par une image positive de la pratique auprès de l'entourage ; des cercles de sociabilité dans lesquels la

60. DONNAT, « Les publics des musées en France », op. cit.

61. FINE, « Organiser les mondes de loisir », op. cit.

visite constitue un motif d'action valable.

La configuration la plus évidente, celle qui correspond à la figure de l'amateur éclairé, est la passion pour l'art. La visite est alors associée à une démarche plus générale comprenant l'apprentissage (lectures, cours, conférence), la pratique amatrice (peinture, sculpture, fouilles archéologiques), et des réseaux de sociabilité spécialisés. J'ai déjà souligné les ressources sur lesquelles s'appuie un tel style de visite : familiarisation familiale précoce et savoirs scolaires produisent une forme d'engagement autoalimentée par les profits culturels et symboliques qu'elle produit. La fréquence importante de visite des passionnés, qui ne ratent pas une exposition, s'explique par ce renforcement propre à la passion.

La forme même de l'exposition temporaire a une importance dans l'organisation temporelle des visites, conformément à ce qu'affirment les analystes des transformations récentes des musées. Les musées d'art lyonnais présentent en permanence une ou plusieurs expositions temporaires, comme la plupart des musées de taille moyenne ou grande. Cette événementialisation rythme désormais la vie artistique locale. Tous les enquêtés ont une connaissance au moins distante des expositions présentées à un moment donné. Leur degré de renseignement varie à nouveau avec leur engagement et leur compétence. Les mieux dotés reçoivent les informations à la fois des sources institutionnelles (les musées), médiatiques (y compris les médias spécialisés), et personnelles (les amis compétents conseillent des expositions qui passeraient autrement inaperçues, en particulier celles qui se déroulent dans une autre ville, Grenoble, Lausanne, etc.). Les visiteurs plus occasionnels s'appuient généralement sur les campagnes de communication institutionnelles : les affiches dans le métro ou dans la rue permettent de se tenir informés des principales expositions. Enfin, dans la mesure où les visites même occasionnelles sont fortement associées à d'autres pratiques culturelles, les sources d'information généralistes pallient parfois l'absence de sources spécialisées. Ainsi du *Petit bulletin*, hebdomadaire culturel local que Cédric, passionné de cinéma et de photographie, lit régulièrement, et dans lequel il voit les expositions en cours⁶².

Si les enquêtés se tiennent informés des expositions, tous ne vont pas les voir systématiquement, invoquant généralement le manque de temps. Pour Nathalie, qui habite à une heure de Lyon, de telles visites nécessitent un déplacement spécial qu'elle fait rarement.

62. Entretien biographique n° 07, homme, 32 ans, photographe, agent administratif, maîtrise d'anglais, père ouvrier (BEPC), mère assistante maternelle (CAP).

Nathalie : je sais qu'il y a telle expo, ça il faut absolument que j'y aille, faut pas que je rate... Même si, des fois, sur Lyon, quand je sais... Ah, il faut absolument que j'y aille. Et puis bon, ben après, je, j'ai pas le temps... Je me dis tout le temps : « il faut absolument que j'y aille, il faut absolument que j'y aille ». Et puis⁶³...

Là encore, cependant, la question du manque de temps ne doit pas être rapportée aux seules conditions de vie et au temps disponible pour les loisirs, mais aussi aux habitudes. Nathalie n'a pas de partenaire régulier de visite, et ne trouve pas naturel de faire un voyage simplement pour une exposition. À la question de savoir si elle faisait aujourd'hui, comme dans son enfance, des visites de monuments, elle répond « Quelquefois, quand je vais chez moi [dans le village de son enfance], quand je monte en Bourgogne, je fais un petit détour, ça m'arrive, et... Ça m'arrive. Ça m'arrive. Mais là, ça fait, ça fait un moment que j'ai pas... » Le terme de « détour », ici, est important : la visite n'est pas le but du voyage, mais un simple à-côté. À l'inverse, Baptiste, qui choisit parfois ses destinations de vacances pour leur offre culturelle, va régulièrement voir des expositions dans des musées ou des fondations en Suisse. Il a pris cette habitude avec sa compagne et son cousin, qui s'est d'abord joint à eux pour des raisons contingentes (« Jusqu'à y'a peu de temps [mon cousin] était mon... Notre seul accès à un véhicule »). Il s'agit désormais d'un type de voyage possible, disponible dans leur répertoire⁶⁴.

On trouve chez quelques visiteurs une certaine méfiance vis-à-vis de la forme-exposition. C'est le cas de Pauline, dont on a déjà vu qu'elle avait un rapport expert au musée combinant familiarisation précoce, études en histoire de l'art, et expertise religieuse⁶⁵.

Pauline : Alors, j'ai un rapport très ambigu à l'exposition. Je me tiens au courant, je sais qu'elles existent, j'y vais très rarement. À part si c'est un sujet qui est vraiment... Une problématique que j'aime beaucoup, un peintre que j'aime beaucoup... Mais la dernière que j'ai dû faire aux Beaux-Arts, c'était sur le Poussin. J'aime pas les expos parce qu'il y a du monde. Je vais jamais aux expos de Beaubourg, par exemple. Enfin, j'y ai été deux fois... Ça m'intéresse pas de voir les mêmes tableaux que les gens heu... À la rigueur, j'achète les catalogues d'expos, quand je sais qui est le commissaire, quand je sais que... Oui, cette expo-là, elle a marquée dans l'histoire de... Je pense que j'irais voir

63. Entretien biographique n° 14, femme, 59 ans, institutrice, baccalauréat, parents artisans (sans diplôme).

64. Entretien biographique n° 10, homme, 32 ans, doctorant (histoire), au chômage, master de lettres classiques, parents commerçants (père bachelier, mère maîtrise de droit).

65. Entretien biographique n° 08, femme, 28 ans, bibliothécaire, master d'histoire, licence d'histoire de l'art, père cadre supérieure (BTS), mère assistante sociale (bac +2).

l'expo *Masculin / Masculin* à Orsay... Parce que c'est une problématique, sur le nu, que j'aime bien, mais... J'aime vraiment pas les expos. (rires)

Je n'ai constaté un tel discours critique que chez une visiteuse experte. Il reprend un thème classique de l'opposition élitiste au musée, la critique de la démagogie des expositions. L'exposition, en tant qu'événement, est accusée d'être trop populaire, et de jouer sur des goûts trop dévoilés (« ça m'intéresse pas de voir les mêmes tableaux que les gens »). La concession faite aux expositions savantes⁶⁶, que l'on reconnaît au prestige de leur commissaire ou à leur organisation dans un grand musée parisien, renforce cette interprétation. Une telle opposition est cependant très rare : pour ceux qui ne consacrent pas leurs voyages à des destinations culturelles, les expositions demeurent le principal moyen de renouvellement de l'offre picturale. Cette opposition n'est d'ailleurs pas non plus partagée par les autres enquêtés très compétents, qui ont de nombreuses occasions de visiter des musées lointains, mais apprécient la diversité de l'offre locale d'expositions temporaires.

Si elle va rarement visiter des expositions, Pauline n'hésite pas à multiplier les petites visites rapides. Elle a des cartes d'abonnement dans les musées lyonnais. Elle explique ainsi que « si je me retrouve à attendre quelqu'un aux Terreaux [la place où se situe le musée des beaux-arts], et que je sais que j'ai vingt minutes à perdre, je peux très bien y aller toute seule ». La position centrale du musée, non loin de son lieu de travail, facilite de telles visites. Elles sont rendues possibles par son rapport « décomplexé » au musée, issu d'une familiarité précoce avec ces lieux. Le musée des beaux-arts de Lyon fait partie des musées dont elle connaît bien les collections. Sa maîtrise de l'histoire de l'art l'autorise à faire preuve d'une grande sélectivité dans le choix des œuvres devant lesquelles elle s'arrête (« c'est cette fréquentation très jeune qui m'a permis de pouvoir me dire que y'a rien d'obligatoire dans un musée, on est pas obligé de se taper le circuit en entier ni de voir l'étoile importante... Voilà, la dernière fois que j'étais au Louvre, j'ai fait les tapisseries françaises du 18^e. Personne n'y va jamais, hein (rires). »). La répétition favorise également les visites courtes. Elle se munit pour cela autant que possible d'abonnements dans les musées de la ville (« Les nouvelles cartes d'accès, les choses comme ça, ça me permet d'avoir ce rapport-là. Quand j'étais à l'école du Louvre, j'avais la carte de l'école du Louvre, donc je pouvais rentrer dans n'importe quel musée sans payer, et je le faisais pour 10 minutes. »). Un tel style de visite nécessite donc un ensemble conséquent de

66. ALEXANDER, « Pictures at an exhibition », op. cit.

ressources. Au-delà de ses conditions de possibilité, cependant, il faut remarquer son caractère habituel : c'est parce qu'elle a appris à faire de courtes visites pour voir une œuvre en particulier, ou pour passer le temps, que Pauline visite autant.

La familiarité des visiteurs avec leurs musées est ainsi cruciale. Jean-Claude Passeron notait déjà à propos des bibliothèques comment un « capital de familiarité », la connaissance pratique des schèmes de classement pouvait contrebalancer l'absence d'un capital culturel ou d'une connaissance théorique de ces mêmes schèmes chez les usagers assidus de ces établissements⁶⁷. Cette familiarité fonctionne effectivement chez certains enquêtés qui ne sont pas par ailleurs experts en art. Nathalie a construit au cours du temps des repères au sein du musée d'art moderne qui lui permettent de s'orienter et de se sentir en terrain connu : « y'a des endroits que je connais depuis 10 ans, depuis 20 ans [...]J'aime bien aller leur faire mon petit coucou. Y'a une complicité. (rires) On se connaît⁶⁸. » Mais le plus souvent, le capital va au capital : ce sont les visiteurs les plus compétents qui disposent par ailleurs de la plus grande familiarité avec les musées locaux. La connaissance locale se superpose alors à la connaissance générale de l'art. Isabelle connaît bien le musée des beaux-arts pour y aller depuis son enfance : elle avait alors de la famille à Lyon et ses parents, critiques d'art, l'emmenaient à chaque séjour. Lorsqu'elle vient, à ses 18 ans, faire ses études à Lyon, c'est un musée familial qu'elle visite désormais avec ses enseignants⁶⁹. Laurent a visité deux fois le Louvre salle par salle, systématiquement, en y consacrant une semaine entière. « À chaque fois que je vais à Paris, je vais au Louvre, moi. » Il a pour ce musée, dit-il, une affinité particulière. « Je sais que je vais rentrer dans cette salle, au Louvre, je sais ce que je vais voir, quoi. Je sais que, là, à gauche, y'a cette œuvre que j'aime, que un peu plus loin, y'a ça⁷⁰ ».

Enfin, les agencements de la visite évoluent avec le cycle de vie, sous l'effet de la reconfiguration des sociabilités. Entrée dans la vie active, mise en couple, parentalité, divorce ou retraite sont autant d'événements qui viennent modifier les routines de loisirs. Le cas de Nathalie le met particulièrement bien en évidence.

67. PASSERON et GRUMBACH, *L'œil à la page*, op. cit.

68. Entretien biographique n° 14, femme, 59 ans, institutrice, baccalauréat, parents artisans (sans diplôme).

69. Entretien biographique n° 09, femme, 25 ans, médiatrice culturelle, master d'histoire de l'art, parents enseignants dans le secondaire, conjoint étudiant (master de cinéma).

70. Entretien biographique n° 15, homme, 44 ans, enseignant, diplôme d'IEP, maîtrise de sciences politiques, père postier, mère ouvrière (sans diplôme), conjoint documentaliste (BTS).

Portrait 6 Nathalie. Agencements familiaux et routines de visite

Nathalie a 59 ans ^a. Elle a grandi dans un petit village de Bourgogne. Son père était artisan et sa mère aide familiale. Tous deux n'avaient que le certificat d'étude. Lorsque son père, atteint d'une maladie, a été incapable de travailler, sa mère est devenue agent d'assurance. Nathalie voulait être enseignante, mais n'a pas pu poursuivre d'études supérieures. Elle est devenue institutrice après le baccalauréat, et exerce encore ce métier. Son ancien mari, dont elle est séparée depuis une dizaine d'années, était professeur d'anglais au lycée. Elle a deux enfants majeurs ; sa fille a étudié la sociologie pendant deux ans, et obtenu un diplôme d'éducatrice spécialisée, le métier qu'elle exerce aujourd'hui. Elle a été brièvement médiatrice dans un musée d'industrie, puis dans un musée d'art moderne, avant de se tourner vers le travail social. Son fils n'a pas validé ses deux années d'études à l'université ; il est ouvrier dans le bâtiment, et ses parents le poussent à reprendre ses études.

Le père de Nathalie était archéologue amateur. Enfant, il avait été pris en affection par un voisin vétérinaire et historien local. Il a conservé, en grandissant, cet intérêt. Il était membre de sociétés archéologiques, participait à des fouilles, écrivait des ouvrages et donnait des conférences. Il a enfin créé l'association d'histoire locale du village et fondé le musée municipal d'histoire et d'archéologie, qui occupe un petit local dans un bâtiment médiéval. « C'est une atmosphère dans laquelle j'ai baigné dès ma tendre enfance. » C'est avec son père que Nathalie fait ses premières visites de musée, dans les musées de la région (musée Greuze à Tournus, musée des beaux-arts de Troyes). Elle visite aussi les abbayes, les églises, les lieux archéologiques.

Même quand on, quand on visite une église, y'a des tableaux, donc on ramène, on... Ça nous ramène à l'art sans arrêt en fait. parce que bon, mon père avait fait des conférences sur les compagnons bâtisseurs, etc., donc... Quand on allait dans une église, j'avais droit au cours complet. Ça me gonflait prodigieusement, donc j'écoutais moyennement. (rires). Ce que je regrette maintenant, j'aurais du mieux écouter, mais enfin bon, j'en ai retenu quand même pas mal, pas mal de choses, enfin certaines choses.

Son mari allait peu au musée, bien qu'elle le présente comme quelqu'un de « très érudit ». Durant son mariage, elle allait elle-même moins souvent dans les musées de

la ville, bien qu'elle ait toujours maintenu une pratique professionnelle (préparer les visites de sa classe de CP) et éducative (emmener ses enfants). Nathalie va beaucoup plus souvent au musée depuis son divorce. Elle s'est abonnée au musée d'art moderne et le fréquente assiduellement depuis cinq ans.

Enfin, étant seule, bon... Ben je fais ce que je veux. [...] C'est vrai que c'est l'avantage aussi. Je vis les expos, le musée, à mon rythme. C'est vrai que la liberté a un prix, mais bon...

Son divorce a coïncidé avec la décohabitation de ses enfants. Elle est désormais plus libre d'organiser son temps comme il lui plaît, en dehors de son temps de travail. Elle continue de consacrer ses week-ends au repos et au travail domestique, et privilégie les vacances pour aller au musée. Elle évoque cependant des visites le samedi en rentrant des courses.

y'a un centre commercial [...] qui est un peu à l'extérieur de Saint Etienne, et je passe devant le musée d'art moderne pour y aller, on passe devant sur l'autoroute. Et tout d'un coup, ça peut me prendre de... Comme ça, en revenant le coffre plein de ma lessive et compagnie, tout d'un coup, oh, tiens, je vais m'arrêter, je vais faire un petit tour au musée. Je vais passer une heure dans le musée, je fais un tour, et puis bon, je rentre chez moi, je suis contente.

Elle connaît bien les collections permanentes, et apprécie de les revoir périodiquement, sans s'attarder, mais en prenant plaisir à cette familiarité.

y'a des endroits que je connais depuis 10 ans, depuis 20 ans, que je connais dans les collections permanentes, qui sont toujours là, mais... Que j'affectionne, et devant lesquels je vais repasser. [...] c'est toujours à peu près la même chose, y'a Picasso, Kandinski, certains trucs de Calder.

Elle est allée voir la plupart des expositions qui ont passé durant ce temps, certaines plusieurs fois. Le plus souvent, elle fait ces visites seules. Lorsqu'une exposition lui plaît, elle en parle autour d'elle et propose à ses amis de les accompagner. Elle participe également aux activités du musées, comme les cours, ateliers et masterclass, et va aux vernissages, auxquels elle est admise en tant qu'adhérente. Elle y retrouve quelques amis artistes, qui l'invitent également dans des galeries, à leurs expositions.

Elle se renseigne régulièrement sur les expositions sur Internet. Elle sait ce qui se déroule dans le musée d'art moderne où elle est adhérente, mais se tient également informée de l'actualité des expositions dans les musées lyonnais. Elle dit cependant y aller rarement. Lorsqu'elle voyage, en vacances, elle visite également des monuments historiques ou religieux, une habitude qu'elle avait prise avec son père, mais qu'elle ne fait pas, comme lui, le week-end, ni près de chez elle.

Elle emmène enfin régulièrement ses élèves de CP au musée. Elle organise tous les ans une sortie ou un événement spécial, le plus souvent au musée d'art moderne. Elle travaille alors avec des médiateurs du musée. Dans la relation avec les enfants, l'important, pour elle, est de les laisser penser et sentir par eux-mêmes : « Je ne prépare jamais aucune visite ^b. Parce que je veux qu'il y ait la spontanéité, qu'il y ait la découverte, qu'il y ait vraiment le "oh !" ».

a. Entretien biographique n° 14, femme, 59 ans, institutrice, baccalauréat, parents artisans (sans diplôme).

b. Elle entend par « préparer » présenter les œuvres aux enfants en classe avant la visite.

Nathalie ressemble par certains égards à plusieurs personnes en situation d'ascension sociale (section 6.1.3). Héritière de l'enthousiasme autodidacte de son père, elle a acquis dans sa jeunesse le goût des musées et des monuments. Elle a pratiqué ce goût tout au long de sa vie professionnelle en organisant des visites fréquentes avec ses classes successives. Ses visites personnelles, cependant, ont longtemps été limitées par les contraintes familiales : le désintérêt de son mari et l'éducation des enfants l'ont éloignée d'un engagement extra-professionnel. Le renouveau de cet engagement s'est fait au moment de son divorce, quelques années avant l'entretien. Ce tournant biographique a été particulièrement important pour elle. Il a coïncidé, à quelques années près, avec le départ du domicile de ses enfants. Nathalie vit désormais seule.

Ces changements ont modifié les habitudes de Nathalie en matière de loisirs. Elle a renoué avec le musée local à cette occasion. Alors qu'elle y allait surtout pour son travail auparavant, elle a pris une carte d'abonnement et a commencé à le fréquenter plus assidûment. Elle va désormais systématiquement aux expositions et parfois aux vernissages auxquels elle est invitée. Elle a renoué avec un réseau de sociabilités amicales qu'elle avait délaissé. Ceux de ses amis qui ont des professions intellectuelles ou artistiques sont devenus ses nouveaux compagnons de visite. Enfin, en la libérant des contraintes familiales, son divorce lui a ouvert, dit-elle, une plus grande spontanéité dans ses choix de loisirs culturels.

L'épisode du retour du supermarché qu'elle raconte est particulièrement parlant à cet égard. Il lui arrive désormais, en rentrant des courses, de s'arrêter pour une brève visite au musée, situé sur la route qui va de son domicile au centre commercial.

On voit dans son cas s'agencer les différents éléments des configurations sociales qui facilitent ou font obstacle à la visite au musée : la disponibilité temporelle, liée au temps de travail et au temps de travail domestique, en particulier pour les femmes ; la présence de réseaux de sociabilité ; la construction d'habitudes dont témoignent ici l'abonnement, les invitations aux vernissages, ou l'arrêt sur la route du supermarché. Ces différents éléments sont susceptibles d'évoluer au cours du cycle de vie.

6.3 Visite et sociabilités

Parmi les ressources permettant de maintenir l'engagement muséal, les sociabilités jouent un rôle particulièrement important. Les liens entre la visite au musée et les sociabilités sont souvent saisis à partir du seul accompagnement des visiteurs. Les chercheurs étudient alors les configurations de visite : en quoi consistent les groupes constitués par les visiteurs, et qu'est-ce que ces configurations font à ce qu'ils retirent de leur visite⁷¹ ? Les travaux ancrant ces sociabilités dans un contexte plus large sont rares. Une recherche menée en Espagne prend pour objet l'avant- et l'après-visite⁷². À partir d'entretien avec des visiteurs de musées, les chercheurs identifient l'importance des sociabilités pour la préparation et pour l'appropriation de la visite d'une exposition. Ils mettent en évidence l'importance des réseaux de conseils, qui orientent les visiteurs, ainsi que des discussions qui permettent de se fixer une opinion sur l'exposition visitée. Il convient cependant de s'éloigner plus encore du moment d'une exposition unique. Il s'agit alors de dégager les régularités des comportements de visites : comment, chez des individus différents, des habitudes de visite s'organisent-elles avec des partenaires privilégiés ? Répondre à cette question, étudiée dans d'autres domaines comme le théâtre⁷³, permet d'éclairer les fonctions sociales que remplit

71. MCMANUS, « It's the company you keep... », op. cit. ; DEBENEDETTI, « Investigating the role of companions in the art museum experience », op. cit.

72. Jordi Lopez SINTAS, Ercilia Garcia ALVAREZ et Elena Perez RUBIALES, « Art museum visitors. Interaction strategies for sharing experiences », *Museum Management and Curatorship*, 29 (3), 2014, p. 241–259.

73. Aurélien DJAKOUANE, « La carrière du spectateur. Une approche relationnelle des temps de la réception », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 14, 2011 ; PASQUIER, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », op. cit.

la visite accompagnée.

6.3.1 L'encadrement des visites

L'accompagnement est parfois encadrement. Il est alors nécessaire à la visite : c'est l'entraînement de visiteurs plus réguliers que soi qui pousse alors à visiter. Ces pratiques encadrées ne sont pas pour autant contraintes. Loin de là, elles répondent à une appétence véritable. En effet, le goût pour le musée, et au-delà le sentiment qu'il s'agit d'une pratique importante, que l'on devrait réaliser plus souvent, est bien plus répandue que ne l'est l'habitude de visiter seul. On le voit particulièrement dans le cas des visiteurs les plus éloignés, par leurs origines comme par leur pratique actuelle, du modèle de l'amateur éclairé. Au contraire, plus on monte dans la hiérarchie de légitimité des visiteurs et plus les visites se font de manière autonome, jusqu'à une grande sélectivité dans les compagnons de visite. Cédric constitue un cas exemplaire de la première de ces situations (portrait 2, page 267).

Le profil de Cédric se caractérise par un engagement important dans les consommations culturelles, et par des goûts moyens⁷⁴. Il préfère la littérature de science-fiction, le cinéma de genre ou le cinéma d'auteur dévoilé. Il investit également dans les genres moins légitimes, comme les séries télévisées – mais en privilégiant les séries de qualité, les plus légitimables – et, en matière d'art, la photographie. Ses origines populaires expliquent son éloignement de la culture légitime, bien qu'il n'ait pas été dépourvu de ressources : ses parents, s'ils l'emmenaient rarement au musée, l'incitaient fortement à fréquenter la bibliothèque. Dans la famille de sa mère, le souvenir d'un déclassement social deux générations auparavant – son arrière-grand-mère était fille de banquier – demeure vivace, et alimente une ambition d'ascension sociale. Une voisine étudiante, lorsqu'il était adolescent, lui parlait de littérature et l'incitait à écrire. Ainsi, Cédric est devenu promoteur en matière de culture moyenne, mais demeure suiveur lorsqu'il s'agit de culture légitime.

Les musées lui tiennent pourtant à cœur. Cédric trouve qu'il n'y va pas suffisamment, et déclare qu'il aimerait être plus assidu, tout comme il aimerait accorder plus de temps à d'autres pratiques légitimes, comme la lecture et la sortie au cinéma (par opposition au visionnage de DVD).

74. Entretien biographique n° 07, homme, 32 ans, photographe, agent administratif, maîtrise d'anglais, père ouvrier (BEPC), mère assistante maternelle (CAP).

Cédric : Mais c'est vrai que c'est quand même un appel que je ressens, si tu veux, j'ai l'impression de pas... de pas aller assez souvent au musée. C'est aussi pour ça que ça m'intéressait d'en parler. Parce que... J'éprouve souvent l'appel, mais j'y vais pas souvent, quoi. J'aimerais y aller plus souvent... Je me dis souvent qu'il faudrait que j'y aille. Comme je me dis souvent qu'il faudrait que je lise plus, que j'aille plus souvent au cinéma, aussi, parce que c'est beaucoup, comme je te disais, par DVD, on se prête des DVD.

En pratique, ses visites au musée sont très fortement liées à ses réseaux de sociabilités, et plus précisément à ses intérêts sentimentaux. Ce sont alors ses amis et surtout ses amies qui prennent l'initiative de la visite. Ses derniers souvenirs de visite d'exposition prennent place dans des moments de séduction. Celle-ci passe par le partage de pratiques culturelles, en l'occurrence la visite.

Cédric : Non, je crois qu'on était tombé d'accord un peu comme ça, quoi, enfin. On voulait faire une sortie, et puis on s'était dit : « Ah ! Tiens, y'a ça »... On en avait, on avait tous les deux repéré l'expo dans les médias, probablement des affichages en centre-ville, et puis, tu sais, quand c'est annoncé sur *Le petit bulletin* [hebdomadaire culturel local et gratuit], aussi, ça sert bien, ça.

Le moment de sa vie où les sorties au musée ont été les plus intensives est également lié à un intérêt amoureux. Il passe alors un an en Angleterre, où il rencontre une Française, qui est comme lui assistante de langue. Leurs rendez-vous se passent le plus souvent à Londres, à la demande de son amie, et lui font visiter la quasi-totalité des grands musées d'art de la ville, comme la Tate Modern ou le Victoria & Albert Museum. Là encore, le caractère culturel des sorties est évident pour ces deux étudiants d'anglais. Mais Cédric n'est pas moteur sur le choix d'un lieu de sortie. Le cas de Cédric articule ainsi des arrangements apparemment contradictoires. L'appétence déclarée pour les musées – il voudrait y aller plus souvent – se heurte à une pratique autonome faible – il choisit le plus souvent d'autres activités –, peu engagée – il préfère le tourisme urbain – et principalement d'accompagnement. La bonne volonté se heurte à l'absence d'ancrage de la visite dans des routines, des habitudes autonomes. Le musée n'existe que comme lieu de vacances, et comme lieu de sortie culturelle commune, pour ce qu'il offre de possibilité d'interaction comme pour son statut de légitimité, qui en fait un endroit adapté à la séduction.

6.3.2 Les visites familiales : sociabilités intergénérationnelles et stratégies éducatives

Aux sociabilités muséales électives de jeune trentenaire célibataire de Cédric répondent celles plus familiales que l'on retrouve souvent chez les parents plus âgés. C'est le cas de Sabrina, dont les visites sont ancrées dans les relations intergénérationnelles entre sa mère, elle-même, et sa fille. L'accompagnement est là aussi nécessaire à la visite : c'est même le partage de cette pratique avec sa fille qui a le plus fortement contribué à rapprocher à nouveau Sabrina d'institutions qu'elle avait délaissées jusqu'alors.

Portrait 7 Sabrina. Visites entre mère et fille

Sabrina a 48 ans^a. Elle est titulaire d'un diplôme d'infirmière et travaille comme assistante sociale. Il y a quelques années, elle a également repris des études et obtenu une licence de sciences de l'éducation. Son père dirigeait une filière d'une grande entreprise, et a le BEPC. Sa mère n'a pas non plus de diplôme, et était femme au foyer. Son mari est également gérant d'entreprise ; il a arrêté l'école au collège. Sabrina a un frère cadre supérieur, diplômé d'une école de commerce. Elle a trois enfants ; son fils aîné, diplômé d'un IUT, continue ses études de commerce en licence professionnelle ; sa fille étudie l'architecture d'intérieur dans une école privée ; son dernier fils est au collège.

Sabrina a beaucoup peint durant son enfance et son adolescence. La maison de ses parents, dit-elle, est pleine de ses tableaux. Elle s'est arrêtée lorsqu'elle a eu des enfants, mais a repris depuis quelques années une activité artistique, en prenant des cours de sculpture. Elle ne connaît pas beaucoup de personnes dans le milieu artistique, sinon le parrain de son fils, un ami proche qui tient une galerie et à qui elle a acheté une toile qui orne son salon. Dans les musées, elle aime regarder les marques de fabrique des œuvres, les traces de leur création : « On essaye toujours, avec ma fille, parce que du coup, comme elle aime bien le dessin, c'est de repérer les défauts. Ça nous rassure. » Elle feuillette parfois des revues et des livres d'art « pour avoir des idées, ouais, pour imaginer des choses [...] pour amorcer un modèle. » Elle regarde à la télévision les documentaires sur les artistes « je vais beaucoup m'intéresser à l'histoire, de la vie du peintre, de son œuvre, mais aussi de la vie du

peintre. Ça j'aime bien ».

Avec ma fille, on en avait regardé plusieurs, c'était quoi... Alors, c'était en lien avec ses études. [...] on a regardé les, y'a eu deux films sur Camille Claudel, deux qui reprennent la vie de Camille Claudel, sont différents. J'aime beaucoup Camille Claudel, ses œuvres, et du coup, on avait téléchargé les films, on a regardé les deux films sur la vie de Camille Claudel.

Les goûts de Sabine sont centrés sur les peintres modernes. Elle cite Monet, dont elle rêvait de voir l'exposition au Grand Palais, et Picasso, dont elle a visité plusieurs fois le musée de Figueres.

à la National Gallery, avec les enfants, [...] on a tilté tout de suite sur les impressionnistes. Et où, là, du coup, ils avaient très envie, parce que c'est des tableaux qu'on a vus et revus, mais voilà, à la télévision ou en photos, et donc là, ils avaient envie d'aller voir, et moi aussi parce que j'avais envie de leur faire découvrir certains impressionnistes que j'aime bien et qui me plaisent.

Elle n'aime pas, par contre, la peinture plus ancienne comme celle de la Renaissance : « Alors, j'y vais, j'étais à Rome y'a pas mal d'années. Effectivement, c'est pas des choses qui vont me toucher, je vais avoir tendance à passer vite. » Elle n'est pas non plus portée vers l'art contemporain. Elle ne visite jamais le musée d'art contemporain de Lyon, et si elle est allée voir les expositions de la dernière biennale de Lyon sur les conseils de son frère, elle n'a pas apprécié et n'est pas restée longtemps. Son ami galeriste « expose des tableaux un peu particuliers », contemporains, qui sont plus du goût de son frère : « mon frère et ma belle-sœur aiment bien et leur ont acheté régulièrement des tableaux. » Elle ne comprend pas les goûts de son frère, qu'elle qualifie de « snobisme », et qui se porte vers des œuvres pour laquelle elle n'a pas d'appétence. « Ils ont chez eux plusieurs tableaux qu'ils ont acheté un petit peu cher, qui leurs plaisent, un peu plutôt contemporain »...

Enfant, elle n'allait pas souvent au musée. Elle n'en visitait qu'en vacances, mais ses parents partaient rarement, préférant leur maison de vacances. Ses propres enfants, cependant, y sont allés régulièrement. Leurs grands-parents, les parents de Sabine, s'occupaient un jour par semaine de ses enfants et des enfants de son frère, leur faisant visiter chaque semaine un nouveau musée. Ils ont ainsi vu tout ce que Lyon avait à offrir. Elle-même les emmène surtout au musée en vacances. Ces dernières

années, « pour trouver des destinations qui plaisent à des enfants jeunes adultes », qui veulent des vacances dynamiques, ils ont privilégiés les grandes villes comme Londres ou Barcelone. À Londres, « on a fait énormément de musées » : « en famille, on essaye de faire plaisir à chacun. » Musées « complètement insolites », musée du foot, mais aussi musées d'arts.

Cela fait également quelques années qu'elle fréquente plus assidument les musées lyonnais. Elle va régulièrement, en particulier, aux expositions du musée des beaux-arts, mais aussi dans ses collections. Elle a reconstruit ainsi une familiarité avec le musée. « On va en [les expositions temporaires] profiter, on est sur place, pour faire l'exposition permanente. En plus, comme c'est pas très grand, et d'en profiter pour refaire un tour, et de se dire, ah ben tiens, ça fait longtemps que je l'avais pas vu, et de retourner voir le petit Renoir ». Elle y accompagne sa mère ou sa fille. Sa mère lui propose régulièrement des expositions, « c'est elle qui va dire, tiens, y'a une exposition, et qui va voir si j'ai envie d'y aller. » Elle s'entend bien avec elle, « parce qu'on a à peu près les mêmes goûts, et on va à peu près au même rythme. » Elle préfère cependant visiter avec sa fille.

Mais en termes d'émotions, c'est vrai que j'ai plus envie de transmettre à ma fille, et donc j'ai plus de plaisir de le faire avec ma fille. Avec ma mère, je vais plus le faire par obligation, parce que je sais, voilà, qu'elle est contente, et de le faire parce que ça lui fait plaisir. Mais c'est pas la même chose.

Elle a incité ses trois enfants à s'intéresser à l'art, les menant tôt au musée comme dans des événements culturels.

Quand les enfants étaient petits, je les emmenais souvent au marché de la création [...] et je leur demandais, dites moi ce que vous aimez, ce que vous aimez pas. [...] pourquoi vous aimez. Pas porter des jugements de valeurs, c'est beau, c'est pas beau, parce que ça, c'est très personnel. Mais de, voilà, de les amener à réfléchir, et à regarder des tableaux, à regarder des sculptures, et à dire, j'aime, j'aime pas, et pourquoi j'aime, et pourquoi j'aime pas.

C'est cependant surtout sa fille qui a maintenu un engagement. Étudiante dans une école d'architecture intérieure, elle a désormais un intérêt à la fois personnel et professionnel pour l'art. C'est à sa fille que Sabine a donné la collection d'encyclopédies

artistiques de ses parents.

Alors, clairement, ma fille, elle s'intéresse effectivement, parce que du coup, je l'ai un petit peu formattée. (rires)

Aujourd'hui, ses visites les plus fréquentes, et celles qu'elle préfère, se font avec sa fille. Sabine espère ainsi aider sa scolarité. Lors de sa première année, alors qu'elle devait écrire, pour un cours, un compte-rendu sur une exposition, c'est Sabine qui s'est occupée de recenser les expositions disponibles et de les proposer à sa fille. Elle garde un œil sur le programme télévisé pour regarder avec elle des émissions sur l'art.

a. Entretien biographique n° 16

Au-delà d'un intérêt ancien pour les activités artistiques, le renouveau de la pratique de visite de Sabine est fortement lié à la trajectoire éducative de sa fille. Celle-ci doit elle-même être mise en rapport avec les stratégies éducatives de Sabine. Elle a fait preuve de volontarisme envers ses enfants, les poussant à intégrer la visite au musée au sein de leurs pratiques habituelles. En vacances, il s'agit désormais d'une activité normale, plébiscitée par tous. Cette stratégie est plus généralement familiale. Ses parents à elle emmenaient également leurs petits-enfants au musée, comme son frère emmène les siens. Cette stratégie, cependant, a eu plus de résultats pour sa fille que pour ses fils. Eux se désintéressent de l'art en dehors des vacances, alors que sa fille s'est engagée dans des études d'arts appliqués.

À Lyon, les visites de Sabine se placent presque uniquement dans des rapports de filiation. Elle accompagne sa mère par devoir filial, et sa fille par plaisir du partage et par volonté de transmettre. De la sorte, elle semble vouloir lui donner également les moyens de réussir une insertion dans un métier artistique ou para-artistique. L'investissement dans l'éducation que constitue la familiarité retrouvée avec les musées légitime ainsi l'investissement dans ce loisir. Il est rendu manifeste par l'aide au devoir (recenser les expositions pour aider sa fille) comme par ses efforts pour faire émerger une compétence statutaire (apprendre à justifier ses opinions sur l'art). Il se lit également dans un effort constant d'ouverture. Elle ne veut pas critiquer son frère, tempérant sa qualification de « snobisme » en disant que « c'est un jugement de valeur. » Elle s'efforce d'amener sa fille dans des expositions d'art contemporain, souvent sur le conseil de son frère, pour voir de ses propres yeux avant de juger. Il s'agit ainsi de dépasser sa propre méfiance vis-à-vis de cet art, symbolique plus rentable aujourd'hui, mais qu'elle peine à apprécier, et de donner à sa fille les moyens de

le faire.

Les visiteurs les plus compétents sont ceux qui souhaitent autonomiser le plus leur pratique de leurs sociabilités, y compris parfois de leurs sociabilités familiales. C'est le cas de Laurent, qui sélectionne activement ses compagnons de visite. À l'exception de sa femme et de sa fille, il ne va au musée qu'avec des passionnés susceptibles de lui apprendre quelque chose. Même sa femme et sa fille ne peuvent toujours le suivre, en vacances, dans les musées, et il apprécie alors les moments seuls. Le couple, en effet, n'est pas chez mes enquêtés la configuration privilégiée pour la visite, à l'exception de quelques visiteurs jeunes et sans enfants. C'est le cas des visites prises dans un moment de séduction, comme celles que décrit Cédric ; mais aussi de celles que font Isabelle ou Baptiste avec leurs conjoints respectifs, qui ont tous deux faits des études littéraires ou artistiques.

Les femmes, plus souvent intéressées par la visite que les hommes, rencontrent souvent des difficultés à convaincre leurs partenaires de venir avec elles. Comme pour la plupart de ses pratiques culturelles (théâtre, concerts, et mêmes voyages), Marie visite les musées sans son compagnon⁷⁵. Ils vivent à la campagne et son compagnon souhaite rarement venir en ville, alors qu'elle y travaille. Par ailleurs, le privilège accordé à la visite avec les enfants fait que les femmes sont plus souvent accompagnatrices. Sabine⁷⁶ comme Brigitte⁷⁷ amènent leurs enfants au musée, ce que leurs maris ne font jamais, sinon en vacances. Même les femmes vivants avec des compagnons plus diplômés tendent à visiter plus. Nathalie décrit son ancien mari, agrégé d'anglais, comme « très érudit », mais ils n'allaient jamais visiter de musées ensemble, et c'est elle qui y amenait leurs enfants⁷⁸. Chantal a un mari graphiste, diplômé de l'école des beaux-arts, et peintre amateur ; c'est elle, cependant, qui s'investit le plus dans les activités artistiques⁷⁹.

L'étude des sociabilités liées à la visite doit donc s'inscrire dans la longue durée. Il ne s'agit pas uniquement de savoir qui accompagne une visite ponctuelle, mais aussi comment des

75. Entretien biographique n° 01, femme, 40 ans, assistante du patrimoine, diplôme de technicien de fouille (bac +2), père technicien (baccalauréat), mère travailleuse familiale, conjoint travailleur social (diplôme d'éducateur).

76. Entretien biographique n° 16, femme, 48 ans, assistante sociale, diplôme d'infirmière, père chef d'entreprise (BEPC), mère au foyer (sans diplôme), conjoint gérant d'entreprise (sans diplôme).

77. Entretien biographique n° 13, femme, 44 ans, enseignante (histoire), maîtrise d'histoire, CAPES, père ingénieur (diplôme d'ingénieur), mère au foyer (sans diplôme), conjoint vendeur (licence d'histoire).

78. Entretien biographique n° 14, femme, 59 ans, institutrice, baccalauréat, parents artisans (sans diplôme).

79. Entretien biographique n° 05, femme, 58 ans, femme au foyer, baccalauréat, père agent d'assurance, mère employée (sans diplôme), conjoint graphiste (diplôme d'une école d'art).

configurations sociales se construisent, se stabilisent, et équipent les visites ? C'est parce que nos enquêtés disposent de compagnons réguliers, partenaires, amis, parents ou enfants qu'ils perpétuent leurs visites. Lorsqu'ils visitent seuls, c'est que leur visite peut s'appuyer sur d'autres ressources.

*
* *

J'ai examiné dans ce chapitre les conditions de possibilité d'un engagement dans la visite de musées d'art. Ce faisant, j'ai cherché à nuancer deux thèses couramment avancées pour expliquer les pratiques des visiteurs contemporains. La première, mise en avant par des études psychologiques des publics, fait reposer sur la motivation, c'est-à-dire sur un état mental, la pratique de visite. Les visiteurs viendraient au musée avant tout par envie, et l'objectif de la recherche serait d'analyser de quoi, précisément, est faite cette envie : est-elle envie d'expérience, de partage, d'informations, etc. ? Je montre dans ce chapitre qu'une telle vision est insuffisante, pour deux raisons. D'une part, l'explication par la motivation est tautologique : on visite par envie, et on a envie parce que l'on visite. Il est nécessaire, au contraire, de remonter aux sources de ces motivations en étudiant les processus de socialisation qui ont ancré à la fois l'envie de visiter et la capacité à le faire chez les visiteurs. D'autre part, cette explication ne tient pas suffisamment compte des ressources nécessaires à la pratique : on trouve chez les enquêtés de nombreux cas de décalage entre le goût et la pratique, entre l'envie déclarée de visiter et la visite effective. C'est parce que, faute de pouvoir ancrer la visite dans des configurations sociales adéquates, elle demeure parfois, même pour ceux qui la souhaiteraient, inaccessible.

La seconde thèse est celle défendue par les auteurs postmodernistes selon laquelle le musée contemporain serait devenu un lieu de divertissement indistinct des autres loisirs du capitalisme contemporain. Elle s'appuie principalement sur le développement du tourisme et sur la multiplication des expositions, perçue comme marchandisation du musée par l'événementialisation de l'art. Elle se heurte cependant aux limites claires que les visiteurs continuent de tracer entre les musées et ces institutions. En vacances ou dans leur ville de résidence, le musée demeure une institution à part, dont la visite est étroitement liée à une problématique de légitimité culturelle.

Les limites de ces deux thèses sont d'abord révélées par l'investigation empirique. J'ai fait le choix de développer ici une approche biographique de la visite au musée, inscrivant cette pratique dans la trajectoire sociale, scolaire, professionnelle et familiale des visiteurs. On peut s'étonner qu'une telle perspective n'ait jamais été appliquée aux visiteurs de musées, dont les visites sont le plus souvent appréhendées une à une. La notion de répertoire permet de recentrer la question autour de l'acquisition et de la consolidation de la visite de musée dans les loisirs possibles des visiteurs. Il faut d'abord que la visite intègre le répertoire de loisir, soit dans l'enfance par le biais des socialisations familiales, soit à l'âge adulte, par exemple sous l'effet d'une « bonne volonté culturelle » alimentée par la mobilité sociale ascendante. Ensuite, pour être actualisée, la visite doit s'inscrire dans des configurations sociales adéquates : les vacances, les sociabilités électives, la famille et l'éducation des enfants.

Ce passage par les répertoires permet enfin d'éclairer les décalages apparus tout au long de cette recherche entre appétence et compétence. On en revient ici au modèle de *L'amour de l'art*⁸⁰, qui postule que les deux vont ensemble : le goût pour le musée est indissociable de la compétence artistique nécessaire pour apprécier les œuvres. En réalité, l'appétence pour le musée obéit à des logiques relativement différentes de la compétence, justement parce que le goût n'est pas le seul déterminant de la pratique. L'association de la visite au musée à des formes de sociabilités et à des identités sociales produit un sentiment d'obligation, lié à la position (les professions intellectuelles), aux circonstances (les vacances), à la parenté (la bonne éducation des enfants) qui sont des moteurs bien plus puissants que la compétence.

80. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit.

Des réceptions para critiques. *La fuite en Égypte* dans la presse

Dans « What Makes Crime News ? », Jack Katz analyse les conditions devant être réunies pour qu'un acte criminel puisse devenir un fait divers¹. Tous les crimes ne sont pas dignes de l'attention des médias. Les faits divers rapportés ne sont pas à l'image de l'ensemble des crimes repérés et poursuivis par les autorités : 70% des affaires relatées par le *Chicago Tribune* mettent en cause des criminels blancs, 75% des criminels de classes moyennes et supérieures. Les crimes dont les victimes sont des femmes sont sur-représentés. L'analyse inductive d'un large corpus d'articles de faits divers dans plusieurs journaux locaux états-uniens des années 1980 permet au sociologue de dégager les principes qui font l'intérêt médiatique d'un crime. Il en distingue quatre. Les crimes dignes d'attention médiatique démontrent la compétence du criminel, mettent en cause l'intégrité de la communauté, sont commis par des membres d'organisations politiques, ou relèvent de la délinquance en col blanc. Pour Katz, c'est parce que de tels crimes activent le sens moral des lecteurs qu'ils sont mis en avant par la presse. Les lecteurs ne croient d'ailleurs pas que cette sélection soit représentative du crime en général. Les faits divers leur donnent par exemple des occasions de s'indigner ou de renforcer leurs sentiments vis-à-vis d'une organisation ou d'un groupe social.

À quelles conditions une œuvre d'art peut-elle être un objet d'attention médiatique ? Comme dans le cas du crime, seule une petite partie des productions culturelles font l'objet d'un intérêt médiatique. La littérature sur la réception médiatique de l'art l'explique principalement par des causes internes aux champs de production culturelle. De ce fait, elle ne considère que la fonction d'évaluation des œuvres que remplit la critique journalistique. Pour incongrue qu'elle puisse paraître, la comparaison avec les faits divers étudiés

1. Jack KATZ, « What makes crime news ? », *Media, Culture & Society*, 9, 1987, p. 47-75.

par Katz a le mérite d’attirer notre attention vers une explication complémentaire : la couverture médiatique de la culture a également une fonction morale. En parlant des œuvres, les journaux abordent bien d’autres sujets que la création artistique, et notamment des sujets politiques, économiques, juridiques et moraux. Il existe une autre condition de la médiatisation : il faut qu’un objet fasse événement. Là encore, cette condition est ignorée par la sociologie de la réception médiatique de l’art, parce que l’événement y apparaît comme une évidence : c’est la *publication* de l’œuvre qui fait événement. Cette condition est mise en lumière par les travaux sur le journalisme.

Ces deux impensés de l’analyse de la critique culturelle deviennent des objets d’investigation centraux dès lors que l’on s’intéresse à la réception médiatique d’un objet d’art ancien. Pourquoi parler d’un tableau vieux de 350 ans ? Qu’est-ce qui, alors, fait événement ? Quels enjeux moraux peut-il soulever ? L’évaluation critique n’est qu’une fonction parmi d’autres de la critique journalistique. L’art classique rend cela manifeste plus que la création contemporaine, en particulier parce que d’autres espaces d’évaluation, l’université et la critique d’art, prennent alors le pas sur la presse. Dans ce chapitre, j’analyse 142 articles de la presse française consacrés à *La fuite en Égypte* entre 1986 et 2011. Je montre que le tableau devient un objet médiatique à des moments précis de sa trajectoire, lorsqu’il est un objet de controverses économiques, juridiques ou morales. Il est en revanche rarement objet d’évaluation esthétique.

L’étude de la réception médiatique de *La fuite en Égypte* rapproche ainsi les journalistes critiques du public ordinaire. Pour ces deux publics, l’équation entre réception et interprétation ne fonctionne pas. Il faut saisir leurs préoccupations pratiques – l’inscription des journaux dans les dynamiques propres au champ médiatique pour les journalistes, le souci d’adopter la bonne posture face à l’œuvre pour les visiteurs – pour comprendre leurs appropriations du tableau.

7.1 La réception médiatique et la critique d’art

La plupart des travaux portant sur les liens entre les médias et la culture ont pour objet la critique culturelle. On entend par critique la fonction journalistique spécialisée qui consiste à recenser, à décrire et à évaluer les objets culturels. Le terme de fonction est préférable à celui de profession : si des travaux existent sur le métier de critique et son

histoire², la critique a longtemps été principalement exercée par des individus qui n'en faisaient pas leur métier principal, des écrivains-critiques³ aux amateurs⁴. Or, la focalisation de ces travaux sur la critique évaluative occulte d'autres formes d'attention médiatique pour les arts et la culture. En interrogeant la place des médias dans les mondes de l'art uniquement par le biais de cette fonction d'évaluation, et malgré les efforts faits par la recherche pour lier cette place à la structure du champ journalistique, les préoccupations morales, financières, juridiques, et politiques que peuvent avoir les journalistes, et à travers eux, leurs publics⁵, sont occultées. Tout se passe comme si le champ de production artistique était le seul espace dans lequel les journalistes-critiques étaient positionnés, et souhaitaient se positionner, à l'exclusion, en particulier, du champ journalistique. Si les champs politiques⁶ et littéraires⁷ sont pris en compte, c'est toujours pour étudier l'effet du positionnement des critiques sur leurs évaluations des objets culturels. La critique que fait Bernard Lahire de la tendance de la théorie des champs à ignorer la multi appartenance des acteurs est ici pertinente⁸ : l'écrivain (mais cela vaut pour d'autres acteurs) n'est jamais uniquement dans le champ littéraire, et souvent, n'y est même pas principalement. Cette critique peut être étendue au-delà de la seule théorie des champs, à ce que fait la sociologie de l'art lorsqu'elle ignore les apparitions para critiques des objets culturels dans les médias. Elle permet alors de dessiner les contours d'une sociologie des réceptions médiatiques para critiques de l'art.

7.1.1 La place de la fonction critique

Les travaux sur la critique culturelle mettent le plus souvent au centre de leur analyse le rôle de cette activité dans le fonctionnement des champs culturels. Les travaux d'économie ancrent ce rôle dans une théorie de la consommation. Les objets culturels sont des biens

2. Marie CARBONNEL, « Profession : critique ? Les défis de l'Association syndicale de la critique littéraire de la Belle Époque à la fin des années trente », *Le mouvement social*, 214 (1), 2006, p. 93–111.

3. Rémy RIEFFEL, « L'évolution du positionnement intellectuel de la critique culturelle », *Quaderni*, 60, 2006, p. 55–64.

4. Francis HASKELL et Nicholas PENNY, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture, 1500–1900*, New Haven : Yale University Press, 1982.

5. PARK, « Histoire naturelle de la presse », op. cit.

6. JURT, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, op. cit.

7. Séverine SOFIO, « “Toutes les directions sont incertaines et combattues”. Les peintres, les critiques et l'imposition de la bataille romantique », *Sociétés et représentations*, 40, 2015, p. 163–181.

8. Bernard LAHIRE, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006 ; Bernard LAHIRE, *Franz Kafka : Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris : La Découverte, 2010.

d'expérience, par opposition aux biens matériels. Les consommateurs de tels biens sont donc confrontés à une incertitude : ils ne peuvent savoir en avance le plaisir qu'ils trouveront à sa consommation, puisque chaque objet culturel nouveau est par définition différent de ceux consommés précédemment. Dans une telle situation, les consommateurs culturels s'appuient sur des indicateurs de qualité susceptibles de prédire leur satisfaction. Ils se reposent sur des catégories préétablies, comme les genres (musicaux, littéraires, etc.)⁹ ; sur des marques et des noms propres (les artistes dont les œuvres précédentes ont été appréciées) ; sur des « communautés de pratiques » et des réseaux de sociabilité¹⁰ ; et enfin sur des prescripteurs. La critique joue donc ce rôle de prescripteur réduisant l'incertitude sur la qualité des biens¹¹. Elle donne aux consommateurs des points de repère pour prédire leur expérience. On peut alors modéliser l'impact de la critique en mesurant l'effet de l'attention médiatique sur le succès des biens culturels¹². Les recherches sur le sujet montrent qu'il existe une corrélation forte entre l'exposition médiatique et le succès¹³, sans que l'on puisse véritablement établir un lien de causalité à sens unique : l'attention des médias produit le succès comme le succès produit l'attention des médias.

Les sociologues ajoutent à ce rôle de prescripteur un rôle de gardien, de « gatekeeper¹⁴ » ou d'« instance de régulation¹⁵ ». Les critiques n'agissent pas simplement sur les consommateurs, et ne sont pas de simples intermédiaires des marchés culturels, mettant en relation des biens et des consommateurs. Ils sont avant tout des acteurs des mondes de l'art eux-mêmes¹⁶, dans lesquels ils ont pour fonction de produire la légitimité culturelle, c'est-à-dire de classer, de catégoriser les objets culturels. Leur fonction de réduction de l'incertitude sur l'expérience, d'autant plus importante lorsque les biens culturels auxquels ils ont affaire sont nouveaux, entraîne une capacité à produire et à reproduire les classements en vigueur dans le champ. Kees van Rees et Jeroen Vermunt proposent une analyse longi-

9. COLLOVALD et NEVEU, *Lire le noir*, op. cit.

10. RADWAY, *Reading the Romance*, op. cit.

11. Stéphane DEBENEDETTI, « The role of media critics in the cultural industries », *International Journal of Arts Management*, 8 (3), 2006, p. 30–42.

12. Wesley SHRUM, « Critics and publics. Cultural mediation in highbrow and popular performing arts », *American Journal of Sociology*, 97 (2), 1991, p. 347–375.

13. Michel CLEMENT, Dennis PROPPE et Armin ROTT, « Do critics make bestsellers? Opinion leaders and the success of books », *Journal of Media Economics*, 20 (2), 2007, p. 77–105.

14. Vera L. ZOLBERG, *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

15. Mathieu BÉRA, « La critique d'art. Une instance de régulation non régulée », *Sociologie de l'art*, 3, 2004, p. 79–100.

16. Wouter de NOOY, « A literary playground. Literary criticism and balance theory », *Poetics*, 26 (5), 1999, p. 385–404.

tudinale des liens entre la critique littéraire et les carrières des écrivains. Ils montrent que le principal déterminant du succès critique d'un premier livre est l'appartenance de son auteur à une maison d'édition prestigieuse. Mais après ce premier ouvrage, les critiques des ouvrages précédents sont le meilleur prédicteur du succès : des critiques négatives ou une absence de critique rétrogradent les écrivains vers des maisons moins prestigieuses, et à l'inverse, une attention soutenue et des critiques positives leur permettent de demeurer dans les positions dominantes du champ littéraire. Les critiques sont donc pour eux les gardiens de la légitimité culturelle, qui s'acquiert en trois étapes : l'intérêt de la critique journalistique, l'intérêt de la critique essayiste, et l'intérêt de la critique académique¹⁷. La critique elle-même constituant un espace diversifié, les processus de légitimation et de disqualification s'alternent parfois à propos des mêmes œuvres ou des mêmes artistes¹⁸.

Ce rôle de la critique apparaît dans le constat que l'influence de la critique sur le succès d'une œuvre est plus importante lorsque l'œuvre appartient à un genre légitime¹⁹. L'attention critique est alors un signal de la position d'un genre ou d'un ensemble d'objets culturels. On le voit dans le cas des productions culturelles en voie de légitimation. Shyon Baumann montre ainsi la tendance à la hausse, au long du vingtième siècle, de la référence à la critique cinématographique dans les publicités pour les films, tendance qui témoigne du changement progressif de statut de cette forme d'art²⁰. On sait également le rôle qu'a joué un journal de critiques, les *Cahiers du cinéma* en tant qu'« instance de légitimation²¹ » de cet art. On pourrait multiplier les exemples : le passage du jazz par la France²² et la critique qu'il y a rencontrée²³ sont pour beaucoup dans son changement de statut. Dans le cas du jazz et du cinéma, la critique est d'abord le fait de passionnés soucieux de défendre leur art. D'autres genres ont bénéficié de l'intérêt croissant de critiques d'art établis pour les objets qu'ils produisaient, comme la bande dessinée²⁴. La danse hip-hop offre un exemple plus récent encore, pour lequel on constate à la fois un accroisse-

17. Kees van REES et Jeroen VERMUNT, « Event history analysis of authors' reputation. Effects of critics' attention on debutant's careers », *Poetics*, 23, 1996, p. 317-333.

18. Stéphanie TRALONGO, « Christian Bobin et les infortunes de la critique littéraire. Conséquences de l'hétérogénéité des indicateurs de position dans le champ littéraire sur la réception médiatique de l'œuvre de Christian Bobin », *Sociologie de l'art*, 4, 2004, p. 89-122.

19. SHRUM, « Critics and publics », op. cit.

20. Shyon BAUMANN, « Marketing, cultural hierarchies and the relevance of critics : Film in the United States, 1935-1980 », *Poetics*, 30, 2002, p. 243-262.

21. Yann DARRÉ, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, 2006, p. 122-136.

22. LEVINE, « Jazz and American culture », op. cit.

23. ROUEFF, *Jazz*, op. cit.

24. BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », op. cit.

ment important du nombre de critiques dans la presse et un passage vers des modalités de plus en plus esthétiques de la critique²⁵. Cependant, dans le modèle de Shrum, la critique journalistique n'est que la première étape de la légitimation, rapidement dépassée par les autres acteurs que sont les critiques d'art, écrivant articles longs et essais quand les journalistes produisent principalement de courts comptes-rendus, et les universitaires²⁶

Il existe enfin un usage de la critique médiatique dans les études de réception qui consiste à considérer la critique comme le porte-parole d'un groupe social plus large. C'est particulièrement le cas lorsque, en histoire de l'art, la réception critique d'un artiste ou d'un courant est considérée comparativement d'une nation à l'autre. Cette forme de nationalisme méthodologique conduit à prendre pour objet la « réception hollandaise » de Van Gogh ou la « réception allemande » du pop-art²⁷. De tels travaux posent cependant un problème évident : ils ignorent les spécificités de la position des journalistes critiques, qui ne peuvent en rien être considérés comme représentatifs du public contemporain d'une œuvre.

7.1.2 Formes et appuis de la critique

Dans ces deux fonctions de la critique que sont la réduction de l'incertitude et la légitimation figure l'idée que la critique est nécessairement évaluative et normative. Elle ne se réduit certes pas au jugement porté sur les objets culturels, mais elle n'existe pas sans une forme ou une autre d'évaluation. Wesley Shrum décrit ainsi les cinq composantes des comptes-rendus critiques²⁸ :

- descriptif : dire en quoi consiste l'œuvre critiquée, et donner des informations sur les moyens d'y accéder ;
- analytique : expliquer le sens de l'œuvre ;
- distrayant : produire, par l'humour, l'ironie, ou l'érudition, le plaisir du lecteur ;
- éducatif : enseigner quelque chose à propos de l'œuvre ;
- évaluatif : dire, parfois implicitement, la qualité de l'œuvre.

25. Roberta SHAPIRO, « L'émergence d'une critique artistique. La danse hip-hop », *Sociologie de l'art*, 3, 2004, p. 15–48.

26. SHRUM, « Critics and publics », op. cit.

27. Jan Van ADRICHEM, « The collecting and critical reception of Cézanne in Holland, 1895–1920 », *The Burlington Magazine*, 148 (1242), 2006, p. 595–604 ; Andreas HUYSEN, « The cultural politics of pop. Reception and critique of US pop art in the Federal Republic of Germany », *New German Critique*, 4, 1975, p. 77–97.

28. SHRUM, « Critics and publics », op. cit.

L'activité du journaliste critique est donc orientée vers l'objet culturel : seul le caractère distrayant du compte-rendu peut y échapper. Pour que la critique fonctionne, il faut qu'elle considère les œuvres en tant qu'œuvres. On retrouve ici ce qui définit, chez Bourdieu, la compétence artistique²⁹. La centralité de l'évaluation se retrouve dans la convergence tendancielle des critiques amatrice et professionnelle. Les amateurs contemporains, sur Internet en particulier, penchent vers la professionnalisation de leur position en imitant les formes d'écriture des professionnels³⁰.

La dimension évaluative de la critique se retrouve ainsi au centre de la plupart des travaux, sans doute parce qu'il s'agit de celle qui correspond le mieux à la fonction de la critique dans les champs de production culturelle. Plusieurs auteurs abordent leurs données avec l'ambition de catégoriser les critiques selon leur jugement évaluatif, positif ou négatif. Kees van Rees veut ainsi mesurer l'impact respectif des critiques positives et négatives sur la carrière des écrivains³¹. Mary-Ann Glynn fait l'hypothèse que les journalistes critiques rendant compte des opéras joués à Atlanta, ayant tous des formations supérieures de musicologie, valorisent l'authenticité de la performance et l'adéquation du programme au répertoire classique. Elle le démontre en catégorisant les comptes-rendus des critiques selon leur degré d'approbation du spectacle et en étudiant les arguments employés³².

Si les deux enquêtes précédentes se voient du fait de leurs méthodologies quantitatives obligées de formaliser leur classification des jugements critiques en positifs, négatifs, ou neutres³³, les travaux historiques, le plus souvent qualitatifs, opèrent également à partir d'une distinction globale entre critiques positives et négatives. La recherche des facteurs expliquant les prises de position des critiques y est alors centrale. En ce sens, la critique, présentée comme un moteur du champ littéraire dans la section précédente, est également un révélateur des positions de ce champ, que ne manquent pas de souligner la plupart des auteurs. Son analyse permet alors d'apercevoir la structure des oppositions pertinentes entre acteurs culturels. Joseph Jurt analyse ainsi les réceptions de Bernanos durant l'Entre-deux-guerres et montre combien elles doivent à la position politique des

29. BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit.

30. Anne-Sophie BÉLIARD, « Jeux croisés entre critique amateur et critique professionnelle dans les blogs de séries télévisées », *Réseaux*, 183, 2014, p. 95–121.

31. REES et VERMUNT, « Event history analysis of authors' reputation », op. cit.

32. Mary Ann GLYNN et Michael LOUNSBURY, « From the critics' corner. Logic blending, discursive change and authenticity in a cultural production system », *Journal of Management Studies*, 42 (5), 2005, p. 1031–1055.

33. Tout comme SHRUM, « Critics and publics », op. cit.

journaux dans lesquels elles paraissent : l’auteur, en effet, souhaite « vérifier l’hypothèse d’un conditionnement des jugements critiques par les options idéologiques³⁴ ». Isabelle Charpentier montre quant à elle que les réceptions médiatiques d’Annie Ernaux sont sujettes à des oppositions à la fois politiques et genrées. La discussion du roman *Passion simple* (1994) dans une émission culturelle oppose ainsi critiques masculins et féminins³⁵. Pour l’auteur, ces prises de position sont à rapporter aux positions des critiques dans le champ littéraire.

Les critiques qui prennent ainsi position, qu’elle soit offensive ou défensive, ont des intérêts symboliques au commentaire, au classement de ces ouvrages particuliers ; ce qui se joue à travers la critique d’un auteur (trop) consacré, c’est aussi l’anticipation par les exégètes de leurs positions futures dans un champ littéraire en constante redéfinition³⁶.

Les appuis et les ressources à partir desquels les auteurs produisent un jugement critique sont cependant bien plus variés que leur simple position politique. Les chercheurs notent ainsi la multiplicité des registres mobilisés³⁷ comme le font traditionnellement les études de réception. La critique peut porter sur la valeur documentaire des œuvres, au nom d’une ambition réaliste, et permettre ainsi d’aborder des problèmes sociaux au-delà des objets étudiés : le film *Lucie Aubrac* est critiqué pour son écriture biaisée de l’histoire de la résistance³⁸, le roman graphique *Palestine* de Joe Sacco connaît un grand succès en tant que témoignage sur cette région³⁹, et les films fantastiques de David Cronenberg sont lus à l’aune de l’épidémie de SIDA dans la Californie des années 1980⁴⁰.

Ainsi, si les travaux sur la critique se focalisent sur la dimension évaluative des comptes-rendus, ils laissent également voir, lorsqu’ils analysent les fondements du jugement critique, ses appuis extra-artistiques. On voit bien alors qu’il ne s’agit pas uniquement de position-

34. JURT, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, op. cit., p. 43 ; cité par Dominique BERTELLI, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », *Questions de communication*, 8, 2005, p. 166.

35. Isabelle CHARPENTIER, « Des passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d’Annie Ernaux », *Femmes et livres*, sous la dir. de Danielle BAJOMEE, Juliette DOR et Marie-Elisabeth HENNEAU, Paris : L’Harmattan, 2007, p. 231–242.

36. Idem, « De corps à corps », op. cit.

37. GRISWOLD, « The fabrication of meaning. Literary interpretation in the US, GB, and the West Indies », op. cit. ; Pierre VERDRAGER, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris : L’Harmattan, 2001.

38. Laurence ALFONSI, « La réception du film *Lucie Aubrac* », *Communication et langages*, 116, 1998, p. 39–57.

39. Martin BARKER, « The reception of Joe Sacco’s *Palestine* », *Participations*, 9 (2), 2012, p. 58–73.

40. Ernest MATHIJS, « AIDS references in the critical reception of David Cronenberg. “It may not be such a bad disease after all” », *Cinema Journal*, 42 (4), 2003, p. 29–45.

ner les œuvres dans un système de légitimité fermé : l'attention médiatique se porte parfois vers des objets culturels en vertu des préoccupations politiques, économiques, historiques, morales, etc., qu'ils évoquent. Roberta Shapiro constate par exemple que les premiers articles consacrés à la danse hip-hop s'attachent d'abord aux milieux sociaux auxquels est associé le genre. Le hip-hop est alors une manière de parler de problèmes sociaux qui le dépassent. C'est progressivement que la danse hip-hop en vient à être commentée dans des termes proprement artistiques, et à faire l'objet d'évaluations semblables à d'autres spectacles⁴¹.

7.1.3 La fortune historique de la critique

On trouve donc bien dans les travaux sur la critique de nombreuses pistes pour penser plus généralement les appropriations médiatiques des arts et de la culture. Nombre d'auteurs attribuent à l'espace médiatique une autonomie relative à l'égard du champ de production culturelle : les critiques ne sont pas simplement des producteurs ou des intermédiaires culturels, mais sont avant tout des journalistes, du moins pour les critiques professionnels. Ils sont donc contraints par les règles propres à leur métier. Pour les économistes, les critiques sont des agents économiques obéissant à leurs intérêts propres⁴². Suzanne Janssen insiste sur les contraintes institutionnelles auxquelles sont confrontés les critiques, par exemple dans leurs choix de sujets⁴³. Elle rappelle, avec d'autres, que les critiques sont inscrits dans un milieu professionnel particulier : ils se connaissent, discutent, cherchent à anticiper les positions les uns des autres⁴⁴.

Par ailleurs, les travaux sur les effets de la critique sur le succès des œuvres montrent que l'évaluation, si elle occupe tant les critiques, n'est pas *in fine* le meilleur prédicteur du succès. L'attention médiatique, qu'elle soit positive ou négative, est le plus souvent favorable

41. SHAPIRO, « L'émergence d'une critique artistique », op. cit.

42. CLEMENT, PROPPE et ROTT, « Do critics make bestsellers? », op. cit.

43. JANSSEN, « Reviewing as social practice », op. cit. ; cf. également Wesley SHRUM, *Fringe and fortune. The role of critics in high and popular art*. Princeton : Princeton University Press, 1996 ; BERTELLI, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », op. cit. ; RIEFFEL, « L'évolution du positionnement intellectuel de la critique culturelle », op. cit.

44. Susanne JANSSEN, « Art journalism and cultural change : The coverage of the arts in Dutch newspapers 1965–1990 », *Poetics*, 26 (5), 1999, p. 329–348 ; Susanne JANSSEN, Giseline KUIPERS et Marc VERBOORD, « Cultural globalization and arts journalism : The international orientation of arts and culture coverage in Dutch, French, German, and U.S. Newspapers, 1955 to 2005 », *American Sociological Review*, 73 (5), 2008, p. 719–740 ; DEBENEDETTI, « The role of media critics in the cultural industries », op. cit.

aux œuvres, et c'est le silence, l'absence de critique, qui leur est le plus dommageable⁴⁵. Ce résultat ouvre la voie à une analyse plus large des déterminants de cette attention. Il ne s'agit plus alors pour le sociologue de la critique de déterminer l'opinion, l'interprétation, le jugement porté par la presse sur une œuvre, mais plutôt de se demander pourquoi et comment certains objets atteignent une visibilité médiatique alors que d'autres restent dans l'ombre. Comment expliquer, par ailleurs, la variété des formes que peut prendre cette visibilité médiatique, de la critique évaluative à la constitution de l'œuvre comme problème public ?

L'indifférence relative au contenu de la critique amène certains auteurs à parler de déclin de la critique. Roberta Shapiro écrit ainsi⁴⁶ :

On a pu souligner la quasi-disparition de la critique polémique au 20^e siècle⁴⁷. Aujourd'hui, la critique fait exister l'artiste, l'œuvre et le genre ; c'est son absence qui vaut censure. « Dans le "monde du renom" qui gouverne l'entrée dans l'espace public, la vraie discréditation ne passe pas par la dépréciation, mais par le silence⁴⁸ ».

Le déclin de la critique est en fait le déclin de la polémique, des jugements tranchés. Matthieu Béra fait le constat similaire de la baisse tendancielle de la critique polémique tout en considérant qu'une forme de critique évaluative demeure. Il se propose de la mesurer en calculant la proportion de critiques négatives dans la presse quotidienne⁴⁹. Pour ces auteurs, la critique contemporaine est largement soumise à un régime de promotion culturelle, dans lequel l'évaluation indépendante et la publicité servile sont faiblement séparées. Cependant, Wesley Shrum souligne que l'évolution historique de la critique, sur le long terme, va plutôt en sens inverse : nous sommes passé selon lui d'une approche promotionnelle de la critique, celle du 19^e siècle, au modèle moderne du critique professionnel et indépendant, celui du 20^e siècle⁵⁰. Par ailleurs, l'affaiblissement de certains lieux de la critique s'accompagne d'un renforcement de nouvelles instances spécialisées⁵¹.

45. SHRUM, « Critics and publics », op. cit. ; CLEMENT, PROPPE et ROTT, « Do critics make bestsellers ? », op. cit.

46. SHAPIRO, « L'émergence d'une critique artistique », op. cit., p. 21.

47. HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, op. cit. ; Jean-Marc LEVERATTO, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris : La Dispute, 2000.

48. HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 268.

49. Matthieu BÉRA, « Critique d'art et/ou promotion culturelle », *Réseaux*, 117, 2003, p. 153-187.

50. SHRUM, *Fringe and fortune*, op. cit.

51. Nicolas ROBETTE, « Pitchfork, la "Pravda de l'indie rock" ? Le pouvoir de prescription dans le champ de la critique rock », *Quelle critique pour les musiques actuelles ? Pour une approche littéraire du discours critique : des années 1980 à nos jours*, sous la dir. d'Aurélien BÉCUE, Noémie VERMOESEN et Timothée PICARD, 2014.

Que la thèse du déclin ou celle de l'épanouissement de la fonction critique, ou plus probablement une version intermédiaire, soit historiquement vraie, l'indifférence relative du marché au contenu de la critique ainsi que la tension entre promotion et critique culturelle invitent à déplacer le regard de la seule fonction d'évaluation de la critique à l'analyse élargie de l'écosystème de l'appropriation médiatique des objets culturels. Dominique Bertelli développe dans une série d'articles sur la réception critique de Georges Perec, une telle proposition. Fustigeant les « habituelles études de réception de la production littéraire par la critique journalistique, se résumant trop souvent en d'aimables compilations de quelques coupures de presse⁵² », il propose de concentrer le regard sur l'événementialisation, par les médias, de la parution d'un roman. Son analyse prend pour objet *Les choses*⁵³, puis *La vie mode d'emploi*⁵⁴. L'événement, cependant, est abordé dans des termes strictement littéraires, ayant trait, en particulier, à l'état du champ. *Les choses* devrait son succès public et médiatique à ce qu'il est un ouvrage emblématique d'une collection de littérature contemporaine en passe de disparaître, d'une part, et à la défense qu'en fait le *Nouvel Observateur* pour se démarquer de l'*Express* d'autre part.

7.1.4 Au-delà de la critique : le champ journalistique et l'événement

Ce panorama des études sociologiques de la critique culturelle journalistique aura mis en lumière quelques-unes de leurs limites. Ces travaux se sont concentrés sur la fonction évaluative de la critique au détriment d'autres dimensions. Deux de ces limites sont particulièrement importantes pour l'approche que je souhaite développer dans ce chapitre. La première est que ces travaux ignorent les moments où les œuvres ne sont pas traitées par les médias en tant qu'objets artistiques, mais en tant qu'objets juridiques, économiques ou moraux. En somme, l'étude de la critique artistique s'est concentrée sur ses liens avec les champs de production culturelle au détriment des autres espaces où elle est engagée. La seconde est le faible intérêt de ces travaux pour les logiques propres à l'espace médiatique. Ils ignorent en particulier les processus de médiatisation des œuvres : les conditions et les causes de l'attention médiatique qui peut leur être accordée.

52. BERTELLI, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », op. cit., p. 166.

53. Dominique BERTELLI, « *Les Choses* et la critique journalistique. Approche contextualiste », *Questions de communication*, 10, 2006, p. 263–276.

54. Dominique BERTELLI, « La fabrique de l'événement littéraire. L'exemple de *La vie mode d'emploi* », *Communication et langages*, 158, 2009, p. 31–42.

De tels problèmes théoriques, comme souvent, ne peuvent être résolus que par le travail empirique. Il s'avère en l'occurrence que l'étude de la médiatisation contemporaine de l'art classique permet de dépasser ces limites justement parce qu'elle fait apparaître les impasses auxquelles ils peuvent mener. L'œuvre classique, si l'on entend par là une œuvre d'art ancienne – dont le créateur est mort – et dont la valeur artistique est consensuelle, pose deux problèmes. D'une part, si elle apparaît dans les médias contemporains, ça n'est jamais à l'occasion de sa création ou de sa première diffusion, qui par définition ont eu lieu il y a fort longtemps. D'autre part, la valeur de l'œuvre est si solidement établie que la critique journalistique peut difficilement la remettre en cause : elle ne peut plus, alors, jouer un rôle de *gatekeeper*, et elle se fait donc le témoin plutôt que l'acteur des hiérarchies de valeur.

Le premier de ces problèmes permet d'insister sur les conditions de médiatisation des œuvres, et en particulier sur leur événementialité. Ces conditions passent inaperçues dans le cas de l'étude de la médiatisation des œuvres contemporaines, parce que les œuvres contemporaines sont nécessairement d'actualité, du simple fait de leur création ou de leur diffusion récentes. Les œuvres classiques, quant à elles, ne sont abordées par les médias que dès lors qu'elles font événement : à l'occasion d'une vente, d'un scandale politique, d'un vol, d'une exposition, etc. Ces événements ne sont pas nécessairement artistiques, et les œuvres ne sont donc pas uniquement considérées par les médias comme des objets artistiques. Il importe, ici, de revenir à la sociologie du journalisme. L'étude de la construction sociale de l'intérêt médiatique (*newsworthiness*) montre notamment que celle-ci n'est pas tant une propriété intrinsèque des objets médiatiques que le résultat d'un processus de qualification opéré par des professionnels de l'information, qui sont dotés d'une socialisation professionnelle particulière, et qui agissent sous des contraintes propres à cet espace⁵⁵. Étudiant la construction médiatique du « problème des banlieues », Patrick Champagne montre bien la force de ces contraintes. Il met en évidence, en particulier, le fait que l'événement ponctuel, extraordinaire, et si possible spectaculaire, est ce qui déclenche l'attention médiatique, alors que le problème social sous-jacent demeure lui médiatiquement invisible. Il faut des violences, des affrontements entre la police et de jeunes habitants de Vaulx-en-Velin pour que les médias commencent à évoquer le « malaise social » des banlieues⁵⁶.

55. Marilyn LESTER, « Generating newsworthiness. The interpretive construction of public events », *American Sociological Review*, 45 (6), 1980, p. 984–994.

56. Patrick CHAMPAGNE, « La construction médiatique des “malaises sociaux” », *Actes de la recherche*

Le second problème a été repéré par la littérature, mais sans pour autant produire d'études approfondies des réceptions médiatiques para critiques. Mary-Ann Glynn remarque dans son travail sur l'opéra d'Atlanta le fait que la critique médiatique de l'art consacré ne peut pas véritablement porter sur le contenu de l'œuvre, si l'on entend par là la partition du compositeur, dans la mesure où le canon restreint dans lequel sont puisées les œuvres mises au programme est incontestable. Plus précisément, ce canon ne saurait être mis en doute par la critique journalistique ; s'il évolue, c'est dans la temporalité longue des critiques essayiste ou universitaire⁵⁷. La critique musicale ne peut plus alors porter que sur les choix éditoriaux des dirigeants de l'opéra et sur les qualités des performances musicales. Encore la critique trouve-t-elle alors un objet esthétique : si l'on ne peut critiquer une partition, du moins peut-on évaluer ceux qui lui font prendre corps.

Ainsi, l'œuvre classique, qui peut surgir sur la scène médiatique pour des raisons extra-artistiques, est également plus souvent sujette à des appropriations extra-artistiques. Elle offre moins que l'œuvre contemporaine de possibilités aux critiques de produire une interprétation ou une évaluation qui aura de la chance d'être reconnue, que ce soit par le public du journaliste ou par la communauté artistique. On verra alors l'œuvre faire l'objet d'autres formes de commentaires. Elle devient un objet économique, juridique ou morale plutôt qu'un simple objet artistique.

Je ne me suis donc pas trouvé, dans ce travail, en présence du discours critique qui fait le matériau habituel des enquêtes de ce type. C'est justement ce qui m'a permis de proposer, à partir des lectures invitant à considérer la critique journalistique dans son environnement médiatique, une analyse de l'attention médiatique portée aux arts et à la culture à partir des événements qui les font émerger comme problèmes dignes d'intérêt. La question que je souhaite poser dans ce chapitre est donc la suivante : en quoi *La Fuite en Égypte* importe-t-elle aux journalistes ? En y répondant, nous verrons combien les appropriations médiatiques de l'art pictural consacré font ressortir d'autres dimensions des objets culturels que leur statut de bien d'expérience.

en sciences sociales, 90 (1), 1991, p. 64–76.

57. GLYNN et LOUNSBURY, « From the critics' corner », op. cit. ; sur les rapports des différentes instances critiques, cf. également SHRUM, « Critics and publics », op. cit.

7.2 La nouvelle affaire Poussin

Le corpus d'articles consacrés à *La fuite en Égypte* se caractérise par la faible attention portée au tableau en tant qu'œuvre d'art, ou plus précisément, en tant que texte. Il est mobilisé dans la presse sous une autre figure, celle de la controverse : il est avant tout un objet au cœur de conflits (historiques, juridiques, économiques). Je présente dans cette section les modalités qui ont présidé à la production du corpus. Dans cette perspective, il est nécessaire de commencer par une présentation de la trajectoire récente du tableau. En effet, l'attention médiatique se concentre sur quelques événements de cette trajectoire. D'une part, les articles consacrés au tableau paraissent seulement à certains moments de son histoire, alors que d'autres événements sont passés sous silence, tout comme les périodes sans événement majeurs ; d'autre part, ces articles récapitulent quasi systématiquement l'histoire du tableau, de sorte que les plus récents incorporent le contenu des plus anciens.

On ne peut suivre la trace du tableau qui se trouve aujourd'hui au musée des beaux-arts de Lyon que depuis 1986. C'est en mars de cette année qu'apparaît, dans une vente aux enchères à Versailles, une toile attribuée à « l'atelier de Poussin » (c'est-à-dire à un peintre de son entourage, Poussin n'ayant pas d'atelier au sens strict). Le tableau est acquis par des galeristes parisiens, les frères Pardo, qui le font reconnaître comme une toile de Poussin par l'historien de l'art, professeur au Collège de France, Jacques Thuillier. En 1995, lorsque la justice est saisie pour la première fois pour faire annuler cette vente, on commence à parler de « nouvelle affaire Poussin ». Le marché de l'art est en effet encore en train de tirer les conséquences d'une longue affaire juridique, la première « affaire Poussin ». Un tableau préempté par le Louvre lors d'une vente de 1968, 2 200 francs, se voit ensuite attribué à Poussin. Les propriétaires, la famille Saint-Arroman, saisit la justice pour faire annuler la vente, au nom de l'erreur sur les qualités substantielles de l'objet, règle juridique qui permet d'annuler un contrat de vente en cas d'asymétrie d'information sur l'objet de la transaction. La vente est annulée, le tableau revient aux propriétaires, qui organisent de nouvelles enchères. Le tableau est vendu 7 millions de francs à un collectionneur⁵⁸.

Le procès intenté par la famille Barbier de la Serre, anciens propriétaires du tableau, aux frères Pardo, acquéreurs, ainsi qu'au commissaire-priseur et à l'expert de la vente de 1986 constitue le début de l'attention médiatique pour le tableau. Dès le début, celle-ci

58. MOULIN et QUEMIN, « La certification de la valeur de l'art », op. cit., p. 1442.

apparaît ainsi comme une « nouvelle affaire Poussin », marquée par la précédente, une affaire économique et juridique autant qu'artistique. Une des conséquences de la première affaire, en effet, fut de réduire la marge de manœuvre des acheteurs d'art. Leur intérêt est de dénicher des œuvres sous-évaluées par leurs propriétaires et, misant sur une valeur plus importante que celle qui lui est alors attribuée, de revendre l'objet. Dans un monde juridique où le vendeur peut faire annuler la vente si le tableau s'avère avoir plus de valeur qu'il ne le pensait, le marchand prend, en achetant, un risque qu'il payera si son pari échoue (l'œuvre n'était pas sous-évaluée), et dont il ne tirera pas bénéfice sinon⁵⁹. La préoccupation première de la presse spécialisée, en particulier celle à destination des professionnels de l'art, lorsqu'ils commencent à s'intéresser à *La fuite en Égypte* est celle-là : qu'est-ce que ce nouveau tableau contesté de Poussin pourrait faire au marché de l'art ?

La « nouvelle affaire Poussin » est donc d'abord la controverse juridique autour de la vente de 1986 et de la demande d'annulation. S'y ajoute une seconde controverse, scientifique : une version concurrente du même tableau a été attribuée à Poussin par l'historien de l'art anglais Anthony Blunt en 1982, et achetée par une collectionneuse américaine, Barbara Piasecka-Johnson, en 1989. Quelques détails diffèrent d'un tableau à l'autre. La version Piasecka-Johnson est plus petite que la version Pardo ; la figure de Marie y est plus sombre ; l'âne se détache plus dans la version Pardo, et sa croupe n'est pas visible dans la version Piasecka-Johnson ; etc.⁶⁰ La version Pardo est quant à elle défendue, à partir de 1994, par Jacques Thuillier et Pierre Rosenberg.

La procédure ayant trait à la demande d'annulation de la vente dure jusqu'en 2003, et passe devant plusieurs juridictions, jusqu'à la Cour de cassation. Elle se conclut par l'annulation de la vente, qui était demandée par les anciens propriétaires : le tableau doit leur être restitué. Quelques mois plus tard, ils demandent un certificat d'exportation pour le tableau, afin de pouvoir le vendre à l'étranger. Le certificat est refusé, ce qui entraîne le classement du tableau comme « trésor national » : il a interdiction de quitter le territoire et l'État dispose de trois ans pour faire aux propriétaires une offre d'achat au prix du marché. Ainsi commence une nouvelle étape de la trajectoire du tableau : la tentative du musée des beaux-arts de Lyon, auquel s'adjoint par la suite le musée du Louvre, de rassembler les fonds nécessaires et de faire une offre d'achat. La négociation et la collecte

59. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit.

60. *L'estampille-L'objet d'art*, juin 1997.

de fonds durent 4 ans, mais elle n'est médiatisée qu'à partir du début de l'année 2007, au moment où l'interdiction d'exporter expire sans qu'une somme suffisante ait été récoltée. L'accord est signé en juillet 2007. Enfin, le dernier événement majeur de la trajectoire récente du tableau est l'exposition qui lui est consacrée début 2008. On ne peut la qualifier d'affaire, mais elle constitue un objet d'attention de la part de la presse.

L'attention médiatique est concentrée sur ces différentes étapes de la trajectoire du tableau. Les articles que j'ai recueillis prennent tous pour objet l'une ou l'autre de ces affaires. Je décris dans cette section la constitution du corpus et sa composition, ainsi que la distribution chronologique des articles consacrés à *La fuite en Égypte*. Notons qu'à ces affaires, on pourrait désormais ajouter un dernier événement ayant attiré à nouveau l'attention médiatique sur le tableau de Poussin : la publication de l'ouvrage de Bernard Lahire consacré, justement, aux controverses précédentes, et en particulier à l'attribution du tableau⁶¹. Le livre a été chroniqué par plusieurs journaux⁶². Cet événement s'est déroulé après la constitution et l'analyse du corpus, et je ne l'ai donc pas pris en compte dans ce chapitre.

7.2.1 Présentation des sources.

Le corpus analysé ici rassemble 142 articles de presse écrite ou électronique, publiés entre 1986 et 2011 (section B.1.1). Deux types de presses sont représentés : la presse d'actualité générale, dans ses différents formats (presse quotidienne nationale, newsmagazine, presse quotidienne régionale, magazine d'actualité régionale), et la presse spécialisée dans les arts et la culture. Ont été inclus dans le corpus les articles de ces titres dont *La fuite en Égypte* était l'objet central. Cela m'a conduit en particulier à laisser de côté quelques dizaines d'articles mentionnant rapidement le tableau. Il s'agissait soit d'articles plus généraux sur le mécénat en matière culturelle, dans lesquels *La fuite en Égypte* était citée comme un exemple parmi d'autres ; soit d'articles sur les acquisitions importantes du musée des beaux-arts, qui donnaient lieu à des récapitulatifs des acquisitions passées ; soit, enfin, d'articles occasionnés par l'actualité d'un autre tableau de Nicolas Poussin.

Le corpus a d'abord été constitué en recoupant les résultats des bases de données *Europrosse*, *Factiva* et *Generalis* aux requêtes « Poussin AND fuite », « Nicolas Poussin »,

61. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit.

62. *Le Monde*, 29 janvier 2015 ; *Les Inrockuptibles*, 15 février 2015 ; *Télérama*, 1^{er} mars 2015.

« Fuite en Égypte ». Elles contiennent en particulier les archives des journaux d'actualité depuis la fin des années 1990. J'ai extrait pour chaque article sa date de publication, son support, la rubrique dans laquelle il était publié, son auteur, son titre, son texte, et une description de ses illustrations éventuelles. Une analyse de cette première base de données a fait apparaître la cristallisation des articles autour de quelques dates importantes. La publicité faite autour de la campagne de recherches de mécènes pour l'achat du tableau, en février 2007, puis l'annonce de l'acquisition en juillet de la même année, et enfin l'exposition organisée de février à mai 2008 constituent les principaux événements couverts par la presse. Les articles plus anciens avaient également parus à des moments de publication de la trajectoire du tableau. Entre 1996 et 2001, ils suivent notamment les différentes phases de la bataille judiciaire entre l'ancienne propriétaire du tableau, les commissaires-priseurs et experts, et les acheteurs (assignation, jugement en première instance, jugement en appel, arrêts de la cour de cassation, jugement définitif par la cour d'appel).

Pour compléter la base de données, j'ai compulsé les archives des titres non indexés par les bases de données. Il s'agit en particulier des magazines d'actualité artistique et des journaux locaux de la région Rhône-Alpes (à l'exception du *Progrès*, indexé dans les trois bases). J'ai d'abord parcouru dans les magazines d'actualité artistique, deux années entières de collection (2007-2008), afin de vérifier que les articles consacrés à *La fuite en Égypte* n'apparaissaient que lorsque le tableau bénéficiait d'une actualité particulière. Cela étant le cas, j'ai limité mes recherches ultérieures à une période de 3 mois autour de la date ou de la période des principaux événements de la trajectoire du tableau (par exemple, en vérifiant dans les numéros de septembre 1996 à janvier 1997 la présence d'un article sur le procès en première instance, ouvert le 20 septembre 1996, et dont le verdict est rendu le 2 novembre 1996). Quoique les articles, comme on le verra, aient été très rares en dehors de la période des procès (1996-97, puis 2003), de l'acquisition (2007) et de l'exposition (2008), j'ai compulsé les archives des journaux autour des autres événements majeurs de la trajectoire du tableau, afin de vérifier que ceux-ci étaient peu objet d'attention. Il s'agit des événements suivants :

- la vente à Versailles en mars 1986 (un article dans la *Gazette Drouot*) ;
- l'exposition dans la galerie Pardo, mai-juin 1989 (aucune mention dans les revues d'art, y compris la *Gazette Drouot* qui tient pourtant à jour un carnet des expositions dans les galeries privées) ;
- l'exposition Nicolas Poussin au Grand Palais, septembre 1994-janvier 1995 (aucune

- mention du tableau dans la presse) ;
- la demande d’annulation de la vente, juin 1995 (un article dans le *Journal des arts*, un article dans *Libération*) ;
- le premier verdict du tribunal de grande instance de Paris (défavorable à l’ancien propriétaire) en novembre 1996 (un article dans le *Journal des arts*, deux articles dans *Libération*) ;
- l’exposition à Monaco de la version Piasecka-Johnson en mars 1997 (trois articles dans *L’estampille-L’objet d’art*, quatre articles dans les quotidiens nationaux) ;
- le premier verdict en appel, en 1998 (un article dans le *Journal des arts*, deux dans des quotidiens nationaux) ;
- le verdict en appel (favorable à l’ancien propriétaire) en juin 2000 (un article dans *Libération*) ;
- le rejet du pourvoi en cassation de septembre 2003 (aucun article) ;
- le classement comme trésor national en août 2004 (un article dans *La tribune de l’art*, deux articles dans *Libération*).

Enfin, j’ai complété la base de données pour l’année 2007 par la revue de presse réalisée, sur commande du musée des beaux-arts, par une société spécialisée, revue de presse disponible dans les archives de la bibliothèque du musée des beaux-arts.

Tableau 7.1 – Catégorie des articles du corpus

Titres	n	%	%cum	Taille moyenne (car.)
Actualité locale	46	32.4	32.4	1499
Actualité nationale	40	28.2	60.6	2737
Autre	25	17.6	78.2	1853
Magazine d’art	17	12	90.1	2740
Professionnel de l’art	14	9.9	100	4562

L’effet le plus évident de cette méthode de production de données se fait sentir sur la répartition chronologique des articles. Malgré les précautions prises pour rechercher systématiquement les mentions du tableau aux moments importants de son histoire, l’usage de bases de données numérisées risque de sur-représenter les années récentes, tout comme la revue de presse du musée des beaux-arts, réalisée pour la seule année 2007. Les années 2007 et 2008 concentrent effectivement la majeure partie des articles de la base de données (80% des articles ont été publiés durant ces deux années). Pour ces années, je dispose de sources plus variées que pour les années antérieures. Cependant, j’ai systéma-

tiquement cherché les archives plus anciennes des titres non indexés dans les années 1990, en particulier pour la presse d'actualité nationale et pour la presse d'actualité artistique.

On ne peut pas affirmer que la sur-représentation des années 2007 et 2008 soit un simple artefact de la méthode de production de données. Les données suggèrent d'autres explications. En premier lieu, l'accroissement du nombre d'articles est largement le fait d'une diversification des titres de presse à partir de 2007. Avant cette date, les affaires Poussin intéressent surtout les journaux professionnels (en particulier *Le journal des arts*) et les quotidiens nationaux (en particulier *Libération*, mais aussi *Le Monde* et *Le Figaro*). En 2007, l'implication nouvelle des titres de presse locale, qui ont jusqu'alors très peu écrit sur le tableau, s'explique par l'apparition d'un enjeu lui aussi local : *La fuite en Égypte* doit être acquis pour le musée des beaux-arts de Lyon, avec une importante subvention de la mairie de cette ville, ainsi que de la région. Les nombreux journaux lyonnais et rhône-alpins consacrent alors plusieurs articles au tableau tout au long de l'année (*Le progrès*, *La tribune de Lyon*, *Lyon Capitale*). L'intérêt local pour le tableau naît cette année, et peut expliquer la multiplication des articles de presse.

C'est également en février 2007 que paraissent les premières dépêches de l'*Agence France Presse*, qui ne s'était pas intéressée aux procès. Elles sont reprises par plusieurs journaux, parfois intégralement : je n'ai alors conservé dans le corpus que l'exemplaire original, la dépêche AFP. Elles témoignent d'une communication active de la part du musée des beaux-arts de Lyon et du musée du Louvre qui sont alors à la recherche de mécènes. La publicité apportée par le mécénat est en effet le principal argument mobilisé pour convaincre les entreprises de s'associer à l'achat du tableau. Le regain d'intérêt de la presse en 2007 est donc le résultat d'une campagne de communication active, visant à encourager les mécènes. À aucun autre moment de la trajectoire récente du tableau, un acteur institutionnel n'avait ainsi intérêt à stimuler l'intérêt de la presse pour le tableau. De 1986 à 1996, l'enjeu principal pour les propriétaires, les frères Pardo, est de faire reconnaître le caractère autographe du tableau. Cette reconnaissance ne peut venir que des spécialistes de Poussin, et non du grand public. Il n'y a pas alors de communication de leur part en dehors des cercles de spécialistes. Ainsi, je n'ai trouvé aucune mention dans la presse spécialisée de l'exposition de 1989 à la galerie Pardo, pas même dans la *Gazette Drouot*, qui recense pourtant chaque semaine les expositions dans les galeries parisiennes. De 1996 à 2003, le sort du tableau est dans les mains de la justice. À partir de 2004, enfin, les négociations se font de manière privée entre le musée des beaux-arts de Lyon et la

famille Barbier de la Serre, d'une part, et entre le musée et les mécènes potentiels d'autre part. Le musée a dans un premier temps bon espoir de convaincre un mécène unique de l'accompagner dans l'acquisition, mais cette entreprise se désiste finalement. En 2007, la situation devient urgente : la période durant laquelle le tableau était interdit d'exportation touche à sa fin, et faute d'une offre suffisamment élevée, le tableau risque d'être vendu à l'étranger. On peut donc comprendre la campagne de presse de février 2007 comme l'effet de cette urgence à trouver de nouveaux mécènes, renforcée par l'entrée en scène du musée du Louvre, plus expérimenté que le musée des beaux-arts en matière de mécénat. On trouve un indice supplémentaire en faveur de cette explication dans l'existence même de la revue de presse de l'année 2007. La commande d'un tel travail signale l'intérêt contemporain du musée des beaux-arts pour les discours médiatiques autour du tableau. On peut donc raisonnablement penser que l'hypertrophie des années 2007 et 2008 est d'abord un effet de la trajectoire du tableau plutôt qu'un artefact de la méthode de production de données.

Les principes ayant présidé au choix des titres inclus dans l'analyse avaient pour but de maximiser la diversité des prises de position possibles, et donc la variété des répertoires de réception mobilisés. Ils peuvent être ventilés selon plusieurs axes.

Le plus important est celui qui oppose les titres spécialisés dans l'actualité artistique des titres de presse généraliste. L'un des objectifs principaux de l'enquête sur les titres de presse étant de vérifier la présence et la force d'un répertoire esthétique de réception de l'œuvre, il s'agissait, en incluant des titres spécialisés, de tester l'hypothèse selon laquelle ils seraient plus susceptibles de mobiliser un tel mode de réception. Je n'ai pas inclus, cependant, la littérature académique dans ce corpus, en considérant que l'on avait affaire, dans les revues universitaires d'histoire de l'art, à une critique experte différente par nature de l'intérêt de médias grand public. Les titres spécialisés ont cependant des objectifs et des publics divers.

La tribune de l'art est le seul titre uniquement électronique de la sélection. Ce magazine fondé en 2003 a d'abord été le site personnel de son rédacteur en chef, Didier Rykner, ingénieur, consultant, et amateur d'art diplômé de l'école du Louvre⁶³. Il est aujourd'hui accessible seulement sur abonnement. Par ses prises de position et par la forme de ses articles, il est le titre le plus proche du pôle des professionnels du patrimoine. D. Rykner y

63. Harry Bellet, « Didier Rykner, le gardien du temple », *Le Monde*, 18 janvier 2007.

est secondé par une rédactrice également diplômée de l'école du Louvre. Des professionnels interviennent régulièrement dans ses colonnes⁶⁴. Le magazine rend compte notamment de l'actualité du patrimoine : acquisitions publiques, restaurations, expositions. Des chroniques d'ouvrages d'art, en particulier des catalogues, apparaissent régulièrement. Enfin, dans ses éditoriaux, D. Rykner prend régulièrement parti pour la sauvegarde du patrimoine, en critiquant le plus souvent les politiques publiques en la matière. Quelques-unes de ces prises de position ont été remarquées par d'autres médias, ainsi que par les acteurs en cause. Outre les recensions, souvent longues, des expositions et catalogues, dans lesquels les œuvres sont discutées de manière individuelle, quelques articles sont consacrés à des objets d'art en particulier. Il s'agit alors de travaux d'attribution, fortement documentés, et qui ressemblent à ceux qui paraissent dans les revues académiques d'histoire de l'art.

Deux autres revues orientées vers les professionnels de l'art font partie de ce corpus. La *Gazette Drouot* est la première à rendre compte de *La fuite en Égypte* dans la presse française, à l'époque de sa vente, et donc à un moment où le statut autographe de l'œuvre était objet de débat. Ce magazine ancien (créé en 1891) est à destination des professionnels du marché de l'art, vendeurs et acheteurs, ainsi que des collectionneurs. Désormais hebdomadaire, il recense presque exhaustivement les ventes aux enchères françaises, ainsi que quelques ventes internationales. On y trouve notamment la cote des objets vendus lors de la semaine précédente, ainsi que des articles sur les ventes les plus remarquables. Une grande partie de la revue est consacrée à des publicités, en particulier les annonces des ventes publiques présentées par des commissaires-priseurs.

Le journal des arts est également un titre spécialisé. Journal bihebdomadaire créé en 1994, d'abord en noir et blanc, il est imprimé sur du papier journal, dans un format « tabloïd », plus grand que le format des magazines. Le journal suit l'actualité artistique de manière plus approfondie que ne le font les magazines. Sa mise en page est proche de celles de quotidiens comme *Le Monde* : deux ou trois articles développés par page, avec une illustration chacun, le plus souvent en noir et blanc. La couverture du monde de l'art est plus généraliste que les autres journaux : on y trouve à la fois des recensions d'expositions et d'ouvrages, une chronique du marché de l'art rendant compte des ventes

64. Etienne Dumont, « Didier Rykner, un justicier des arts », *Bilan*, 10 septembre 2013, <http://www.bilan.ch/etienne-dumont/courants-dart/net-didier-rykner-un-justicier-des-arts> (consulté le 27 mars 2015).

majeures, et un suivi de l'actualité du patrimoine, et des enjeux publics autour de l'art. Les autres titres de presse artistique sont plus généralement à destination d'amateurs d'art. Il s'agit de *Arts Magazine*, *Beaux-arts Magazine*, *Connaissance des Arts*, *L'œil*, et *L'objet d'art*. Ils partagent un ensemble de caractéristiques formelles. Imprimés sur du papier glacé, au format magazine, ils sont tous en couleur et présentent de nombreuses reproductions d'œuvres. L'organisation générale du contenu est sensiblement la même. Une première partie composée d'articles brefs fait état de l'actualité de l'art et du patrimoine. On y trouve souvent un éditorial, suivi d'une ou plusieurs rubriques d'informations brèves. Suivent un ou plusieurs dossiers, des articles de plusieurs pages, richement illustrés, ou des séries d'articles autour d'un même thème, qui constituent le contenu central du magazine, et est annoncé sur la couverture. La fin du magazine contient généralement une rubrique spécifique sur le marché de l'art, plus ou moins développée selon les magazines, et souvent assortie de conseils en matière d'investissement (par exemple par l'expertise d'objets d'art dont la photo est envoyée au journal par un lecteur). La dernière rubrique est consacrée aux expositions en cours en France, souvent sous la forme d'un cahier spécial ou d'un agenda.

Cette organisation routinière est plus généralement celle de la presse magazine. Elle semble indiquer un lectorat plus large que les titres précédents. Les différents titres ne sont cependant pas dirigés vers les mêmes fractions du public. Alors que *Arts Magazine*, acteur récent (créé en 2005), privilégie l'art contemporain et donne une place importante à la couverture du marché de l'art, *Connaissance des Arts* se concentre sur les grandes expositions d'art ancien et moderne. Le premier de ces titres insiste également sur la figure du collectionneur et sur le prix des œuvres, en annonçant chaque mois à ses lecteurs des objets d'art en vente publique à la portée des bourses modestes, classés par fourchette de prix. Le second ne couvre le marché de l'art que lorsque les œuvres offertes ou vendues sont importantes du point de vue de l'histoire de l'art⁶⁵.

Cette sélection de titres de presse artistique spécialisée permet de couvrir une grande partie de ce marché. Ni la consultation des sections de presse des bibliothèques municipales parisiennes ni la consultation des bases de données de presse n'ont révélé d'autres titres grand public. Elle donne à voir une variété de postures et de tons. Elle permettra donc

65. *Beaux Arts Magazine* est le titre le plus diffusé de cette presse (59 000 exemplaires en 2014), avec *Connaissance des Arts* (44 000). La *Gazette Drouot* et *Arts Magazine* sont un peu derrière (27 000 et 15 000 exemplaires respectivement). Les autres titres sont trop peu diffusés pour voir leur audience mesurée par l'Office de Justification de la Diffusion, dont sont tirés ces chiffres .

d'apprécier la diversité des réceptions journalistiques de *La fuite en Égypte*.

Le second grand ensemble de titres de presse analysés est la presse d'actualité générale. On peut la diviser en trois catégories principales : la presse quotidienne nationale et les agences de presse (*La Croix, Le Parisien, Le Monde, Le Figaro, Libération, Agence France Presse*) ; la presse magazine d'actualité générale (*L'Express, Le Point*, ainsi que *Télérama*, magazine culturel, mais pas spécifiquement artistique, et qui se situe donc entre nos deux catégories) ; la presse locale de la région lyonnaise, quotidienne (*Le Progrès*) ou le plus souvent hebdomadaire ou mensuelle (*Lyon Capitale, La tribune de Lyon*). Enfin, quelques-uns de nos sources sont plus difficiles à classer, ou présentes en faible quantité. Il s'agit de magazines financiers, à destination d'un grand public (*Les Échos*) ou très spécialisés (*Investir Magazine*), de titres locaux extérieurs à la région Rhône-Alpes (*Midi Libre*), ou de titres de presse étrangère (*Le Temps, La Presse Canadienne*). Je les ai codés dans une catégorie « Autres ». Le tableau ci-dessus résume les proportions de chacune de ces catégories dans cet échantillon.

Tableau 7.2 – Articles par type de journaux et par événement (effectifs)

	proces	financement	acquisition	exposition
Actualité locale	0	12	15	19
Actualité nationale	13	15	7	5
Autre	2	7	11	5
Magazine d'art	3	1	5	8
Professionnel de l'art	5	3	3	3

7.2.2 La couverture médiatique de *La fuite en Égypte*

L'examen de la distribution chronologique des articles consacrés à *La fuite en Égypte* montre que l'attention de la presse suit de très près les différentes étapes de la « nouvelle affaire Poussin ». Elle se cristallise plus précisément autour de quelques événements, même si ceux-ci n'ont pas toujours la ponctualité qui qualifie habituellement l'événement. La concentration des articles autour de 2007 et de 2008 tient ainsi principalement à ce que c'est à ce moment que l'histoire du tableau accélère : on y repère trois événements publics majeurs, contre deux seulement entre 1986 et 2007.

Le travail de Bernard Lahire sur la trajectoire du tableau nous permet de reconstituer les événements qui le font émerger à des moments précis dans l'espace public, et qui explique

donc la façon dont la presse se saisit du tableau⁶⁶. Il refait surface, on le sait, lors d'une vente aux enchères à Versailles en 1986, à l'occasion duquel il est présenté comme étant de « l'atelier de Nicolas Poussin », c'est-à-dire peint par un artiste contemporain, de son entourage. La vente elle-même ne fait pas immédiatement l'objet d'une grande attention. Un seul titre en fait écho, la *Gazette Drouot*. Un article est consacré à la vente sous forme d'encadré dans la rubrique rendant compte des ventes de la semaine passée. L'auteur pointe surtout le faux prix atteint par le tableau, vendu bien plus cher que son estimation, mais bien moins que s'il avait été considéré par le vendeur comme autographe. La vente est ainsi tirée de l'ordinaire et considérée comme suffisamment importante pour mériter plus qu'une simple mention d'une ligne, comme c'est le cas pour la plupart des objets. Cependant, un tel format n'a rien d'exceptionnel dans la *Gazette Drouot*, et d'autres encadrés sont consacrés dans le même numéro à d'autres ventes inhabituelles. On aurait donc tort de voir dans cet article une préfiguration de l'affaire à venir.

La querelle d'attribution autour du tableau, d'abord scientifique, puis juridique durera jusque dans les années 2000. Les acheteurs ayant parié sur le statut autographe du tableau militent auprès des experts pour qu'il soit reconnu tel. Lorsque, en 1994, le tableau est publié par Jacques Thuillier et inclus dans le catalogue de l'exposition Poussin au Grand Palais par Pierre Rosenberg, les anciens propriétaires demandent à la justice l'annulation de la vente. Le procès qui s'en suit dure jusqu'à 2003, en passant devant quatre juridictions. Or, l'un des enjeux du procès est précisément de déterminer le statut d'autographe du tableau. Durant cette longue période, de 1986 à 2003, un autre événement public, mais peu médiatisé, met en jeu l'authenticité du tableau : l'exposition par Barbara Piasecka-Johnson d'une version concurrente, soutenue par l'historien de l'art anglais Denis Mahon, à la chapelle de la Visitation de Monaco.

La première vie médiatique du tableau est ainsi constituée d'articles épars le long des quinze années de controverses. Leurs rebondissements sont autant d'événements qui donnent l'occasion d'un ou plusieurs articles. Ceux-ci sont plutôt rares : on en compte 22 dans le corpus, soit 15% du total. Si le procès est remarqué par quelques titres de presse, il est peu suivi. L'intérêt médiatique est alors très fortement concentré. Vincent Nocé signe dans le journal *Libération* plusieurs articles dans les années 1990, et s'avère ainsi le chroniqueur le plus assidu de la trajectoire du tableau. Les quotidiens nationaux se font l'écho du procès. Parmi les titres artistiques, seul le *Journal des arts*, qui suit de près

66. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit.

l'actualité du marché de l'art, couvre longuement le procès. Étonnamment, on ne trouve plus trace du tableau dans la *Gazette Drouot*, qui colle à l'actualité des ventes, alors que l'affaire peut, comme la première affaire Poussin, avoir des conséquences importantes sur le travail des professionnels du marché de l'art. Les magazines pour amateurs d'art ne font pas non plus mention du procès, à l'exception d'un article de *L'estampille-L'objet d'art*, qui se concentre sur les expositions.

Certaines des étapes de la trajectoire de *La fuite en Égypte* n'apparaissent pas dans l'espace public. Ces moments, que l'enquête sociologique révèle, ne donnent lieu à aucune couverture médiatique. C'est le cas de la confrontation des versions Pardo et Piasecka-Johnson au Ritz de Paris en 1990, ainsi que du devenir du tableau une fois la vente définitivement annulée par la justice. En 2003, il retourne dans la famille de l'ancienne propriétaire, qui demande alors un certificat d'exportation pour le vendre à l'étranger. La commission chargée de leur attribution le refuse, classant par la même occasion le tableau « trésor national ». Les représentants du Louvre souhaitent le faire acheter par un musée de province, le musée parisien disposant déjà de dizaines de toiles de Poussin. Le musée des beaux-arts de Lyon commence alors sa recherche de mécènes et ses négociations avec les propriétaires, de manière bilatérale. De 2003 à 2007, le tableau disparaît entièrement de l'espace public.

Le deuxième événement particulièrement important pour la trajectoire publique du tableau est donc la publicité faite à la recherche de financements durant le premier semestre 2007. L'interdiction d'exporter ayant expiré sans que le musée ait réuni suffisamment de fonds, les propriétaires sont en droit de vendre le tableau à l'étranger. Du 31 janvier au 10 mai 2007 paraissent 35 articles sur le tableau, contre seulement 25 de 1986 à 2006. Ce deuxième événement est, on peut le penser, le produit d'une politique délibérée des institutions, musée des beaux-arts et musée du Louvre, pour attirer l'attention des mécènes qu'ils cherchent à convaincre, de manière urgente, de participer à l'acquisition du tableau.

Dans la continuité de celle-ci, une troisième vague d'attention médiatique accordée au tableau se soulève à partir de juillet 2007, avec l'annonce d'un accord trouvé avec les propriétaires. On dénombre 25 articles pour le seul mois de juillet, celui durant lequel l'accord est publicisé par un communiqué du ministère de la culture. Le poids de cet acteur est sans doute pour beaucoup dans cet intérêt de la presse : la nouvelle est fortement relayée par l'*AFP*, qui produit quatre dépêches en quelques semaines. À l'automne, les annonces

de l'acquisition continuent à être publiées dans les magazines, dont la temporalité ne permet pas la réactivité des quotidiens. On trouve également quelques articles récapitulatifs (*Le Figaro* récapitule l'histoire du tableau le 7 novembre 2007), et la presse locale couvre certains points qui n'intéressent pas la presse nationale, comme le vote de la subvention de la mairie de Lyon en conseil municipal (*Le Progrès* du 19 et du 21 novembre 2007).

Enfin, l'exposition qui a lieu début 2008 est l'occasion d'un grand nombre d'articles. On en compte 27 du 11 au 23 février, au moment de l'ouverture de l'exposition, qui sont suivis, puis 9 chroniques de l'exposition durant les mois de mars et d'avril.

La couverture médiatique du tableau est donc très largement articulée autour des moments forts de sa trajectoire. En dehors de ceux-ci, les mentions du tableau dans la presse se font à l'occasion d'un autre événement proche. Par exemple, une brève mention du tableau dans *Le Progrès* du 6 octobre 2011 accompagne une double page consacrée au sujet qui fait la une du quotidien : « Il aurait acheté un Rembrandt 130 euros ». L'accroche de l'article annonce : « Un amateur d'art lyonnais de 42 ans a acquis lors d'une vente aux enchères, un tableau daté de 1625 qui pourrait être le premier Rembrandt, représentant la mère du célèbre peintre hollandais. » L'histoire exceptionnelle de *La fuite en Égypte* est ici convoquée pour être comparée à l'affaire du jour. Dans les articles que j'ai écartés du corpus final, le tableau est mobilisé comme une illustration du mécénat. On trouve dans *L'Expansion* du 1^{er} juillet 2009 un article intitulé « Le mécénat, aussi utile au donateur qu'au bénéficiaire » qui s'étend longuement sur les avantages fiscaux du mécénat, les changements de la législation, ou encore l'intérêt pour les entreprises en matière de communication. L'article cite de nombreux acteurs, dans des associations dédiées au mécénat, ou dans des entreprises le pratiquant. Le tableau de Poussin est un trophée de leur action.

Signe d'efficacité : en l'espace de cinq ans, une trentaine d'entreprises ont contribué au rachat de plus de 30 trésors nationaux. Fin 2007, une dizaine d'entreprises lyonnaises et quelques mécènes du Louvre (comme Axa ou Gaz de France), épaulés par l'État et les collectivités locales, réunissaient 17 millions d'euros pour racheter *La Fuite en Égypte*, un chef-d'œuvre peint par Nicolas Poussin en 1658, et l'offrir au musée des Beaux-Arts de Lyon. Ils évitèrent ainsi l'expatriation du tableau envisagée par ses propriétaires.⁶⁷

67. *L'Expansion*, 1^{er} juillet 2009 ; on trouve un même usage du tableau dans plusieurs autres articles, comme « Les entreprises, nouveaux mécènes de la culture », *La Croix*, 16 décembre 2006 ; « Le mécénat donne de la visibilité aux PME », *Les Échos*, 15 février 2008 ; « Soutien à la culture : les avantages du mécénat », *Le Revenu*, 1^{er} mars 2008.

Une autre occasion importante de rappeler l'épisode de *La fuite en Égypte* est la souscription lancée par le musée des beaux-arts, en 2012, pour l'achat d'un tableau d'Ingres. Le tableau de Poussin est alors convoqué comme un exemple, à la fois en tant qu'opération réussie de mécénat, et en tant que preuve que le musée des beaux-arts de Lyon est capable de mener à bien de telles opérations⁶⁸.

La simple description du corpus des articles de presse consacrés à *La fuite en Égypte* montre donc combien l'attention médiatique est concentrée autour des grands événements des controverses successives autour du tableau. Corrélativement, peu d'articles sont consacrés au tableau lui-même en tant qu'œuvre. La faiblesse relative des critiques de l'exposition, par rapport au nombre d'articles portant sur l'acquisition, en constitue un indice supplémentaire. On peut donc s'attendre à ce que le vocabulaire de la critique artistique et esthétique soit restreint et que, au contraire, les textes portant sur le tableau mobilisent les registres juridiques, économiques, et médiatiques. C'est ce que j'appelle réception para critique : dans l'attention médiatique donnée au tableau, l'évaluation de l'œuvre (ou de l'exposition) est secondaire, voire tout à fait absente de nombreux articles.

7.2.3 Méthodologie de l'analyse lexicale

Ce corpus a été analysé à l'aide d'une technique de lexicométrie. L'analyse avait pour objectif de cartographier les répertoires mobilisés par la réception médiatique de l'œuvre. Il s'agissait en particulier de repérer la part de l'évaluation et de l'interprétation, les formes de réception médiatique que les études de la réception critique des objets culturels analysent le plus souvent. Comme le rappellent Claire Lermercier et Claire Zalc, la lexicométrie présente plusieurs avantages sur l'analyse qualitative. Elle peut d'abord s'appliquer aisément à des corpus de taille importante. Celui que j'analyse dans ce chapitre comporte 142 articles, soit environ 60 000 mots. Une telle longueur autorise l'analyse quantitative, mais ne l'oblige pas, puisqu'une analyse qualitative demeure raisonnablement possible. Cependant, Zalc et Lermercier insistent sur la « lecture contrôlée » : la lexicométrie permet de « reculer le moment de la subjectivité et d'évaluer la solidité des résultats ». La lecture y est alors « réellement systématique et exhaustive ». Enfin, alors que « l'œil est

68. « Lyon : le musée des beaux-arts lance une souscription pour acheter un tableau », *Les Échos*, 18 septembre 2012 ; « Beaux-arts : dix points incontournables à propos de *L'Arétin* d'Ingres », *Lyon Capitale*, 26 décembre 2012.

attiré par les exceptions », elle permet de mettre en évidence les régularités du discours⁶⁹. Ces qualités de la lexicométrie sont précieuses pour démontrer que la réception médiatique de *La fuite en Égypte* est centrée sur les dimensions économiques, juridiques et morales plutôt que sur l'évaluation de l'œuvre et le commentaire esthétique. La quantification permet ici de mesurer la part de chacun des registres de discours employés. Elle autorise surtout, avec plus de force probante que l'analyse qualitative, à démontrer une absence, ou du moins, une forte sous-représentation. Si, comme je le montrerai, le registre esthétique apparaît peu, ce résultat n'est pas un artefact dû à la sélectivité de ma lecture. J'ai par ailleurs montré dans cette section qu'il ne s'agissait pas non plus d'un biais de sélection qui serait le produit de la constitution du corpus, dans la mesure où j'ai volontairement inclus les sources les plus susceptibles de telles appropriations, comme *La tribune de l'art*. Enfin, la lexicométrie permet d'analyser les liens entre registres de discours et propriétés des articles.

Pour saisir ces registres, j'ai opté pour une technique de lexicométrie, le *topic model*. Elle emploie un algorithme bayésien (*Latent Dirichlet Allocation*) pour mettre au jour des classes lexicales latentes dans la structure d'un corpus. Comme dans la plupart des techniques de lexicométrie, la classe y est définie par la cooccurrence lexicale : le fait que deux mots soient fréquemment employés dans le même texte indique qu'il existe un lien entre eux, et la reconstruction progressive des liens ou de l'absence de liens entre tous les termes mobilisés dans le corpus permet de les classer dans des catégories⁷⁰. J'emploie le mot « thème » pour désigner ces classes (en anglais, *topic*), mais je conserverai l'expression anglaise de *topic model* pour désigner la méthode, en l'absence de traduction consensuelle. Si j'ai privilégié cette méthode sur d'autres algorithmes lexicométriques comme Alceste, que j'ai employé dans le chapitre 5, c'est parce que ce dernier écarte systématiquement du corpus les termes et les catégories les moins fréquentes, en général autour de 20% du corpus. Une telle perte, acceptable dans de nombreuses situations, ne l'est pas pour administrer la preuve d'une absence ou d'une rareté comme je souhaite le faire ici. L'exhaustivité de l'analyse est centrale à mon argument. Par ailleurs, Alceste tend à produire un nombre restreint de catégories, habituellement entre trois et six, le

69. Claire LEMERCIER et Claire ZALC, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris : La Découverte, 2008, p. 48-57.

70. David M. BLEI et John D. LAFFERTY, « Topic models », *Text Mining. Classification, Clustering and Applications*, sous la dir. d'Ashok N. SRIVASTAVA et Mehran SAHAMI, Boca Raton : Chapman et Hall/CRC, 2009, p. 71-94 ; David M. BLEI, « Probabilistic topic models », *Communications of the ACM*, 55 (4), 2012, p. 77-84.

nombre précis étant déterminé par la forme de l'arbre de classification, comme dans le cas des classifications hiérarchiques classiques. À l'inverse, les *topic models* définissent des catégories beaucoup plus nombreuses, et donc beaucoup plus précises. Il permet à la fois de tester plus rigoureusement la rareté du registre esthétique et de décrire plus finement les registres alternatifs qui sont mobilisés.

J'ai cependant réalisé des analyses préliminaires avec Alceste, à l'aide du logiciel *Iramuteq*, qui ont confirmé les résultats du modèle retenu. Le logiciel aboutit à un classement du corpus en quatre catégories, parmi lesquelles n'apparaît aucun registre esthétique. Les catégories qui ressortent s'articulent autour de l'acquisition par le musée (termes fréquents : acquisition, Lyon [Sylvie] Ramond, collection), le mécénat (entreprise, PME, fiscal, investir, communication, impôts), le procès (vente, atelier, enchères, Versailles, Pardo, annulation), et l'attribution (peintre, publieur, historien, Mahon, Blunt, Johnson).

L'intérêt des méthodes de *topic model* est qu'elles permettent de faire émerger des catégories bien plus fines dans les corpus. Par ailleurs, elles classent l'intégralité des textes ou des extraits. Cependant, contrairement aux algorithmes de Reinert, qui découpent préalablement les textes en unité d'analyse de quelques dizaines de mots, elles ne prêtent pas attention à la structure du texte, et ignorent la distance entre les mots. Cela peut-être problématique pour le corpus, pour plusieurs raisons. D'une part, il s'agit d'un corpus relativement restreint, comparativement à ceux qui sont habituellement traités par ces méthodes⁷¹. Si l'on considère chaque texte du corpus comme un seul individu statistique, on obtient des classes ayant des effectifs très faibles. D'autre part, et c'est là le plus important, les textes du corpus sont très hétérogènes. En taille, d'abord : il y a une forte dispersion autour de la moyenne, avec beaucoup d'articles courts et quelques articles très longs ; en substance, ensuite : l'analyse qualitative préliminaire des textes montre que chaque nouvel article sur le tableau rappelle l'intégralité de sa trajectoire, de sorte que chaque texte incorpore plusieurs registres lexicaux qu'il s'agit pourtant de distinguer. Pour ces raisons, j'ai préalablement découpé chaque article du corpus en phrases. Ce sont ces phrases qui sont devenues les individus statistiques de l'analyse.

Le *topic model* demande de choisir *a priori* un nombre de thèmes latents. Lorsqu'il est utilisé pour tester une hypothèse précise sur la structuration du corpus, il suffit de préciser le nombre de thèmes prévus par l'hypothèse. Mais l'usage exploratoire de cet outil ne

71. John W. MOHR et Petko BOGDANOV, « Topic models. What they are and why they matter », *Poetics*, 41, 2013, p. 545–569.

permet pas un tel emploi. Pour déterminer le nombre optimal de thèmes à retenir, j'ai suivi le conseil de Griffiths⁷² : j'ai réalisé une série de modèles en faisant varier le paramètre du nombre de thèmes de 1 à 50 et en calculant à chaque fois la log-vraisemblance. Je choisis le modèle à 17 thèmes, qui maximise la log-vraisemblance (voir en annexes la figure B.1).

7.3 Les répertoires de la réception médiatique

Qu'est-ce qui fait de *La fuite en Égypte* un objet médiatique ? L'analyse de la distribution temporelle du corpus a permis de mettre en évidence une première explication : il faut que le tableau fasse événement pour qu'il apparaisse dans la presse. L'attention médiatique est concentrée sur certains de ces événements : les procès, la campagne de financement, l'acquisition, et l'exposition. Cette répartition ne suffit cependant pas à épuiser l'étude de l'attention médiatique : il faut encore examiner les discours portés par la presse pour comprendre si ces moments sont caractérisés par des modes de réception différents. C'est ce que permet l'analyse lexicométrique. Elle fait émerger un ensemble de thèmes employés pour parler de la peinture. On peut en faire une première typologie en les rassemblant en quatre catégories : les thèmes artistiques et esthétiques, les thèmes décrivant la trajectoire du tableau, les thèmes économiques, et les thèmes locaux.

Le premier résultat remarquable d'une telle typologie des discours médiatiques sur *La fuite en Égypte* est la rareté du discours critique, alors que ce registre concentre la majeure partie de l'attention des chercheurs étudiant les rapports des médias aux objets culturels. Cela montre que le tableau ne vaut pas tant, pour la presse, en tant qu'objet d'art qu'en tant qu'objet de controverses. La diversité des autres thèmes repérés par l'analyse permet alors de décrire ces formes para critiques de construction de l'objet médiatique. Le caractère exceptionnel de sa trajectoire en constitue une première : l'histoire de sa conception, de sa perte et de sa redécouverte. Le tableau est alors personnifié comme héros d'une histoire incroyable. Il est également conçu comme l'objet de disputes artistiques qui ont pour ambition de déterminer s'il s'agit ou non d'une œuvre autographe de Poussin ; il ne s'agit pas là d'une appropriation critique, car même si la qualité de l'œuvre constitue un argument pour ou contre l'attribution (les historiens s'accordant pour dire que, s'il

72. Thomas L. GRIFFITHS et Mark STEYVERS, « Finding scientific topics », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 101 (1), 2004, p. 5228–5235 ; discuté et implémenté par Martin PONWEISER, « Latent dirichlet allocation in R », Diploma Thesis, Wirtschafts Universität Wien, 2012, p. 24–26, 33–36.

s'agit d'une toile de qualité, alors elle doit être du maître, et qu'inversement un tableau médiocre ne peut être qu'une copie), les journalistes rendent compte de débats étrangers à leur champ plutôt qu'ils ne participent à ces débats. Il est enfin en jeu de conflits juridiques, différentes parties se disputant sa propriété ; là encore, l'évaluation de la qualité de l'œuvre est seulement un moyen pour une fin : la démonstration de son caractère autographe est un argument en faveur de l'erreur sur les qualités de l'objet, et donc de l'annulation de la vente de 1986 demandée par les Barbier de la Serre⁷³.

On peut repérer un deuxième ensemble de thèmes qui ont trait à la dimension économique de l'objet. Elle n'est pas radicalement séparée de la dimension juridique, la qualification officielle du tableau comme trésor national s'inscrivant dans ce registre. Mais le tableau est alors principalement saisi en tant que marchandise au sein d'un échange ; et sa valeur économique vient alors résumer sa valeur artistique⁷⁴. Cette valeur, là encore, n'est pas appuyée par une critique, une évaluation artistique : le statut de chef-d'œuvre est postulé, et jamais discuté, ni établi. Il permet surtout de justifier sa valeur financière.

Enfin, la localisation lyonnaise des derniers événements de la trajectoire du tableau, le financement, l'acquisition et l'exposition, alimente un dernier registre, celui de l'ancrage local de la peinture. Il reprend les arguments mis en avant par le musée des beaux-arts pour justifier l'achat : l'origine lyonnaise de Jacques Serisier, premier propriétaire du tableau, et la teneur des collections du musée des beaux-arts de Lyon, riches en peinture française du 17^e siècle.

Ainsi, je montre dans cette section que c'est principalement en tant qu'il suscite un intérêt para critique que le tableau est constitué en objet médiatique. À cette fin, je décris et j'interprète les thèmes issus du modèle lexicométrique. Pour faire cette interprétation, j'analyse pour chaque thème les mots qui sont le plus fortement associés (ceux que l'on retrouve le plus souvent les uns avec les autres), ainsi que les phrases qui ont la plus forte probabilité d'appartenir au thème en question. Les résultats complets de l'analyse, sur lesquels s'appuie l'interprétation, sont disponibles en annexes (tableau B.2). S'il s'agit d'une analyse quantitative, l'interprétation exige une bonne connaissance du corpus, ainsi que des événements qu'il décrit, et je l'appuie donc également sur la lecture qualitative des documents. Le tableau 7.3⁷⁵ récapitule les grandes lignes de l'analyse en donnant un

73. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit.

74. Pour Raymonde Moulin, la valeur artistique comprend à la fois la valeur esthétique et la valeur économique des œuvres. MOULIN, « Le marché et le musée », op. cit.

75. L'ordre dans lequel sont numérotés les thèmes est arbitraire et ne doit pas être interprété. Il résulte

titre explicite et en décrivant le contenu de chacun des thèmes.

Tableau 7.3 – Interprétation des thèmes

Thème	Nom	Description
1	Acquisition à Lyon	Achat approuvé par le conseil municipal ; crédits débloqués ; dépôt au MBA de Lyon ; Sylvie Ramond ; présentation du tableau
2	Nicolas Poussin	Tableau de Poussin ; spécialistes de Poussin ; musées exposant ses œuvres
3	Découverte des Pardo	Rôle des frères Pardo dans l'apparition du tableau ; procès ; conflits d'attribution ; historiens de l'art
4	Contexte de création	Œuvre tardive de Poussin ; autres toiles contemporaines
5	Sérisier et Lyon	Commande de Sérisier ; justification de l'envoi à Lyon ;
6	Accord du propriétaire	Avocat des Barbier de la Serre ; négociations ; accord sur le prix
7	Nullité de la vente	Procès ; erreur sur la substance ; restitution ; commissaires-priseurs et experts
8	Exposition	Autres artistes exposés (Champaigne, Stella) ; MBA de Lyon ; prêt d'autres institutions
9	Négociations pour l'acquisition	Intérêt du MBA pour le tableau ; collectivités ; mobilisation des mécènes
10	Mécénat	Importante opération de mécénat ; nom des mécènes
11	Un chef d'œuvre à conserver	Appartenance au patrimoine national ; Christine Albanel ; musée du Louvre ; collections nationales
12	Attribution (scientifique)	Version Piasecka-Johnson et version Pardo ; historiens de l'art : Thuillier, Blunt, Mahon ; exposition de Monaco ; arguments de la controverse (gravure, repentirs)
13	Collecte de fonds	Millions d'euros ; région Rhône-Alpes ; montant nécessaire à l'acquisition ; participation de mécènes et de collectivités

simplement de l'algorithme de classification. Je conserve cet ordre dans le tableau pour qu'il puisse servir de référence dans la suite du texte.

Thème	Nom	Description
14	Classement trésor national	Refus du certificat d'exportation ; classement ; délai pour qu'une institution publique fasse une offre d'achat
15	Composition	Sujet du tableau ; personnages : Marie, Joseph, enfant, ange, Hérode ; massacre des innocents
16	Attribution (juridique)	Affaire ; responsabilité des experts ; actions engagées par les experts pour authentifier le tableau en 1986
17	Collections du MBA	Importante collection d'art français du 17 ^e siècle au MBA de Lyon ; peintres manquants à la collection (Le Lorrain)

7.3.1 La rareté du registre critique

On constate d'abord que le contenu du tableau, l'œuvre en tant qu'œuvre et non en tant qu'objet ou que marchandise, est l'objet d'un seul thème, le 15, que je nomme « Composition ». Il est dominé par des termes iconographiques : le nom de personnages, le sujet du tableau, les épisodes bibliques auxquels il se réfère. La phrase la plus fortement associée au thème affirme ainsi : « L'ange représenté est celui vu en songe par Joseph ⁷⁶. » Le ton demeure donc largement descriptif : il s'agit avant tout d'*élucider* le tableau, de donner les fondements d'une compréhension adéquate. Quelques phrases associées au thème vont plus loin en mettant en avant des éléments formels de la composition : « De même, la moitié supérieure est céleste, et la moitié inférieure terrestre ⁷⁷ ».

Cela participe d'une volonté de concentrer l'attention du spectateur sur les quatre personnages principaux (la Sainte Famille et l'ange), de disposer en retrait les éléments secondaires (l'âne, l'aigle, le personnage couché, l'arbre penché) et de montrer ensuite un paysage très en profondeur qui, en suggérant la distance parcourue, participe au récit ⁷⁸.

L'évocation de tels éléments formels n'est pas entièrement absente des autres thèmes. Le terme « aigle », qui ne peut désigner que le rapace représenté, en arrière-plan de la peinture, terrassant un serpent, est également associé au thème 8, portant sur l'exposition.

76. *Le progrès*, 18 février 2008.

77. *Le progrès*, 18 février 2008.

78. *L'estampille-L'objet d'art*, juin 1997.

Cependant, le fait qu'un seul thème soit entièrement consacré au contenu du tableau et à son interprétation, sur 17 issus de la classification, est révélateur du fait que c'est moins l'œuvre elle-même que les événements de son histoire qui sont au centre de l'attention médiatique. On note ainsi que seules 77 phrases sont associées au thème 15, soit 3,4% du corpus. Il est ainsi le troisième thème le moins fréquent, derrière le 16 et le 17. L'interprétation et l'iconographie sont des registres exceptionnels dans la réception médiatique du tableau. La quasi-totalité du corpus est consacrée à des questions autres qu'artistiques ou esthétiques.

Tableau 7.4 – Distribution des thèmes sur le corpus de phrases

	interprétation	n	%
Thème 1	Acquisition à Lyon	259	11.5
Thème 3	Découverte des Pardo	190	8.4
Thème 7	Nullité de la vente	175	7.7
Thème 13	Collecte de fonds	175	7.7
Thème 2	Nicolas Poussin	155	6.9
Thème 12	Attribution (scientifique)	146	6.5
Thème 5	Sérisier et Lyon	139	6.2
Thème 9	Négociations pour l'acquisition	138	6.1
Thème 14	Classement trésor national	133	5.9
Thème 4	Contexte de création	128	5.7
Thème 6	Accord du propriétaire	116	5.1
Thème 8	Exposition	106	4.7
Thème 10	Mécénat	101	4.5
Thème 11	Un chef d'œuvre à conserver	90	4
Thème 15	Composition	77	3.4
Thème 17	Collections du MBA	73	3.2
Thème 16	Attribution (juridique)	58	2.6

Le registre savant d'interprétation d'un tableau repose certes sur des ressources extérieures à l'œuvre elle-même. Il demande une mise en perspective du tableau dans le travail de l'artiste, et plus généralement dans l'histoire des courants artistiques. Trois thèmes sont associés à une telle mise en perspective, mais ne peuvent cependant être réduits à leur dimension interprétative et critique. Il s'agit des thèmes 2 (Nicolas Poussin), 4 (Contexte de création) et 8 (Exposition). Le premier, rassemblant 6,9% du corpus, est principalement caractérisé par des termes se rapportant au peintre, en particulier la mention de musées où est conservée son œuvre, ou encore du terme « catalogue ». Il évoque ponctuellement quelques-unes des autres œuvres du peintre, comme le *Massacre des innocents*. Enfin, il mentionne les spécialistes du peintre, sans aborder pour autant les controverses autour de l'attribution du tableau dans lesquelles ceux-ci s'affrontent (cf. thème 12). Cependant,

la référence à Poussin semble servir principalement à affirmer la grandeur du peintre. Il s'agit avant tout de rappeler que l'on a affaire à un maître, plutôt que de replacer *La fuite en Égypte* dans l'ensemble de sa peinture. Enfin, notons que ce thème est le plus difficile à interpréter des résultats du modèle, tous les termes et toutes les phrases ne pouvant être associées de manière univoque au peintre.

Le thème 4 évoque donc le contexte de création de l'œuvre. Il est composé de phrases affirmant la position de cette création dans le travail de Poussin. Œuvre tardive, elle est associée à d'autres tableaux de la même période, comme le cycle des quatre saisons, un ensemble de quatre toiles exposé au Louvre. Une phrase particulièrement caractéristique est la suivante :

« La fuite en Égypte », peinte en 1657 ou 1658, soit sept ans avant la mort de Nicolas Poussin, à une époque où sa production tend à se limiter à des commandes importantes, appartient à la dernière période de l'artiste⁷⁹.

Cette phrase revient à plusieurs reprises dans le corpus, et contribue peut-être de manière démesurée à la caractérisation du thème. Les dépêches successives de l'AFP sur le tableau, en effet, reprennent souvent des phrases entières d'articles précédents ; ces dépêches, par ailleurs, sont employées par d'autres journaux. J'ai systématiquement supprimé les documents doublons du corpus, lorsqu'un article paru dans un journal était signé de l'AFP et correspondait mot pour mot à une dépêche de l'agence, mais de telles redondances demeurent.

Le thème est également associé à des formes d'interprétation de la peinture qui pourraient appartenir au thème 15. Ainsi, « la partie gauche du tableau, lumineuse, décrit le bonheur perdu, tandis que la partie droite, obscure, indique la précarité et le danger⁸⁰ ».

Enfin, le thème 8 (4,7% du corpus) comprend également des éléments d'interprétation du tableau. Il est consacré à l'exposition organisée au musée des beaux-arts suite à l'arrivée du tableau. Il évoque ainsi les peintres exposés, des contemporains de Poussin, les tableaux du maître, les musées ayant prêté les œuvres, l'organisation de l'exposition. Tous les termes et les thèmes évoqués pourraient être associés à une forme d'interprétation savante du tableau. Cependant, les phrases les plus étroitement associées au thème décrivent ou louent l'exposition, en insistant sur ce que l'on y apprend, plutôt qu'elles expliquent ou

79. AFP, 31 janvier 2007.

80. *Le progrès*, 18 février 2008.

interprètent elles-mêmes le tableau. C'est le cas de la phrase la plus fortement associée au thème :

Tout le talent de l'exposition est donc de le lui faire comprendre, et c'est fait avec beaucoup d'intelligence : explications techniques, comparaisons avec d'autres tableaux sur le même thème, contextualisation, décryptage, « La Fuite en Égypte » est décortiquée à l'envi et c'est passionnant ⁸¹.

De même, le journal qui propose le compte-rendu d'exposition le plus proche des formes canoniques de la critique artistique présente voit associé à ce thème des phrases énumérant les œuvres exposées plutôt que des qualifications de *La fuite en Égypte* :

On peut ainsi voir la superbe *La Fuite en Égypte* de Champaigne (v. 1655, Senlis) et une autre de François Verdier conservée à Orléans, trois *Repos* de la main du Dominiquin, de Sébastien Bourdon (musée des Beaux-Arts, Dijon) et d'Henri Mauperché prêté par le Louvre, deux *Massacre des Innocents* (une terre cuite d'Ambroise Frédeau venue des Augustins de Toulouse et, d'un anonyme romain, une très expressive toile du Musée Granet d'Aix-en-Provence ⁸²).

Ainsi, le thème 8 témoigne principalement d'une attention médiatique envers l'événement que constitue l'exposition autour de *La fuite en Égypte*, plutôt que d'un intérêt pour le tableau lui-même. L'examen préalable des thèmes 2, 4 et 8 ne permet donc pas de remettre en cause le constat fait à propos du thème 15 : celui du caractère exceptionnel des passages du corpus consacrés à l'interprétation du tableau, et donc aux formes établies de la critique d'art.

7.3.2 La trajectoire de *La fuite en Égypte*. Origines et controverses

La plupart des thèmes issus du modèle portent donc sur la trajectoire du tableau. Ils insistent sur sa trajectoire récente. Outre le thème 4, sur le contexte de création, seul le thème 5 est associé à un moment de la trajectoire du tableau antérieur à 1986. Il évoque Jacques Serisier, ami et mécène du peintre qui fut le commanditaire et le premier propriétaire du tableau. On trouve associé au thème des termes évoquant cette relation : commande, ami, mécène, collectionneur, etc. Cependant, d'autres termes apparaissent

81. *Le progrès*, 2 février 2008.

82. *La tribune de l'art*, 17 avril 2008.

fréquemment, qui évoquent la relation de Serisier à Lyon. Si le nom de Serisier est prédominant dans ce thème, c'est donc essentiellement du fait de son inscription lyonnaise. Or, l'examen de la trajectoire récente du tableau montre que cette inscription a constitué un argument pour les partisans d'une acquisition lyonnaise du tableau. Après le refus de l'autorisation d'exportation, il a été décidé qu'il serait acquis par un musée de province. Les collections lyonnaises de peinture du 17^e siècle (thème 17), et le lieu de naissance de Serisier (thème 5) furent deux arguments pour privilégier Lyon sur d'autres musées des beaux-arts, comme celui de Lille⁸³. Lors de la recherche de mécènes pour financer l'acquisition, le lien de Serisier à Lyon a été mis en avant par le musée des beaux-arts et ses partenaires pour convaincre les entreprises participantes. Ainsi, Serisier apparaît moins, dans le corpus, en tant que personnage de l'histoire du tableau qu'en tant qu'argument mobilisé lors des événements de sa trajectoire qui constituent le centre de l'attention médiatique. Les phrases associées au thème nous invitent à pencher dans cette direction : « Pourquoi “La fuite en Égypte” doit-elle aller à Lyon⁸⁴ ? », « Il faut sauver le soldat Poussin⁸⁵ ».

Ce sont donc les événements récents de la trajectoire du tableau qui concentrent la majeure partie de l'attention médiatique. On peut désormais classer les thèmes restants par ordre chronologique d'apparition dans l'espace public. Le thème 3 peut être interprété comme renvoyant au rôle des frères Pardo dans la découverte du tableau. Les termes et les phrases associés au thème évoquent leur galerie du boulevard Hausmann, leur pari sur l'authenticité du tableau, la vente de 1986, les incertitudes sur l'attribution, leurs efforts pour faire publier le tableau, et enfin le procès intenté par les anciens propriétaires.

Le thème 12 porte sur l'attribution du tableau, mais évoque principalement son versant scientifique. Il s'agit de la controverse qui opposa les historiens de l'art français et anglais autour des versions Pardo et Piasecka-Johnson. Les termes associés sont les noms des principaux protagonistes (Blunt, Mahon, Thuillier, Piasecka-Johnson). Ils évoquent les arguments des différentes parties : la gravure de Pietro del Po, dont la comparaison avec les deux versions fournit des arguments pour les deux camps. On trouve enfin nommés les lieux et les scènes de cette controverse : « article » (celui d'Anthony Blunt authentifiant la version Piasecka-Johnson, celui de Jacques Thuillier authentifiant la version Pardo),

83. LAHIRE, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit.

84. *Le Progrès*, 18 juillet 2007.

85. *Le Monde*, 15 février 2008.

« chapelle », « Monaco » (l'exposition de la collection Piasecka-Johnson à la chapelle de la Visitation de Monaco, en 1994, fut un moment important pour les défenseurs de cette version). Un autre thème évoque également une controverse sur l'authenticité du tableau de Lyon, la version Pardo, le thème 16. Il se distingue cependant de celui-ci par son enjeu, son moment, et ses protagonistes. Le thème 16 renvoie en effet au souci des tribunaux saisis de l'affaire de déterminer l'authenticité du tableau de Lyon, en soi, et non plus comparativement à celui de Princeton. L'affaire prend place plus tard : alors que la controverse scientifique a lieu durant la première moitié des années 1990, la controverse juridique occupe la seconde moitié de la décennie, et déborde sur le siècle suivant, le jugement final ayant été rendu en 2003. Enfin, les protagonistes cités sont les experts de la vente de 1986, qui sont mis en cause dans le procès, et non les historiens de l'art ayant participé à la première controverse.

Ces experts ressortent dans un autre thème portant sur le procès, dans lequel les termes juridiques sont nombreux. Il s'agit du thème 7 (7,7% du corpus). Les termes qui ressortent le plus fortement sont les professions des protagonistes (commissaire-priseur, expert), leurs noms (Kantor, Perrin), les termes propres aux enchères (enchères, vente, atelier – le qualificatif de *La fuite en Égypte* lors de la vente, comme provenant de « l'atelier de Nicolas Poussin »). Mais ce sont les termes juridiques qui dominant : institution (cour, appel, Paris, cassation, instance), termes de procédure (procédure, jurisprudence), description des enjeux juridiques (nullité, annulation, restitution). Le thème rassemble donc les passages du corpus explicitant la procédure judiciaire, comme le montre l'extrait ci-dessous, la phrase la plus fortement associée à ce thème :

L'erreur sur les qualités substantielles du tableau doit conduire à la nullité de la vente et à la restitution du tableau « J'ai rempli mes obligations de moyens en tant que commissaire-priseur en faisant appel à un expert » rétorque de son côté maître Olivier Perrin⁸⁶.

7.3.3 Financement et acquisition

Les huit derniers thèmes concernent les événements que j'ai nommés « financement » et « acquisition » pour distinguer deux moments de la médiatisation de *La fuite en Égypte* : la campagne de recherche de mécènes d'une part, et l'entrée du tableau dans les collections

86. *Journal des arts*, 15 janvier 1995.

du musée des beaux-arts de Lyon d'autre part. Les thèmes restants désignent à la fois des moments de cette trajectoire et des arguments mobilisés par les parties en présence. Les thèmes 11 et 14 annoncent la volonté de la puissance publique d'acquérir le tableau. Ils concernent donc un moment particulier, lorsque le tableau restitué à la famille Barbier de la Serre est à vendre, mais sont mobilisés par les différents acteurs tout au long du financement, de l'acquisition, et même au-delà, de l'exposition, comme justification de la valeur du tableau.

Le thème 14 évoque le classement du tableau comme « trésor national ». Il s'agit là d'un terme juridique. Le classement d'une œuvre comme « trésor national » est décidé par une commission consultative, composée de représentants de l'État et de personnalités qualifiées, qui refusent un certificat d'exportation demandé par le propriétaire d'une œuvre, et ce faisant permettent aux institutions patrimoniales de faire une offre d'acquisition. Le thème comprend ainsi des termes faisant référence à cette décision : « classé », « interdiction », « sortie », « territoire », « certificat », « exportation », etc. Ce thème, cependant, n'apparaît pas dans les médias au moment du classement lui-même, en 2003, mais seulement en 2007, à l'approche de la fin de la période d'interdiction de sortie du territoire, et alors que les propriétaires peuvent déposer une nouvelle demande de certificat d'exportation.

L'État, qui avait refusé au tableau un certificat d'exportation en 2004, empêchant sa sortie du territoire, a jusqu'à dimanche pour faire une offre⁸⁷.

Plus généralement, le classement comme « trésor national » du tableau est souvent employé, dans le corpus, comme un argument témoignant de sa valeur artistique. Ainsi, un bref article annonçant l'exposition avance que :

L'exposition doit inviter le public à un véritable décryptage du tableau, classé trésor national en 2004 et reconnu d'intérêt national majeur par l'État⁸⁸.

Le thème 11 peut être interprété comme l'idée que *La fuite en Égypte* est un chef-d'œuvre qui doit rester sur le territoire français, et dans une collection publique. Le thème met en avant le patrimoine (« patrimoine », « collections », « françaises ») et les institutions publiques (« ministre », « ministère », « Collomb » [maire de Lyon], « Albanel » [ministre de la culture]), et le tableau (« chef-d'œuvre »). Cette volonté de conserver le tableau

87. AFP, 9 février 2014.

88. *Midi Libre*, 15 février 2008.

en France est partagée par toutes les parties de l'acquisition, y compris le propriétaire, qui ressort également dans les termes associés au thème (« propriétaire », « accord », « acceptée »). Les phrases les plus fortement associées à ce thème montrent bien que les phrases qui y sont classées portent sur différents moments de la négociation de la vente.

Maître Bourdon a ajouté que les chiffres avancés dans certains médias sur la valeur du tableau « sont très inférieurs » à sa valeur, et que son client ne vendrait le Poussin « qu'à un prix à la hauteur d'une œuvre qui, de l'aveu de tous, est d'une exceptionnelle qualité⁸⁹ ».

La proposition d'achat faite par l'État du tableau « La Fuite en Égypte » du peintre français du 17^e siècle Nicolas Poussin a été acceptée par l'actuel propriétaire du tableau, « permettant ainsi le maintien sur le territoire national d'une œuvre insigne et son entrée dans les collections publiques françaises », a annoncé mardi le ministère de la Culture⁹⁰.

Le thème 9 porte sur les négociations à propos de l'acquisition du tableau. Il est caractérisé par des termes désignant les acteurs (« collectivités », « acquéreur »), leurs intentions (« espoir », « souhaite », « disposer »), et l'objet de la négociation (« prix », « œuvre »). Il comporte également de nombreuses phrases évoquant l'intérêt du musée des beaux-arts de Lyon pour ce tableau.

Le 11 février, on saura si le musée des Beaux-Arts de Lyon sera l'heureux acquéreur de La Fuite en Égypte, tableau du célèbre peintre français Nicolas Poussin (1594-1665⁹¹).

Les thèmes 13 et 6 rassemblent deux autres ensembles lexicaux relatifs à la négociation. Le thème 13 est caractérisé par son attention pour la campagne de collecte de fonds. Outre le terme « acquisition », on y trouve de nombreuses références au prix (« millions » et « euros » sont les deux termes les plus fortement associés au thème ; « contribution », « participation »), ainsi que les qualités (« ville », « entreprise », « région ») et les noms (« Axa », « Mazars », « Rhône-Alpes ») de quelques-unes des institutions participantes. Le thème est ainsi centré sur la participation à la fois des financeurs publics et des mécènes privés, contrairement au thème 10, qui, s'il porte aussi sur le mécénat, insiste sur le financement privé par le biais de la recherche active de participants supplémentaires, et

89. *AFP*, 9 février 2007.

90. *Associated Press*, 17 juillet 2007.

91. *20 Minutes*, 1^{er} février 2007.

de la consolidation des acquis. C'est ce que révèlent quelques-unes des phrases les plus représentatives du thème.

Le musée aurait déjà récolté, de façon certaine, la moitié de sa part⁹².

Plusieurs entreprises se sont déjà engagées à apporter leur contribution : la Caisse d'épargne, BioMérieux et SEB⁹³.

Le thème 10 aborde également le mécénat et sa place dans le financement du tableau, mais de manière plus rétrospective. Il est bien plus centré que le thème 13 sur les institutions mécènes. Elles sont d'ailleurs plus nombreuses à figurer parmi les termes fortement associés (« banque », « cabinet », « Seb », « Siparex », « [JC] Decaux », « [Caisse d'] Épargne », « Biomérieux »). Surtout, les termes « opération » et « mécénat » y sont proéminents. Ils reviennent souvent ensemble dans le corpus : l'« opération de mécénat » qu'a constitué l'achat de *La fuite en Égypte* y est qualifiée d'« importante » ou de « vaste⁹⁴ » : « pour l'acheter, le Musée du Louvre et celui de Lyon s'étaient associés pour gérer la plus importante opération de mécénat jamais réalisée en France⁹⁵ ». Alors que le thème 13 concernait la recherche de mécènes, les passages inclus dans le thème 10 constituent l'acquisition du Poussin en modèle d'opération réussie de mécénat. L'apparition de ce thème dans le corpus des articles dédiés au tableau est d'autant plus intéressante que, durant la collecte des données, j'ai été conduit à mettre de côté un ensemble d'articles mentionnant le tableau de manière périphérique. Ces textes incluaient des articles portant sur le mécénat artistique et culturel en général, sur les acquisitions postérieures du musée des beaux-arts (comme *L'Arétin* de Ingres), ou sur une des entreprises mécènes en particulier. L'acquisition du Poussin y était le plus souvent présentée comme un exemple de réussite.

Le thème 6 est quant à lui centré sur la fin de la négociation : l'accord entre les parties. Il est particulièrement présent au moment de l'acquisition du tableau, en juillet 2007. Là encore, sont présents les protagonistes (« propriétaire », « avocat », « Louvre »), et la question du prix (« prix », « argent »), mais s'y ajoute un ensemble de qualificatifs de l'événement (« exceptionnelle », « qualité », « heureux » – les propriétaires, de ce que le tableau demeure dans les collections nationales).

92. *Le progrès*, 22 février 2007.

93. *La croix*, 21 février 2007.

94. *Journal des arts*, 07 septembre 2007.

95. *Lyon Capitale*, 13 janvier 2008.

7.3.4 Un tableau lyonnais

Nombre de thèmes que j'ai déjà décrits comportent l'idée que le tableau est particulièrement attaché à la ville de Lyon. C'est le cas, par exemple, du thème 5, centré sur le commanditaire du tableau, le soyeux Jacques Serisier. Les deux thèmes que je n'ai pas encore abordés sont également centrés sur la ville de Lyon.

Le thème 1 est proche du 6 en ce qu'il est composé de passages annonçant l'acquisition du tableau, mais il insiste plus particulièrement sur le fait que ce sont les collections du musée de Lyon, et non pas seulement le patrimoine national, que le tableau vient enrichir. On trouve ainsi parmi les termes significatifs des mentions de la localité (« régional », « province »), ainsi que des acteurs lyonnais (« beaux-arts », « Ramond », « directrice »). Le terme « dépôt » insiste également sur le fait que, inscrit à l'inventaire du Louvre, le tableau doit tout de même rejoindre le musée de Lyon. Les acteurs locaux participants à l'acquisition figurent également dans les phrases les plus représentatives du thème.

Lundi soir, le conseil municipal a approuvé sans mot dire la convention entre l'État, les musées nationaux et la Ville prévoyant les conditions de versement par la Ville de Lyon d'un fonds de concours d'un montant d'un million d'euros⁹⁶.

La mise en valeur immédiate du tableau par l'exposition prévue en 2008 est également annoncée.

Le thème 17, s'il est peu fréquent dans le corpus (3,2% des phrases), est fortement complémentaire du thème 6, portant sur Serisier. Il est centré sur les collections du musée des beaux-arts de Lyon. La concentration de peintures du 17^e siècle dans ce musée a souvent été avancée comme argument pour justifier du dépôt de *La fuite en Égypte*. C'est cet argument que décrit le thème : « peinture », « peintre », « siècle », « français », « collection » en sont les termes les plus fréquents. Les phrases associées rappellent également l'importance des collections : « Les Beaux-Arts de Lyon possèdent l'une des plus importantes collections en Europe de peinture française du 17^e siècle⁹⁷ ». D'autres phrases évoquent les manques appelés à être comblés : « Il nous manque aussi un tableau de Claude le Lorrain, la dernière de nos lacunes⁹⁸ ».

96. *Le Progrès*, 21 novembre 2007.

97. *AFP*, 9 février 2007.

98. *Le Progrès*, 18 juillet 2007.

Les thématiques financières et juridiques apparaissent donc au cœur de l'attention médiatique. C'est elles qui sont le plus souvent et le plus longuement mobilisées par les journalistes. Le tableau vaut ainsi plus en tant qu'objet de controverse qu'en tant que texte. La variété incontestable des registres employés, variété constatée par le modèle, ne doit pas masquer cette concentration sur quelques thèmes. En cela, nous avons bien affaire à une réception médiatique qui n'est pas exclusivement, voire pas du tout, critique. Il ne s'agit jamais d'évaluer le tableau, puisque les experts s'en sont chargés : nul journaliste ne conteste la valeur attribuée par les différentes institutions qui se succèdent auprès du tableau (des historiens de l'art au musée, en passant par les juges).

7.4 Un espace médiatique

Cette étude ne peut évidemment pas en rester au corpus morcelé en phrases déconnectées les unes des autres. Parce que ces phrases prennent sens dans le contexte de l'article dans lequel elles s'insèrent, il convient d'agréger les résultats, afin de pouvoir étudier les articles dans leur ensemble. Cette section est consacrée à une telle analyse, en mobilisant la métrique produite par la technique du *topic modeling* précédemment décrite. En étudiant l'espace du discours médiatique autour de *La fuite en Égypte*, l'appréhension des différences diachroniques – entre les moments de la trajectoire du tableau – confirme la structuration de l'espace du discours par les événements de la trajectoire du tableau. L'approche des différences synchroniques – entre médias – montre enfin que la réception médiatique demeure diverse, tout comme les autres formes de réception. Les thèmes ne sont pas équitablement répartis entre les documents. On peut penser en particulier que le moment de parution (l'événement chroniqué par l'article) et le type de journal dans lequel l'article prend place influent sur l'accent mis sur l'une ou l'autre des dimensions de la trajectoire du tableau.

L'analyse de la distribution conjointe des thèmes issus du modèle lexicométrique met en évidence plusieurs résultats. D'abord, il confirme les rapprochements effectués dans la section précédente lors de l'interprétation des thèmes : les thèmes portant sur les controverses juridiques et artistiques sont bien associés les uns aux autres, tout comme les thèmes portant sur le mécénat et le classement comme trésor national, par exemple. Cela confirme la robustesse du modèle, et indique également qu'il y a bien une spécificité de ton selon le

moment où paraît l'article. C'est là le deuxième point : ces associations sont fortement polarisées par les événements sur lesquels portent les médiatisations. Enfin, l'analyse permet de différencier les sources et montre que journaux locaux, journaux nationaux, magazines et journaux pour professionnels de l'art n'emploient pas les mêmes registres de discours, même si leur variété est en grande partie liée au moment de leur entrée dans la médiatisation du tableau.

Le modèle lexicométrique fournit donc pour chacune des phrases du corpus le thème dominant, analysé dans la section précédente, ainsi que la probabilité d'appartenance à chacun des dix-sept thèmes repérés. Dans cette section, j'examine la distribution de ces thèmes : au lieu de repérer chaque document par une coordonnée unique (le thème dominant), chacun est positionné dans un espace à dix-sept dimensions. Dans un premier temps, je croise la distribution des thèmes avec deux variables indépendantes : le moment de parution de l'article (mesuré par une variable à quatre modalités, l'événement qui donne lieu à la parution : le procès, le financement, l'acquisition ou l'exposition) d'une part, et le support de publication (ou type de journal) d'autre part. Puis, dans un second temps, j'agrège les résultats pour reconstituer les articles à partir des phrases éparses. J'attribue alors à chaque article dix-sept coordonnées, la moyenne, pour chaque thème, de la probabilité d'appartenance à ce thème de l'ensemble des phrases composant l'article. Il est désormais possible de raisonner non plus sur un corpus atomisé en phrases, mais sur les articles entiers. J'analyse la distribution de cette dernière base de données à travers une analyse en composantes principales (ACP), en ajoutant en variables illustratives l'événement qui a donné lieu à l'article, le type de publication, le nom des journaux, pour les plus prolixes d'entre eux (seuls les titres de presse ayant consacré au moins trois articles au tableau sont inclus), et l'année de publication.

7.4.1 L'évolution des registres de réception médiatique

J'ai déjà constaté que la distribution des articles de presse suivait de près les moments d'événementialisation du tableau. Celui-ci redevient périodiquement objet d'attention médiatique. Les thèmes mobilisés pour l'évoquer varient également avec l'événement couvert par l'article (tableau 7.5), un résultat qui confirme la pertinence de l'interprétation. Ainsi, les articles parus au moment des procès visant l'annulation de la vente de 1986 sur-représentent les thèmes « nullité de la vente », « découverte des Pardo », ainsi que les

deux thèmes autour de l'attribution, scientifique et juridique, et sous-représentent sans surprise les thèmes faisant référence à des événements qui n'étaient pas alors d'actualité, comme les modalités de l'acquisition à Lyon, le classement comme trésor national, ou le mécénat⁹⁹. On constate la même association entre thème et événement pour le financement, associé aux thèmes « accord du propriétaire », « collecte de fonds » et « classement trésor national », à l'acquisition (« chef-d'œuvre à conserver », « acquisition », « mécénat », « collecte de fonds ») et à l'exposition (le seul événement pour lequel ressort fortement le thème « composition » : on y parle, enfin, du tableau).

Tableau 7.5 – Distribution des thèmes par événement (pourcentages en ligne)

Thèmes	Procès	Financement	Acquisition	Exposition	Total
Acquisition à Lyon	<i>12.4</i>	26.6	35.1	25.9	100
Nicolas Poussin	41.3	18.7	13.5	26.5	100
Découverte des Pardo	60.5	14.7	<i>10.5</i>	14.2	100
Contexte de création	29.7	19.5	21.1	29.7	100
Sérisier et Lyon	28.1	18.7	23.7	29.5	100
Accord du propriétaire	24.1	33.6	22.4	19.8	100
Nullité de la vente	70.3	<i>10.3</i>	<i>10.9</i>	<i>08.6</i>	100
Exposition	34.9	16	15.1	34	100
Négociations pour l'acquisition	26.1	27.5	15.9	30.4	100
Mécénat	<i>13.9</i>	27.7	30.7	27.7	100
Un chef d'œuvre à conserver	<i>16.7</i>	20	51.1	<i>12.2</i>	100
Attribution (scientifique)	73.3	<i>11.6</i>	<i>04.8</i>	<i>10.3</i>	100
Collecte de fonds	<i>05.1</i>	36	33.7	25.1	100
Classement trésor national	<i>09.8</i>	45.9	27.8	16.5	100
Composition	26	<i>09.1</i>	<i>09.1</i>	55.8	100
Attribution (juridique)	48.3	25.9	13.8	<i>12.1</i>	100
Collections du MBA	37	26	13.7	23.3	100
Ensemble	33	22.9	21.2	22.9	100

Cependant, on constate que, à mesure que le temps passe, les événements se font moins polarisés : si le vocabulaire employé par les articles portant sur le procès est fortement spécifique (avec beaucoup de thèmes sur- ou sous-représentés, et des écarts forts à la moyenne), celui des autres événements est beaucoup plus homogène. L'écart-type des scores (la moyenne des écarts à la moyenne) est ainsi deux fois plus important pour le premier événement (plus de 20 points de pourcentage) que pour les trois suivants (9 à 11

99. Le tableau 7.5 indique la répartition des phrases catégorisées dans chacun des thèmes dans le corpus en fonction des quatre événements qui ont déclenché leur parution. Les scores des thèmes dans chacun des événements doivent être comparés à la distribution des événements dans le corpus. Par exemple, 35,1% des phrases portant sur l'acquisition du tableau par le musée de Lyon sont trouvées dans des articles parus au moment de l'acquisition, alors que ces articles ne représentent que 21,2% du corpus. Pour faciliter la lecture du tableau, les scores des thèmes sur-représentés sont en gras et les scores des thèmes sous-représentés en italique.

points). En effet, à quelques exceptions près, en particulier les thèmes les plus juridiques qui tendent à ne plus être employés après les procès, les articles les plus tardifs reviennent sur l'ensemble de la trajectoire récente de la peinture. Chaque événement nouveau est replacé dans la série d'étapes qui constitue l'histoire du tableau.

La distribution des thèmes dans les journaux sources a également partie liée avec la temporalité de la médiatisation du tableau (tableau 7.6) : comme on l'a déjà remarqué (tableau 7.2), les sources joignent le corpus à des moments différents. La presse nationale d'actualité et les journaux pour professionnels de l'art couvrent le tableau dès les procès. La presse nationale, cependant, se désintéresse peu à peu du tableau, pour ne presque pas mentionner l'exposition. À l'inverse, la presse locale, principalement lyonnaise, ne dit rien du tableau avant que ne soit publicisée, au moment de la campagne de financement, l'intention du musée des beaux-arts de Lyon de l'acquérir. Sa place croît inversement à celle de la presse nationale. Enfin, les autres sources, qui sont principalement des journaux économiques, se concentrent sur le financement et l'acquisition. Enfin, les magazines d'art sont plus fortement liés au moment de l'exposition.

Ainsi, les spécificités des différents journaux semblent principalement liées, par un effet de composition, à la temporalité des affaires Poussin. Le tableau 7.6 récapitule l'association de chacun des thèmes à chacun des types de source¹⁰⁰. Les associations y sont peu marquées, ce que confirme la faible dispersion des scores : l'écart-type de la probabilité d'appartenance aux thèmes pour chacune des sources varie entre 5 et 8,5 points de pourcentages, contre 10 à 20 points pour l'association entre thèmes et événements. On constate cependant, dans la continuité de l'association aux événements, que la presse d'actualité nationale est la seule à sur-représenter le thème de la découverte du tableau, parce qu'elle couvre abondamment les procès. La presse locale insiste sur le thème de l'acquisition lyonnaise et la collecte de fonds, mais aussi de la composition (en grande partie parce qu'elle couvre plus que d'autres sources l'exposition). Les autres sources, enfin, et notamment les publications économiques et financières, sont celles qui se singularisent le plus en ignorant les thèmes esthétiques et juridiques et en insistant sur ceux qui sont économiques et politiques, du classement comme trésor national à la collecte de fonds.

100. Comme dans le tableau précédent, les thèmes sur-représentés dans la source sont indiqués en gras et les thèmes sous-représentés en italiques.

Tableau 7.6 – Distribution des topics par type de sources (pourcentages en ligne)

Thèmes	Actualité locale	Actualité nationale	Autre	Magazine d'art	Professionnel de l'art	Total
Acquisition à Lyon	30.5	34	16.6	07.7	11.2	100
Nicolas Poussin	16.1	42.6	05.8	15.5	20	100
Découverte des Pardo	16.3	47.4	04.7	15.3	16.3	100
Contexte de création	17.2	39.8	14.1	18	10.9	100
Sérisier et Lyon	20.9	36	09.4	12.2	21.6	100
Accord du propriétaire	23.3	44.8	14.7	06	11.2	100
Nullité de la vente	09.1	45.1	11.4	16	18.3	100
Exposition	29.2	28.3	05.7	12.3	24.5	100
Négociations pour l'acquisition	23.2	35.5	07.2	16.7	17.4	100
Mécénat	26.7	44.6	09.9	07.9	10.9	100
Un chef d'œuvre à conserver	20	32.2	32.2	06.7	08.9	100
Attribution (scientifique)	04.8	41.1	04.8	24.7	24.7	100
Collecte de fonds	34.3	29.7	23.4	05.7	06.9	100
Classement trésor national	24.8	37.6	23.3	08.3	06	100
Composition	39	26	06.5	18.2	10.4	100
Attribution (juridique)	19	37.9	03.4	17.2	22.4	100
Collections du MBA	15.1	43.8	12.3	12.3	16.4	100
Ensemble	21.6	38.3	12.4	12.7	15	100

7.4.2 Les associations de registres

L'analyse bivariée indique donc que les thèmes sont au moins en partie distribués selon les étapes de la trajectoire du tableau. L'ACP ajoute plusieurs résultats. D'abord, elle nous permet de raisonner par articles plutôt que par phrase, et de reconstituer ainsi la logique de l'argumentation des auteurs des articles. En ce sens, elle autorise une étude des associations entre thèmes qui ne repose pas uniquement sur les cooccurrences entre termes, mais sur la composition du discours considéré comme séquence d'affirmations. L'ACP valide dans ses grandes lignes les associations entre thèmes présentées dans la section précédente lors de leur interprétation. Ensuite, l'ACP confirme l'association forte entre thèmes et événements. Enfin, elle autorise une comparaison entre titres de presse et repère les articles les plus caractéristiques de l'un ou l'autre des pôles. Dans un petit corpus comme celui qui est analysé ici, il est important de raisonner aussi au niveau du texte individuel, qui peut produire des effets importants sur la structuration d'ensemble du nuage.

L'interprétation des résultats d'une ACP doit d'abord procéder au choix du nombre d'axes à commenter. La figure B.2 (en annexe) présente la proportion de la variance totale du nuage expliquée par chacun des axes de l'ACP. On constate trois décrochages : l'un, massif, entre le premier axe et le deuxième, obligerait à ne conserver qu'une seule dimension à l'analyse. Il faut donc choisir entre les deux autres, entre le deuxième et le troisième axes ; et entre le quatrième et le cinquième axes. J'ai opté pour la seconde solution, qui permettra une analyse plus approfondie des données. Ces quatre axes agrègent un peu plus de 50% de la variance totale, dont 25% pour le premier axe.

Pour interpréter ces résultats, j'analyse axe par axe les variables actives (les thèmes) qui sont les plus fortement corrélées négativement ou positivement avec l'axe. Les tableaux 7.7 à 7.9 présentent le détail de ces résultats.

Le premier axe (tableau 7.7) oppose les thèmes de la controverse juridique et scientifique autour de l'attribution, de la découverte et du procès au classement du tableau, à sa sauvegarde, à la collecte de fonds et à son acquisition lyonnaise. L'année est associée avec les valeurs négatives : plus l'article est ancien, et plus il porte sur l'acquisition. L'axe est à la fois chronologique et thématique. Il oppose deux grandes périodes de la trajectoire du tableau, avant et après l'annulation de la vente, mais aussi deux univers, celui, juridico-artistique, des conflits d'attribution, et celui, financier et politique, de l'acquisition. La

thème	Interpretation	Coordonnées	p-value
16	Attribution (juridique)	0.7445	≈ 0
12	Attribution (scientifique)	0.6914	≈ 0
3	Découverte des Pardo	0.6683	≈ 0
7	Nullité de la vente	0.5916	≈ 0
17	Collections du MBA	0.5655	≈ 0
2	Nicolas Poussin	0.2726	0.00103
9	Négociations pour l'acquisition	-0.3382	0.00004
14	Classement trésor national	-0.5463	≈ 0
11	Un chef-d'œuvre à conserver	-0.5622	≈ 0
Année	Année de publication (numérique)	-0.5843	≈ 0
13	Collecte de fonds	-0.5993	≈ 0
1	Acquisition à Lyon	-0.7082	≈ 0

(a) Variables actives

Modalité	Coordonnées	p-value
Événement - Procès	2.613	≈ 0
Publication - Libération	1.807	0.0001
Type de publication - Professionnel de l'art	1.57	0.00063
Publication - Le journal des arts	2.509	0.00529
Publication - L'estampille L'objet d'art	2.069	0.0089
Publication - AFP	-2.02	0.00404
Événement - Autre	-1.685	0.00001
Événement - Acquisition	-1.567	≈ 0

(b) Variables supplémentaires

Tableau 7.7 – Première dimension de l'ACP

figure B.3 confirme graphiquement ce résultat : on y voit clairement tous les thèmes économiques et politiques porter l'axe en négatif (« acquisition à Lyon », « chef-d'œuvre à conserver »...), et les thèmes artistiques et juridiques, en positif (« attribution », « collections »). On constate que les revues destinées aux professionnels de l'art sont fortement représentées du côté du procès, en positif donc, en particulier avec *Le journal des arts*, qui consacre de longs articles aux affaires judiciaires, étant donnée l'importance de leurs enjeux juridiques pour le marché de l'art. *Libération*, dont le journaliste Vincent Nocé couvre longuement l'affaire, est également associé positivement à ce premier axe. À l'inverse, l'*AFP* ne s'intéresse au tableau qu'à partir du moment de la campagne d'acquisition. Les événements « procès » et « acquisition » (dont il faut rappeler qu'il s'agit de variables

illustratives associées aux articles, qui décrivent le moment où est paru l'article), sont également associés à cet axe, en positif pour le premier, en négatif pour le second.

L'examen des articles les mieux représentés sur cet axe confirme cette analyse. Trois articles provenant de revues de professionnels et d'amateurs d'art sont fortement associés positivement à l'axe 1¹⁰¹. Ils ont en commun d'avoir été écrit avant 1997 et d'être donc consacré aux controverses : l'article de la *Gazette Drouot*, s'étonnant du prix atteint par le tableau, évoque le fait qu'une version concurrente (la version Piasecka-Johnson) fut publiée quelques années auparavant par Anthony Blunt. L'article du *Journal des arts* présente en détail les arguments avancés par les juges dans la décision du tribunal de grande instance de Paris de débouter les anciens propriétaires de leur demande d'annulation de la vente. Enfin, l'article de *L'estampille-L'objet d'art* présente conjointement la controverse entre les versions Pardo et Piasecka-Johnson et le procès intenté par les anciens propriétaires. Il présente et discute les arguments avancés par les deux parties quant à l'authenticité du tableau. À l'opposé, on trouve en négatif sur cet axe de brèves annonces de l'acquisition du tableau¹⁰² ou du début de l'exposition¹⁰³.

thème	Interpretation	Coordonnées	p-value
8	Exposition	0.8049	≈ 0
15	Composition	0.5365	≈ 0
9	Négociations pour l'acquisition	0.4403	≈ 0
14	Classement trésor national	0.2676	0.00128
3	Découverte des Pardo	-0.2174	0.00936
10	Mécénat	-0.3578	0.00001
13	Collecte de fonds	-0.5436	≈ 0

(a) Variables actives

Modalité	Coordonnées	p-value
Événement - Exposition	1.14	≈ 0
Événement - Acquisition	-0.6746	0.00005

(b) Variables supplémentaires

Tableau 7.8 – Deuxième dimension de l'ACP

L'axe deux oppose du côté positif les thèmes de l'exposition, de la composition, et du

101. *Gazette Drouot*, 7 avril 1986 ; *Journal des arts*, 1er décembre 1996 ; *L'estampille-L'objet d'art*, juin 1997.

102. *AFP*, 17 juillet 2007.

103. *Beaux-Arts Magazine*, mars 2008.

classement, et en négatif, de la découverte, du mécénat et de la collecte. Les événements associés en supplémentaire sont l'exposition en positif, l'acquisition en négatif. Là encore, ce sont deux grandes périodes qui sont opposées, dont on a déjà vu l'importance dans la structuration du tableau : l'année 2007, durant laquelle se déroulent les négociations et l'acquisition du tableau, et l'année 2008, celle de l'exposition. Les deux premiers axes produisent ainsi une découpe du corpus par les événements de la trajectoire du tableau et confirment mon hypothèse selon laquelle ces événements sont centraux dans la génération d'une attention médiatique. On retrouve bien en positif sur cet axe les articles annonçant la tenue d'une exposition exceptionnelle¹⁰⁴.

thème	Interpretation	Coordonnées	p-value
5	Serisier et Lyon	0.5164	≈ 0
15	Composition	0.495	≈ 0
Année	Année de publication (numérique)	0.397	≈ 0
4	Contexte de création	0.3398	0.00004
2	Nicolas Poussin	0.3337	0.00005
10	Mécénat	0.2624	0.00161
11	Un chef-d'œuvre à conserver	-0.2893	0.00048
6	Accord du propriétaire	-0.3682	0.00001
7	Nullité de la vente	-0.414	≈ 0
14	Classement trésor national	-0.4574	≈ 0

(a) Variables actives

Modalité	Coordonnées	p-value
Événement - Exposition	0.8227	0.00001
Type de publication - Actualité locale	0.417	0.00916
Événement - Procès	-0.7752	0.00019

(b) Variables supplémentaires

Tableau 7.9 – Troisième dimension de l'ACP

C'est donc sur le troisième axe que l'on voit apparaître d'autres formes d'opposition des registres. S'y associent en particulier, en positif, les thèmes ayant trait au tableau en tant qu'œuvre d'art : sa composition (thème 15), son contexte (Serisier ; autres tableaux contemporains), son auteur (Nicolas Poussin, thème 2). Ils sont opposés, en négatif, à des thèmes politiques, juridiques ou financiers (nullité de la vente, classement trésor national, chef-d'œuvre à conserver, accord du propriétaire). Ces thèmes appartiennent à des

104. AFP, 14 février 2008 ; *Beaux-Arts Magazine*, mars 2008 ; *Midi Libre*, 15 février 2008.

moments différents de l'histoire du tableau : procès, financement, acquisition. L'approche du tableau comme œuvre est liée quant à elle à l'événement exposition, et est plutôt le fait des articles les plus récents. Mais les associations ne sont pas, sur cet axe, strictement chronologiques. Les deux documents les plus fortement associés, en positif, à cet axe sont particulièrement représentatifs. Le premier est l'article d'un théologien invité par *la Tribune de Lyon* à expliquer l'iconographie du tableau¹⁰⁵. Il cite le récit du songe de Joseph et de la fuite en Égypte fait dans les *Évangiles*, précise le contexte de ce passage (Hérode, ayant eu vent de la naissance du roi d'Israël, fait mettre à mort les enfants en bas âge), puis discute de la composition du tableau : le sens de la présence de l'ange, les personnages « saisis au moment du départ », les jeux de regards. Il avance enfin quelques interprétations du tableau : les colonnes feraient référence au temple de Jérusalem, le personnage couché, énigmatique, pourrait être le prophète Jérémie.

Le second article est la recension dans *La tribune de l'art* de l'exposition¹⁰⁶. Il a la particularité d'être le seul du corpus à employer abondamment des qualificatifs esthétiques (les termes « superbe », « remarquable », « exceptionnel » sont employés à propos des œuvres accrochées ; l'adjectif exceptionnel, dans les autres articles, est principalement associé à l'opération de mécénat) et à évoquer la qualité artistique des œuvres.

thème	Interpretation	Coordonnées	p-value
4	Contexte de création	0.667	≈ 0
6	Accord du propriétaire	0.6124	≈ 0
14	Classement trésor national	0.2307	0.00575
12	Attribution (scientifique)	-0.2649	0.00144
3	Découverte des Pardo	-0.3282	0.00007
9	Négociations pour l'acquisition	-0.5061	≈ 0

(a) Variables actives

Modalité	Coordonnées	p-value
Publication - AFP	1.264	0.0002
Événement - Autre	0.6173	0.00132
Publication - Le Progrès	-0.7506	0.00457

(b) Variables supplémentaires

Tableau 7.10 – Quatrième dimension de l'ACP

105. *La tribune de Lyon*, 14 février 2008.

106. *La tribune de l'art*, 17 avril 2008.

Enfin, l'axe 4 est difficile à interpréter, car l'association des thèmes les plus fortement corrélés avec le facteur ne va pas de soi. On trouve en positif le contexte de création, le classement, et l'accord du propriétaire ; en négatif l'attribution, la découverte, et la négociation. Le recours aux documents les mieux représentés aux deux pôles de cet axe permet d'esquisser une interprétation. En négatif, on trouve deux articles très brefs, évoquant la controverse de l'attribution scientifique. *Le Figaro* parle d'un « impitoyable bras de fer entre les historiens de l'art » et précise en trois points que la controverse oppose les Français aux Anglo-saxons, et que l'une des deux versions (Piasecka-Johnson et Pardo) est fausse, car Poussin ne peignait pas de copies¹⁰⁷. *Le Progrès* accompagne une photographie représentant Sylvie Ramond à côté du tableau, photographie prise durant l'exposition de 2008. Le commentaire est très bref et évoque une toile « achetée en 2007 pour 17 millions d'euros après de nombreuses péripéties : perdue, retrouvée, désattribuée¹⁰⁸... » L'article accompagne une double page sur la découverte apparente, par un amateur d'art lyonnais, d'un tableau de Rembrandt. Ce pôle semble ainsi caractérisé par l'intérêt pour la controverse autour de la découverte du tableau.

De l'autre côté de l'axe, on trouve deux articles suivant exactement la même trame, et parus à un jour d'écart, en février 2007. Tous deux expliquent que l'état convoite le tableau, mais n'a pas encore fait d'offre, qu'il a refusé le certificat d'exportation, que le délai pour faire une offre touche à sa fin. La porte-parole du musée, Mme Manuel, est convoquée dans les deux articles pour affirmer que la collecte est en cours et que 10 millions ont été réunis. L'avocat du propriétaire est ensuite cité : il affirme que son client souhaite que le tableau reste en France, mais qu'il ne saurait se séparer en dessous des prix du marché de cette œuvre « d'une qualité exceptionnelle ». Enfin, les deux articles rappellent que la toile appartient à la dernière période de l'artiste¹⁰⁹. Le troisième article proche de ce pôle, paru au moment de l'acquisition, cite également la phrase de l'avocat à propos de la qualité exceptionnelle de l'œuvre¹¹⁰. Il semble donc que ce quatrième axe s'organise autour de l'opposition entre l'accord conditionnel du propriétaire, d'une part, et la controverse scientifique autour du tableau d'autre part.

La figure 7.1 permet de récapituler l'analyse. On y trouve les documents, les variables illustratives (type de publication, événement associé, et nom des titres de presse dans

107. *Le Figaro*, 6 mai 1997.

108. *Le Progrès*, 6 octobre 2010.

109. *Le journal de Saône et Loire*, 10 février 2007 ; *AFP*, 11 février 2007.

110. *La Croix*, 19 juillet 2007.

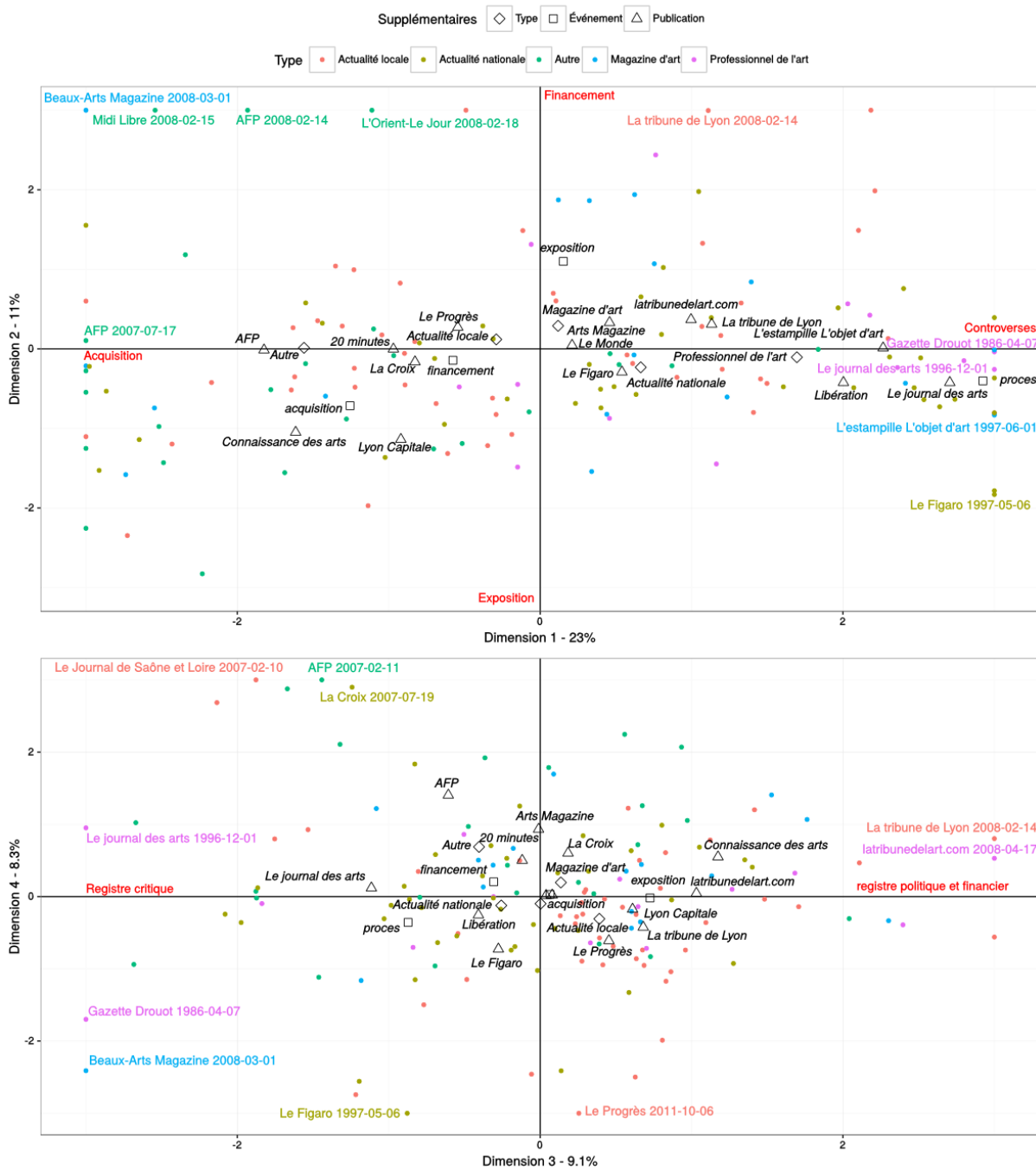


FIGURE 7.1 – Plan factoriel des individus, axes 1 à 4

lesquels figurent au moins trois articles), ainsi que les références des articles les plus fortement associés aux axes. Il apparaît ainsi que l'espace médiatique de *La Fuite en Égypte* s'articule autour de l'opposition entre controverses et acquisition, exposition et financement, et registre critique et registre politique et financier. À aucun de ces pôles ne se trouve de registre proprement esthétique, même si celui de l'exposition concentre le plus de thèmes qui s'en rapprochent : ce sont des considérations politiques, économiques, juridiques ou morales qui déterminent la médiatisation du tableau.

*
* *

L'analyse quantitative et qualitative du corpus d'article permet de constater que l'espace médiatique autour de *La Fuite en Égypte* n'est pas un espace de prises de position, au sens où l'on pourrait l'entendre dans la théorie des champs¹¹¹. En effet, il n'y a pas d'opposition autour d'un enjeu partagé propre à cet espace. Pour que cela soit le cas, il faudrait que les propriétés artistiques du tableau soit objet de controverse. Or, il apparaît rarement en tant qu'objet esthétique susceptible de contemplation. Il n'est pas non plus un objet de classements culturels dont s'empareraient des acteurs cherchant à en imposer une définition légitime. On ne trouve nulle part dans ce corpus de débat quant à sa valeur esthétique, pas même comparativement aux autres tableaux de Poussin. Lorsque des termes relevant d'un registre esthétique sont employés, ils sont unanimement positifs. Le registre interprétatif est lui aussi bien peu employé. S'il ressort dans un des thèmes définis par l'analyse lexicale, celui de la composition, et dans certains articles visant à expliquer l'iconographie du tableau, il est bien rare que ces explications dépassent la simple paraphrase de la description minimale du tableau fournie par le musée dans sa communication.

L'artiste suit fidèlement le récit de l'Évangile selon saint Matthieu, qui relate la fuite de Marie et de Joseph en Égypte pour sauver le Christ enfant, menacé par les soldats d'Hérode¹¹².

Jusqu'au 19 mai, le musée des Beaux-Arts de Lyon propose « Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte* », une exposition autour de ce tableau du 17^e siècle qui sera expliqué de manière historique, iconographique, ou stylistique. Ce tableau

111. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op. cit.

112. *Le Progrès*, 12 février 2008.

représente un passage de la Bible : l'exode de Marie et de Joseph pour sauver Jésus, alors bébé, que les soldats d'Hérode veulent tuer¹¹³.

Par ailleurs, bien que l'exposition constitue un pôle à part entière de l'espace médiatique, il faut constater que sa couverture médiatique est demeurée faible, ce qui confirme que le tableau a eu principalement un intérêt en tant qu'il pose un problème moral, juridique, ou financier, depuis les controverses sur l'attribution jusqu'à l'acquisition. L'exposition n'est chroniquée en longueur que par un seul titre du corpus, *La tribune de l'art*. Les magazines d'art, qui consacrent pourtant la plus grosse partie de leurs pages à l'actualité des expositions, lui consacrent rarement plus d'une page. Or, cela ne paraît tenir ni spécifiquement à la situation provinciale du musée de Lyon, ni même à la figure de Poussin. Durant la même période, le premier semestre 2008, une exposition ayant lieu en province est largement couverte : celle organisée au musée Unterlinden de Colmar autour du *Retable* d'Issenheim¹¹⁴. De février à mai 2008, le Metropolitan Museum de New York accueille une exposition sur Poussin, *Poussin and Nature*, elle aussi très présente dans les magazines français. Ceux-ci préfèrent donc au chef-d'œuvre récemment acquis deux expositions dont l'une au moins est particulièrement difficile d'accès pour un public français (à New York). L'exposition de Lyon apparaît comme un événement mineur, ou du moins, dans cette conjoncture, relativement moins digne d'intérêt que celles de New York et de Colmar. Dans le numéro de *Beaux-arts Magazine* de mars 2008, par exemple, l'exposition de Lyon ne bénéficie que d'une page au sein d'un dossier sur l'exposition de New York qui en comporte dix. L'exposition de Lyon a rarement droit à un article de fond, signalant un événement important. La plupart du temps, elle est simplement signalée par un encadré dans la partie agenda du magazine, comme c'est le cas dans le numéro d'*Arts Magazine* de mars 2008.

C'est donc autre chose que l'œuvre d'art qui, dans le tableau, préoccupe les journalistes. Pour ceux qui travaillent dans les titres à destination des professionnels du marché de l'art, en particulier *Le journal des arts*, le problème est avant tout juridique : la nouvelle affaire Poussin, comme l'ancienne, menace la position même de l'intermédiaire sur le marché de l'art. Pour les journaux économiques, le tableau vaut comme symbole d'une pratique de communication, le mécénat. Pour les journaux locaux, enfin, il met en jeu des questions d'attractivité du territoire et de finances publiques, l'acquisition étant parfois contestée

113. *Lyon Mag*, 15 février 2008.

114. *Grünewald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef-d'œuvre*, décembre 2007-mars 2008.

au nom de ce qui pourrait être fait, au même prix, pour la ville. Dans la presse d'actualité générale, l'intérêt pour le tableau est parfois le simple signalement d'une occasion de loisir cultivé.

L'étude d'un objet d'art classique rend ainsi visibles les réceptions médiatiques para critiques. J'ai montré dans ce chapitre que les œuvres ne font pas seulement l'objet d'évaluations et d'interprétations. Mais ces réceptions ne sont pas propres aux œuvres classiques. La focale adoptée, concentrée sur une œuvre singulière, est ce qui permet de mettre en lumière des phénomènes passant le plus souvent inaperçus. Mais les œuvres contemporaines connaissent aussi des médiatisations liées à leurs propriétés extra-artistiques. Ces appropriations sont d'ailleurs largement étudiées par la sociologie de l'art, en particulier pour rendre compte des scandales politiques ou moraux¹¹⁵, mais pratiquement jamais du point de vue d'une étude des rapports des médias à la culture¹¹⁶. En somme, dès lors que les médias ne se conforment pas au rôle de *gatekeeper* qui leur est assigné par les théories de la construction de la valeur artistique, ils ne sont plus étudiés dans leur spécificité, mais simplement comme un acteur parmi d'autres.

115. HEINICH et POLLAK, *Vienne à Paris*, op. cit., chap. 4 ; Paul DIMAGGIO et al., « The role of religion in public conflicts over the arts in the Philadelphia area, 1965–1997 », *Crossroads of the spirit. Religion and art in American life*, sous la dir. de Glenn WALLACH et Gigi BRADFORD, New York : Free Press, 2001 ; Nathalie HEINICH, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris : Anthème Fayard, 2010.

116. Paul DIMAGGIO, Manish NAG et David BLEI, « Exploiting affinities between topic modeling and the sociological perspective on culture. Application to newspaper coverage of U.S. government arts funding », *Poetics*, 41 (6), 2013, p. 570–606.

Conclusion

Cette enquête de réception a porté sur un cas strictement délimité : un tableau de Nicolas Poussin, *La fuite en Égypte*, en tant qu'il est exposé dans une salle du musée des beaux-arts de Lyon. Deux questions se posent alors. Quels sont les effets de connaissance que permet de produire une telle focalisation ? Et quelle généralisation un tel terrain d'enquête peut-il autoriser ?

L'étude de cas est prônée par Jean-Claude Passeron pour la sociologie de la réception. L'un des trois principes de son paradigme affirme en effet que l'on ne peut jamais étudier la réception que d'objets culturels précis, et non de catégories génériques¹¹⁷. De ce point de vue, une étude de réception de la peinture classique en général n'aurait pas eu grand sens. La rareté des études de réception dans les musées d'art tient au moins en partie à ce que les études de public cherchent à étudier un grand nombre d'objets différents à la fois, une exposition entière. Si j'ai persévéré dans cette voie, c'est également parce que la concentration sur un objet unique m'a permis de voir des processus qui seraient demeurés invisibles sans cela. Les études de réception portant sur un musée ou une exposition entière ne voient habituellement que le plus pertinent, c'est-à-dire les objets devant lesquels se fait l'arrêt, plutôt que ceux qui demeurent invisibles. Je me serais sans doute concentré sur les tableaux les plus populaires du musée si je n'avais pas concentré mon attention sur le tableau de Poussin. Si j'avais interrogé des visiteurs sur leur visite en général, ils auraient toujours pu trouver un tableau, une œuvre, un objet à décrire, et j'aurais ainsi principalement prêté attention à ce qu'ils considéraient comme pertinent, sans pouvoir définir moi-même les critères de pertinence. En fixant un tableau et en regardant ce qui se passe devant celui-ci, à l'exclusion (certes partielle) des autres salles et des autres œuvres, je me suis obligé à voir les hésitations, les incertitudes, les choix situés d'orientation des visiteurs. Une telle observation focalisée est nécessaire à l'étude des réceptions faibles. En effet, ces réceptions se caractérisent par leur difficulté à être verbalisées, ce qui conduit à favoriser l'observation sur l'entretien ; et, du fait de leur absence apparente de perti-

117. PASSERON, « L'usage faible des images », op. cit.

nence¹¹⁸, par leur invisibilité, ce qui justifie une approche focalisée. De ce point de vue, la première leçon de cette thèse est méthodologique : j'ai illustré la fécondité de l'observation directe et j'ai proposé, pour la mettre en place, un protocole centré sur la description des postures des récepteurs.

Les résultats obtenus dans une enquête sur *La fuite en Égypte* sont-ils généralisables ? On aurait tôt fait de les singulariser et de lire ce compte-rendu d'enquête comme l'analyse critique d'une situation locale. On pourrait alors dire que cette thèse montre l'absurdité de l'acquisition de *La fuite en Égypte*, ou du moins de son mode d'exposition, puisque ce tableau est si peu goûté des visiteurs ; ou encore, qu'elle dénonce l'arbitraire d'une valeur artistique fixée par des institutions détachées des modes de raisonnements les plus communs, qui voient dans ce tableau un chef-d'œuvre du seul fait de son auteur, quand les visiteurs ordinaires, eux, ne s'en laissent pas compter. *La fuite en Égypte* serait simplement un tableau surévalué.

Une telle interprétation locale est erronée et dangereuse. Certes, le cas de *La fuite en Égypte* témoigne de la série d'asymétrie entre professionnels et publics de l'art, ainsi qu'au sein de ces catégories, qui produisent des modes de jugement fortement différenciés. Mais en décrivant *La fuite en Égypte* comme une anomalie, un raté du système, on s'interdirait de voir à quel point, au contraire, ce tableau est typique. Poussin appartient à un ensemble important de peintres pour experts, appréciés des historiens de l'art et des conservateurs tout en laissant le grand public relativement indifférent. Combien de maîtres de la Renaissance ou de l'époque classique sont dans cette situation ? *La fuite en Égypte* est un membre exemplaire d'une catégorie d'œuvre.

On peut en effet grossièrement repérer trois grandes catégories d'œuvres présentées dans les musées. Au cœur du goût moyen, les œuvres les plus populaires sont peuplées par les productions d'un ensemble d'artistes fortement reconnus à la fois par l'institution et par le public, qui va du cœur du canon de l'histoire de l'art (Rembrandt, Raphaël, Léonard de Vinci...) jusqu'aux dernières avant-gardes consacrées (de l'impressionnisme à l'expressionnisme abstrait, de Manet à Pollock). Une deuxième catégorie inclut les œuvres pour lesquelles l'asymétrie de jugement entre experts et profanes est importante, catégorie dont *La fuite en Égypte* est un représentant exemplaire. Cette classe d'œuvres est grande : elle rassemble non seulement une grande partie des œuvres divulguées puis oubliées, des

118. ZERUBAVEL, *Hidden in plain sight*, op. cit.

artistes passés de mode en quelque sorte, mais aussi les avant-gardes (au sens descriptif et non normatif) non encore divulguées, en particulier les représentants de l'art contemporain qui bénéficient à la fois d'un soutien fort des mondes de l'art et d'une grande méfiance de la part d'un public élargi. Enfin, une troisième catégorie d'œuvres rassemble les pièces mineures, les créations d'artistes de second rang.

Les visiteurs profanes apprécient le pôle divulgué (première catégorie), des valeurs sûres dont ils peuvent tirer à la fois un plaisir esthétique et une reconnaissance institutionnelle, et ignorent le pôle mineur, qui n'apporte ni l'un ni l'autre (troisième catégorie). La deuxième catégorie pose le plus de problèmes pratiques. Que faire face à des œuvres que l'on ne peut ni tout à fait ignorer (l'institution les reconnaît, ce serait donc une faute de goût), ni tout à fait admirer ? C'est du fait de cette contradiction que *La fuite en Égypte* provoque de tels malaises. Or, ces réactions ne lui sont pas propres. Il faut par exemple les comparer aux rejets de l'art contemporain étudiés par Nathalie Heinich¹¹⁹ : les registres de rejet qu'elle énumère pointent tous vers cette asymétrie entre les jugements opérés par les experts qui achètent, exposent, assignent la valeur artistique, et les profanes qui n'ont pas accès à leurs justifications.

Si l'objet de mon étude est singulier, c'est avant tout parce que ses propriétés sont plus marquées que d'autres œuvres. Il n'est certes pas possible de conclure que les résultats de l'enquête sur Poussin valent nécessairement pour toute sa catégorie. Pour autant, on peut penser que le cas de *La fuite en Égypte* n'est pas isolé. On y voit à l'œuvre des phénomènes qui, sous des formes parfois plus émoussées, se manifestent dans bien d'autres situations. En employant une approche microsociologique, en comparant le tableau à ses concurrents attentionnels et en mobilisant les résultats d'un grand nombre d'enquêtes de public, j'ai pu m'approcher des mécanismes qui sous-tendent ces phénomènes. C'est à ces conditions qu'une généralisation mesurée est possible.

*
* *

Mon travail s'inscrit dans une tradition initiée par Pierre Bourdieu dans ses ouvrages des années 1960 et 1970, l'étude des ordres de légitimité culturelle : il importe de saisir les consommations culturelles dans leurs liens avec les processus de stratification sociale¹²⁰.

119. HEINICH, *L'art contemporain exposé aux rejets*, op. cit.

120. BOURDIEU, *Un art moyen*, op. cit. ; BOURDIEU et DARBEL, *L'amour de l'art*, op. cit. ; BOURDIEU,

Mais alors qu'une part importante du travail de Bourdieu et de ses successeurs a été consacrée aux producteurs des hiérarchies culturelles et à l'histoire et la sociologie de leurs évolutions¹²¹, j'ai suivi l'esprit de la proposition faite par Jean-Claude Passeron de les étudier par le bas. L'une des idées majeures du *Savant et le populaire*¹²², qui est également développée dans *Le raisonnement sociologique*¹²³, est que les ordres de légitimité doivent reposer sur un socle, l'adhésion, ou du moins le consentement, de ceux qui y sont dominés. L'étude de la légitimité par le haut, qui se concentre sur les luttes et conflits entre acteurs des champs de production culturelle, ne doit pas faire oublier la « nécessité d'un travail pédagogique, institutionnel ou non, capable de faire intérioriser aux classes dominées l'illégitimité de leur culture vernaculaire¹²⁴ », et corrélativement le travail d'intériorisation de la supériorité de la culture légitime.

Le travail pédagogique d'intériorisation des hiérarchies culturelles est l'un des objets centraux de la sociologie de l'éducation¹²⁵. La sociologie de la culture, des arts et des loisirs ne devrait pas pour autant considérer qu'elle peut, de ce fait, l'ignorer. Si l'on ne trouve pas, dans les consommations culturelles de loisirs, les formes les plus explicites d'imposition de légitimité qui existent à l'école, il n'en reste pas moins que les institutions culturelles pèsent sur les corps et sur les activités de leurs usagers. Le musée inscrit dans l'environnement qu'il propose, dans ses murs, ses meubles, ses accrochages, ses mises en scène, jusque dans les plus innocents dispositifs, un ordre culturel qu'il contribue à reproduire. Surtout, certains de ses principaux usagers sont sensibles à ces inscriptions.

L'étude par le bas des ordres de légitimité culturelle exige une attention constante aux pratiques et aux activités des consommateurs culturels. Ces pratiques témoignent de l'intériorisation des normes et de l'adhésion, ou du consentement, à ces ordres. Elles participent également à les renforcer. Il ne faut pas voir dans ce consentement une simple croyance qui serait au principe des comportements des visiteurs. Il existe moins sous la forme d'un état mental que sous celle de manières incorporées de faire et de voir, c'est-à-dire de dispositions. J'ai démontré dans cette thèse que le comportement des visiteurs de musée était au moins en partie, et sans doute assez fortement, guidé par un ensemble de signaux qui sont

La distinction, op. cit.

121. Idem, *Les règles de l'art*, op. cit.

122. GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, op. cit.

123. PASSERON, *Le raisonnement sociologique*, op. cit., chaps 4, 7, 13.

124. GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire*, op. cit., p. 63-64.

125. Bernard LAHIRE, *La raison scolaire. École et pratiques d'écriture, entre savoir et pouvoir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

autant d'indices de la valeur non seulement des œuvres, mais aussi des comportements de visite. En ce sens, les visiteurs sont sensibles aux ordres de légitimité parce que ces ordres constituent leur principale boussole ; ils les mobilisent durant leur visite comme une ressource pour s'orienter, et ce faisant, ils contribuent à les reproduire et à les affirmer.

Le musée d'art est une institution culturelle singulière. Sa visite est une pratique très légitime, et il est associé à l'une des formes culturelles les plus emblématiques de la culture légitime, la peinture. Pour autant, son public n'est pas aussi sélectionné que celui d'autres établissements. Il est plus visité que les salles de concerts, de théâtre, de danse, ainsi que les opéras. Il l'est aussi dans une proportion plus importante par des membres des professions intermédiaires. Il y a à cela plusieurs raisons : il s'agit d'un lieu public, dans lequel le visiteur peut être laissé libre (et n'est donc pas contraint aux horaires, aux codes et aux contraintes des spectacles, par exemple), et il est moins cher que le spectacle vivant. Il est également fortement associé à l'éducation des enfants, de sorte qu'il accueille au moins occasionnellement une grande partie des plus jeunes, et qu'il peut toucher, par leur biais, leurs parents. Il est enfin associé aux vacances, et constitue dans les classes moyennes et supérieures un loisir quasi obligatoire, et quoi qu'il en soit fortement répandu, en voyage. Il est enfin l'objet de plus de contestations et de critiques élitistes que les autres institutions culturelles : la masse grouillante et ignorante des visiteurs est critiquée dès le 19^e siècle, et la nostalgie des collections particulières existe encore aujourd'hui. Lieu d'ouverture et de désacralisation, le musée est accusé de vulgariser l'art au double sens du terme (élargir le public et désacraliser les œuvres). Cela en fait un lieu particulièrement approprié à l'étude des légitimités culturelles en action : les tensions entre jugement expert et jugement profane y sont d'autant plus importantes que le lieu est à la fois très fermement encadré institutionnellement et attire un public relativement large.

La légitimité a des effets pratiques. Elle importe aux visiteurs. L'anxiété qu'ils peuvent ressentir vis-à-vis de leur propre attitude constitue l'un des principaux arguments en ce sens. Elle est souvent traitée par la sociologie de la culture comme un obstacle méthodologique. Le malaise des enquêtés, dans cette perspective, serait le produit de l'incompétence de l'enquêteur. Sur des terrains fortement marqués par des normes de légitimité comme celui des consommations culturelles, l'entretien peut en effet prendre des airs d'examen scolaire, plaçant l'enquêté dans une situation inconfortable. On en tire souvent pour conclusion que l'ethnographe doit désamorcer ce rapport scolaire à la culture pour parvenir à saisir les

appropriations réelles des acteurs qui se cacheraient derrière. On aurait tort, cependant, de penser que ce malaise est propre à l'entretien. Si les consommations culturelles sont particulièrement affectées par les enjeux de légitimité, alors les interactions ordinaires autour de la culture doivent l'être également. Il importe donc de prendre au sérieux l'anxiété des enquêtés, non pas simplement comme un artefact de l'enquête, mais comme une caractéristique révélatrice de leurs rapports à l'art, révélatrice de la persistance d'une association forte entre consommations culturelles et position sociale.

Dans cette thèse, j'ai proposé de la constituer en objet d'étude en revenant sur le modèle de la compétence artistique issu de l'œuvre de Pierre Bourdieu. J'ai mis en évidence l'existence d'un écart, dans les visites muséales, entre goûts et capacités. La visite au musée est la plus répandue des pratiques culturelles très légitimes, du moins en ce qui concerne les sorties culturelles. Elle demeure une pratique sélective mais sa diffusion est telle que les consommateurs les plus compétents, les amateurs éclairés, ne forment pas la majorité de son public. Le musée a par ailleurs une image particulièrement positive. Le goût pour la visite, et corollairement la pratique de la visite, sont bien plus largement diffusés que la compétence artistique.

En conséquence, lorsque l'appétence pour la visite ne va pas de pair avec des principes stabilisés d'orientation, la première manifestation des effets microsociologiques de la légitimité culturelle au musée est la désorientation des visiteurs. Elle est produite par les enjeux de légitimité : le sentiment qu'il est nécessaire d'allouer son attention aux bonnes œuvres, à celles qui en valent la peine, est le produit d'un raisonnement incorporé. Elle est également résolue par la légitimité : les indices de la position des œuvres dans un ordre établi de valeurs permettent de trouver son chemin.

Cet ordre de légitimité ne classe pas uniquement les objets culturels, mais aussi les comportements de réception. Les visiteurs, ainsi, ne sont pas uniquement préoccupés de ce qu'il leur faut regarder, mais aussi de ce qu'il convient de mettre en œuvre pour regarder correctement. Le modèle de la compétence artistique décrit cet étalon à l'aune duquel est mesurée l'expérience effective. Il est frappant de constater que ce modèle est vécu comme une injonction contradictoire à produire un regard à la fois naïf et expert, dont on ignore qu'il ne peut être naïf que parce qu'il est expert. Par conséquent, il pèse également sur les visiteurs les plus compétents, qui se mesurent, comme les autres, à un modèle inatteignable. Antoine Hennion voyait dans le doute qui caractérise le goût des amateurs

éclairés un argument contre l'approche de la théorie de la légitimité culturelle¹²⁶ ; on peut penser au contraire que ce doute confirme l'importance normative d'une figure idéale de comportement culturel, figure qui n'a pas besoin d'être empiriquement incarnée dans un récepteur en particulier pour faire effet.

En contribuant à cette sociologie de la légitimité culturelle par le bas, cette recherche invite alors à étudier les liens entre pratiques culturelles et position sociale à partir des positions intermédiaires des hiérarchies sociales, et non pas seulement de l'élite ou des classes populaires. La « petite bourgeoisie culturelle » à laquelle Bourdieu associait la « bonne volonté culturelle¹²⁷ » n'a pas donné lieu à autant de travaux que les pratiques de l'élite ou la culture populaire. Les consommations culturelles y sont subjectivement plus centrales qu'ailleurs, soit que la culture soit un moyen d'éviter le déclassement¹²⁸, soit qu'elle soit un domaine d'investissement privilégié pour les personnes en trajectoire d'ascension sociale. Or, le surinvestissement qui caractérise la « bonne volonté culturelle » fait également de ces positions intermédiaires les situations les plus exposées aux contradictions que j'ai décrites.

Cet examen des fondements microsociologiques des ordres de légitimité culturelle n'a été possible qu'en inscrivant ce travail dans la tradition de la sociologie de la réception, par opposition à l'étude de la consommation culturelle¹²⁹. L'examen croisé des effets de la légitimité sur les objets consommés et sur les comportements de consommation, et la mise au jour des normes d'expérience esthétique montre en effet que les jugements portés sur soi ou sur les autres prennent bien en compte ces deux dimensions : les objets consommés, et les manières de les consommer. En d'autres termes, l'enjeu, au musée, n'est pas simplement de s'arrêter devant le bon tableau, mais encore de savoir, une fois devant, ce qu'il faut y voir.

Pour autant, l'étude de la réception ne doit pas se limiter à l'interprétation des objets culturels, en les réduisant à des textes qui n'auraient d'autres usages que d'être lus. Sur ce point, l'un des apports principaux de cette thèse est de montrer que les visiteurs n'interprètent pas tant les tableaux qu'ils cherchent à atteindre l'interprétation autorisée. L'idée même qu'il y aurait une lecture originale à faire des œuvres exposées n'a pas de

126. HENNION, *La passion musicale*, op. cit.

127. BOURDIEU, *La distinction*, op. cit.

128. Vincent DUBOIS, *La culture comme vocation*, Paris : Raisons d'agir, 2013.

129. LAHIRE, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », op. cit.

sens pour de nombreux visiteurs, du moins en ce qui concerne l'art classique : la réception légitime est celle qui révèle le sens caché, l'intention de l'artiste, c'est-à-dire la manière dont elle est comprise par les récepteurs experts du moment. On peut par ailleurs penser que ce résultat se retrouve, au-delà de l'art pictural classique, dans de nombreuses autres produits culturels légitimes, et en particulier dans l'art contemporain.

La faible importance de l'interprétation d'objets culturels considérés comme des textes distincts se révèle également dans un autre résultat important de l'enquête : le fait que le musée ne vaille pas tant comme série d'œuvres distinctes que comme collection, comme ensemble. Un conservateur remarque ainsi que, aujourd'hui « quand les gens disent “Allons au musée”, ils entendent de plus en plus par là quelque chose d'autre que 'allons regarder des œuvres d'art ¹³⁰ ». L'idée selon laquelle il s'agirait d'un phénomène récent demande une enquête historique, qui révélerait sans doute que, comme la perspective postmoderniste des musées, elle est fondée sur une vision enchantée des publics du passé : auparavant, on allait au musée pour contempler des œuvres, mais ce n'est plus le cas. L'idée selon laquelle c'est le musée, et non les œuvres, qui constitue l'unité fondamentale de l'expérience des visiteurs permet cependant de dépasser l'intellectualisme des approches interprétatives de la réception au musée. L'approche biographique des visites que j'ai proposée dans le chapitre 6 a justement cet objectif : en éloignant le regard d'une visite singulière pour le porter la succession des pratiques sur le long terme, on se donne les moyens de saisir la complexité des rapports ordinaires au musée, entre goût, plaisir, obligation et anxiété, ainsi que la force de l'inscription de ces pratiques dans des formes de sociabilités et dans les cycles de vies.



Cette conclusion, cependant, ne doit pas éclipser la fécondité méthodologique d'une approche interactionnelle de la réception. J'ai privilégié dans cette enquête une méthode, l'observation directe du moment de l'interaction avec l'œuvre. Les difficultés d'une telle méthode, en particulier en ce qui concerne les pratiques culturelles intimes, sont bien connues ¹³¹. Mais les pratiques culturelles qui se font en public en évitent un certain

130. « When people say “let's go to the museum”, they increasingly mean something other than “let's go to look at works of art” ». Ladislav KESNER, « The role of cognitive competence in the art museum experience », *Museum Management and Curatorship*, 21 (1), 2006, p. 2.

131. PASQUIER, « La television como experiencia colectiva », op. cit.

nombre. Un argument, surtout, est souvent employé contre cette méthode : la réception n'est pas l'affaire d'un moment, mais est un processus de longue durée, qui commence avant et continue après le seul moment de la confrontation avec l'œuvre. Dominique Boullier avance ainsi que la réception télévisuelle n'existe qu'à travers les *conversations* télévisuelles : la télévision n'est pas tant regardée sur un canapé, que discutée dans les bureaux et dans les cafés¹³². C'est oublier que la réception est déjà sociale même lorsque le récepteur est seul face à l'œuvre. Comme je l'ai montré, en tous cas en ce qui concerne la culture légitime, l'interaction elle-même est fortement marquée par le souci d'adopter la conduite adéquate.

Si j'ai avancé dans ce travail que la réception devait être vue comme une *activité*, ainsi, ce n'est pas simplement pour rappeler que les récepteurs sont des individus *actifs*. L'idée fait désormais partie du socle commun de la sociologie de la réception : la lutte des *cultural studies* contre les conceptualisations de téléspectateurs passifs n'a plus grand sens désormais. Mais je veux désigner par le terme d'activité de réception quelque chose de plus que la simple activité du spectateur, que son « agentivité ». Il s'agit d'abord de dire que toute réception ne peut être réduite à une lecture ; que la consommation culturelle est d'abord une action. Mais il s'agit aussi de montrer que cette action déborde largement le cadre d'une expérience esthétique strictement définie comme centrée sur l'œuvre. Dans la réception de *La fuite en Égypte*, l'œuvre n'est pas toujours centrale : on peut mobiliser les dispositifs de médiation sans lui accorder un seul regard, on peut écrire des dizaines d'articles sans jamais la décrire, la commenter, ou simplement la qualifier, on peut s'en émerveiller avant même de l'avoir vue.

*
* *

Chacune de ces conclusions appelle de plus amples recherches. Quatre pistes me paraissent particulièrement fécondes.

L'une des principales limites de ma thèse est la difficulté à concilier l'étude des contextes d'action et celle des dispositions des acteurs. Elle prend notamment sa source dans l'articulation des méthodes choisies : l'observation ethnographique que j'ai employée demeure pauvre en informations biographiques sur les visiteurs, et les entretiens biographiques

132. BOULLIER, « La fabrique de l'opinion publique dans les conversations télé », op. cit.

n'ont pour la plupart pas pu être accompagnés d'observations des réceptions *in situ*. Je ne suis pas parvenu à mettre en œuvre un protocole d'observation quantifiée qui aurait permis de mieux associer ces approches. Je crois cependant avoir posé les fondements d'une telle approche en définissant des principes d'observation et en revisitant de manière critique les travaux mobilisant le suivi chronométré de visiteurs. Il s'agirait alors d'associer une observation *in situ* à un questionnaire passé auprès des visiteurs, et de la répéter sur des tableaux différents. Ce protocole diffère par plusieurs aspects des travaux existants. D'abord, il s'agirait de se concentrer sur des tableaux uniques, et non sur des expositions entières, et de faire varier ces tableaux sur le fondement de leur position dans le système des goûts picturaux contemporains. Ensuite, l'observation que je propose doit être attentive à la position de l'arrêt, aux usages des dispositifs, à la distribution des regards entre cartels et tableaux, et même aux formes de l'absence d'arrêt (en distinguant par exemple les ralentissements curieux des simples ignorances). Enfin, l'analyse de ces données devra être réalisée en respectant les dynamiques individuelles, pour distinguer les visiteurs les uns des autres plutôt que pour produire un visiteur moyen.

Par ailleurs, les résultats de cette thèse invitent à creuser ces pistes de recherche sur des terrains différents. La réception de l'art contemporain a peu été interrogée d'un point de vue interactionnel par la sociologie. Les travaux de Nathalie Heinich se sont concentrés sur les discours critiques vis-à-vis de ces formes artistiques¹³³. De tels rejets sont sans doute bien plus nombreux que dans le cas d'un art consacré comme l'art classique : l'*exit* y est une stratégie plus courante, quand la *loyalty* – la confiance en la valeur attribuée par l'institution malgré l'incompréhension – domine dans le cas de Poussin¹³⁴. Pour autant, les entretiens biographiques ont révélé un ensemble de pratiques de bonne volonté et d'ouverture vis-à-vis de formes d'art pour professionnels les plus hermétiques, très similaires à celles que j'ai pu observer dans le cas de *La fuite en Égypte*. Il s'agirait donc d'aller voir non pas seulement les rejets, mais aussi les efforts, les acceptations, les formes de consentement à l'art contemporain.

Ensuite, j'ai repéré dans cette thèse un modèle idéal d'expérience esthétique, sa formalisation dans les théories philosophiques et psychologiques, ainsi que ses effets sur l'image de soi et les comportements des visiteurs. J'ai également proposé à travers l'analyse des

133. HEINICH, *L'art contemporain exposé aux rejets*, op. cit.

134. Albert O. HIRSCHMAN, *Exit, voice and loyalty. Responses to decline in firms, organizations and states*, Cambridge : Harvard University Press, 1970.

dispositifs de médiation une description de l'une des voies de diffusion d'une telle norme. Pour autant, cette question n'est pas close. Comment circulent les normes de comportement en matière artistique ? Quelles sont les instances qui les font intérioriser ? Comment les discours publics sur l'art sont-ils appropriés par les visiteurs profanes ? Une étude de la constitution et du développement institutionnel du paradigme de la médiation culturelle à partir des années 1990, ainsi que de ses ramifications à l'école, à l'université, et dans les établissements culturels, à l'image de celle de Vincent Dubois sur les formations culturelles¹³⁵, permettrait d'apporter de premières pistes de réponse.

Enfin, l'enquête a constitué en objet de recherche les difficultés culturelles des individus situés dans des positions sociales moyennes, professions intermédiaires ou transfuges. L'étude des pratiques culturelles est souvent concentrée sur les deux pôles de l'espace social, mais l'analyse des positions intermédiaires révèle plus clairement les enjeux de mobilité sociale encore fortement présents en matière de pratiques culturelles. Au-delà de ces positions moyennes, les aspirations culturelles des fractions stabilisées des classes populaires (dont les surveillants de musée constituent des représentants particulièrement intéressants de ce point de vue) devraient faire l'objet de telles analyses. Une ethnographie de la réception doublée d'une épaisseur biographique pourra permettre de réaliser ce programme.

135. DUBOIS, *La culture comme vocation*, op. cit., chap. 1.

Annexes

Entretiens

Les deux tableaux des pages suivantes présentent respectivement la liste des entretiens biographiques et la liste des entretiens de réception qui ont été réalisés. Seuls les enquêtés biographiques sont identifiés par un prénom. Ceux d'entre eux qui ont été recrutés par le biais des entretiens de réceptions sont indiqués dans le second tableau par un renvoi au premier.

Tableau A.1 – Liste des entretiens biographiques

No	Prénom	Sexe	Age	Profession	Diplôme	Origines sociales	Conjoint
01	Marie	F	40	assistante du patrimoine	diplôme de technicien de fouille (bac +2)	père technicien (baccalauréat), mère travailleuse familiale	travailleur social (diplôme d'éducateur)
02	Danièle	F	63	antiquaire	baccalauréat	père enseignant dans le secondaire (maîtrise), mère au foyer (sans diplôme)	médecin généraliste (doctorat de médecine)
03	Anne	F	33	Responsable d'office du tourisme	maîtrise de langue, diplôme de guide-interprète	père ouvrier qualifié du bâtiment, mère serveuse	technicien informatique (licence d'informatique)
04	Bernard	H	60	ingénieur de recherche (informatique)	maîtrise d'informatique	parents agriculteurs (sans diplômes)	
05	Chantal	F	58	femme au foyer	baccalauréat	père agent d'assurance, mère employée (sans diplôme)	graphiste (diplôme d'une école d'art)
06	Françoise	F	47	agent administratif, immobilier	DEUG d'anglais	parents commerçants (sans diplôme)	
07	Cédric	H	32	photographe, agent administratif	maîtrise d'anglais	père ouvrier (BEPC), mère assistante maternelle (CAP)	

No	Prénom	Sexe	Age	Profession	Diplôme	Origines sociales	Conjoint
08	Pauline	F	28	bibliothécaire	master d'histoire, licence d'histoire de l'art	père cadre supérieure (BTS), mère assistante sociale (bac +2)	
09	Isabelle	F	25	médiatrice culturelle	master d'histoire de l'art	parents enseignants dans le secondaire	étudiant (master de cinéma)
10	Baptiste	H	32	doctorant (histoire), au chômage	master de lettres classiques	parents commerçants (père bachelier, mère maîtrise de droit)	
11	Benoit	H	26	ingénieur électronique	master d'électronique	père technicien administratif (BTS), mère puéricultrice (diplôme d'infirmière)	
12	Emma	F	37	agent administratif de la fonction publique	licence d'histoire de l'art, master d'administration culturelle	père chef d'entreprise (sans diplôme), mère enseignante (maîtrise, CAPES)	ingénieur du son (BTS)
13	Brigitte	F	44	enseignante (histoire)	maîtrise d'histoire, CAPES	père ingénieur (diplôme d'ingénieur), mère au foyer (sans diplôme)	vendeur (licence d'histoire)
14	Nathalie	F	59	institutrice	baccalauréat	parents artisans (sans diplôme)	

No	Prénom	Sexe	Age	Profession	Diplôme	Origines sociales	Conjoint
15	Laurent	H	44	enseignant	diplôme d'IEP, maîtrise de sciences politiques	père postier, mère ouvrière (sans diplôme)	documentaliste (BTS)
16	Sabrine	F	48	assistante sociale	diplôme d'infirmière	père chef d'entreprise (BEPC), mère au foyer (sans diplôme)	gérant d'entreprise (sans diplôme)
17	Christiane	F	57	formatrice			
18	Christine	F	64	éducatrice	DUT carrière sociale	père ouvrier (CAP), mère au foyer (sans diplôme)	

Tableau A.2 – Liste des entretiens de réception

No	Sexe	Age	Profession	Diplôme	Ent. bio.
01	F	33	responsable d'office du tourisme	maîtrise de langue, diplôme de guide-interprète	no. 3
02	H	49	ouvrier qualifié	CAP	
	F	50	femme au foyer	BEPC	
03	H	31	comédien	master et conservatoire supérieur	
04	F	53	assistante de direction	BTS	
	F	59	femme au foyer, conjoint directeur commercial	CAP	
05	F	24	étudiante		
06	H	40	enseignant (philosophie)	doctorat d'histoire de l'art, CAPES de philosophie	
07	F	64	médecin retraitée	doctorat de médecine	
08	H	26	employé d'agence de tourisme	BTS	
	F	22	étudiante	prépare le diplôme de l'école du Louvre	
09	F	53	conservatrice de bibliothèque	maîtrise	
	F	65	retraitée, anciennement employée dans une entreprise d'encadrement de tableaux		
10	F	73	psychologue retraitée	maîtrise	
11	H	45	enseignant (physique)	maîtrise, CAPES de physique	
12	H	25	étudiant		
13	F	65	médecin retraitée	études de médecine, reprise d'étude d'histoire de l'art	
	F	45	assistante de direction	reprise d'étude d'histoire de l'art	
14	F	65	enseignante (lettres) retraitée	maîtrise, CAPES de lettres modernes	
	H	65	coiffeur retraité	CAP	

No	Sexe	Age	Profession	Diplôme	Ent. bio.
15	F	19	étudiante (arts appliqués)		
16	H	24	enseignant (histoire)	CAPES d'histoire	
17	F	47	médecin urgentiste	doctorat de médecine	
	H	47	ingénieur en informatique	maîtrise d'informatique	
18	H	40	milieu médical		
19	H	50	cafetier		
20	F	45	adjointe au patrimoine		
21	H	60	ingénieur de recherche (informatique)	maîtrise d'informatique	no. 4
22	H	55	chef d'entreprise	licence de lettre et diplôme d'école de commerce	
	F	50	femme au foyer		
23	H	80	ingénieur informatique retraité		
24	F	74	technicienne de laboratoire, retraitée	BTS	
25	F	61	enseignant (histoire) retraité		
26	F	40	adjointe au patrimoine	diplôme de technicien de fouille (bac +2)	no. 1
27	H	28	étudiant (guide interprète)	master de géographie	
28	H	60	policier (retraité)		
29	F	63	antiquaire	baccalauréat	no. 2
30	F	24	étudiante (école du Louvre, classe préparatoire INP)		
31	H	70	menuisier retraité	CEP	
32	H	23	étudiant (histoire de l'architecture)	master	
33	H	30	ingénieur électronique	école d'ingénieur	
34	F	32	surveillante de salle		
35	H	70	ingénieur informatique retraité		
36	F	22	étudiant (ESC)	diplôme d'école de commerce en cours	

No	Sexe	Age	Profession	Diplôme	Ent. bio.
	F	23	étudiant (ESC)	diplôme d'école de commerce en cours	
37	F	70	agent d'assurance indépendante retraîtée	bepc	
38	F	58	femme au foyer	baccalauréat	no. 5
39	F	45	cadre comptabilité	licence économie	
40	F	65	conservatrice de musée retraitée	école du louvre	
41	F	70	technicienne économie	baccalauréat	
42	H	21	étudiant		
	H	21	étudiant		
	F	20	étudiant		
	F	21	étudiant		
44	H	25	étudiant (lettres)	master	
45	F	69	enseignante retraitée		
46	F	68	enseignante retraitée	master	

Modèle lexicométrique des articles de presse

B.1 Composition du corpus

Tableau B.1 – Sources des articles du corpus

Titres	n	%	%cum	Taille moyenne (car.)
Le Progrès	25	17.6	17.6	1429
Libération	13	9.2	26.8	3138
AFP	9	6.3	33.1	2084
Le Figaro	9	6.3	39.4	2796
latribunedelart.com	7	4.9	44.4	5315
La tribune de Lyon	7	4.9	49.3	1807
Le Monde	7	4.9	54.2	3088
20 minutes	6	4.2	58.5	1088
La Croix	5	3.5	62	1618
L'estampille L'objet d'art	5	3.5	65.5	6199
Arts Magazine	4	2.8	68.3	812
Le journal des arts	4	2.8	71.1	5071
Lyon Capitale	4	2.8	73.9	1470
Connaissance des arts	3	2.1	76.1	964
Beaux-Arts Magazine	2	1.4	77.5	255
Le Journal de Saône et Loire	2	1.4	78.9	2116
Les Echos	2	1.4	80.3	1274
L'Express	2	1.4	81.7	3983
Marianne	2	1.4	83.1	1461
Midi Libre	2	1.4	84.5	898
Ouest-France	2	1.4	85.9	344
Associated Press	1	0.7	86.6	1551
Bloc-notes	1	0.7	87.3	2621
Charente Libre	1	0.7	88	2005
Entreprises et mécénat	1	0.7	88.7	1281
Gazette Drouot	1	0.7	89.4	1311
Grande galerie	1	0.7	90.1	4185
Investir Magazine	1	0.7	90.8	621
L'Agefi Actifs	1	0.7	91.5	3761
La Presse Canadienne	1	0.7	92.3	1572

Titres	n	%	%cum	Taille moyenne (car.)
Le petit bulletin	1	0.7	93	5625
Le Point	1	0.7	93.7	1191
Le Temps	1	0.7	94.4	5029
L'obs	1	0.7	95.1	1737
L'œil	1	0.7	95.8	821
L'Orient-Le Jour	1	0.7	96.5	2153
lyonmag.com	1	0.7	97.2	1314
Mémoire des arts	1	0.7	97.9	879
Metro	1	0.7	98.6	1635
News Press	1	0.7	99.3	2931
Télérama	1	0.7	100	2484

B.1.1 Articles inclus dans l'analyse

« 1600000 francs pour La Fuite en Égypte », *Gazette Drouot*, 07 avril 1986

« Les historiens d'art en perdent leur Poussin », *Libération*, 23 septembre 1995

« Nouvelle querelle autour d'un Poussin. Authentifiée récemment, "la Fuite en Égypte" suscite un imbroglio juridique. », *Libération*, 23 septembre 1995

« Une nouvelle affaire Poussin : "La fuite en Égypte" », *Le journal des arts*, 01 octobre 1995

« Bataille décisive autour d'un Poussin. Peut-on revenir sur une vente aux enchères ? Un procès oppose l'ancienne propriétaire de "la Fuite en Égypte", attribué à l'atelier de Poussin, aux actuels, qui l'ont certifié de la main du maître. », *Libération*, 20 septembre 1996

« Le Poussin retrouvé ne sera pas rendu. », *Libération*, 02 novembre 1996

« Le syndrome Poussin, suite. », *Le journal des arts*, 01 décembre 1996

« Deux Poussin ou un de trop Une exposition à Monaco révèle une deuxième version de "la Fuite en Égypte". Controverse. », *Libération*, 24 mars 1997

« L'incessante bataille autour de plusieurs faux-vrais Poussin Barbara Piasecka-Johnson, propriétaire d'une version de "La Fuite en Égypte", tente de mobiliser les experts pour faire reconnaître l'authenticité de sa toile. Un enjeu moins artistique que financier », *Le Monde*, 24 mars 1997

« Bataille d'experts pour deux Poussin », *Le Figaro*, 06 mai 1997

- « Le monde de l'art retient son souffle L'implacable bataille autour de "La Fuite en Égypte" de Poussin. », *Le Figaro*, 06 mai 1997
- « La nouvelle affaire Poussin », *L'estampille L'objet d'art*, 01 juin 1997
- « La nouvelle affaire Poussin. Le procès », *L'estampille L'objet d'art*, 01 juin 1997
- « La nouvelle affaire Poussin. L'étude stylistique », *L'estampille L'objet d'art*, 01 juin 1997
- « Poussin : un expert contre ses grands pairs », *Le Figaro*, 03 mars 1998
- « La justice a du mal à reconnaître ses Poussin. La vente de "La fuite en Égypte" pourrait être annulée. », *Libération*, 06 mars 1998
- « Le maître ne serait plus dans l'atelier », *Le journal des arts*, 27 mars 1998
- « Pour la justice, la Fuite en Égypte est un vrai Poussin. », *Libération*, 30 mars 2000
- « "La Fuite en Égypte", la faute au commissaire-priseur ? », *Libération*, 22 mai 2001
- « La vente de la "Fuite en Égypte" annulée », *Libération*, 02 juillet 2001
- « Vente aux enchères. Le retour de "La fuite en Égypte" », *L'Agefi Actifs*, 03 octobre 2003
- « Art. Du maître, pas de son atelier », *Investir Magazine*, 01 juin 2004
- « Un Poussin interdit de sortie », *Libération*, 09 juillet 2004
- « La fuite en Egypte de Nicolas Poussin, trésor national », *latribunedelart.com*, 17 août 2004
- « Le musée des Beaux-Arts de Lyon cherche des mécènes pour acheter un Poussin », *AFP*, 31 janvier 2007
- « Les Beaux-Arts courent après un Poussin », *20 minutes*, 01 février 2007
- « Poussin bientôt à Lyon ? », *Le Progrès*, 01 février 2007
- « La fuite en Égypte de Poussin ira-t-elle à Lyon ? », *latribunedelart.com*, 02 février 2007
- « Le Poussin prendra-t-il la fuite ? », *L'Express*, 08 février 2007
- « Qui veut financer "la Fuite en Égypte" de Poussin ? », *Libération*, 09 février 2007
- « Un Poussin pour Lyon », *Connaissance des arts*, 09 février 2007
- « Musée des Beaux-Arts de Lyon : pas encore d'offre pour le tableau de Poussin », *AFP*, 09 février 2007

- « La “Fuite en Égypte” », *Le Journal de Saône et Loire*, 10 février 2007
- « Ministère de la Culture : “négociations en cours” pour un tableau de Poussin », *AFP*, 11 février 2007
- « Pas d’offre pour Poussin », *Le Progrès*, 11 février 2007
- « L’État collecte pour un tableau de Poussin », *Ouest-France*, 12 février 2007
- « Négociations pour empêcher l’évasion du Poussin », *20 minutes*, 12 février 2007
- « Poussin : emmêlage de pinceaux », *Libération*, 12 février 2007
- « Négociations en cours pour un tableau de Poussin », *La Croix*, 13 février 2007
- « Le musée des Beaux-Arts de Lyon obtient un délai pour acquérir un Poussin », *AFP*, 16 février 2007
- « Trésor national », *Le Monde*, 17 février 2007
- « Grandes manœuvres pour conserver en France un tableau de Poussin L’État et des mécènes pourraient trouver les quelque 15 millions d’euros demandés par le vendeur de “La Fuite en Égypte” », *Le Monde*, 17 février 2007
- « L’État a quatre mois pour garder en France “La Fuite en Égypte” », *Le Monde*, 17 février 2007
- « Un délai pour Poussin », *Le Progrès*, 17 février 2007
- « Manœuvres pour éviter l’envol d’un Poussin à l’étranger », *Le Temps*, 17 février 2007
- « Les Beaux-Arts obtiennent un délai pour acheter le Poussin », *20 minutes*, 19 février 2007
- « Mobilisation générale pour garder un Poussin », *Le Figaro*, 20 février 2007
- « Comment éviter la Fuite d’un Poussin ? », *Le Figaro*, 20 février 2007
- « Poussin recherche mécènes », *Le Figaro*, 20 février 2007
- « Lyon obtient un délai pour acquérir “La Fuite en Égypte” », *La Croix*, 21 février 2007
- « “La fuite en Égypte” fuira-t-elle ? », *Le Point*, 22 février 2007
- « Le Louvre s’associe aux beaux-arts de Lyon pour acquérir le Poussin », *Lyon Capitale*, 22 février 2007
- « Le Poussin se remplume », *Le Progrès*, 22 février 2007

- « Le meilleur de la semaine L'affaire Poussin », *Marianne*, 24 février 2007
- « 10 millions d'euros recherchés par le musée des Beaux-Arts de Lyon », *Les Echos*, 07 mars 2007
- « L'école lyonnaise et Nicolas Poussin à l'honneur », *Le Journal de Saône et Loire*, 20 mars 2007
- « A Lyon, l'achat d'un tableau de Poussin révolte les Lyonnais », *Mémoire des arts*, 01 mai 2007
- « Réactions : le musée, la vie, ou l'art de renouer avec l'esprit de Florence », *Bloc-notes*, 01 mai 2007
- « Il faut sauver le soldat Poussin », *L'Express*, 10 mai 2007
- « L'acquisition du Poussin en bonne voie », *Le Progrès*, 03 juillet 2007
- « “La Fuite en Égypte” restera en France », *Le Figaro*, 14 juillet 2007
- « L'État va acquérir le tableau “La Fuite en Égypte” de Nicolas Poussin », *Associated Press*, 17 juillet 2007
- « Le tableau de Poussin “La fuite en Égypte” racheté par l'État », *AFP*, 17 juillet 2007
- « L'État français va acquérir le tableau “La Fuite en Égypte” de Poussin », *La Presse Canadienne*, 17 juillet 2007
- « “La fuite en Égypte” de Poussin acquis par la France », *L'obs*, 18 juillet 2007
- « Vincent Pomarède, du Louvre : “Une première en France” », *Le Progrès*, 18 juillet 2007
- « La Fuite en Égypte restera en France », *Connaissance des arts*, 18 juillet 2007
- « Sylvie Ramond : “C'est le tableau qui nous manquait” », *Le Progrès*, 18 juillet 2007
- « Sans titre », *Charente Libre*, 18 juillet 2007
- « La fuite en Égypte de Nicolas Poussin acquise grâce au mécénat », *latribunedelart.com*, 18 juillet 2007
- « Le ministre de la Culture présente un tableau de Poussin, racheté par l'État », *AFP*, 18 juillet 2007
- « La “fuite en Égypte” de Poussin va retrouver la ville de Lyon », *AFP*, 18 juillet 2007
- « Le tableau de Poussin “La fuite en Égypte” racheté par l'État », *AFP*, 18 juillet 2007

- « Un Poussin qui vaut de l'or », *Le Progrès*, 18 juillet 2007
- « Un nouveau Poussin rejoint le poulailler du Louvre », *Libération*, 19 juillet 2007
- « Le Poussin hors du nid », *Le Progrès*, 19 juillet 2007
- « Sans titre », *Ouest-France*, 19 juillet 2007
- « “La Fuite en Égypte” de Poussin racheté par l'État », *Le Monde*, 19 juillet 2007
- « “La fuite en Égypte” de Nicolas Poussin trouve refuge à Lyon », *La Croix*, 19 juillet 2007
- « La France rachète ce trésor de Poussin », *Midi Libre*, 19 juillet 2007
- « Tableau d'honneur », *Lyon Capitale*, 24 juillet 2007
- « L'objet de la semaine », *20 minutes*, 25 juillet 2007
- « Sylvie Ramond : Nous ne pouvons plus nous passer de l'apport des entreprises », *La tribune de Lyon*, 26 juillet 2007
- « Ils piaffent devant le Poussin », *La tribune de Lyon*, 26 juillet 2007
- « Le Musée des Beaux Art va acquérir “La Fuite en Égypte” de Nicolas Poussin », *News Press*, 20 août 2007
- « 17 000 000 euros », *Beaux-Arts Magazine*, 01 septembre 2007
- « Poussin renonce à prendre la fuite », *L'œil*, 01 septembre 2007
- « Un chef-d'œuvre sauvé », *Arts Magazine*, 01 septembre 2007
- « Un Poussin pour le musée de Lyon », *Grande galerie*, 01 septembre 2007
- « Lyon veut attraper la fuite », *20 minutes*, 02 septembre 2007
- « Pas de fuite pour “La fuite en Égypte” », *Le journal des arts*, 07 septembre 2007
- « La Fuite en Égypte de Poussin entre dans les collections nationales », *L'estampille L'objet d'art*, 01 octobre 2007
- « Un trésor national pour le musée des Beaux-arts de Lyon », *Entreprises et mécénat*, 01 octobre 2007
- « Trésors », *Le Figaro*, 07 novembre 2007
- « Les millions du “Poussinthon” », *Le Figaro*, 07 novembre 2007
- « Conseil municipal : le million ! », *Le Progrès*, 19 novembre 2007

- « Conseil municipal : Lyon se paie son Poussin », *Le Progrès*, 21 novembre 2007
- « La fuite en Égypte de Nicolas Poussin exposée au Louvre », *latribunedelart.com*, 07 décembre 2007
- « Les mécènes du Poussin à Lyon », *Le Progrès*, 08 décembre 2007
- « Vendredi 15 février. Un Poussin accroché », *La tribune de Lyon*, 04 janvier 2008
- « Sans titre », *Le Progrès*, 12 janvier 2008
- « La fuite en Égypte s'achève à Lyon », *Lyon Capitale*, 13 janvier 2008
- « Des mécènes pour Poussin », *Le Progrès*, 26 janvier 2008
- « Le Poussin a trouvé son nid », *Metro*, 11 février 2008
- « La “Fuite en Égypte” s'arrête enfin à Lyon », *Le Progrès*, 12 février 2008
- « Un Poussin de retour au bercail », *20 minutes*, 12 février 2008
- « Sylvie Ramond : “un immense bonheur” », *Le Progrès*, 12 février 2008
- « Toute une exposition », *Le Progrès*, 12 février 2008
- « Nicolas Poussin : La Fuite en Égypte s'installe à Lyon », *Lyon Capitale*, 13 février 2008
- « Une préfiguration de la rédemption », *La tribune de Lyon*, 14 février 2008
- « Lyon : exposition exceptionnelle autour de “La fuite en Égypte” de Poussin », *AFP*, 14 février 2008
- « Une fuite en avant », *La tribune de Lyon*, 14 février 2008
- « Le couac du Poussin », *La tribune de Lyon*, 14 février 2008
- « Le goût de l'antique de Poussin », *La tribune de Lyon*, 14 février 2008
- « Poussin au musée des Beaux-Arts », *Le Progrès*, 14 février 2008
- « Pour réunir les fonds, une course contre la montre s'engage », *Les Echos*, 15 février 2008
- « Dossier. “La Fuite en Égypte” s'arrête à Lyon grâce aux mécènes. », *La Croix*, 15 février 2008
- « Poussin en vedette au musée de Lyon », *Midi Libre*, 15 février 2008
- « “La Fuite en Égypte” enfin visible », *Le Progrès*, 15 février 2008
- « Poussin sort de sa coquille », *Le petit bulletin*, 15 février 2008

- « Importante opération de mécénat pour réunir 17 millions d’euros. Comment “La Fuite en Égypte” de Poussin n’a pas fui la France », *Le Monde*, 15 février 2008
- « Comment “La Fuite en Égypte” de Poussin n’a pas fui la France. Trois “Fuite” exposées à Lyon », *Le Monde*, 15 février 2008
- « Expo Poussin aux Beaux-arts », *lyonmag.com*, 15 février 2008
- « La “Fuite en Égypte” s’arrête enfin à Lyon », *Le Progrès*, 16 février 2008
- « Pourquoi “La Fuite en Égypte” est une œuvre exceptionnelle », *Le Progrès*, 18 février 2008
- « Une émotion insoupçonnée », *Le Progrès*, 18 février 2008
- « Lyon : exposition exceptionnelle autour de “La fuite en Égypte” de Poussin », *L’Orient-Le Jour*, 18 février 2008
- « “La Fuite en Égypte”, une œuvre exceptionnelle », *Le Progrès*, 19 février 2008
- « “La Fuite en Égypte” enfin visible », *Le Progrès*, 19 février 2008
- « Le meilleur de la semaine Expo Nicolas Poussin, “la Fuite en Égypte” », *Marianne*, 23 février 2008
- « Nicolas Poussin, La fuite en Égypte », *Arts Magazine*, 01 mars 2008
- « Nicolas Poussin – La fuite en Égypte », *Beaux-Arts Magazine*, 01 mars 2008
- « Poussin de retour à Lyon », *Connaissance des arts*, 01 mars 2008
- « Poussin revient parmi les siens - Nicolas Poussin. La Fuite en Égypte », *Télérama*, 22 mars 2008
- « Poussin retrouvé », *Arts Magazine*, 01 avril 2008
- « La fuite en Égypte : au cœur d’un tableau de Poussin », *L’estampille L’objet d’art*, 01 avril 2008
- « Nicolas Poussin, La fuite en Égypte », *latribunedelart.com*, 17 avril 2008
- « Poussin sauvé et décrypté », *Arts Magazine*, 01 mai 2008
- « Poussin et la recherche. La fuite en Égypte Sérurier en discussions », *latribunedelart.com*, 18 mai 2008
- « Nicolas Poussin. La Fuite en Égypte, 1657 », *latribunedelart.com*, 09 janvier 2011

« “La Fuite en Égypte” de Poussin à Lyon pour 17M? », *Le Progrès*, 06 octobre 2011

B.2 Interprétation du modèle d'analyse lexicale

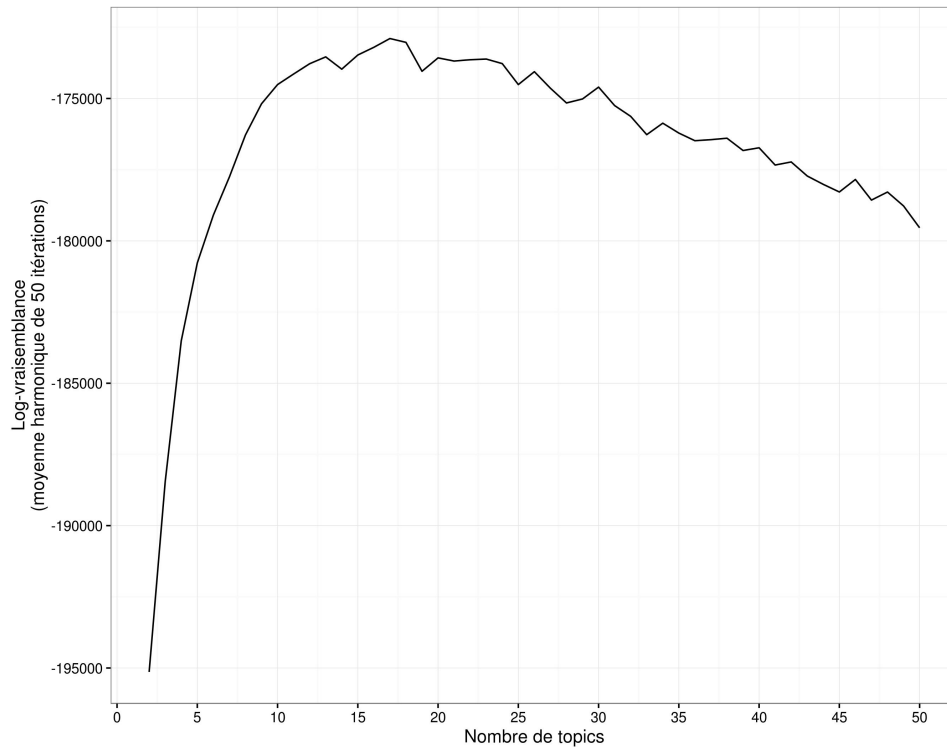


FIGURE B.1 – Log-vraisemblance des modèles de 1 à 50 catégories

Tableau B.2 – Quarante termes associés aux thèmes

Thèmes	Termes
1	musée, lyon, louvre, beaux-arts, acquérir, acquise, dépôt, ramond, sylvie, acquis, directrice, partir, aussitôt, exposée, régional, vendredi, possède, soir, longtemps, rejoindra, authentique, réuni, avenir, décidé, exposition-dossier, françaises, maintenant, massacre, obtenu, crédits, dispositions, fit, garder, issue, présent, province, achats, cadre, chacun, conservé
2	fait, tableau, poussin, versions, années, galerie, egypte, peint, gallery, première, délai, temps, ville, cours, pourra, vierge, faire, mise, dire, grand, différentes, henri, inscrit, lyonnaise, organisée, recherche, trésors, vient, catalogue, comprendre, explique, france, gauche, précisé, rendre, sources, ampleur, compte, date, école

Thèmes	Termes
3	pardo, frères, bien, pierre, rosenberg, tableaux, marchands, années, pourrait, richard, grande, regard, robert, londres, louvre, parisiens, pays, grands, sait, attribuée, copiste, yeux, découverte, écrit, représentant, savoir, accroché, affirme, estimé, gravure, jugé, lance, boulevard, entre-temps, palais, procès, quoi, rassembler, romaine, achetée
4	artiste, ans, œuvre, peinte, période, peint, peintures, époque, mort, dernière, appartient, composition, département, saisons, côtés, poussin, richelieu, vincent, commissaire-priseur, cycle, pomarède, commandes, duc, faut, presse, production, tardive, exposés, grandes, paris, possibilité, sensibilité, vient, chacun, consacré, effort, egypte, expose, homme, limiter
5	jacques, lyonnais, poussin, sérisier, premier, grand, soyeux, commanditaire, spécialiste, collectionneur, ans, origine, exposition, paris, consacrée, présenté, natale, point, tard, acheter, ami, commandé, moment, part, président, retour, riche, achat, étude, études, mécène, mis, première, propre, reconnue, surtout, annulation, patrice, rachat, york
6	œuvre, maître, prix, propriétaire, exceptionnelle, bourdon, hauteur, qualité, avocat, reste, dernier, contre, heureux, vendre, valeur, montre, william, anonyme, nationales, peinture, demande, dit, négociations, parfaitement, rejoigne, louvre, possible, prendre, sens, taille, vendrait, acquisition, argent, aveu, cinq, éléments, galerie, nom, part, partenaires
7	vente, atelier, francs, enchères, appel, versailles, expert, cour, paris, erreur, attribution, commissaire-priseur, mis, propriétaire, justice, restitution, annulation, commissaires-priseurs, perrin, considérée, demande, tribunal, dernière, vendeur, barbierdelaserre, nullité, vendue, ancienne, défaut, kantor, faire, jurisprudence, olivier, procédure, scientifiques, cassation, grande, instance, moyens, péripéties
8	poussin, œuvres, exposition, tableau, français, champagne, contemporains, gravures, occasion, partie, stella, catalogue, philippe, état, époque, œuvre, toiles, peintres, présentation, abord, enfance, raison, travers, arguments, exécutée, faut, pourtant, aigle, auteur, enchères, fond, indiqué, montant, tels, artistes, bourdon, certes, collectionneurs, dessins, donné
9	fuite, égypte, poussin, nicolas, tableaux, souhaite, peintre, célèbre, partie, spectateur, cependant, découvre, négociation, prix, classicisme, collection, disposer, musées, œuvre, actuel, belle, clair, collectivités, parties, plutôt, porte, quitter, talent, trouve, acquéreur, bonne, comparaison, critique, défend, envoyé, ermitage, espoir, estime, ill, illustrant
10	france, mécénat, opération, lyonnaise, bien, toile, caisse, grâce, analyses, entreprise, importante, fois, expertise, presse, toujours, banque, cabinet, groupe, mobilisation, agit, collège, construction, esprit, events, monde, parisien, seb, semble, siparex, composition, decaux, épargne, épargne, toupargel, associés, biomérieux, exposé, permet, vendredi, vient

Thèmes	Termes
11	tableau, collections, état, culture, propriétaire, achat, poussin, ministère, chef-d'œuvre, patrimoine, première, françaises, ministre, proposition, faite, maire, annoncé, communiqué, accord, collomb, entreprises, juillet, publiques, efforts, gérard, grâce, albanel, coup, entrée, explique, acceptée, christine, conjugué, nouvelles, vue, institutions, permis, vie, droit, insigne
12	art, version, madame, johnson, original, mahon, denis, blunt, histoire, copie, thuillier, voir, anthony, monaco, professeur, historien, historiens, revue, américaine, gravure, perdue, mesure, article, deuxième, publié, barbara, indique, reconnu, débat, manuel, œil, originale, pietrodelpo, tient, appartenant, chapelle, palais, publiée, scène, actuellement
13	millions, euros, mécènes, ville, entreprises, acquisition, fonds, musées, somme, région, réunir, rhône-alpes, million, nécessaires, total, effet, privés, nationaux, axa, montant, participation, authenticité, participé, lyonnaises, apporté, gaz, présenter, trouver, compte, acquis, contribution, fondation, mazars, réunis, donner, monsieur, cours, financements, fiscaux, mobilisation
14	tableau, national, trésor, état, mois, faire, classé, territoire, exportation, sortie, étranger, offre, certificat, délai, vendu, majeur, œuvre, refusé, direction, condition, interdiction, opération, acquisition, question, iconographique, peine, public, classant, classée, culture, durée, empêchant, véritable, accepte, acheté, anciens, cas, contemporain, devait, dimanche
15	famille, joseph, fin, christ, enfant, sainte, ange, marie, objet, fois, hérode, musée, petit, présentée, public, âne, ensemble, saint, côté, entourage, représente, tableau, serisier, vierge, innocents, institution, nécessaire, roi, soldats, tandis, afp, attention, expertise, figure, historique, importantes, jésus, jour, matthieu, peintre
16	être, entre, toile, peut, affaire, doute, fait, temps, propriétaires, ailleurs, demande, doit, intérêt, faveur, présenté, devrait, tableaux, terme, vont, dernières, façon, plan, rien, rosenberg, sûr, considéré, événement, important, juin, nouveau, œuvre, sorte, sujet, vrai, aide, ancien, contraire, exposé, largement, obligation
17	peinture, peintre, siècle, français, collection, française, main, marché, thuillier, spécialistes, experts, monde, avis, europe, manière, bullukian, pourquoi, fondation, tête, toujours, comment, rome, collections, constitue, fois, perdu, thème, touche, conservateur, denis, donner, matière, montre, saint-arroman, visible, centre, conseil, grand, grands, journée

B.3 Interprétation de l'analyse en composantes principales

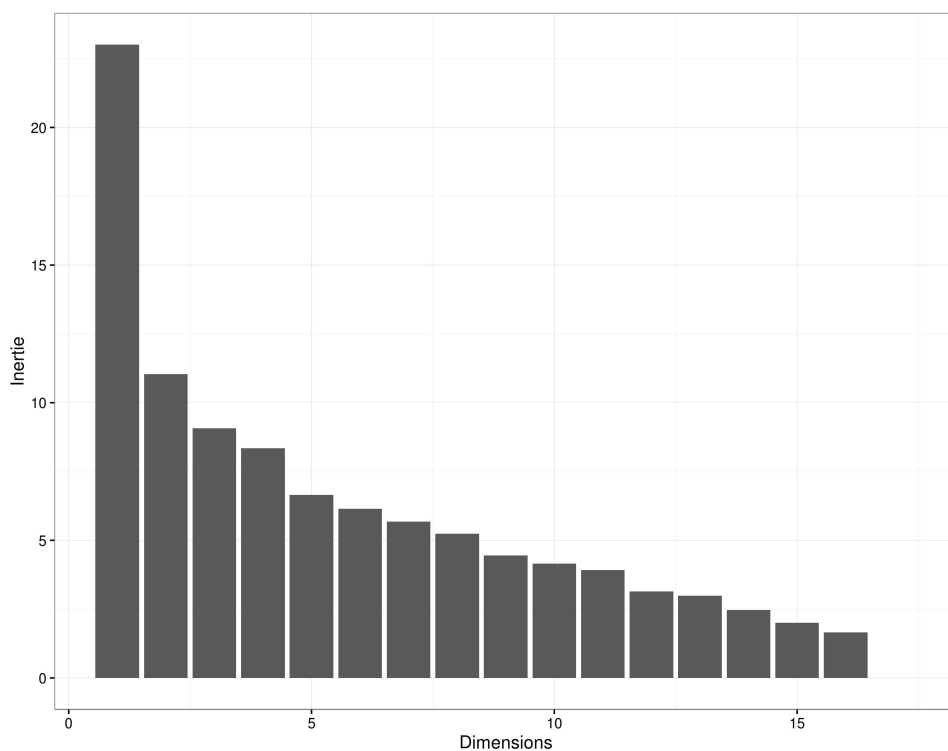


FIGURE B.2 – Variance expliquée par axes de l'ACP (pourcentage)

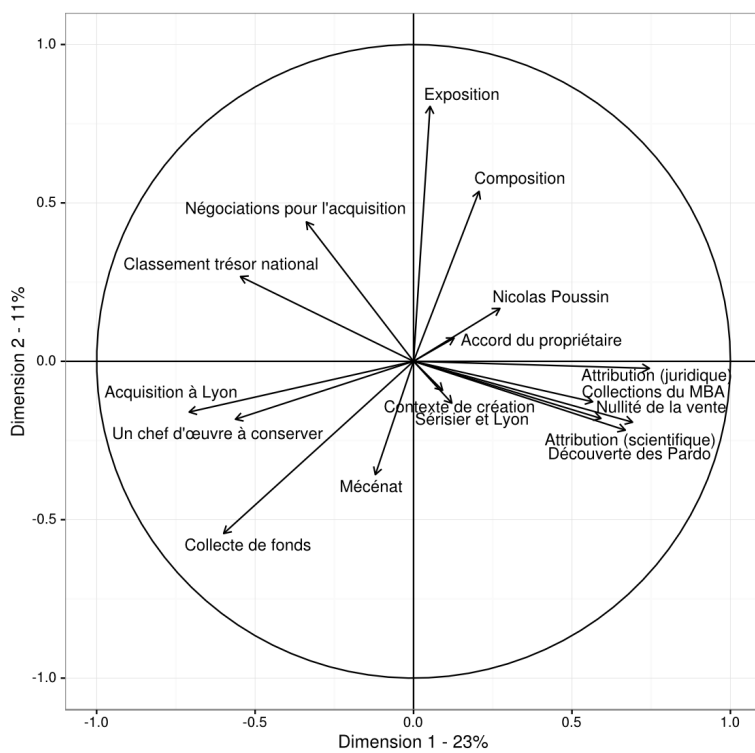


FIGURE B.3 – Projection des variables sur le plan factoriel, axes 1 et 2

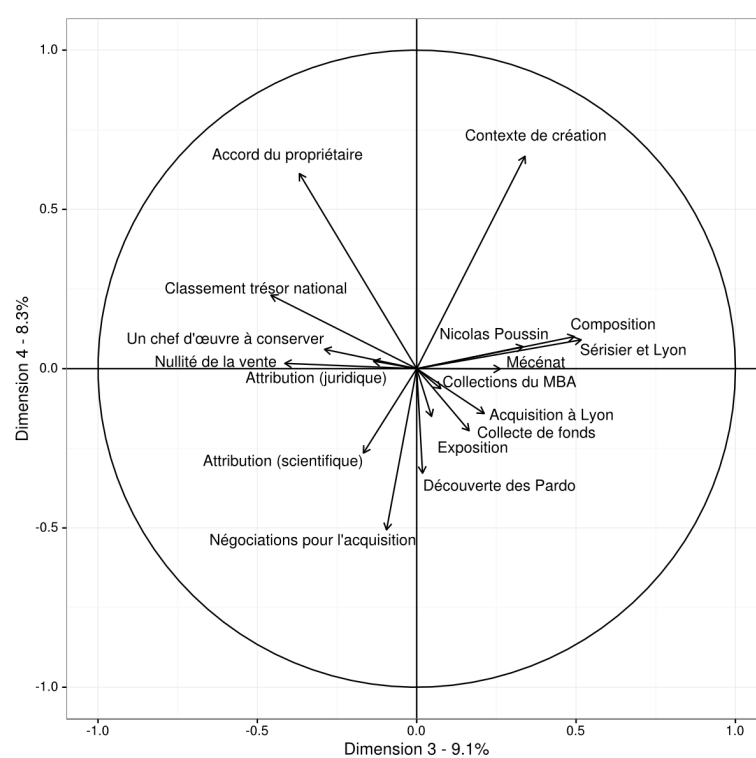


FIGURE B.4 – Projection des variables sur le plan factoriel, axes 3 et 4

Bibliographie

- ABBOTT, Andrew, *Chaos of disciplines*, Chicago : University of Chicago Press, 2001.
- ACORD, Sophia Krzys, « Beyond the “code”. New aesthetic methodologies for the sociology of the arts », *Sociologie de l'art*, 9–10, 2006, p. 69–86.
- « Beyond the head. The practical work of curating contemporary art », *Qualitative Sociology*, 33, 2010, p. 447–467.
- ACORD, Sophia Krzys et Tia DENORA, « Culture and the arts. From art worlds to arts-in-action », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619, 2008, p. 223–237.
- ADORNO, Theodor, « Types of musical conduct », *Introduction to the sociology of music*, New York : Seabury Press, 1962, p. 1–20.
- « The Valery-Proust museum », *Prisms*, Cambridge : MIT Press, 1983.
- ADORNO, Theodor et Max HORKHEIMER, « La production industrielle de biens culturels », *La dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, 1974, p. 129–176.
- ADRICHEM, Jan Van, « The collecting and critical reception of Cézanne in Holland, 1895–1920 », *The Burlington Magazine*, 148 (1242), 2006, p. 595–604.
- ALBANO, Caterina, « Narrating place : The sense of visiting », *Museum and Society*, 12 (1), 2014, p. 1–13.
- ALBENGA, Viviane et Laurence BACHMANN, « Appropriations des idées féministes et transformation de soi par la lecture », *Politix*, 109, 2015, p. 69–89.
- ALEXANDER, Victoria D., « Pictures at an exhibition : Conflicting pressures in museums and the display of art », *American Journal of Sociology*, 101 (4), 1996, p. 797–839.
- ALFONSI, Laurence, « La réception du film Lucie Aubrac », *Communication et langages*, 116, 1998, p. 39–57.
- ANCEL, Pascale, « La médiation écrite au musée : miroirs et jeux de miroirs », *La Lettre de l'OCIM*, 132, 2010, p. 14–20.

-
- ANCEL, Pascale et Sylvia GIREL, « Art and the public space », *Kunst und Öffentlichkeit*, sous la dir. de Dagmar DANKO, Olivier MOESCHLER et Florian SCHUMACHER, Berne : Springer, 2015, p. 83–94.
- ANG, Ien, *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*, Londres : Routledge, 1985.
- ANHEIER, Helmut K. et Stefan TOEPLER, « Commerce and the muse. Are art museums becoming commercial? », *To Profit or Not to Profit. The Commercial Transformation of the Nonprofit Sector*, sous la dir. de Burton A. WEISBROD, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 233–248.
- AZAM, Martine, « La pluralité des rapports à l'art : Être plus ou moins public », *Les non-publics, Les arts en réceptions*, 2004.
- BAKER, Paul J., « The life histories of W. I. Thomas and Robert E. Park », *American Journal of Sociology*, 79 (2), 1973, p. 243–260.
- BALLING, John D. et John Howard FALK, « A perspective on field trips. Environmental effects on learning », *Curator*, 23 (4), 1980, p. 229–240.
- BARBIER-BOUVET, Jean-François, *Tours, parcours et détours. Espace des pratiques et pratiques de l'espace*, Paris : Musée du Louvre, 1986.
- BARKER, Chris, éd., *The SAGE dictionary of cultural studies*, Thousands Oaks : Sage, 2004.
- BARKER, Martin, « The reception of Joe Sacco's *Palestine* », *Participations*, 9 (2), 2012, p. 58–73.
- BARNARD, William A., Ross J. LOOMIS et Henry A. CROSS, « Assessment of visual recall and recognition learning in a museum environment », *Bulletin of the Psychonomic Society*, 16 (4), 1980, p. 311–313.
- BATIONO-TILLON, Anne, « Ergonomie et domaine muséal », *Activités*, 10 (2), 2013, p. 82–108.
- BAUDRILLARD, Jean, « L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion », *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, p. 93–111.
- BAUMANN, Shyon, « Marketing, cultural hierarchies and the relevance of critics : Film in the United States, 1935-1980 », *Poetics*, 30, 2002, p. 243–262.
- BAXANDALL, Michael, « L'œil du Quattrocento », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40 (1), 1981, p. 10–49.
- BEARDSLEY, Monroe, *Aesthetics*, Indianapolis : Hackett, 1958.

-
- « Aesthetic experience regained », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28 (1), 1969, p. 3–11.
- *The aesthetic point of view*, Ithaca : Cornell University Press, 1982.
- BEAUD, Stéphane et Florence WEBER, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris : La Découverte, 2010 [1997].
- BECHTEL, Robert, « Hodometer research in museums », *Museum News*, 45 (7), 1967, p. 23–25.
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2006 [1982].
- BECKER, Howard Saul, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris : Métailié, 1985 [1963].
- BÉLIARD, Anne-Sophie, « Jeux croisés entre critique amateur et critique professionnelle dans les blogs de séries télévisées », *Réseaux*, 183, 2014, p. 95–121.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991, p. 115–192.
- BENNETT, Tony, « The political rationality of the museum », *Continuum*, 3 (1), 1990, p. 35–55.
- BENSE FERREIRA ALVES, Celia, « Des placeurs sachant se placer ? Rétributions indirectes et implication dans un petit boulot du théâtre », *Sociétés contemporaines*, 91 (3), 2013, p. 67–91.
- BENZECRY, Claudio E., « Becoming a fan. On the seductions of opera », *Qualitative Sociology*, 32 (2), 2009, p. 131–151.
- *The opera fanatic. Ethnography of an obsession*, Chicago : University of Chicago Press, 2011.
- BENZECRY, Claudio et Randall COLLINS, « The high of cultural experience. Toward a microsociology of cultural consumption », *Sociological Theory*, 32 (4), 2014, p. 307–326.
- BÉRA, Mathieu, « La critique d'art. Une instance de régulation non régulée », *Sociologie de l'art*, 3, 2004, p. 79–100.
- BÉRA, Matthieu, « Critique d'art et/ou promotion culturelle », *Réseaux*, 117, 2003, p. 153–187.
- BERTELLI, Dominique, « La réception du fait littéraire par la critique journalistique », *Questions de communication*, 8, 2005, p. 165–178.
- « *Les Choses* et la critique journalistique. Approche contextualiste », *Questions de communication*, 10, 2006, p. 263–276.

-
- BERTELLI, Dominique, « La fabrique de l'événement littéraire. L'exemple de *La vie mode d'emploi* », *Communication et langages*, 158, 2009, p. 31–42.
- BESSY, Christian et Francis CHATEAURAYNAUD, « Les ressorts de l'expertise. Epreuves d'authenticité et engagement des corps », *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*, sous la dir. de Bernard CONEIN, Nicolas DODIER et Laurent THÉVENOT, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1993, p. 141–164.
- *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris : Métailié, 1995.
- BEST, Katie, « Making museum tours better. Understanding what a guided tour really is and what a tour guide really does », *Museum Management and Curatorship*, 27 (1), 2012, p. 35–52.
- BICKNELL, Sandra et Peter MANN, « A picture of visitors for exhibition developers », *Visitor Studies*, 5 (1), 1993, p. 88–98.
- BIELICK, Stacey et Zahava D. DOERING, *An assessment of the Think Tank Exhibition at the National Zoological Park*, Washington : Smithsonian Institution, 1997.
- BITGOOD, Stephen, « The effects of gallery changes on visitor reading and object viewing time », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 761–782.
- « Museum fatigue : A critical review », *Visitor Studies*, 12 (2), 2009, p. 93–111.
- *Social design in museum. The psychology of visitor studies*, Edinburgh : MuseumsEtc, 2011.
- *Attention and value. Keys to understanding museum visitors*, Walnut Creek : Left Coast Press, 2013.
- BJURSTROM, Per, « Les premiers musées d'art en Europe et leur public », *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, sous la dir. de Édouard POMMIER, Paris : Musée du Louvre, 1995, p. 549–563.
- BLEI, David M., « Probabilistic topic models », *Communications of the ACM*, 55 (4), 2012, p. 77–84.
- BLEI, David M. et John D. LAFFERTY, « Topic models », *Text Mining. Classification, Clustering and Applications*, sous la dir. d'Ashok N. SRIVASTAVA et Mehran SAHAMI, Boca Raton : Chapman et Hall/CRC, 2009, p. 71–94.
- BLONDIAUX, Loïc, « Faut-il se débarrasser de la notion de compétence politique ? », *Revue française de science politique*, 57 (6), 2007, p. 759–774.
- BOLTANSKI, Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (1), 1975, p. 37–59.

-
- BOLTANSKI, Luc, Marie-Ange SCHILTZ et Yann DARRÉ, « La dénonciation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 51 (1), 1984, p. 3–40.
- BOULLIER, Dominique, « La fabrique de l’opinion publique dans les conversations télé », *Réseaux*, 126 (4), 2004, p. 57–87.
- *La télévision telle qu’on la parle. Trois études ethnométhodologiques*, Paris : L’Harmattan, 2004.
- BOURDEAU, Laurent et Jean-Charles CHEBAT, « The effects of signage and location of works of art on recall of titles and paintings in art galleries », *Environment and Behavior*, 35 (2), 2003, p. 203–226.
- BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Minuit, 1965.
- « Éléments d’une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, 20 (4), 1968, p. 640–664.
- « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps Modernes*, 27 (295), 1971, p. 1345–1378.
- « Le couturier et sa griffe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (1), 1975, p. 7–36.
- *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979.
- « Espace social et genèse des classes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52, 1984, p. 3–12.
- « L’opinion publique n’existe pas », *Questions de sociologie*, Paris : Minuit, 1984, p. 222–235.
- *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1998 [1993].
- *Méditations pascaliennes*, Paris : Seuil, 2003 [1997].
- BOURDIEU, Pierre et Alain DARBEL, *L’amour de l’art. Les musées d’art européens et leur public*, Paris : Minuit, 1969 [1966].
- BOURDIEU, Pierre et Jean-Claude PASSERON, *La reproduction. Eléments d’une théorie du système d’enseignement*, Paris : Minuit, 1969.
- BRAVERMAN, Benjamin E., « Empowering visitors. Focus group interviews for art museums », *Curator*, 31 (1), 1988, p. 43–52.
- BREKHUS, Wayne, « The Rutgers school : A zerubavelian culturalist cognitive sociology », *European Journal of Social Theory*, 10 (3), 2007, p. 448–464.

-
- BREKHUS, Wayne H., John F. GALLIHER et Jaber F. GUBRIUM, « The need for thin description », *Qualitative Inquiry*, 11 (6), 2005, p. 861–879.
- BRETON, Jean-Jacques et Dominique WILLIATTE, *Les grands peintres. Les 50 meilleurs artistes de l'histoire de l'art*, Paris : First, 2008.
- BRIEBER, David et al., « Art in time and space. Context modulates the relation between art experience and viewing time », *PLoS ONE*, 9 (6), 2014, sous la dir. de Luis M. MARTINEZ.
- BRUDER, Kurt A. et Ozum UCOK, « Interactive art interpretation. How viewers make sense of paintings in conversation », *Symbolic Interaction*, 23 (4), 2000, p. 337–358.
- BRUGIDOU, Mathieu, « Argumentation and values. An analysis of ordinary political competence via an open-ended question », *International Journal of Public Opinion Research*, 15 (4), 2003, p. 413–430.
- BURKE, Kenneth, « Literature as equipment for living », *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, sous la dir. de David H. RICHTER, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1941, p. 293–304.
- CAILLET, Elisabeth, « L'ambiguïté de la médiation culturelle. Entre savoir et présence », *Public et musées*, 6, 1994, p. 53–73.
- CALBO, Stéphane, « Les manifestations de l'affectivité en situation de réception télévisuelle », *Réseaux*, 90, 1998, p. 119–136.
- CARBONNEL, Marie, « Profession : critique ? Les défis de l'Association syndicale de la critique littéraire de la Belle Époque à la fin des années trente », *Le mouvement social*, 214 (1), 2006, p. 93–111.
- CARDON, Dominique et Fabien GRANJON, « Éléments pour une approche des pratiques culturelles par les réseaux de sociabilité », *Le(s) public(s) de la culture*, sous la dir. d'Olivier DONNAT et Paul TOLILA, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 93–108.
- CARRIER, David, *Museum skepticism. A history of the display of art in public galleries*, Durham : Duke University Press, 2006.
- CAUNE, Jean, « Les territoires et les cartes de la médiation. ou la médiation mise à nu par ses commentateurs », *Les enjeux de l'information et de la communication*, 11 (2), 2010, p. 1–11.
- CAVALLO, Guglielmo et Roger CHARTIER, éd., *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris : Seuil, 1997.

-
- CEFAÏ, Daniel et Dominique PASQUIER, éd., *Les sens du public. Publics politiques et publics médiatiques*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003.
- « Les sens du public », *Les sens du public. Publics politiques et médiatiques*, sous la dir. de Daniel CEFAÏ et Dominique PASQUIER, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 13–59.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990 [1980].
- CERULO, Karen A., éd., *Culture in mind. Towards a sociology of culture and cognition*, Londres : Routledge, 2002.
- CHAMPAGNE, Patrick, « La construction médiatique des “malaises sociaux” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 90 (1), 1991, p. 64–76.
- CHAPOULIE, Jean-Michel, « Le travail de terrain, l'observation des actions et des interactions, et la sociologie », *Sociétés contemporaines*, 40 (1), 2000, p. 5–27.
- CHARPENTIER, Isabelle, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix*, 7 (27), 1994, p. 45–75.
- éd., *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Grane : Creaphis, 2006.
- « Des passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », *Femmes et livres*, sous la dir. de Danielle BAJOMEE, Juliette DOR et Marie-Elisabeth HENNEAU, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 231–242.
- CHARTIER, Roger, « Textes, imprimés, lectures », *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, sous la dir. de Martine POULAIN, Paris : Éditions du Cercle de la librairie, 1988, p. 193–207.
- *Les origines culturelles de la Révolution Française*, Paris : Seuil, 1990.
- « Communautés de lecteurs », *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence : Alinea, 1992, p. 13–33.
- « Du livre au lire », *Réseaux*, 1, 1997, p. 271–290.
- éd., *Pratiques de la lecture*, Paris : Payot, 2003.
- CHAUMIER, Serge et François MAIRESSE, *La médiation culturelle*, Paris : Armand Colin, 2013.
- CHENEY, Terry, « The presence of museums in the lives of Canadians, 1971-1998. What might have been and what has been », *Cultural Trends*, 48, 2002, p. 39–67.

-
- CHILDRESS, C. Clayton et Noah E. FRIEDKIN, « Cultural reception and production. The social construction of meaning in book clubs », *American Sociological Review*, 77 (1), 2012, p. 45–68.
- CIBOIS, Philippe, « Les publics du théâtre contemporain », *Communications*, 83 (1), 2008, p. 37–46.
- CLEMENT, Michel, Dennis PROPPE et Armin ROTT, « Do critics make bestsellers? Opinion leaders and the success of books », *Journal of Media Economics*, 20 (2), 2007, p. 77–105.
- COLLOVALD, Annie et Erik NEVEU, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris : Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, 2004.
- COMBES, Clément, « La consommation de séries à l'épreuve d'Internet. Entre pratique individuelle et activité collective », *Réseaux*, 165, 2011, p. 138–163.
- CONE, Cynthia A., « Space, time and family interaction. Visitor behavior at the Science Museum of Minnesota », *Curator*, 21 (3), 1978, p. 245–258.
- COULANGEON, Philippe, Pierre-Michel MENGER et Ionela ROHARIK, « Les loisirs des actifs. Un reflet de la stratification sociale », *Économie et Statistique*, 352 (1), 2002, p. 39–55.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály et Rick E. ROBINSON, *The art of seeing. An interpretation of the aesthetic encounter*, Malibu : J. Paul Getty Museum, 1990.
- CUMMING, Robert, *Grands maîtres de la peinture. 50 peintres célèbres présentés au travers de leurs œuvres*, Paris : Larousse, 1998.
- CURY, Marilia Xavier et Carla Gibertoni CARNEIRO, « All things Indian. Reception of the exhibition beauty and knowledge-indigenous featherwork », *ICOM Education*, 21, 2008, p. 66–73.
- DAIFUKU, Hiroshi, « The museum and the visitor », *The organization of museums. Practical advice*, sous la dir. d'UNESCO, Paris : UNESCO, 1960, p. 73–80.
- DANTO, Arthur C., *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*, Cambridge : Harvard University Press, 1981.
- DARMON, Muriel, *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, Paris : La Découverte, 2008 [2003].
- DARRAS, Bernard, « Policy and practice in French art education. An analysis of change », *Arts Education Policy Review*, 97 (4), 1996, p. 12–17.

-
- DARRAS, Éric, « Les limites de la distance. Réflexions sur le mode d’appropriation des produits culturels », *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, sous la dir. d’Olivier DONNAT, Paris : La Documentation Française, 2003, p. 229–253.
- DARRÉ, Yann, « Esquisse d’une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161–162, 2006, p. 122–136.
- DAVALLON, Jean, « Analyser l’exposition. Quelques outils », *museums.ch*, 1, 2006, p. 116–125.
- DAVALLON, Jean, Hana GOTTESDIENER et Marie-Sylvie POLI, « The “expert visitor” concept », *Museum International*, 52 (4), 2000, p. 60–64.
- DAVIDSON, Lee et Pamela SIBLEY, « Audiences at the “New” Museum : Visitor Commitment, Diversity and Leisure at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa », *Visitor Studies*, 14 (2), 2011, p. 176–194.
- DAVIDSON, Marion, « Information from museum security personnel », *Visitor studies*, 2 (1), 1990, p. 101–106.
- DAWSON, Emily et Eric JENSEN, « Towards a contextual turn in visitor studies. Evaluating visitor segmentation and identity-related motivations », *Visitor Studies*, 14 (2), 2011, p. 127–140.
- DAYAN, Daniel, « Les mystères de la réception », *Le Débat*, 71, 1992, p. 141–157.
- DEBARY, Octave et Mélanie ROUSTAN, *Voyage au musée du quai Branly*, Paris : La Documentation Française, 2012.
- DEBENEDETTI, Stéphane, « Investigating the role of companions in the art museum experience », *International Journal of Arts Management*, 5 (3), 2003, p. 52–63.
- « L’expérience de visite des lieux de loisirs. Le rôle central des compagnons », *Recherche et applications en marketing*, 18 (4), 2003, p. 43–58.
- « The role of media critics in the cultural industries », *International Journal of Arts Management*, 8 (3), 2006, p. 30–42.
- « L’expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative », *Recherches en marketing des activités culturelles*, sous la dir. d’Isabelle ASSASSI, Paris : Vuibert, 2010, p. 179–196.
- DENIZEAU, Gérard, *Panorama des grands courants artistiques*, Paris : Larousse, 2013.
- DENORA, Tia, *Music in everyday life*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain*, 37, 2001, p. 75–88.

-
- DERLON, Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris : Gallimard, 2008.
- DESCOMBES, Vincent, « La confusion des langues », *Enquête*, 6, 1998, p. 35–54.
- DESHAYES, Sophie, « Interprétation du statut d'un audioguide », *Études de communication*, 24, 2001, p. 71–90.
- « Audioguides et musées », *La Lettre de l'OCIM*, 79, 2002, p. 24–31.
- DIMAGGIO, Paul, « Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. Part II : The classification and framing of American art », *Media, Culture and Society*, 4, 1982, p. 303–322.
- « Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. The creation of an organizational base for high culture in America », *Media, Culture & Society*, 4 (1), 1982, p. 33–50.
- « Classification in art », *American Sociological Review*, 52 (4), 1987, p. 440–455.
- « Culture and cognition », *Annual Review of Sociology*, 23, 1997, p. 263–287.
- DIMAGGIO, Paul et Toqir MUKTHAR, « Arts participation as cultural capital in the United States, 1982-2002. Signs of decline ? », *Poetics*, 32, 2004, p. 169–194.
- DIMAGGIO, Paul, Manish NAG et David BLEI, « Exploiting affinities between topic modeling and the sociological perspective on culture. Application to newspaper coverage of U.S. government arts funding », *Poetics*, 41 (6), 2013, p. 570–606.
- DIMAGGIO, Paul et Michael USEEM, « Social class and arts consumption », *Theory and Society*, 5 (2), 1978, p. 141–161.
- DIMAGGIO, Paul et al., « The role of religion in public conflicts over the arts in the Philadelphia area, 1965–1997 », *Crossroads of the spirit. Religion and art in American life*, sous la dir. de Glenn WALLACH et Gigi BRADFORD, New York : Free Press, 2001.
- DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris : Armand Colin, 2000.
- DJAKOUANE, Aurélien, « La carrière du spectateur. Une approche relationnelle des temps de la réception », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 14, 2011.
- DOERING, Zahava D, « Strangers, guests, or clients? Visitor experiences in museums », *Curator*, 42 (2), 1999, p. 74–87.
- DONNAT, Olivier, « Les publics des musées en France », *Publics et Musées*, 3 (1), 1993, p. 29–46.
- *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris : La Découverte, 1994.

-
- *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris : La Découverte, 2009.
- DUBOIS, Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris : Belin, 2000.
- « La statistique culturelle au ministère de la culture, de la croyance à la mauvaise conscience », *Public(s) et politiques culturelles*, sous la dir. d'Olivier DONNAT et Paul TOLILA, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 25–32.
- *La culture comme vocation*, Paris : Raisons d'agir, 2013.
- DUBOIS, Vincent, Jean-Matthieu MÉON et Emmanuel PIERRU, « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182 (1), 2010, p. 106–125.
- DUBOIS-BRINKMANN, Isabelle et Sylvain LAVEISSIÈRE, éd., *Nicolas Poussin. La fuite en Égypte (1657)*, Paris : Somogy, 2010.
- DUFRÊNE, Bernadette et Michèle GELLEREAU, « Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et construction d'images », *Médiation et information*, 19, 2004, p. 163–175.
- DUFRESNE-TASSÉ, Colette, « The museum in adult education. A psychological study of visitor Reactions », *International Review of Education*, 40 (6), 1994, p. 469–484.
- DUFRESNE-TASSÉ, Colette et al., « Fonctionnement imaginaire, culture du visiteur et culture exposée par le musée », *Diversité culturelle, distance et apprentissage*, sous la dir. de Colette DUFRESNE-TASSÉ, Montréal : Musée de la civilisation, 2000, p. 136–156.
- DUFRESNE-TASSÉ, Colette et al., « À quoi pensent les visiteurs adultes de type grand public en parcourant seuls des salles d'exposition ? Analyse de leur expérience », *L'évaluation, recherche appliquée aux multiples usages*, sous la dir. de Colette DUFRESNE-TASSÉ, Montréal : MultiMondes, 2002, p. 125–145.
- EIDELMAN, Jacqueline, « La réception de l'exposition d'art contemporain "Hypothèses de collection" », *Publics et Musées*, 16, 1999, p. 163–192.
- EIDELMAN, Jacqueline et Nathalie RAGUET-CANDITO, « L'exposition *La Différence* et sa réception en Suisse, en France et au Québec », *Ethnologie française*, 90 (2), 2002, p. 357–366.

-
- EIDELMAN, Jacqueline, Mélanie ROUSTAN et Bernadette GOLDSTEIN, éd.s., *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris : La Documentation Française, 2007.
- ELLENBOGON, Kirsten, John Howard FALK et Kate Haley GOLDMAN, « Understanding the motivations of museum audiences », *Museum Informatics : People, Information, and Technology in Museums*, sous la dir. de Paul F. MARTY et Katherine Burton JONES, Londres : Routledge, 2007, p. 187–194.
- ERICKSON, Bonnie H., « Culture, class and connections », *American Journal of Sociology*, 102 (1), 1996, p. 217–251.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, « Sens d'une œuvre et sens d'une exposition », *Protée*, 33 (2), 2005, p. 41.
- EVERETT, Michele et Margaret S. BARRETT, « Investigating sustained visitor/museum relationships. Employing narrative research in the field of museum visitor studies », *Visitor Studies*, 12 (1), 2009, p. 2–15.
- FALK, John H., « An identity-centered approach to understanding museum learning », *Curator*, 49 (2), 2006, p. 151–166.
- FALK, John H. et John D. BALLING, « The field trip milieu. Learning and behavior as a function of contextual events », *Journal of Educational Research*, 76 (1), 1982, p. 22–28.
- FALK, John H. et Lynn D. DIERKING, *Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning*, Walnut Creek : Rowman & Littlefield, 2000.
- FALK, John Howard, « The use of time as a measure of visitor behavior and exhibit effectiveness », *Roundtable Reports*, 7 (4), 1982, p. 10–13.
- « Time and Behavior as Predictors of Learning », *Science Education*, 67 (2), 1983, p. 267–276.
- *Identity and the museum visitor experience*, Walnut Creek : Left Coast Press, 2009.
- FALK, John Howard et Diane DIERKING Lynn, « Recalling the museum experience », *Journal of Museum Education*, 20 (2), 1995, p. 10–13.
- FALK, John Howard et Lynn Diane DIERKING, « The effect of visitation frequency on long-term recollection », *Visitor studies*, 3 (1), 1991, p. 94–103.
- *The museum experience*, Washington : Howells House, 1992.
- FALK, John Howard et al., « Predicting visitor behavior », *Curator*, 28 (4), 1985, p. 249–257.

-
- FAURE, Elie, *Histoire de l'art*, t. 4 : *L'art moderne*, Paris : Gallimard, 1988 [1921].
- FEATHERSTONE, Mike, *Consumer culture and postmodernism*, Londres : Sage, 1991.
- FINE, Gary Alan, *Shared fantasy. Role-playing games as social worlds*, Chicago : University of Chicago Press, 1983.
- « Organiser les mondes de loisir. La mobilisation des ressources », *Tracés*, 28, 2015, p. 157–182.
- FISH, Stanley, *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge : Harvard University Press, 1982.
- FORSEY, Martin Gerard, « Ethnography as participant listening », *Ethnography*, 11 (4), 2010, p. 558–572.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « L'œuvre négociée. Sociologie de l'expérience du Net art et de ses dispositifs de médiation », *Sociologie et sociétés*, 39 (2), 2007, p. 251–267.
- « Le public à l'œuvre. Arts numériques et médias praticables », *Les cahiers du numérique*, 2, 2010, p. 87–100.
- FRANCIS, David, Maggie ESSON et Andrew MOSS, « Following visitors and what it tells us. The use of visitor tracking to evaluate “Spirit of the Jaguar” at Chest Zoo », *IZE Journal*, 43, 2007, p. 20–24.
- FREECE, Hannah, « “A new era for museums”. Professionalism and ideology in the American Association of Museums, 1906-1935 », Honors Thesis, Wesleyan University, 2009.
- FRIEDMAN, Sam, *Comedy and distinction. The cultural currency of a « good » sense of humour*, Londres : Routledge, 2014.
- GARIFF, David, *Les plus grands peintres de Michel-Ange à Andy Warhol. Courants et influences au fil de l'histoire*, Paris : Eyrolles, 2009.
- GAXIE, Daniel, *Le cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris : Seuil, 1978.
- « Le vote désinvesti. Quelques éléments d'analyse des rapports au vote », *Politix*, 6 (22), 1993, p. 138–164.
- « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des “citoyens” », *Revue française de science politique*, 57 (6), 2007, p. 737–757.
- GEERTZ, Clifford, « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », *Enquête*, 6, 1998 [1973], p. 73–105.

-
- GHEBAUR, Cosmina, « L'exposition photographique de rue. Le rapport à l'œuvre, entre relation et interaction », *Revue internationale de communication politique et sociale*, 2, 2009, p. 31–44.
- « “Mais... Je ne visite pas!” Une approche ethnographique de l'usage faible des œuvres », *Ethnologie française*, 43 (4), 2013, p. 709–722.
- « Le non-public à l'œuvre. Ethnographie d'une sortie au musée du Quai Branly avec le centre social », *Sociologie de l'Art*, 22, 2014, p. 191–219.
- GILMAN, Benjamin Ives, « Museum fatigue », *The Scientific Monthly*, 2, 1916, p. 62–74.
- GINZBURG, Carlo, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du 16e siècle*, Paris : Gallimard, 1980 [1976].
- GIRE, Fabienne, Dominique PASQUIER et Fabien GRANJON, « Culture et sociabilité. Les pratiques de loisir des français », *Réseaux*, 145-146, 2007, p. 159–215.
- GLEVAREC, Hervé et Michel PINET, « La “tablature” des goûts musicaux. Un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, 50 (3), 2009, p. 599–640.
- « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique*, 2013.
- GLICENTSTEIN, Jérôme, *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France, 2015.
- GLYNN, Mary Ann et Michael LOUNSBURY, « From the critics' corner. Logic blending, discursive change and authenticity in a cultural production system », *Journal of Management Studies*, 42 (5), 2005, p. 1031–1055.
- GOFFMAN, Erving, *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*, Paris : Minuit, 1975 [1963].
- *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, Paris : Economica, 2013 [1963].
- GOMBRICH, Ernst M., *Histoire de l'art*, Londres : Phaidon, 2006 [1950].
- GONCOURT, Edmond de et Jules de GONCOURT, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, Paris : Charpentier, 1888.
- GONZALEZ-MARTINEZ, Esther, « La réception du musée de l'art brut par son public. Différenciation des approches interprétatives de l'exposition », *Revue Suisse de Sociologie*, 21 (3), 1995, p. 741–761.

-
- GORDON, Ayala, « The exploration route in an exhibition. A new follow-up technique employed in the Ruth Young Wing », *Israel Museum Journal*, 1, 1982, p. 79–90.
- GOTTESDIENER, Hana, « Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles », *Psychologie française*, 32 (1-2), 1987, p. 55–64.
- *Freins et motivations à la visite des musées d'art*, Paris : DEP-Ministère de la culture, 1992.
- GOTTESDIENER, Hana et Jean-Christophe VILATTE, « Personality. A factor influencing art museum attendance », *Looking for Non-Publics*, sous la dir. de Daniel JACOBI et Jason LUCKERHOFF, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 27–48.
- GRASSIN, Anne-Sophie, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l'OCIM*, 110, 2011, p. 4–12.
- GRIFFITHS, Thomas L. et Mark STEYVERS, « Finding scientific topics », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 101 (1), 2004, p. 5228–5235.
- GRIGNON, Claude et Jean-Claude PASSERON, « Alternance et ambivalence », *Enquête*, 1, 1985.
- *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris : Gallimard, Le Seuil, 1989.
- GRISWOLD, Wendy, « The fabrication of meaning. Literary interpretation in the US, GB, and the West Indies », *American Journal of Sociology*, 92 (5), 1987, p. 1077–1117.
- HALBWACHS, Maurice, « La statistique en sociologie », *La statistique, ses applications, les problèmes qu'elle soulève*, Paris : Presses Universitaires de France, 1944, p. 113–134.
- HALL, Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, 68, 1994, p. 27–39.
- HANQUINET, Laurie, « Visitors to modern and contemporary art museums. Towards a new sociology of “cultural profiles” », *The Sociological Review*, 61 (4), 2013, p. 790–813.
- *Du musée aux pratiques culturelles. Enquête sur les publics de musées d'art moderne et contemporain*, Bruxelles : Université de Bruxelles, 2014.
- HANQUINET, Laurie et Mike SAVAGE, « “Educative leisure” and the art museum », *Museum and Society*, 10 (1), 2012, p. 42–59.
- HARRINGTON, Maureen, « Family leisure », *Handbook of leisure studies*, sous la dir. de Chris ROJEK, Anthony J. VEAL et Susan M. SHAW, Londres : Palgrave Macmillan, 2006, p. 417–432.

-
- HASKELL, Francis, « Les musées et leurs ennemis », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49 (1), 1983, p. 103–106.
- HASKELL, Francis et Nicholas PENNY, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture, 1500–1900*, New Haven : Yale University Press, 1982.
- HAUCHECORNE, Mathieu, « Le “professeur Rawls” et le “Nobel des pauvres”. La politisation différenciée des théories de la justice de John Rawls et d’Amartya Sen dans les années 1990 en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 176–177, 2009, p. 94–113.
- « Faire du terrain en pensée politique », *Politix*, 25 (100), 2012, p. 149–165.
- HEATH, Christian et al., « Crafting participation. Designing ecologies, configuring experience », *Visual Communication*, 1 (1), 2002, p. 9–33.
- HEIN, George E., *Learning in the museum*, Londres : Routledge, 1998.
- HEINICH, Nathalie, « L’art contemporain dans la pluralité des mondes. Du hall de gare au livre d’or », *Loisir et société*, 17 (2), 1994, p. 397–421.
- « Les colonnes de Buren au Palais-Royal. Ethnographie d’une affaire », *Ethnologie française*, 25 (4), 1995, p. 525–541.
- *Le triple jeu de l’art contemporain*, Paris : Minuit, 1998.
- « Les rejets de l’art contemporain », *Public et musées*, 16 (1), 1999, p. 151–162.
- « Des chercheurs aux décideurs. Une interaction problématique », *Les institutions culturelles au plus près du public*, sous la dir. de Claude FOURTEAU, Paris : Musée du Louvre, La Documentation Française, 2002, p. 155–166.
- *L’art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris : Anthème Fayard, 2010.
- HEINICH, Nathalie et Michael POLLAK, « Du conservateur de musée à l’auteur d’expositions. L’invention d’une position singulière », *Sociologie du travail*, 31 (1), 1989, p. 29–49.
- *Vienne à Paris. Portrait d’une exposition*, Paris : Bibliothèque publique d’information, 1989.
- HÉNAUT, Léonie, « Capacités d’observation et dynamique des groupes professionnels. La conservation des œuvres de musées », *Revue française de sociologie*, 52 (1), 2011, p. 71–101.
- « Un tableau en cours de restauration, ou comment aborder empiriquement la question de la perception artistique », *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences*

-
- sociales*, sous la dir. de Sophie HOUDART et Olivier THIERY, Paris : La Découverte, 2011, p. 263–271.
- HENDON, William S., Frank COSTA et Robert Allan ROSENBERG, « The general public and the art museum. Case studies of visitors to several institutions identify characteristics of their publics », *American Journal of Economics and Sociology*, 48 (2), 1989, p. 230–243.
- HENNION, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 1993.
- « Réflexivité. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 153, 2009, p. 55–78.
- « Vous avez dit attachements ? », *Mélanges en l'honneur de Michel Callon*, sous la dir. de Madeleine AKRICH et al., Paris : Presses de l'École des Mines, 2010, p. 179–190.
- HENNION, Antoine et Bruno LATOUR, « L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Cahiers de médiologie*, 1, 1996, p. 234–241.
- HILKE, D. D., « Strategies for family learning in museums », *Visitor studies*, 2, 1988, p. 120–124.
- HILL, Kate, *Culture and class in English public museums, 1850–1914*, Aldershot : Ashgate, 2005.
- HIRSCHMAN, Albert O., *Exit, voice and loyalty. Responses to decline in firms, organizations and states*, Cambridge : Harvard University Press, 1970.
- HOFMEYR, Isabel, « How Bunyan became English. Missionaries, translation, and the discipline of English literature », *Journal of British Studies*, 41, 2002, p. 84–119.
- HOGGART, Richard, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris : Minuit, 1980 [1957].
- HOOD, Marilyn G., « Leisure criteria of family participation and nonparticipation in museums », *Marriage & Family Review*, 13 (3-4), 1989, p. 151–169.
- « After 70 years of audience research, what have we learned? Who comes to museums, who does not, and why? », *Visitor studies*, 5 (1), 1993, p. 16–27.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museums and the shaping of knowledge*, Londres : Routledge, 1992.
- *Museums and their visitors*, Londres : Routledge, 1994.
- *Museums and education. Purpose, pedagogy, performance*, Londres : Routledge, 2007.

-
- HOUSEN, Abigail, « Three methods for understanding museum audiences », *Museum Studies Journal*, 2 (1), 1987, p. 41–50.
- « Validating a measure of aesthetic development for museums and schools », *ILVS Review*, 2 (2), 1992, p. 213–237.
- HUMPHREYS, Laud, *Le commerce des pissotières. Pratiques homosexuelles anonymes dans l'Amérique des années 1960*, Paris : La Découverte, 2007 [1970].
- HUYSSSEN, Andreas, « The cultural politics of pop. Reception and critique of US pop art in the Federal Republic of Germany », *New German Critique*, 4, 1975, p. 77–97.
- ISEMINGER, Gary, « Aesthetic experience », *The Oxford handbook of aesthetics*, sous la dir. de Jerrold LEVINSON, Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 99–116.
- JACOBI, Daniel, Anik MEUNIER et Sylvie ROMANO, « La médiation culturelle dans les musées. Une forme de régulation sociale », *Recherches en communication*, 13, 2000, p. 37–60.
- JACOBS, Mark D., « “Not on a friday or saturday night”. Performance anxieties of a college arts audience », *The Journal of Arts, Management, Law and Society*, 30 (2), 2000, p. 134–145.
- JANSEN-VERBEKE, Myriam et Johan van REKOM, « Scanning museum visitors. Urban tourism marketing », *Annals of Tourism Research*, 21 (2), 1996, p. 364–375.
- JANSSEN, Susanne, « Reviewing as social practice. Institutional constraints on critics' attention for contemporary fiction », *Poetics*, 24 (5), 1997, p. 275–297.
- « Art journalism and cultural change : The coverage of the arts in Dutch newspapers 1965–1990 », *Poetics*, 26 (5), 1999, p. 329–348.
- JANSSEN, Susanne, Giselinde KUIPERS et Marc VERBOORD, « Cultural globalization and arts journalism : The international orientation of arts and culture coverage in Dutch, French, German, and U.S. Newspapers, 1955 to 2005 », *American Sociological Review*, 73 (5), 2008, p. 719–740.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude MAILLARD, Paris : Gallimard, 1990 [1972].
- JENKINS, Henry, *Textual poachers. Television fans and participatory culture*, Londres : Routledge, 1992.
- JENNY, Hélène, « Être agent d'accueil et de surveillance au musée. Entre confort et souffrance », Mémoire de master 1, Université Lyon 2, 2014.

-
- JOHNSON, James H., *Listening in Paris. A cultural history*, Berkeley : University of California Press, 1995.
- JOHNSON, Nancy R., « Aesthetic socialization during school tours in an art museum », *Studies in Art Education*, 1981, p. 55–64.
- JOIGNANT, Alfredo, « Pour une sociologie cognitive de la compétence politique », *Politix*, 17 (65), 2004, p. 149–173.
- « Compétence politique et bricolage », *Revue française de science politique*, 57 (6), 2007, p. 799–817.
- JONCHERY, Anne et Sophie BIRAUD, « Musées en famille, familles au musée. De l'expérience de visite des familles à des politiques muséales spécifiques », *Informations sociales*, 181, 2014, p. 86–95.
- JOY, Annamma et John F. SHERRY Jr., « Speaking of art as embodied imagination. A multisensory approach to understanding aesthetic experience », *Journal of Consumer Research*, 30 (2), 2003, p. 259–282.
- JURT, Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Georges Bernanos, 1926-1936*, Paris : Jean-Michel Place, 1997.
- KANDA, Takayuki et al., « Analysis of people trajectories with ubiquitous sensors in a science museum », *IEEE International Conference on Robotics and Automation*, 2007, p. 4846–4853.
- KAPLAN, Stephen, Lisa V. BARDWELL et Deborah B. SLAKTER, « The museum as a restorative environment », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 725–743.
- KATZ, Elihu, « L'héritage de Gabriel Tarde. Un paradigme pour la recherche sur l'opinion et la communication », *Hermès*, 11–12, 1992, p. 265–274.
- KATZ, Elihu et Tamar LIEBES, « Interacting with *Dallas*. Cross-cultural readings of American TV », *Canadian Journal of Communication*, 15 (1), 1990, p. 45–66.
- KATZ, Jack, « What makes crime news? », *Media, Culture & Society*, 9, 1987, p. 47–75.
- KAWASHIMA, Atsuko et Hana GOTTESDIENER, « Accrochage et perception des œuvres », *Publics et Musées*, 13 (1), 1998, p. 149–173.
- KAWASHIMA, Nobuko, « Knowing the public. A review of museum marketing literature and research », *Museum Management and Curatorship*, 17 (1), 1998, p. 21–39.
- KESNER, Ladislav, « The role of cognitive competence in the art museum experience », *Museum Management and Curatorship*, 21 (1), 2006, p. 4–19.

-
- KESSOUS, Emmanuel, *L'attention au monde. Sociologie des données personnelles à l'ère numérique*, Paris : Armand Colin, 2012.
- KIRCHBERG, Volker, « Museum visitors and non-visitors in Germany : A representative survey », *Poetics*, 24 (2), 1996, p. 239–258.
- KIRCHBERG, Volker et Martin TRÖNDLE, « The museum experience : Mapping the experience of fine art », *Curator*, 58 (2), 2015, p. 169–193.
- KLEIN, Hans-Joachim, « Tracking visitor circulation in museum settings », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 782–800.
- KLEIN, Jeanne, « Mapping aesthetic and development and epistemological and understanding », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 24 (1), 2009, p. 83–97.
- KORN, Randi, « Self-guiding brochures. An evaluation », *Curator*, 31 (1), 1988, p. 9–19.
- KREBS, Anne, « Le droit de photographie au Louvre. Conditions de visite et conditions de travail », *Visiteurs photographes au musée*, sous la dir. de Serge CHAUMIER, Anne KREBS et Mélanie ROUSTAN, Paris : La Documentation Française, 2013.
- LAHIRE, Bernard, « Lectures populaires. Les modes d'appropriation des textes », *Revue française de pédagogie*, 104, 1993, p. 17–26.
- « La variation des contextes dans les sciences sociales. remarques épistémologiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51 (2), 1996, p. 381–407.
- « Risquer l'interprétation. Pertinence interprétatives et surinterprétations en sciences sociales », *Enquête*, 3, 1996, p. 61–87.
- *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris : Hachette, 2001 [1998].
- « Formes de la lecture étudiante et catégories scolaires de l'entendement lectoral », *Sociétés contemporaines*, 48, 2002, p. 87–107.
- *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La Découverte, 2004.
- *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006.
- *La raison scolaire. École et pratiques d'écriture, entre savoir et pouvoir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, 155, 2009, p. 6–11.
- *Franz Kafka : Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris : La Découverte, 2010.
- *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*, Paris : Seuil, 2012.

-
- *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris : La Découverte, 2015.
- LAHUERTA, Claire, « La scénographie d'exposition. L'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », *Figures de l'art*, 18, 2011.
- LAMBERT, Anne, « La réception de la peinture dans les classes supérieures », Mémoire de maîtrise, Lyon : École Normale Supérieure de Lyon, 2004.
- LAMONT, Michèle et Marcel FOURNIER, éd., *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture. Dans l'intimité des œuvres*, Paris : Larousse, 2002.
- LAWTON, Laura et Margaret DANIELS, « Resident non-visitation to a national museum site. The Steven F. Udvar-Hazy Center », *Visitor Studies*, 12 (1), 2009, p. 16–29.
- LAZARSELD, Paul L. et Elihu KATZ, *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias*, Paris : Armand Colin, 2008 [1955].
- LE GRIGNOU, Brigitte, *Du côté du public. Usages et réceptions de la télévision*, Paris : Économica, 2003.
- LE GUERN, Odile, « Rhétorique d'une mise en espace. Parcours d'une exposition temporaire », *Protée*, 33 (2), 2005, p. 31–40.
- LE GUERN, Philippe, « “No matter what they do, they can never let you down...” », *Réseaux*, 153, 2009, p. 19–54.
- LE MAREC, Joëlle, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- LEENHARDT, Jacques et Pierre JOZSA, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris : Le Sycomore, 1982.
- LEHINGUE, Patrick, *Le vote. Approches sociologiques de l'institution et des comportements électoraux*, Paris : La Découverte, 2011.
- LEHN, Dirk vom et Christian HEATH, « Accounting for new technology in museum exhibitions », *International Journal of Arts Management*, 7 (3), 2005, p. 11–21.
- LEHN, Dirk vom, « Embodying experience. A video-based examination of visitors' conduct and interaction in museums », *European Journal of Marketing*, 40 (11–12), 2006, p. 1340–1359.
- « Configuring standpoints : Aligning perspectives in art exhibitions », *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée*, 96, 2012, p. 69–90.

-
- LEHN, Dirk vom, Christian HEATH et Jon HINDMARSH, « Exhibiting interaction. Conduct and collaboration in museums and galleries », *Symbolic Interaction*, 24 (2), 2001, p. 189–216.
- « Video based field studies in museums and galleries », *Visitor Studies Today*, 5 (3), 2002, p. 15–23.
- LEMERCIER, Claire et Claire ZALC, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris : La Découverte, 2008.
- LEMIEUX, Cyril et Michel de FORNEL, « Quel naturalisme pour les sciences sociales ? », *Naturalisme vs. constructivisme*, sous la dir. de Cyril LEMIEUX et Michel de FORNEL, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2007, p. 9–25.
- LESTER, Marylin, « Generating newsworthiness. The interpretive construction of public events », *American Sociological Review*, 45 (6), 1980, p. 984–994.
- LEVERATTO, Jean-Marc, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris : La Dispute, 2000.
- LEVINE, Donald B., Ellwood B. CARTER et Eleanor Miller GORMAN, « Simmel's influence on American sociology. I. », *American Journal of Sociology*, 81 (4), 1976, p. 813–845.
- LEVINE, Lawrence, « Jazz and American culture », *The Journal of American Folklore*, 102 (403), 1989, p. 6–22.
- *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris : La Découverte, 2010 [1990].
- LEWIS, Lisa A., éd., *The adoring audience*, Londres : Routledge, 1992.
- LIVINGSTONE, P, « Visitor comments and the socio-cultural context of science. Public perceptions and the exhibition a question of truth », *Museum Management and Curatorship*, 19 (4), 2001, p. 355–369.
- LIZARDO, Omar, « How cultural tastes shape personal networks », *American Sociological Review*, 73 (5), 2006, p. 697–718.
- LIZARDO, Omar et Michael STRAND, « Skills, toolkits, contexts and institutions : Clarifying the relationship between different approaches to cognition in cultural sociology », *Poetics*, 38, 2009, p. 204–227.
- LIZÉ, Wenceslas, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang », *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, sous la dir. d'Anthony PECQUEUX et Olivier ROUEFF, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 49–83.

-
- « Le goût jazzistique en son champ », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182, 2010, p. 60–87.
- LIZÉ, Wenceslas, Olivier ROUEFF et Delphine NAUDIER, *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris : La Documentation Française, 2011.
- LONGHURST, Brian, Gaynor BAGNALL et Mike SAVAGE, « Audiences, museums and the English middle class », *museum and society*, 2 (2), 2004, p. 104–124.
- LOOMIS, Ross J., *Museum visitor evaluation. New tool for management*, Nashville : American Association for State et Local History, 1987.
- LORIES, Danielle, éd., *Philosophie analytique et esthétique*, Bruxelles : Klincksieck, 2004.
- LOVE, Heather, « Close reading and thin description », *Public Culture*, 25 (3), 2013, p. 401–434.
- LUHMANN, Niklas, *La confiance. Un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, Paris : Economica, 2006 [1968].
- MACDONALD, Sharon, éd., *A companion to museum studies*, Oxford : Blackwell, 2006.
- MACDONALD, Sharon, « Cultural imagining among museum visitors. A case study », *Museum Management and Curatorship*, 11 (4), 1992, p. 401–409.
- « Un nouveau “corps des visiteurs”. Musées et changements culturels », *Publics et Musées*, 3 (1), 1993, p. 13–27.
- MARIANI-ROUSSET, Sophie, « Les parcours d'exposition. Une situation de communication. Du comportement à la construction du sens », doctorat, Université Lumière Lyon 2, 1992.
- « Espace public et publics d'expositions. Les parcours : une affaire à suivre », *Espace urbain en méthodes*, sous la dir. de Michèle GROSJEAN et Jean-Paul THIBAUD, Marseille : Parenthèses, 2001, p. 29–44.
- MARIOT, Nicolas, « Faut-il être motivé pour tuer ? », *Genèses*, 4, 2003, p. 154–177.
- « La réflexivité comme second mouvement », *L'Homme*, 203–204, 2012, p. 369–398.
- MARQUIS, Nicolas, « Allowing for social desirability in reception studies. The case of self-help book readers », *Bulletin de Méthodologie Sociologique*, 127, 2015, p. 58–71.
- MARTIN, John Levi, « Life's a beach but you're an ant, and other unwelcome news for the sociology of culture », *Poetics*, 38 (2), 2010, p. 229–244.
- MARTIN, W. W., John H. FALK et John D. BALLING, « Environmental effects of learning. The outdoor field trip », *Science Education*, 65, 1981, p. 301–309.

-
- MATHIJS, Ernest, « AIDS references in the critical reception of David Cronenberg. “It may not be such a bad disease after all” », *Cinema Journal*, 42 (4), 2003, p. 29–45.
- MATHY, Jean-Philippe, « La Noce au musée. Le peuple et les beaux-arts dans L’Assommoir », *French Review*, 1994, p. 445–452.
- MATTELART, Armand et Érik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 2003.
- MAUGER, Gérard, « Écrits, lecteurs, lectures », *Genèses*, 34 (1), 1999, p. 144–161.
- MAUGER, Gérard et Claude F. POLIAK, « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 123, 1998, p. 3–24.
- MAUGER, Gérard, Claude F. POLIAK et Bernard PUDAL, *Histoire de lecteurs*, Paris : Nathan, 1999.
- MAYER, Melinda M., « A postmodern puzzle. Rewriting the place of the visitor in art museum education », *Studies in Art Education*, 46 (4), 2005, p. 356–368.
- MCCLELLAN, Andrew, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Berkeley : University of California Press, 1999.
- « A brief history of the art museum public », *Art and its publics. Museum studies at the millennium*, sous la dir. d’Andrew MCCLELLAN, Oxford : Blackwell, 2003, p. 1–49.
- MCDERMOTT, Melora, « Motivation and information needs of art museum visitors. A cluster analytic study », *ILVS Review*, 1 (2), 1990, p. 21.
- MCMANUS, Paulette, « Oh, yes, they do. How museum visitors read labels and interact with exhibit texts », *Curator*, 32 (3), 1989, p. 174–189.
- MCMANUS, Paulette M., « It’s the company you keep... The social determination of learning-related behaviour in a science museum », *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 6, 1987, p. 263–270.
- « Good companions. More on the social determination of learning-related behaviour in a science museum », *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 7 (1), 1988, p. 37–44.
- « Families in museums », *Towards the museum of the future. New European perspectives*, sous la dir. de Roger MILES et Lauro ZAVALA, Londres : Routledge, 1993, p. 81–97.
- « Memories as indicators of the impact of museum visits », *Museum Management and Curatorship*, 12 (4), 1993, p. 367–380.

-
- McTAVISH, Lianne, « Shopping in the museum? Consumer spaces and the redefinition of the Louvre », *Cultural Studies*, 12 (2), 1998, p. 168–192.
- MELTON, Arthur W., « Visitor behavior in museums. Some early research in environmental design », *Human Factors*, 14 (5), 1972, p. 393–403.
- « Effets des variations du nombre de tableaux exposés dans une salle de musée », *Publics et Musées*, 8 (1), 1995, p. 21–45.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Paris : Gallimard, Le Seuil, 2009.
- MENNINGER, Margaret, « The analysis of time data in visitor research and evaluation studies », *Visitor studies*, 3 (1), 1991.
- MERRIMAN, Nick, « Museum visiting as a cultural phenomenon », *The New Museology*, sous la dir. de Peter VERGO, Londres : Reaktion Books, 1989, p. 149–171.
- MICHELAT, Guy et Michel SIMON, « Les “sans réponse” aux questions politiques », *Pouvoirs*, 33, 1985, p. 41–56.
- MIERMONT, Philippe, « La réception des messages de presse. Une inconnue », *Communication et langages*, 17, 1973, p. 58–65.
- MILLE, Muriel, « Rendre l’incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie* », *Réseaux*, 165, 2011, p. 53–81.
- MIRONER, Lucien, *Cent musées à la rencontre du public*, Cabestany : France Edition, 2001.
- MOHR, John W. et Petko BOGDANOV, « Topic models. What they are and why they matter », *Poetics*, 41, 2013, p. 545–569.
- MONTOYA, Nathalie, « Médiation et médiateurs culturels. Quelques problèmes de définition dans la construction d’une activité professionnelle », *Lien social et Politiques*, 60, 2008, p. 25–35.
- MORLEY, David, *Family television. Cultural power and domestic leisure*, Londres : Routledge, 1986.
- MOULIN, Raymonde, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, 27 (3), 1986, p. 369–395.
- MOULIN, Raymonde et Alain QUEMIN, « La certification de la valeur de l’art. Experts et expertises », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 48 (6), 1993, p. 1421–1445.
- NAHEMOW, Lucille, « Research in a novel environment », *Environment and Behavior*, 3 (1), 1971, p. 81–102.

-
- NIELSEN, L. C., « A technique for studying the behavior of museum visitors », *Journal of Educational Psychology*, 37 (2), 1946, p. 103.
- NOOY, Wouter de, « A literary playground. Literary criticism and balance theory », *Poetics*, 26 (5), 1999, p. 385–404.
- NOUVELLON, Maylis et Anne JONCHERY, « Musées et adolescents : l'impossible médiation ? Une enquête à l'intérieur et autour du Centre Pompidou », *Agora débats/jeunesses*, 66 (1), 2014, p. 91–106.
- OCTOBRE, Sylvie et Yves JAUNEAU, « Tels parents, tels enfants ? », *Revue française de sociologie*, 49 (4), 2009, p. 695–722.
- OCTOBRE, Sylvie et al., *L'enfance des loisirs : Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris : La Documentation Française, 2010.
- O'HARE, Michael, « The public's use of art. Visitor behavior in an art museum », *Curator*, 17 (4), 1974, p. 309–320.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, « La violence faite aux données. De quelques figures de la surinterprétation en anthropologie », *Enquête*, 3, 1996, p. 31–59.
- PACKER, Jan et Roy BALLANTYNE, « Motivational factors and the visitor experience. A comparison of three sites », *Curator*, 45 (2), 2002, p. 183–198.
- PANOFSKY, Erwin, « *Et in Arcadia Ego*. Poussin and the elegiac tradition », *Meaning in the visual arts*, Garden City : Doubleday Anchor Books, 1955, p. 295–320.
- *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, New York : Doubleday Anchor Books, 1955.
- *Essais d'iconologie*, Paris : Gallimard, 1967 [1939].
- *La perspective comme forme symbolique*, Paris : Minuit, 1975.
- PARK, Robert E., « Histoire naturelle de la presse », *Le journaliste et le sociologue*, Paris : Seuil, Presses de Sciences Po, 2008, p. 39–63.
- PARSONS, Michael J., *How we understand art. A cognitive development account of aesthetic experience*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.
- PASQUIER, Dominique, *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2000.
- *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Paris : Autrement, 2005.

-
- « La televisión como experiencia colectiva. Un estudio de recepción », *Los jóvenes y las pantallas*, sous la dir. de Roxana MORDUCHOWITZ, Barcelone : Gedisa, 2008, p. 69–89.
- « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d’accompagnement », *Sociologie*, 3 (1), 2012, p. 21–37.
- PASSERON, Jean-Claude, « Images en bibliothèque, images de bibliothèques », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 27 (2), 1982, p. 69–83.
- *Le raisonnement sociologique. Un espace non poppérien de l’argumentation*, Paris : Albin Michel, 2006 [1991].
- « L’usage faible des images. Enquêtes sur la réception de la peinture », *Le raisonnement sociologique*, Paris : Albin Michel, 2006, p. 399–442.
- PASSERON, Jean-Claude et Michel GRUMBACH, *L’œil à la page. Enquête sur l’introduction d’une documentation audio-visuelle dans huit bibliothèques publiques*, Paris : Direction du livre, 1981.
- PASSERON, Jean-Claude et Emmanuel PEDLER, *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d’une enquête au Musée Granet*, Marseille, 1991.
- « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, 27 (2), 1999, p. 93–116.
- PASSERON, Jean-Claude et Jacques REVEL, « Penser par cas. Reasonner à partir de singularités », *Penser par cas*, sous la dir. de Jean-Claude PASSERON et Jacques REVEL, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 9–44.
- PECQUEUX, Anthony, « Les ajustements auditifs des auditeurs-baladeurs. Instabilités sensorielles entre écoute de la musique et de l’espace sonore urbain », *ethnographiques.org*, 19, 2009.
- PENEFF, Jean, « Mesure et contrôle des observations dans le travail de terrain. L’exemple des professions de service », *Sociétés Contemporaines*, 21, 1995, p. 119–138.
- PÉQUIGNOT, Bruno, « Compte-rendu de Serge Chaumier et François Mairesse, *La médiation culturelle* », *Sociologie de l’art*, 23–24, 2013, p. 179–187.
- PERETZ, Henri, « Le vendeur, la vendeuse et leur cliente. Ethnographie du prêt-à-porter de luxe », *Revue française de sociologie*, 33 (1), 1992, p. 49–72.
- « Soldes “haut de gamme” à Paris », *Ethnologie française*, 101 (1), 2005, p. 47–54.

-
- PERRINEAU, Pascal, « La dimension cognitive de la culture politique. Les Français et la connaissance du système politique », *Revue française de science politique*, 35 (1), 1985, p. 72–90.
- PETERSON, Richard A., « Why 1955? Explaining the advent of rock music », *Popular Music*, 9 (1), 1990, p. 97–116.
- PETERSON, Richard A. et Paul DIMAGGIO, « From region to class, the changing locus of country music. A test of the massification hypothesis », *Social Forces*, 53 (3), 1975, p. 497–506.
- PETERSON, Richard A. et Roger M. KERN, « Changing highbrow taste : From snob to omnivore », *American Sociological Review*, 61 (5), 1996, p. 900–907.
- PEYRIN, Aurélie, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris : La Documentation Française, 2010.
- PHAM, Thi Ai Lien, « Des médiateurs (culturels) dans un centre d'art », *Médiation et information*, 19, 2003, p. 189–198.
- PIETTE, Albert, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, 18, 1992, p. 129–136.
- *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris : Métailié, 1996.
- *Fondements à une anthropologie des hommes*, Paris : Hermann, 2011.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1987.
- PONWEISER, Martin, « Latent dirichlet allocation in R », Diploma Thesis, Wirtschafts Universität Wien, 2012.
- PORTER, Mildred C.B., *Behavior of the average visitor in the Peabody Museum of Natural History*, Yale University, Washington : The American Association of Museums, 1938.
- POULARD, Frédéric, « Diriger les musées et administrer la culture », *Sociétés contemporaines*, 66 (2), 2007, p. 61–78.
- *Conservateurs de musées et politiques culturelles. L'impulsion territoriale*, Paris : La Documentation Française, 2010.
- POULET, Charlotte, « L'“attention parfaite” ou l'écoute du chant irlandais », *Volume!*, 10 (1), 2013, p. 129–145.
- POULOT, Dominique, « L'avenir du passé. Les musées en mouvement », *Le Débat*, 12 (5), 1981, p. 105–115.
- « Le musée entre l'histoire et ses légendes », *Le Débat*, 49, 1988, p. 69–84.

-
- « Le musée et ses visiteurs », *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, sous la dir. de Chantal GEORGEL, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 332–351.
- *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte, 2005.
- *Une histoire des musées de France. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : La Découverte, 2008.
- PRIOR, Nick, *Museums and modernity. Art galleries and the making of modern culture*, Oxford : Berg, 2002.
- « Having one's Tate and eating it. Transformations of the museum in an hypermodern era », *Art and its publics. Museum studies at the millenium*, sous la dir. d'Andrew MCCLELLAN, Oxford : Blackwell, 2003, p. 51–74.
- « A question of perception. Bourdieu, art and the postmodern », *British Journal of Sociology*, 56 (1), 2005, p. 123–139.
- « Critique and renewal in the sociology of music. Bourdieu and beyond », *Cultural Sociology*, 5 (1), 2011, p. 121–138.
- PUDAL, Romain, « Enjeux et usages du pragmatisme en France (1880-1920) », *Revue française de sociologie*, 4, 2012, p. 747–775.
- QUÉRÉ, Louis, « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? », *Réseaux*, 79, 1996, p. 31–37.
- RABINOWITZ, Paula, *American pulp. How paperbacks brought modernism to main street*, Princeton : Princeton University Press, 2014.
- RADWAY, Janice A., *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular literature*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991.
- « Interpretive communities and variable literacies. The functions of romance reading », *A cultural studies reader. History, theory, practice*, sous la dir. de Jessica MUNNS et Gita RAJAN, Londres : Longman, 1995, p. 334–350.
- REES, Kees van et Jeroen VERMUNT, « Event history analysis of authors' reputation. Effects of critics' attention on debutant's careers », *Poetics*, 23, 1996, p. 317–333.
- REINERT, Max, « Une méthode de classification descendante hiérarchique. Application à l'analyse lexicale par contexte », *Les Cahiers de l'Analyse de Données*, 8 (2), 1983, p. 187–198.
- « Les “mondes lexicaux” et leur “logique” à travers l'analyse statistique d'un corpus de récits de cauchemars », *Langage et société*, 66 (1), 1993, p. 5–39.

-
- RÉMY, Catherine, « Ni cliché, ni séquence. S'arrêter sur l'image », *Ethnologie française*, 109 (1), 2007, p. 89.
- « Accepter de se perdre. Les leçons ethnographiques de Jeanne Favret-Saada », *SociologieS*, 2014.
- RICHARDS, Ivor Armstrong, *Practical criticism. A study of literary judgment*, Londres : Kegan Paul, Trench, Turner & Co., 1930.
- RIEFFEL, Rémy, « L'évolution du positionnement intellectuel de la critique culturelle », *Quaderni*, 60, 2006, p. 55–64.
- ROBETTE, Nicolas, « Pitchfork, la “Pravda de l'indie rock” ? Le pouvoir de prescription dans le champ de la critique rock », *Quelle critique pour les musiques actuelles ? Pour une approche littéraire du discours critique : des années 1980 à nos jours*, sous la dir. d'Aurélien BÉCUE, Noémie VERMOESEN et Timothée PICARD, 2014.
- ROBINSON, Edward Stevens, *The behavior of the museum visitor*, Washington : The American Association of Museums, 1928.
- ROMANELLO, Gloria, « What we know about our audiences. Utopian or cynical behaviour ? », *Museological Review*, 2013, p. 62–77.
- ROUEFF, Olivier, « Faire le jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue de Musicologie*, 88 (1), 2002, p. 67–93.
- « La montée des intermédiaires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182 (1), 2010, p. 34–59.
- *Jazz. Les échelles du plaisir*, Paris : La Dispute, 2013.
- ROWE, Shawn et Abby NICKELS, « Visitor motivations across three informal education institutions. An application of the identity-related visitor motivation model », *Visitor Studies*, 14 (2), 2011, p. 162–175.
- RUBENSTEIN, Rosalyn, Andrea PARADIS et Leslie MUNRO, « A comparative study of a traveling exhibition at four public settings in Canada », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 801–820.
- SAADA, Serge, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Paris : L'Attribut, 2011.
- SALLAZ, Jeffrey D. et Jane ZAVISCA, « Bourdieu in American sociology, 1980–2004 », *Annual Review of Sociology*, 33, 2007, p. 21–41.
- SASOON, Donald, « *Mona Lisa*. The best-known girl in the whole wide world », *History Workshop Journal*, 51, 2001, p. 1–18.

-
- SAURIER, Delphine, « Savoirs et compétences des visiteurs. La réception de l'œuvre de Rubens », *Lien social et Politiques*, 60, 2008, p. 119–130.
- SAVARD, Nathalie, Christian SAVARD et Colette DUFRESNE-TASSÉ, « Comparaison de deux façons d'identifier les questions et les hypothèses formulées par le visiteur de musée », *Revue Canadienne de l'Éducation*, 19 (1), 1994, p. 94–98.
- SCHEIL, Katherine West, *She hath been reading. Women and Shakespeare clubs in America*, Ithaca : Cornell University Press, 2012.
- SCHMITT, Daniel, « Décrire et comprendre l'expérience des visiteurs », *Le visiteur particulier. Chacun et n'importe lequel d'entre nous*, Rio de Janeiro, 2013, p. 205–216.
- « Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs », *Les enjeux de l'information et de la communication*, 15 (2), 2014, p. 43–55.
- SCHNAPPER, Dominique, « Le musée et l'école », *Revue française de sociologie*, 15 (1), 1974, p. 113–126.
- SCHUDSON, Michael, « How culture works. Perspectives from media studies on the efficacy of symbols », *Theory and Society*, 18, 1989, p. 153–180.
- SCHUSTER, J. Mark Davidson, « The public interest in the art museum's public », *Art in museums*, sous la dir. de Susan M. PEARCE, Londres : Athlone Press, 1995, p. 109–142.
- SCHWARTZ, Olivier, « Sur le rapport des ouvriers du Nord à la politique. Matériaux lacunaires », *Politix*, 4 (13), 1991, p. 79–86.
- SCHWARZ, Ori, « Bending forward, one step backward. On the sociology of tasting techniques », *Cultural Sociology*, 7 (4), 2013, p. 415–430.
- SCREVEN, C. G., « Motivating visitors to read labels », *ILVS Review*, 2 (2), 1992, p. 183–211.
- SERRELL, Beverly, « The question of visitor styles », *Proceedings of the sixth visitor studies conference*, Jacksonville : Center for Social Design, 1993, p. 48–53.
- « Paying attention. The duration and allocation of visitors' time in museum exhibitions », *Curator*, 40 (2), 1997, p. 108–125.
- SHAPIN, Steven, *Une histoire sociale de la vérité. Science et mondanité dans l'Angleterre du XVII^e siècle*, Paris : La Découverte, 2014 [1994].
- SHAPIRO, Roberta, « L'émergence d'une critique artistique. La danse hip-hop », *Sociologie de l'art*, 3, 2004, p. 15–48.
- SHELLEY, James, *The concept of the aesthetic*, *Stanford encyclopedia of philosophy*, sous la dir. d'Edward N. ZALTA, Palo Alto : Stanford University Press, 2013.

-
- SHEPPARD, D., « Methods for assessing the value of exhibitions », *British Journal of Educational Psychology*, 30 (5), 1960, p. 259–265.
- SHERMAN, Daniel J., *Worthy monuments. Art museums and the politics of culture in nineteenth-Century France*, Cambridge : Harvard University Press, 1989.
- SHERMAN, Daniel J. et Irit ROGOFF, édés., *Museum culture. Histories, discourses, spectacles*, Londres : Routledge, 1994.
- SHIVELY, JoEllen, « Cowboys and Indians. Perceptions of western films among American Indians and Anglos », *American Sociological Review*, 57 (6), 1992, p. 725–734.
- SHRUM, Wesley, « Critics and publics. Cultural mediation in highbrow and popular performing arts », *American Journal of Sociology*, 97 (2), 1991, p. 347–375.
- *Fringe and fortune. The role of critics in high and popular art*. Princeton : Princeton University Press, 1996.
- SIBLOT, Yasmine et al., *Sociologie des classes populaires contemporaines*, Paris : Armand Colin, 2015.
- SILVERMAN, Lois, « Making meaning together. Lessons from the field of American history », *Journal of Museum Education*, 18 (3), 1993, p. 7–11.
- SILVERMAN, Lois H., « Visitor meaning-making in museums for a new age », *Curator*, 38 (3), 1995, p. 161–170.
- SINTAS, Jordi Lopez, Ercilia Garcia ALVAREZ et Elena Perez RUBIALES, « The unforgettable aesthetic experience. The relationship between the originality of artworks and local culture », *Poetics*, 40, 2012, p. 337–358.
- « Art museum visitors. Interaction strategies for sharing experiences », *Museum Management and Curatorship*, 29 (3), 2014, p. 241–259.
- SKINNER, Quentin, *Vision of politics*, t. 1 : *Regarding methods*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- SMITH, Jeffrey K. et Lisa P. WOLF, « Museum visitor preferences and intentions in constructing aesthetic experience », *Poetics*, 24, 1996, p. 219–238.
- SMITH, Ralph A., « The aesthetics of Monroe C. Beardsley », *Studies in Art Education*, 25 (3), 1984, p. 141–150.
- SOFIO, Séverine, « “Toutes les directions sont incertaines et combattues”. Les peintres, les critiques et l’imposition de la bataille romantique », *Sociétés et représentations*, 40, 2015, p. 163–181.

-
- SOLDINI, Fabienne, « De l'interprétation comme choix d'hypothèses génériques », *Sociologie de l'Art*, 13 (3), 2008, p. 31–48.
- SOUCHON, Michel, « “Le vieux canon de 75”. L'apport des méthodes quantitatives à la connaissance du public de la télévision », *Hermès*, 11–12, 1992, p. 233–245.
- STENDHAL, *Mémoire d'un touriste*, Paris : Michel Lévy, 1854.
- STIEGLITZ, Ann, « The reproduction of agony. Toward a reception-history of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War », *Oxford Art Journal*, 12 (2), 1989, p. 87–103.
- STYLIANOU-LAMBERT, Theopisti, « Gazing from home. Cultural tourism and art museums », *Annals of Tourism Research*, 38 (2), 2011, p. 403–421.
- SWIDLER, Ann, « Culture in action. Symbols and strategies », *American Sociological Review*, 51 (2), 1986, p. 273–286.
- *Talk of love. How culture matters*, Chicago : University of Chicago Press, 2003.
- TALBOT, Janet Frey et al., « Factors that enhance effectiveness of visitor maps », *Environment and Behavior*, 25 (6), 1993, p. 743–760.
- TALPIN, Julien, « Ces moments qui façonnent les hommes », *Revue française de science politique*, 60 (1), 2010, p. 91–115.
- TARDE, Gabriel, « L'opinion et la foule », *Cahiers de psychologie politique*, 23, 2013 [1901].
- THUILLIER, Jacques, *Nicolas Poussin*, Paris : Flammarion, 1994.
- « Serisier collectionneur et la Fuite en Égypte de Nicolas Poussin », *Revue de l'art*, 1, 1994, p. 33–42.
- TOTA, Anna Lisa, « Context as resource for constructing artistic value. Cases of non-recognition », *Social Science Information*, 37 (1), 1998, p. 45–78.
- TRALONGO, Stéphanie, « Christian Bobin et les infortunes de la critique littéraire. Conséquences de l'hétérogénéité des indicateurs de position dans le champ littéraire sur la réception médiatique de l'œuvre de Christian Bobin », *Sociologie de l'art*, 4, 2004, p. 89–122.
- TRÉMOULINAS, Alexis, « Enquêter dans un lieu public », *Genèses*, 66, 2007, p. 108–122.
- TRIBBY, Jay, « Body / building. Living the museum life in early modern Europe », *Rhetorica*, 10 (2), 1992, p. 139–163.
- TRÖNDLE, Martin et al., « A museum for the twenty-first century. The influence of “sociality” on art reception in museum space », *Museum Management and Curatorship*, 27 (5), 2012, p. 461–486.

-
- TRÖNDLE, Martin et al., « An integrative and comprehensive methodology for studying aesthetic experience in the field. Merging movement tracking, physiology, and psychological data », *Environment and Behavior*, 46 (1), 2014, p. 102–135.
- TRUC, G r me, « Analyser un corpus illisible ? Le logiciel Alceste confront   à des registres de condoléances », *Langage et société*, 135, 2011, p. 29–45.
- UGHETTO, Pascal, « Exposer un maître ancien. Temps et histoire de l’art dans un dispositif d’exposition », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 14, 2011.
- « Scholars and poor communicators ? Old Masters exhibitions as a scientific practice and communication activity for art museum curators », *Current Sociology*, 2015.
- URRY, John, *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*, Londres : Sage, 1990.
- VAISEY, Stephen, « Motivation and justification. A dual-process model of culture in action », *American Journal of Sociology*, 114 (6), 2009, p. 1675–1715.
- VANNINI, Phillip et al., « Making sense of the weather. Dwelling and weathering on Canada’s rain coast », *Space and Culture*, 15 (4), 2011, p. 361–380.
- VERDI, Richard, « On the critical fortunes – and misfortunes – of Poussin’s “Arcadia” », *The Burlington Magazine*, 121 (911), 1979, p. 94–104.
- VERDRAGER, Pierre, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris : L’Harmattan, 2001.
- VER N, Eliseo et Martine LEVASSEUR, « Ethnographie de l’exposition. L’espace, le corps et le sens », 1983.
- VEYNE, Paul, « Conduct without belief and works of art without viewers », trad. par J. FERGUSON, *Diogenes*, 36 (143), 1988, p. 1–22.
- « Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l’Empire romain », *Revue historique*, 621 (1), 2002, p. 3–30.
- VOIROL, Olivier, « Présentation », *Réseaux*, 166, 2011, p. 9–28.
- WEBER, William, « Did people listen in the eighteenth century ? », *Early Music*, 25 (4), 1997, p. 678–691.
- WERNER, Jean-François, « How women are using television to domesticate globalization. A case study on the reception and consumption of telenovelas in Senegal », *Visual Anthropology*, 19, 2006, p. 443–472.
- WHITE, Harrison C. et Cynthia WHITE, *La carrière des peintres au XIX e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris : Flammarion, 1991.

-
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris : Gallimard, 1992.
- WOLF, Robert L., « The missing link. A look at the role of orientation in enriching the museum experience », *The Journal of Museum Education*, 11 (1), 1986, p. 17–21.
- WREEN, Michael, *Beardley's aesthetics*, *Stanford encyclopedia of philosophy*, sous la dir. d'Edward N. ZALTA, Palo Alto : Stanford University Press, 2014.
- YALOWITZ, Steven S. et Kerry BRONNENKANT, « Timing and tracking. Unlocking visitor behavior », *Visitor Studies*, 12 (1), 2009, p. 47–64.
- YALOWITZ, Steven S. et Marcella D. WELLS, « Mixed methods in visitor studies research », *Journal of Interpretation Research*, 5 (1), 2000, p. 45–52.
- YOSHIMURA, Yuji et al., « An analysis of visitors' behavior in the Louvre museum. A study using bluetooth data », *Environment and Planning B. Planning and Design*, 41, 2014, p. 1113–1131.
- YOSHIOKA, Joseph G., « A direction-orientation study with visitors at the New York World's Fair », *Journal of General Psychology*, 27, 1942, p. 3–33.
- ZAMMUNER, Vanda L. et Alessandra TESTA, « Similarities and differences in perceptions and motivations of museum and temporary exhibit visitors », *Visual Arts Research*, 2001, p. 89–95.
- ZANGWILL, Nick, « Against the sociology of art », *Philosophy of the social sciences*, 32 (2), 2002, p. 206–218.
- « Against the sociology of the aesthetic », *Cultural Values*, 6 (4), 2002, p. 443–452.
- ZERUBAVEL, Eviatar, *Hidden in plain sight. The social structure of irrelevance*, Oxford : Oxford University Press, 2015.
- ZOLA, Émile, *L'Assomoir*, *Les Rougon-Macquart*, t. 2, Paris : Gallimard, 1961 [1877].
- *L'Œuvre*, *Les Rougon-Macquart*, t. 4, Paris : Gallimard, 1966 [1886].
- ZOLBERG, Vera L., « American art museums. Sanctuary or free-for-all? », *Social Forces*, 63 (2), 1984, p. 377–392.
- *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
- « Conflicting visions in American art museums », *Theory and Society*, 10 (1), 1991, p. 103–125.
- ZWINKELS, Juul, Tania OUDEGEEST et Michaël LATERVEER, « Using visitor observation to evaluate exhibits at the Rotterdam Zoo Aquarium », *Visitor Studies*, 12 (1), 2009, p. 65–77.

Remerciements

Les réceptions de l'art sont sociales même lorsque l'on est seul face à une œuvre. La science ne l'est pas moins. Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans le concours d'un grand nombre de personnes à qui je veux dire ma gratitude.

Je remercie d'abord Bernard Lahire pour ses conseils et son orientations tout au long de ce travail, et plus généralement pour l'inspiration qu'il m'a fourni, en personne comme par ses livres, depuis le début de mes études de sociologie.

Je remercie Christine Détrez, Vincent Dubois, Joëlle Le Marec et Dominique Pasquier d'avoir accepté d'évaluer ce travail.

Parmi tous ceux qui ont contribué par leurs retours et les conseils à cette thèse, je tiens à remercier particulièrement Manuel Boutet, avec qui j'ai discuté la majeure partie des méthodes, des données, des idées et des analyses que j'ai présenté dans cette thèse, à divers degrés d'aboutissement. Cette conversation scientifique ininterrompue, à travers accords et désaccords, a été l'un des principaux moteurs de ma réflexion. Je veux également remercier Elsa Favier pour les nombreuses lectures qu'elle a fait de diverses versions de ce manuscrit, pour l'exigence de son écriture et la pertinence de ses conseils.

Ce manuscrit a grandement bénéficié des regards avisés d'une équipe de relecteurs hors-pairs. Merci à Vincent Berry, Pierre Blavier, Maximin Coavoux, Sébastien François, David Gerber, Romain Lecler, et Muriel Mille pour leurs critiques bienveillantes qui ont considérablement amélioré la qualité de ce travail.

Plus généralement, j'ai présenté mes recherches au cours des dernières années dans plusieurs lieux où j'ai bénéficié de retours qui ont largement contribué à ses progrès. Je veux donc remercier, pour leurs commentaires sur différents matériaux éparses, Ellen Annandale, Tally Katz-Gerro, Sharon McDonald, Dagmar Danko, Tasos Zembylas, Wenceslas Lizé, Fanny Renard, Pierig Humeau, Alexandra Bidet, Frédérique Chave, Erwan Le Mener, Matthieu Adam, Daniel Morleghem, Benoît Feildel, Jean-Marc Leveratto, Lionel Jacquot, Jérôme Glicenstein, Brigitte Derlon, Cosmina Ghebaour, Marie-Sylvie Poli,

Olivier Alexandre, Clélia Barbut, Chloé Delaporte, Léonor Graser, Jacques-Erik Piette, Marie Sonnette, Irina Kirchberg, Séverine Sofio, Muriel Darmon et Florence Eloy.

Merci aux équipes qui m'ont accueilli au cours de ce travail, et en premier lieu à l'équipe « Dispositions, pouvoirs, cultures et socialisation » du Centre Max Weber : Julien Barnier, Géraldine Bois, Frédérique Giraud, Férouze Guitoun, Lilian Mathieu, Delphine Moraldo, Aurélien Raynaud, Émilie Saunier, Marianne Woollven, Afifa Zenati, Emmanuelle Zolesio. Il est grand temps que je dise publiquement ma dette envers Pierre Mercklé, puisque mes mémoires de master ne comportaient pas de remerciements : c'est lui qui, le premier, m'a donné par sa pédagogie le goût de la sociologie de la culture, des statistiques et des compte-rendus. Merci également à l'équipe du département de sciences sociales de l'ENS pour leur accueil et leur soutien ces deux dernières années : Salima Alaoui, Lise Bernard, Jennifer Bidet, Julien Bonhomme, Jérôme Deauvieu, Romain Lecler, Sabrina Nouriri-Mangold, Etienne Ollion, Michel Offerlé, Anton Perdoncin, Nicole Ruster, Mathias Thura, Florence Weber, et Blaise Wilfert-Portal.

Même si elles n'ont pas contribué directement à cette thèse, les collaborations scientifiques que j'ai pu nouer ces dernières années sur des projets divers ont été un stimulant majeur. Merci donc à l'équipe Ludespace : Vincent Berry, Manuel Boutet, David Gerber, Samuel Rufat, Hovig Ter Minassian, Mathieu Triclot, Vinciane Zabban ; à l'équipe Reset : Anne-Sophie Béliard, Manuel Boutet, Sébastien François, David Gerber, Marie Bergstrom, Baptiste Brossard, Éric Dagiral, Francesca Musiani ; et à l'équipe Plus belle la vie/Médiations : Stéphane Bonnery, Remy Deslyper, Florence Eloy, Sébastien François, Muriel Mille et Tomas Legon.

Merci à tous ceux qui m'ont soutenu ces dernières années. À Florent, Carole, Juliette, Guillaume, Julia, Lou, Céline, Magali, Hannelore, Guillaume, Camille, Hiroko, Marie, à Marlène, Estelle, et Marie-France.

À mes parents, à mon frère Maximin, à ma sœur Salomé, à Leslie : merci pour tout.

Table des matières

Introduction	1
Une étude de cas	5
Terrain et méthodes	11
Plan de la thèse	19
1 Au-delà de l'interprétation. La sociologie de la réception au musée	21
1.1 Saisir la réception par ses activités	24
1.1.1 Interpréter	27
1.1.2 Apprécier	32
1.1.3 Équiper	35
1.1.4 Appartenir	38
1.1.5 Sélectionner	40
1.2 Le public des musées	41
1.2.1 Une histoire introuvable	42
1.2.2 La morphologie du public des musées d'art	48
1.2.3 Différencier les visiteurs	53
1.2.4 Étudier les comportements des visiteurs	57
1.3 La réception au musée d'art	62
1.4 L'actualité du modèle de <i>L'amour de l'art</i>	74
2 Saisir les réceptions faibles. L'ethnographie d'un lieu public	91
2.1 Étudier les réceptions faibles	93

2.1.1	Introspection et exclusivité de l'expérience esthétique	94
2.1.2	« Mode mineur » et « usages faibles » : des visites désinvesties	98
2.1.3	Entretien et observation ethnographique dans l'étude de l'attention	104
2.2	Saisir la réception dans les lieux publics	112
2.2.1	Une ethnographie des lieux publics est-elle possible?	112
2.2.2	Ethnographies de la réception	116
2.3	Une ethnographie des dos	119
2.3.1	Trajectoires	122
2.3.2	Des formes d'arrêts	123
2.3.3	Les gestes de l'attention	126
2.3.4	L'activité des visiteurs	127
2.3.5	Interpréter des données minces	128
2.4	Une population indigène : les surveillants de salle	130
2.4.1	Un rôle indigène pour l'ethnographe	132
2.4.2	Les surveillants de salle, des informateurs	133
3	Identifier et reconnaître. L'effet du statut de l'œuvre	137
3.1	L'attention au musée	138
3.1.1	Reconnaissance et identification	140
3.1.2	S'orienter au musée	145
3.1.3	Les désorientations artistiques	148
3.1.4	Trajectoires, temps et arrêt dans les études de public	152
3.2	S'orienter au musée des beaux-arts de Lyon	156
3.2.1	Nicolas Poussin, un peintre célèbre et méconnu	157
3.2.2	Le musée des beaux-arts de Lyon	163
3.2.3	Une salle de musée	167
3.3	Une lutte pour l'attention. <i>La fuite en Égypte</i> face à ses concurrents	174

3.4	Trois figures d'arrêt : le pouvoir d'arrêt du statut	189
3.4.1	L'arrêt-tableau	190
3.4.2	L'arrêt-dépliant	197
3.4.3	L'arrêt-cartel	200
4	Réduire l'incertitude. Les dispositifs de médiation	211
4.1	La médiation artistique, du paradigme à l'activité	214
4.1.1	Encadrer la réception	215
4.1.2	La médiation, nouveau paradigme d'une fonction ancienne	218
4.1.3	Le travail des médiateurs	219
4.1.4	Les dispositifs de médiation	220
4.2	Un discours autorisé	225
4.2.1	Le dépliant	225
4.2.2	L'audioguide	227
4.2.3	Les conférenciers	229
4.3	L'amour de l'explication de l'art	234
4.3.1	Orientation et interprétation	235
4.3.2	La confiance envers le musée	236
4.3.3	Au-delà des frontières du musée	240
4.4	Les usages des dispositifs de médiation	245
4.4.1	Des médiations autonomes	245
4.4.2	Des lectures diligentes	252
4.5	Dispositifs de médiation et compétence artistique	257
5	La dimension normative de l'expérience esthétique	275
5.1	Les normes de l'expérience esthétique	277
5.1.1	Les paradoxes de la médiation culturelle	278

5.1.2	La psychologie du développement artistique	281
5.1.3	L'anxiété du visiteur de musée, un thème latent dans les études de public	290
5.2	Les registres d'évaluation d'une exposition	296
5.2.1	Source et méthode	297
5.2.2	Trois registres d'évaluation de l'exposition	301
5.3	Articuler des registres contradictoires	310
6	La visite au musée dans les répertoires de loisir	321
6.1	L'enfance de l'art	325
6.1.1	Des transmissions explicites chez les enquêtés d'origine supérieure .	325
6.1.2	Des transmissions imparfaites : produire l'appétence sans la compétence	328
6.1.3	Mobilité sociale et socialisation adulte à l'art	337
6.2	Les agencements de la visite	343
6.2.1	Tourisme et musée, un tournant postmoderniste?	344
6.2.2	Des touristes culturels	348
6.2.3	Les visites domestiques	354
6.3	Visite et sociabilités	362
6.3.1	L'encadrement des visites	363
6.3.2	Les visites familiales : sociabilités intergénérationnelles et stratégies éducatives	365
7	Des réceptions para critiques. <i>La fuite en Égypte</i> dans la presse	373
7.1	La réception médiatique et la critique d'art	374
7.1.1	La place de la fonction critique	375
7.1.2	Formes et appuis de la critique	378
7.1.3	La fortune historique de la critique	381

7.1.4	Au-delà de la critique : le champ journalistique et l'événement	383
7.2	La nouvelle affaire Poussin	386
7.2.1	Présentation des sources.	388
7.2.2	La couverture médiatique de <i>La fuite en Égypte</i>	395
7.2.3	Méthodologie de l'analyse lexicale	399
7.3	Les répertoires de la réception médiatique	402
7.3.1	La rareté du registre critique	405
7.3.2	La trajectoire de <i>La fuite en Égypte</i> . Origines et controverses	408
7.3.3	Financement et acquisition	410
7.3.4	Un tableau lyonnais	414
7.4	Un espace médiatique	415
7.4.1	L'évolution des registres de réception médiatique	416
7.4.2	Les associations de registres	420
	Conclusion	431
	Annexes	443
	A Entretiens	445
	B Modèle lexicométrique des articles de presse	453
B.1	Composition du corpus	453
B.1.1	Articles inclus dans l'analyse	454
B.2	Interprétation du modèle d'analyse lexicale	461
B.3	Interprétation de l'analyse en composantes principales	463
	Bibliographie	467
	Remerciements	503

Table des figures

2.1	Deux vues de Nicolas Poussin, <i>La fuite en Égypte</i>	124
3.1	Plan de situation du deuxième étage du musée des beaux-arts de Lyon . . .	164
3.2	Pierre-Paul Rubens, <i>Saint Dominique et saint François d'Assise protégeant le monde de la colère du Christ</i> , 1620, huile sur toile, 565 x 365 cm, musée des beaux-arts de Lyon	166
3.3	Vue d'ensemble de l'accrochage de <i>La fuite en Égypte</i> (Première configuration)	168
3.4	Plan des deux configurations de la salle 7 du second étage du musée des beaux-arts de Lyon	171
3.5	Nicolas Poussin, <i>La fuite en Égypte</i> , 1657, huile sur toile, 98x133 cm, Musée des beaux-arts de Lyon	176
3.6	Philippe de Champaigne, <i>La cène</i> , 1648, huile sur toile, 182 x 266 cm, musée des beaux-arts de Lyon	186
3.7	Jean Tassel, <i>Vierge à l'enfant</i> , 1667, huile sur toile, 81x65 cm, musée des beaux-arts de Lyon	187
3.8	Brochures en libre-service, première configuration	198
4.1	Détail du dépliant <i>La fuite en Égypte</i> : chronologie	232
4.2	Détail du dépliant <i>La fuite en Égypte</i> : composition	241
5.1	Matériel d'interprétation de l'exposition <i>La fuite en Égypte</i>	299
5.2	Extrait du livre d'or	300
5.3	Analyse factorielle du corpus livre d'or, axes un et deux	306

7.1	Plan factoriel des individus, axes 1 à 4	426
B.1	Log-vraisemblance des modèles de 1 à 50 catégories	461
B.2	Variance expliquée par axes de l'ACP (pourcentage)	464
B.3	Projection des variables sur le plan factoriel, axes 1 et 2	464
B.4	Projection des variables sur le plan factoriel, axes 3 et 4	465

Liste des tableaux

3.1	Synthèse des tableaux accrochés dans la salle 7 du second étage du musée des beaux-arts de Lyon	169
5.1	Tri à plat des stades de développement artistique atteint par les sujets de Housen	283
5.2	Classe 1 - 250 unités de contexte élémentaire sur 482 - 51.87%	302
5.3	Classe 2 - 96 unités de contexte élémentaire sur 482 - 19.92%	302
5.4	Classe 3 - 136 unités de contexte élémentaire sur 482 - 28.22%	303
5.5	Interprétation des classes	305
7.1	Catégorie des articles du corpus	390
7.2	Articles par type de journaux et par événement (effectifs)	395
7.3	Interprétation des thèmes	404
7.4	Distribution des thèmes sur le corpus de phrases	406
7.5	Distribution des thèmes par événement (pourcentages en ligne)	417
7.6	Distribution des topics par type de sources (pourcentages en ligne)	419
7.7	Première dimension de l'ACP	421
7.8	Deuxième dimension de l'ACP	422
7.9	Troisième dimension de l'ACP	423
7.10	Quatrième dimension de l'ACP	424
A.1	Liste des entretiens biographiques	446
A.2	Liste des entretiens de réception	449

B.1 Sources des articles du corpus	453
B.2 Quarante termes associés aux thèmes	461

Liste des portraits

Portrait 1	Laurent. Un amateur éclairé	257
Portrait 2	Cédric. Sociabilités conjugales et expertise photographique	266
Portrait 3	Danièle. Héritage imparfait et rapport marchand à l'art	329
Portrait 4	Brigitte. La transmission d'un goût pour le musée	331
Portrait 5	Bernard. Mobilité sociale et appropriation scientifique de l'art	337
Portrait 6	Nathalie. Agencements familiaux et routines de visite	358
Portrait 7	Sabrina. Visites entre mère et fille	365