



HAL
open science

**1981-2011, les dispositifs en faveur de l'art
contemporain : entre logique de démocratisation et
processus de "festivisation" Accès différentiel et
expériences plurielles pour les publics, vers une
reconfiguration des pratiques dites "culturelles"**

Sylvia Girel

► **To cite this version:**

Sylvia Girel. 1981-2011, les dispositifs en faveur de l'art contemporain : entre logique de démocratisation et processus de "festivisation" Accès différentiel et expériences plurielles pour les publics, vers une reconfiguration des pratiques dites "culturelles". 2014. halshs-01108853

HAL Id: halshs-01108853

<https://shs.hal.science/halshs-01108853>

Submitted on 23 Jan 2015

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.

1981-2011, les dispositifs en faveur de l'art contemporain : entre logique de démocratisation et processus de "festivisation" Accès différentiel et expériences plurielles pour les publics, vers une reconfiguration des pratiques dites "culturelles"

Communication

Sylvia Girel, Maître de conférences-hdr / LAMES UMR 7305, Aix Marseille université

« Afin de comprendre la signification des produits artistiques nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétiques. »

John Dewey, *L'Art comme expérience*, université de Pau, éditions Farrago, 2006, p. 29.

S'il est d'usage de distinguer démocratisation et démocratie culturelle comme deux logiques qui se succèderaient dans le temps, s'il est convenu qu'il y a différentes époques des politiques culturelles et que chacune révèle une manière de définir, de concevoir et de penser ce en quoi consiste la démocratisation (un objectif, un idéal, un horizon, etc.), dans un même temps il convient d'observer le processus au long cours qui, depuis l'instauration d'un ministère de la culture en France en 1959 et jusqu'à aujourd'hui, a vu évoluer et se transformer l'accessibilité à l'art et aux œuvres, notamment pour celles qualifiées de savantes ou supposément réservées à une élite. Processus qui s'est construit au fil du temps, dans le cadre des politiques culturelles de droite et de gauche, s'articulant autour de projets et d'actions mis place par les acteurs politiques et culturels, mais processus qui s'inscrit aussi plus largement dans le cadre des évolutions et des mutations de nos sociétés contemporaines, particulièrement au regard des manières que les acteurs sociaux ont de composer avec des objets artistiques et culturels qui n'ont eux-mêmes cessé de se transformer et de se diversifier.

Dans ce contexte, et avant d'en venir spécifiquement à l'art contemporain, j'introduirai mon propos avec quelques remarques générales sur le questionnement suscité d'une part par le texte de l'appel à contribution de ce programme et d'autre part par les séances précédentes et notamment celles sur la question des pratiques culturelles¹. Préliminaire qui me paraît nécessaire car selon nos disciplines d'appartenance, au sein d'une même discipline - particulièrement en sociologie - , nous

¹ « Les études sur les pratiques culturelles et leur réception », séance du 12 novembre 2012.

abordons avec des objectifs, des perspectives, des méthodologies et un socle de références théoriques, parfois bien différents la question de la démocratisation. Or justement, ce programme² nous invite à « faire [cet] effort de contextualisation afin de dépasser : les lectures anachroniques ; les lectures présentistes ».

Concrètement aujourd'hui, on observe que d'un côté les distances réelles et symboliques, géographiques et financières, sociales et cognitives, ont bien été réduites pour de nombreuses pratiques culturelles, et que nombre de freins ont été levés pour différentes catégories de publics ; mais d'un autre côté, des résultats d'enquêtes montrent de manière répétée, récurrente, que pour certains domaines de création, lieu de diffusion, pour certaines catégories de population, au mieux on observe une absence d'évolution, au pire une régression. La réalité contemporaine de l'accessibilité, du point de vue des pratiques culturelles et des publics, se distingue donc surtout par une situation très contrastée selon les domaines de création, les publics et les formes de diffusion considérées, qui met à mal tout autant le discours récurrent d'un échec généralisé que l'idée d'une démocratie culturelle réussie et avérée.

Revenons donc d'abord sur quelques constats.

Le premier constat que l'on peut poser est que parler de démocratisation aujourd'hui en sociologie n'est pas simple : si les « lexicographes lui attribuent une double signification : "A) Action de rendre démocratique au point de vue politique, institutionnel ; son résultat. B) Action de mettre un bien à la portée de toutes les classes de la société ; son résultat" » au fil des lectures sur le sujet, on mesure le chemin parcouru depuis la logique du choc esthétique défendu par André Malraux : « le terme de "démocratisation" a pris une telle résonance dans les controverses sur les politiques culturelles au cours des années 90 que l'on ne prend plus la peine de s'accorder sur une définition qui prête à équivoque. »³ Et en effet, cela renvoie à l'idée d'une **égalisation** de l'accès aux arts et à la culture, d'une **diversification** de la morphologie des publics, d'une **augmentation** du nombre des personnes fréquentant les lieux et événements artistiques et culturels, d'une **démultiplication** des occasions de rencontrer des œuvres et des artistes, d'une **participation accrue** pour les publics tenus à distance des mondes de l'art, d'une **intensification** des pratiques vers des formes savantes, etc. A cela il faut ajouter une conception de la démocratisation comme forme de **socialisation**, voire comme un **enjeu de restauration** du lien social, de **formation citoyenne**, etc.

Un deuxième constat pour cadrer le propos peut être posé, il renvoie au fait que la démocratisation sous-tend aussi l'idée d'une **adhésion**, d'une « expérience réussie » qui réfère souvent à un idéal type de réception (en général celui de l'amateur éclairé, du visiteur cultivé). Il y aurait une manière de bien écouter, de bien voir, toute autre attitude, et en premier lieu résistances et rejets, défiance, indifférence ou désintérêt, étant plus souvent considérées comme décalées, déplacées, « à corriger⁴ ». Il y a des attentes implicites au regard de l'attitude que les publics doivent/devraient

² Poirrier P., « Relire l'histoire de la démocratisation culturelle », 4 mars 2014, <http://chmcc.hypotheses.org/42>

³ Emmanuel Wallon, *La démocratisation culturelle, un horizon d'action*, Les Cahiers français, n° 348, La Documentation française, Paris, janvier-février 2009.

⁴ Pour plus de développements sur ce point et notamment sur les rejets et résistances, réceptions « décalées » voir : « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception », *Les Non-publics de l'art*, L'Harmattan, 2004, p. 461-483 ; « Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : sur quelques affaires marseillaises

adopter, qui sont rarement interrogées, alors que les publics, les non-publics aussi d'ailleurs, les ont souvent bien intégrés et intériorisés.

Un troisième constat peut être posé, l'idée de démocratisation se construit sur des catégories d'œuvres, de domaine de création et pour des publics dont on pense ou dont on fait le constat qu'ils en sont tenus (qu'ils s'en tiennent eux-mêmes) éloignés. De ce point de vue il y a une certaine stabilité, et pourtant dans un même temps selon « l'esprit de l'époque » et les contextes des politiques culturelles, on observe une variabilité aussi bien des catégories de populations ciblées que des formes de création qui ont la faveur d'être « à démocratiser » et qui font l'objet de politiques concertées. Pour le dire de manière un peu caricaturale, il y a bien un sens de la démocratisation et il n'est encore venu à personne l'idée de démocratiser le street art, le cirque traditionnel, les arts de la rue ou le rap, pour les publics initiés et amateurs des arts dits « savants ». Il y a en arrière-plan de l'idée de démocratisation celle de catégorisation, de hiérarchisation des œuvres, des publics et des pratiques, selon des échelles de légitimité qui vont varier.

Enfin, dernier constat, l'état de la question sur les pratiques culturelles et les études récentes signalent toutes un tournant, des mutations dans ce domaine de recherche, particulièrement au regard de la manière dont les publics eux-mêmes construisent et qualifient leurs pratiques et de la manière dont les chercheurs investissent l'objet. Nouvelles recherches, catégorisations et définitions revisitées, nouveaux objets et nouvelles pratiques, dispositifs innovants et méthodes d'enquêtes inédites, amènent à reconsidérer l'état des savoirs.

Face à ces constats, à tout ce que sous-tend donc le concept de démocratisation, ses évolutions, il devient dès lors difficile de s'accorder une définition, tout juste peut-on s'entendre sur un objectif : améliorer pour tous et partout les conditions d'accessibilité aux arts et à la culture. Mais il faut dès lors se mettre d'accord sur ce que l'on entend par accessibilité (est-ce aux œuvres, aux lieux, à une expérience proprement esthétique, où, par qui et comment ?) et il faut préciser à quelles formes de créations, d'arts et de cultures on réfère.

Ainsi, au-delà des effets de langage, des enjeux implicites que l'on perçoit derrière les définitions et différentes conceptions auxquelles renvoie le concept de démocratisation, on observe que la démultiplication des usages se conjugue aujourd'hui avec une certaine confusion et dispersion, provoque des équivoques et des paradoxes sur les effets (sociaux) et les enjeux (politiques) que cela implique. S'il y a un objectif transversal, il y a surtout un processus qui s'est construit au fil du temps dans le cadre des politiques culturelles (s'articulant autour de projets, de programmes et d'actions, de dispositifs que l'on peut dater et détailler), et qui s'inscrit tout autant dans nos mondes sociaux ordinaires et dans le cadre des évolutions de nos modes de vie et de pensée.

Deux exemples de diffusion de « l'art contemporain » peuvent ici être cités pour illustrer certains des glissements observés : l'inauguration de la maison de la culture du Havre en 1961⁵, et la Nuit Blanche (en l'occurrence celle de 2011⁶).

», *Sociologie de l'art*, n° 13, 2000, p. 71-88 et le programme de recherche en cours sur « Publics et pratiques culturelles dans une capitale européenne de la culture. Marseille Provence 2013 ».

⁵ Voir la vidéo disponible sur le site de l'Ina : <http://www.ina.fr/video/CAF94055641>

⁶ Voir la vidéo : « Revivez la nuit Blanche », http://www.dailymotion.com/video/xlfp99_revivez-la-nuit-blanche-2011_creation



Source : site de l'association de la maison de la culture du Havre, http://www.asso-maisondelaculture.fr/actualite_categories.php?categorie=6 et site du Muma, <http://www.muma-lehavre.fr/blog-50ans/expositions/1961-construire-le-mus%C3%A9e-imaginaire>



Source : Renaud Auguste-Dormeuil, <http://www.france-voyage.com/evenements/photos-nuit-blanche-108.php> ; Tarzan Noir | Marcello Maloberti, <http://www.clusternetwork.eu/view.php?id=8,103>

Lorsqu'on visionne les vidéos de l'un et l'autre événement, séparés d'un demi-siècle, on peut repérer des points de convergence et des enjeux communs (l'idée de rendre accessible l'art contemporain à tous et d'abord à ceux qui ne fréquentent pas les musées et galeries, celle de diffuser et faire la promotion d'œuvres actuelles, de renouveler des formes de diffusion, etc.) mais on observe aussi des écarts et des différences (d'un côté un lieu qui nous apparaît aujourd'hui comme un modèle d'équipement culturel « classique », avec une expérience de type « visite de musée », de l'autre l'espace public et urbain comme lieu de diffusion et une expérience de participation-déambulation de la part des publics) ; on y entend le point de vue de publics profanes dont on observe la différence en termes d'âge, de milieu social, « d'allure », de vocabulaire, etc. et dans un même temps une forme de proximité en termes d'expérience réceptive avec une curiosité, un enthousiasme assez similaire pour ce qui relève d'une expérience nouvelle, inattendue. On ne manque pas non plus d'observer que les mêmes termes désignent des logiques et des « objets » bien différents, s'il est question pour la maison de la culture comme pour la Nuit Blanche de proposer aux artistes des espaces d'expérimentation, on mesure ce qui sépare les années 50 des années 2010. Ces exemples montrent l'évolution conjointe des formes de création, de diffusion, de réception et amènent à repenser les logiques d'analyse.

Il y a aujourd'hui des manières de composer avec les œuvres et les artistes qui ne correspondent pas toujours aux « pratiques culturelles » dans le sens « original et originel » du terme, telles qu'on les trouve dans les études, mais qui n'en existent pas moins et qui révèlent différents types de rapport à l'art (des plus « sociaux », fugaces et informels aux plus esthétiques et idéal-typiques du comportement des initiés, des public experts). La démocratisation est donc aussi informelle et processuelle, elle relève de dynamiques sociales et culturelles, qui mettent en jeu de formes de participation, des modalités d'appropriation différentes pour les mêmes œuvres, artistes, événements ou lieux. Accès différentiel et expériences plurielles pour des publics eux-mêmes hétérogènes qu'il est difficile de rabattre sur les modèles d'analyse et catégorisations habituels.

D'ailleurs, lorsqu'on évoque l'art contemporain et ses publics, il est souvent question des attitudes de rejets et de résistances et le *leitmotiv* selon lequel l'art actuel serait une imposture, inaccessible et hermétique à qui ne dispose pas du « bagage » intellectuel, esthétique et culturel nécessaire à sa compréhension, reste d'actualité⁷. S'il est certain que l'art contemporain – et comme toute autre forme de création dès lors qu'elle est particulièrement innovante – ne concerne pas le « grand public » dans son ensemble et de manière immédiate, on ne peut pour autant conclure que l'art contemporain n'intéresse qu'un micro-public d'initiés, qu'une « élite ». Ce sont de nombreux publics dont la rencontre avec l'art contemporain se fait en marge des lieux habituels, dans des espaces de diffusion spatiaux et sociaux différents. Pour autant, ces « autres » publics, dont les profils socio-démographiques et socio-culturels sont parfois bien différents de ceux que l'on observe pour les amateurs d'art, n'en sont pas moins public, mais différemment public. Dans cette perspective, sans toutefois affirmer que l'art contemporain est aujourd'hui bien diffusé partout et bien reçu par tous, les discours critiques et pessimistes, peuvent en partie être nuancés ; et plutôt que de focaliser l'attention sur l'absence de certaines catégories d'individus dans les lieux d'exposition habituels de l'art (résultat statistiquement récurrent dans les enquêtes) ou sur les publics réfractaires (aisément repérables par leurs actions de contestation et la médiatisation qui en fait), une troisième voie permet d'engager l'analyse vers ces « autres » publics, inattendus, ponctuels, mais qui adhèrent spontanément à des propositions artistiques pourtant originales et complexes, innovantes ou conceptuelles, dans tous les cas bien identifiées comme de l'art contemporain.

Ce processus de transformation au regard de l'accessibilité est donc particulièrement intéressant pour l'art contemporain. Un certain nombre d'événements, de dispositifs vont être révélateurs de ce mouvement. Du point de vue chronologique des jalons et des étapes sont repérables, chaque fois il a été question de rendre accessibles l'art contemporain (sur le territoire, en termes financiers, au regard de certains groupes sociaux ...) : maisons de la culture dans les années 60, création du musée Pompidou dans les années 70, Frac dans les années 80, friches dans les années 90, l'espace publics dans les années 2000. Il faut aussi relever ce qui est de l'ordre de l'événementiel avec des dispositifs initiés dans le cadre des politiques culturelles qui visent à faire adhérer tous les publics, « le grand public » :

⁷ Ce débat n'est pas nouveau, dans les années 90 *L'Évènement du Jeudi* titrait un dossier : « L'art contemporain se payent-il notre tête ? Les impostures » (18-24 juin 1992), *Télérama* intitulait un hors série : « Art contemporain : le Grand Bazar » (octobre 1992) et le *Monde des Débats* s'interrogeait : « Art contemporain, peintres ou imposteurs » (février 1993), etc.

- La Ruée vers l'art (mois des musées et des arts plastiques), qui a lieu en 1985⁸ ;
- les 10 jours de l'art contemporain qui viennent prendre place dans le paysage des manifestations culturelles événementielles et annuelles en 1997⁹ : « Ces 10 jours de l'art contemporain déclinent toutes les possibilités de rencontres avec l'art, ses oeuvres, ses créateurs, et ses représentants. Des nocturnes (soirée inaugurale du 19 avril au Jeu de Paume, au Centre national de la photographie, au Musée d'art contemporain de Lyon...), des ouvertures exceptionnelles (les galeries parisiennes, le dimanche 20 avril), des parcours artistiques (ligne métrobus de Rouen, voyage en bicyclette à Marseille, parcours d'une oeuvre à l'autre à Dijon...), des lectures publiques (Villeneuve d'Ascq, Frac Champagne-Ardenne...), des journées portes ouvertes (les écoles d'art de toute la France, les 28, 29 et 30 avril, journées de clôture des manifestations¹⁰)... » ; d'autres événements et exemples de ce type avaient déjà eu lieu à des échelles locales et par exemple à Marseille, l'été 1996, la ville lance « Art contemporain, Marseille » : « Sous ce terme [...], la ville a fédéré durant quatre jour vingt-trois inaugurations d'expositions, pour tenter, en profitant de l'événement Art Dealers^[1] d'attirer la presse nationale et de mettre "un coup de projecteur" sur les initiatives marseillaises^[2]. » ;
- puis La nuit de l'art contemporain, devenue Nuit blanche, le rendez-vous automnal annuel et grand public autour de la création contemporaine lancé en 2002.



⁸ Voir une présentation de la participation à l'évènement de Street artistes sur le site : <http://www.youtube.com/watch?v=XNAzAL6e-xo>

⁹ Voir le site : <http://www.cumulonimbus.fr/?post/1997/05/01/Salmigondis-1997>

¹⁰ Sources : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/10jour.htm>

^[1] Foire d'art contemporain organisée par le galeriste Roger Pailhas, pour plus de détail voir le site Mécènes du Sud, <http://www.mecenesdusud.fr/Galerie-Roger-Pailhas.html>

^[2] Source : « Cohérence médiatique pour enjeux politiques », *La Marseillaise*, 6 juillet 1996.

Ces trois événements montrent comment les politiques ont cherché à rendre accessibles et attrayants les arts visuels contemporains, mais qu'il n'est pas toujours simple de trouver le bon format – il aura fallu en effet attendre la Nuit blanche, événement calé sur une seule date annuelle et en nocturne, dans l'espace public, pour l'art contemporain se « festiver, trouver son événement et intéresser une plus grande diversité de publics.



Pierre Ardouvin « Purple Rain » 2011 © Henri Garat/Mairie de Paris

Aujourd'hui, à la participation et à l'événementiel, s'ajoutent des initiatives qui, il y a encore quelques années auraient été difficilement envisageables du point de vue de l'institution, par exemple les "flash mob" artistiques qui se démultiplient et se font aussi à l'initiative des musées comme le montre *Freeze ton Pompidou* à Metz en 2010¹¹.



¹¹ Voir des vidéos et réactions des publics sur le site <https://www.facebook.com/events/319787671086/>

D'un point de vue sociologique on observe donc bien au fil de ces événements et des différents dispositifs, un certain nombre de glissements qui vont conduire à démocratiser l'art contemporain et à faire tomber une forme d'élitisme, à laisser émerger des publics inattendus, inhabituels ou considérés comme improbables, à diversifier et démultiplier les occasions (et les formes) de rencontre entre des œuvres, des artistes et des publics.

A défaut de conclure à une réussite ou à un échec, l'enjeu est plutôt de mettre en débat les effets positifs indéniablement produits sur les publics et leurs pratiques avec les questions que l'on peut se poser quant à la forme du rapport à l'art et de l'expérience esthétique. De ce point de vue, si les enquêtes sur les publics de l'art contemporain amènent des résultats aussi nécessaires qu'intéressants, plus souvent quantitatifs, face au processus qui a été rapidement décrit le constat est que de nombreux publics échappent aux investigations sans pourtant appartenir à la catégorie des « non-publics ». Ces publics échappent à l'analyse parce qu'ils sont disparates et dispersés, parce qu'ils ne composent pas des groupes homogènes en adéquation avec les catégorisations des enquêtes sociologiques.

Il convient de prendre en compte que l'art contemporain se diffuse aussi ailleurs et autrement et que si « par rapport à 1997, on constate une grande stabilité dans les trois niveaux de fréquentation suivants : visite d'expositions de photographie : 15% (inchangé entre 1997 et 2008), visites de galerie d'art : 15% (inchangé), visites de musées d'art moderne/contemporain : 9% (inchangé)¹² », c'est sans tenir compte de tous ceux qui sont publics mais ponctuellement, hors des espaces d'exposition habituels, et qui ont des expériences sociales originales « sur fond d'art » plus que des pratiques culturelles au sens strict du terme. On pourrait ici ajouter les multiples « petites » initiatives qui diffusent l'art contemporain sur des territoires variés et à des publics très diversifiés, celles en milieu rural notamment qu'elles soient à l'initiative des Fracs ou de collectifs, qui ont encore peu fait l'objet d'études, celles originales qui pourraient faire école comme le projet de « Nouveaux collectionneurs au collège » initié par le conseil général des Bouches du Rhône¹³.

Il y a aujourd'hui un défaut d'analyse sur ces formes de diffusion et leur réception qui, à défaut de signaler un désintérêt des chercheurs, à tout le moins un manque d'épaisseur, de consistance, de l'objet de recherche est lié à la complexité de saisir et de circonscrire de telles pratiques, parce qu'elles se jouent des frontières entre nos différents mondes (monde de l'art, monde de la vie quotidienne, monde de la fête), des frontières entre les disciplines et champs de recherche de la sociologie.

¹² Le DEPS a proposé récemment une synthèse : « Les publics de l'art contemporain - Première approche : exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 » (<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Les-publics-de-l-art-contemporain>), mais on peut noter un tournant en sociologie avec aujourd'hui plus d'enquêtes qualitatives.

¹³ Le projet Nouveaux collectionneurs au collège propose à des adolescents, soutenus par des enseignants, de se mettre en capacité de construire leur regard et d'exprimer leurs goûts face à la création artistique vivante, au sein même de leur collège. Voir le site http://www.nouveauxcollectionneurs.org/nouveaux_collectionneurs/nouveauxcollectionneurs.html et l'exposition des œuvres choisies par ces jeunes collectionneurs <http://www.mp2013.fr/evenements/2013/10/les-nouveaux-collectionneurs-generation-2013/>

La question qui se pose en arrière-plan est alors celles des finalités des politiques de démocratisation face à ces logiques de diffusion qui vont pour certaines jusqu'à la « festivisation », et particulièrement au regard des effets que cela produit et des enjeux induits : si les publics sont aujourd'hui indéniablement présents à certains types d'événements artistiques et culturels, médiatiques et populaires, s'ils viennent parfois nombreux et de différents milieux côtoyer des œuvres contemporaines plus souvent appréciées d'un public d'initiés dans des lieux légitimés, peut-on conclure à une « réelle » démocratisation ? Les publics ne sont-ils pas, pour certains individus ou groupes publics de « l'événement », dans sa dimension festive, attrayante et divertissante, l'art, les œuvres, les artistes n'étant parfois qu'un prétexte, un contenu comme un autre ? Comment qualifier et valoriser leur expérience qui est **plus** qu'une « expérience sociale ordinaire » mais pas nécessairement « une pratique culturelle » ? Ce n'est pas sans faire débat dans les mondes des arts et de la culture, de la recherche, des politiques culturelles. Avec pour simplifier, d'un côté ceux qui défendent l'idée qu'un accès différencié et différentiel permet de conjuguer enjeux de démocratisation et logique de démocratie culturelle, de l'autre ceux pour lesquels on serait passé de « l'élitisme à la kermesse ». Ce qui paraît juste d'observer est qu'en fait la présence massive de publics variés et leur enthousiasme à participer ne sont pas nécessairement et mécaniquement le signe d'une démocratisation de l'art contemporain et dans un même temps le festif, l'événementiel, le divertissant n'empêche en rien l'excellence artistique et la possibilité d'une réception esthétique dans le sens fort du terme. Il s'agit de ne pas confondre une présence partagée face aux objets et événements proposés avec une égalisation des formes d'appropriation et de réception possibles, de ne pas présupposer qu'une expérience « simple » de l'art est une expérience « simpliste ». Là où émergent des formes de proximité, des interactions, des processus de socialisation où l'art figure parmi les acteurs et les actants mais où ce qui se passe concrètement ne peut être ramené à des explications seulement en termes de « pratiques culturelles » sauf à redéfinir le terme, il faut se déprendre d'approches dont l'efficacité a, parfois, tendance à gommer la complexité et la variabilité des pratiques telles que nous les construisons et telles que nous les « pensons » aujourd'hui et maintenant, collectivement ou individuellement, socialement ou sociologiquement, que l'on soit en position de chercheur, de professionnel des arts et de la culture et/ou « pratiquant ordinaire ». En filigrane, ce sont la dimension *esthétique* de l'expérience, la qualification de *culturelle* de la pratique qui sont ré-interrogées : de la contemplation esthétique au simple acte de présence, les publics s'essayent à une nouvelle *liberté de réception* qui leur est proposée et qui relativise, dé-hiérarchise les conventions en vigueur, brouille les frontières entre différents ordres de réalités et engage à s'interroger sur la démocratisation et ses fins, son histoire et ses moyens.

Changer d'angle de vue, permet de garder à l'esprit que s'il existe une forme spécifique et intense du rapport à l'art qui est le « privilège » de micro-groupes, d'autres rapports existent et peuvent être l'objet d'attention du chercheur. Artistes et publics se rencontrent aujourd'hui « ailleurs et autrement » et pas nécessairement « comme » et « là où » on s'y attendait, il s'agit alors pour le sociologue de ne pas « prendre à la légère de petites observations qui cependant, accumulées, constituent les preuves sur lesquelles sont construites les théories de la culture et de la société¹⁴ ».

¹⁴ Hughes E. C., *Le Regard sociologique, Essais choisis*, textes rassemblés et présentés par J.-M. Chapoulie, Paris, EHESS, 1996, p. 269.

