
CHAPITRE 52

LA QUESTION DU PUBLIC À L'ÈRE DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE

Léon BERNIER et Guy BELLAVANCE

Plus qu'à un bilan sur ce que quelques décennies de recherches, surtout statistiques, nous ont appris sur les publics et les non-publics des arts, l'écriture de ce chapitre sera l'occasion de s'attarder à la question même du public en tant que critère pour juger, sinon de la valeur, du moins de la pertinence sociale d'une proposition ou d'une démarche artistiques.

Dans l'acte d'écrire, de peindre, de composer, de danser, il y a à coup sûr action sinon intention relationnelle. L'art, comme toute activité humaine, est d'emblée geste social. Il l'est non seulement au sens où l'artiste, aussi solitaire soit-il, appartient à un certain milieu et à une certaine époque, mais au sens où la démarche artistique est création d'un monde signifiant, qui implique décryptage et interprétation. Social, l'art l'est donc au plus profond, dans ses dimensions les plus essentielles.

Ce caractère social, faut-il préciser, n'est pas contradictoire avec une visée d'autonomie du champ de l'art telle qu'inscrite dans les pratiques et institutions artistiques caractéristiques de la modernité. Cette visée d'autonomie n'a jamais été dénégaration de la vocation sociale de l'art, mais bien plutôt affirmation de cette vocation dans ce qu'elle a de spécifique. Le processus, autrement dit, qui a permis à l'art de s'extraire du cadre extra-artistique (de caractère religieux, patriotique, ou autre) à l'intérieur duquel il s'était longtemps maintenu avant la période moderne aura permis de le faire apparaître pour ce qu'il est, d'où l'expression « l'art pour l'art », que l'on a malencontreusement eu tendance à ramener à son sens réducteur d'art pour lui-même ou d'art pour l'artiste.

Il faut dire que l'attitude artistique qui a accompagné le développement d'un champ autonome de l'art a pu parfois porter à confusion et faire prendre pour mépris à l'égard du public ce qui, du point de vue de l'artiste, était tout au contraire un extrême souci d'authenticité ou de sincérité, témoignage d'éthique sociale s'il en est.

Le paradoxe de l'art, en tant que pratique sociale, est que sa dimension publique se s'exprime à travers l'assomption, par l'artiste, de sa condition d'individualité. Mais à ce propos aussi, il y a souvent méprise. On a tendance à confondre individualité et exceptionnel, extraordinaire, hors du commun. S'il y a un aspect de vedettariat qui vient facilement s'accoler à l'art, tout au moins à certains de ses volets (nous verrons plus loin qu'il tend à se généraliser), et si certains artistes ne sont pas sans jouer le jeu, tout cela a cependant peu sinon rien à voir avec les dimensions d'individualité mises en œuvre dans le travail artistique. Pour les Occidentaux que nous sommes, il y a des mots devenus suspects, comme celui de liberté, qui pourtant définissent bien l'individualité sur laquelle repose l'art. Fallait-il un Oriental, qui a vu sa liberté d'écrivain réprimée durant la période de révolution culturelle en Chine, pour réaffirmer la liberté comme double fondement de la littérature et de l'individualité?

Durant les années où Mao Zedong exerçait sa dictature totale, même la fuite était impossible, écrit Gao Xingjian. Les temples perdus au fond des forêts, qui avaient protégé les lettrés de l'époque féodale furent rasés, même écrire dans l'intimité faisait courir un danger mortel. Si un individu voulait conserver une pensée indépendante, il n'avait que lui-même à qui s'adresser et ne pouvait le faire que dans le plus profond secret. Je dois dire que ce fut précisément à ce moment, alors qu'on ne pouvait pas faire de littérature, que j'ai pris la conscience de sa nécessité : c'est la littérature qui permet à l'être humain de conserver sa conscience d'homme¹.

Ce que l'on nomme écrivain, ajoute-t-il, n'est rien d'autre qu'un individu qui s'exprime, qui écrit, les autres peuvent l'écouter ou ne pas l'écouter, le lire ou ne pas le lire [...] En réalité, les relations entre l'écrivain et le lecteur ne sont rien d'autre qu'une sorte de lien de l'esprit qui s'établit par l'intermédiaire d'une œuvre entre deux ou plusieurs individus qui n'ont pas besoin de se voir ni d'être en relation. La littérature, en tant qu'activité humaine, ne peut faire l'économie de deux actes : lire et écrire, qui sont deux gestes librement consentis. Voilà pourquoi elle n'a aucun devoir envers les masses².

Écrire, mais aussi lire, rappelle Gao Xingjian, sont gestes d'individus. On pourrait dire la même chose pour les actions de peindre et de regarder un tableau, celles de composer et d'écouter une musique, celles de danser et de recevoir une chorégraphie. Au processus sociohistorique qui a fait naître l'artiste en a correspondu un autre qui a fait apparaître l'amateur d'art, non pas seulement consommateur de « produits artistiques », mais sujet actif d'une herméneutique plus ou moins érudite ou spontanée, plus ou moins austère ou jouissive, qu'implique la réception de l'œuvre d'art.

La sociologie a eu tendance, non sans raison, à associer l'amour de l'art avec l'occupation de positions de domination sociale. Pour qu'un contact individuel avec

1. G. Xingjian, *La raison d'être de la littérature*, Paris, Éditions de l'Aube, 2000, p. 9-10.

2. *Ibid.*, p. 17-18.

l'art puisse avoir lieu doivent en effet préexister des conditions structurelles rendant ce contact matériellement possible. Même si les rapports sociaux ont fortement évolué au cours des siècles et tout particulièrement au cours des cinquante dernières années, à la faveur notamment d'un vaste mouvement de démocratisation de l'accès à l'enseignement, complété par une explosion sans précédent des moyens de communication de masse, un enrichissement collectif et une plus égale répartition sociale du temps de loisir, tous les obstacles objectifs et subjectifs susceptibles d'empêcher un libre accès à l'art n'ont pas disparu, ce qui n'est pas sans conserver une certaine pertinence aux analyses qui font de l'amour de l'art un privilège de position sociale. Les enquêtes les plus récentes en matière de comportements culturels révèlent encore d'importants écarts d'intensité et de type de pratique en fonction des critères d'appartenance sociale que sont le niveau de scolarité, l'occupation et le revenu³, ceux-ci étant eux-mêmes souvent associés à des disparités importantes quant aux expériences de familiarisation aux arts vécues en bas âge dans la famille ou en contexte scolaire et para-scolaire⁴. Mais d'autres constats majeurs ressortent aussi des mêmes enquêtes, dont le fait, observé un peu partout dans le monde, d'un plafonnement de la participation culturelle dans plusieurs secteurs de l'activité artistique. Les auteurs d'un rapport paru au début des années quatre-vingt-dix sur la participation à la vie culturelle en Europe fait état de résultats particulièrement préoccupants « pour les disciplines culturelles conventionnelles, en particulier les arts du spectacle, dont les faibles taux de fréquentation n'ont pas bougé ou ont chuté dans des proportions pouvant atteindre 50 % dans certains pays⁵ ». Non seulement y aurait-il stagnation de la demande culturelle conventionnelle, mais il y aurait aussi vieillissement du public dans la plupart des domaines artistiques. Au Québec, selon les résultats des enquêtes successives sur les pratiques culturelles des Québécois et Québécoises réalisées par le ministère de la Culture et des Communications, la comparaison des taux de fréquentation depuis la première enquête de 1979 jusqu'à celle de 1994 et même de 1999 montre « un fléchissement généralisé des auditoires du théâtre, de la musique et de la danse [...], soit des auditoires des genres les plus traditionnels des arts d'interprétation⁶ ». Les chercheurs québécois soulignent également, à l'instar de leurs collègues européens, le phénomène de vieillissement des publics. En 1994, l'âge moyen du public de concerts de musique classique et du théâtre en saison avoisinait les 45 ans et celui de la danse moderne, réputé plus jeune, presque 40 ans⁷; les résultats non encore analysés de 1999 sont venus confirmer ces tendances. Des analyses un peu plus fouillées des mêmes enquêtes ou d'autres semblables ont également amené des chercheurs, de part et d'autre de l'Atlantique, à conclure que le public à la fois connaisseur et assidu, du moins pour le secteur des sorties et visites culturelles (arts de la scène; visites des musées et galeries), avait tendance, dans les sociétés actuelles, à se chiffrer

3. R. Garon et al., *La culture en pantoufles et souliers vernis. Rapport d'enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, 1997; O. Donnat, « La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997 », 1999.

4. L. Bergonzi et J. Smith, *Effects of Arts Education on Participation in the Arts*, 1996.

5. V. Skok (dir.), *Participation à la vie culturelle en Europe. Tendances, stratégies et défis*, 1993, p. 173.

6. R. Garon et al., *op. cit.*, p. 115.

7. *Ibid.*, p. 124.

aux environs de 7 % ou 8 % de la population adulte totale⁸, soit un pourcentage très inférieur à celui des détenteurs actuels de capital scolaire, pour utiliser une expression de Bourdieu. Sans être des assidus ou des habitués des musées, des galeries ou des salles de spectacles, 10 % environ se caractériseraient par une certaine régularité de leurs sorties culturelles, ce qui, ajouté au pourcentage des assidus, donne un total de fréquentation régulière des lieux conventionnels de diffusion du spectacle vivant et des arts visuels inférieur à 20 % de la population.

Évoquant de tels résultats on pourrait être tenté, comme certains, de conclure à un échec des politiques de démocratisation de la culture mises en place de diverses manières et avec une intensité variable par la plupart des États modernes durant la seconde moitié du xx^e siècle. Mais ce serait d'abord méconnaître les intentions qui présidaient à la mise en œuvre de ces politiques dans la plupart des pays occidentaux qui, comme le souligne Olivier Donnat en citant l'un des initiateurs de ces politiques, André Malraux, n'étaient pas tant d'ouvrir la culture à tous que de donner à *chacun* la chance d'y accéder⁹. Ce serait aussi faire fi du caractère de liberté qu'implique, comme nous le rappelait Gao Xingjian, l'acte de réception autant que celui de création artistiques. Dans cette perspective, pour bien mesurer s'il y a eu ou non démocratisation de la culture, ce qu'il faudrait établir n'est pas tant l'augmentation ni l'évolution des caractéristiques sociodémographiques des publics, que la levée des obstacles au choix libre de chaque individu d'entrer ou non en contact avec l'art, ce que les statistiques sur les publics peuvent beaucoup plus difficilement montrer, du moins directement. Choix libre veut dire choix fait par l'individu face à lui-même et en présence d'autres initiatives qui s'offrent à lui. À cet égard, quand les résultats des enquêtes québécoises indiquent, par exemple, qu'en ce qui concerne la lecture de livres on compte deux fois plus de lectrices que de lecteurs assidus¹⁰, il ne vient pas spontanément à l'esprit que cela pourrait traduire une position de domination sociale des femmes, mais plutôt que celles-ci font, plus souvent que les hommes, le choix libre d'occuper une partie de leur temps à cette occupation, de préférence notamment à la lecture des journaux quotidiens qui est beaucoup plus fréquente chez les hommes¹¹. Sachant par ailleurs qu'il existe une relation étroite entre les habitudes de lecture de livres et plusieurs autres pratiques culturelles comme la fréquentation de musées d'art, de salles de concerts, de théâtre, ou de cinéma¹², comment ne pas penser que la liberté que plus de femmes que d'hommes s'accordent à l'égard de la lecture constitue un élément clé pour rendre compte d'un ensemble de différences observées entre les pratiques culturelles des unes et des autres ?

8. Pour la France, voir O. Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, 1994 ; pour le Canada, voir Cultur'inc et Decima Research, *Profil des Canadiens consommateurs d'art 1990-1991*, Ottawa, Communications Canada, 1992 ; pour Montréal, voir G. Bellavance, D. Latouche et M. Fournier, *Les publics des arts à Montréal. Comparaisons et bilan critique*, 1995.

9. O. Donnat, « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », 2000, p. 32.

10. R. Garon et al., *op. cit.*, p. 70.

11. *Ibid.*, p. 70.

12. *Ibid.*, p. 85.

L'obligation de choisir, à laquelle les individus sont désormais confrontés pour de nombreux aspects de leur existence, est devenue, comme l'ont souligné des théoriciens tels que Anthony Giddens¹³ et Ulrich Beck et Elisabeth Beck-Gernsheim¹⁴, l'une des grandes caractéristiques des sociétés modernes avancées. Alors que dans les sociétés antérieures, y compris dans les premières phases de la modernité, le mode et la trajectoire de vie des individus étaient largement définis par leur sexe et leur milieu d'appartenance, la part de responsabilité qui revient aujourd'hui à chacun pour orienter et construire sa propre biographie est considérablement plus large. Ce qui ne veut pas dire que les individus font spontanément des choix qui sont pour autant de nature à les singulariser. C'est ainsi que dans le domaine des relations amoureuses, la cohabitation en couple demeure la forme de vie sociale la plus couramment choisie par les individus adultes alors même que la prescription du mariage est largement disparue. Et quand les nouveaux couples décident aujourd'hui de se marier, ils le font par choix et non pas sous la pression de l'institution du mariage. Le cas des couples homosexuels qui revendiquent le droit au mariage est à cet égard exemplaire d'une forme de choix libre qui suit la voie de la conformité ou, pour être plus précis, celle de la reconnaissance. À partir du moment où la liberté cesse d'être une revendication pour devenir une condition, surgit comme son complément un besoin d'affirmer librement des attaches et des appartenances. C'est ce que Charles Taylor¹⁵, et après lui Tzvetan Todorov¹⁶, nomment le besoin de reconnaissance, qu'ils perçoivent, au même titre que l'idéal d'authenticité, comme une caractéristique des sociétés démocratiques contemporaines.

Dans le domaine des « loisirs culturels », l'éventail des choix possibles qui s'offrent aujourd'hui aux individus est extrêmement vaste et varié. Dans une ville comme Montréal, on a assisté, notamment sous l'impulsion des différentes formes d'aide publique à la création, à la production et à la diffusion de la culture, mais aussi à la faveur d'une industrialisation désormais ancrée du secteur culturel, à une prolifération et une diversification sans cesse grandissantes de l'offre culturelle dans tous les domaines de la création artistique. En plus d'une multitude de spectacles, expositions, événements qui exigent un déboursé, existent une diversité de lieux, maisons de la culture¹⁷, bibliothèques publiques, institutions d'enseignement, mais aussi galeries d'art et centres d'artistes, où il est possible à quiconque de participer gratuitement à des événements et expériences artistiques de haut niveau et de prendre notamment contact, dans les meilleures conditions, avec la production artistique la plus contemporaine. En outre, on ne compte plus aujourd'hui les initiatives, telles les répétitions publiques ou les visites d'ateliers, au moyen desquelles des artistes de tous

13. A. Giddens, *Modernity and Self-identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

14. U. Beck et E. Beck-Gernsheim, « Individualization and Precarious Freedoms. Perspectives and Controversies of a Subject-Oriented Sociology », dans : Paul Heelas et al. (dir.), *Detraditionalization*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1996.

15. C. Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992.

16. T. Todorov, *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris Seuil, 1995.

17. J. Paquin, *Art, public et société. L'expérience des Maisons de la culture à Montréal*, 1996.

les domaines invitent le public à partager un aspect généralement secret de leur travail, dans le but explicite de mieux faire comprendre le sens et la portée de leur démarche. Depuis environ une quinzaine d'années, de nombreux indices tendent à montrer que la distance légendaire que cherchaient à maintenir les artistes à l'égard du public et plus abstraitement à l'égard de la « demande sociale », est nettement moins présente et fait même place à une tendance inverse qui consiste chez plusieurs artistes à aller vers le public, jusqu'au point d'inclure la relation au public au sein même de la démarche créatrice comme dans le cas de l'art dit « relationnel¹⁸ ».

Le fait que les occasions de prendre contact avec l'art dans son ensemble et plus spécifiquement avec l'art le plus actuel, et ce dans un cadre qui se veut le plus accessible et le plus convivial, soient aujourd'hui plus nombreuses, n'implique pas pour autant que tous se sentent attirés par l'art et encore moins par ses manifestations les plus contemporaines. Tout comme dans le cas des relations amoureuses, une prudence et un conformisme apparents semblent continuer à caractériser les goûts artistiques, ce que certains ont trop rapidement tendance à interpréter comme un divorce, dans les sociétés contemporaines, entre les goûts du public et les propositions artistiques des créateurs. Ce supposé divorce, qui, au cours des années 1990, a largement alimenté, en France, ce que l'on y a appelé « la crise de l'art contemporain », ne trouve pas nécessairement confirmation dans les résultats d'enquêtes réalisées au Québec. Celles-ci tendent plutôt à montrer que la conception de l'art à laquelle adhère le public amateur d'art n'est pas très différente de celle qu'expriment et mettent en œuvre les artistes : « On note, soulignent les auteurs d'une étude réalisée au Québec dans les années 1990, une vision très idéalisée du rôle de l'art dans la société, signe que le discours des artistes a été intériorisé parmi la population, signe qu'une véritable idéologie de l'art est fortement présente dans la plupart des couches de la société¹⁹. » On peut raisonnablement penser que d'autres raisons, de nature plus générales, et qui tiennent aux caractéristiques des sociétés actuelles, expliquent le relatif conservatisme des amateurs d'art, soit des raisons qui relèvent de ce que Giddens²⁰ nomme la « sécurité ontologique » et qui touchent aux conditions d'équilibre personnel que chacun doit s'assurer de mettre en place et de maintenir pour fonctionner et se réaliser dans ce que Beck et Beck-Gernsheim²¹ qualifient de leur côté de « sociétés du risque ». Alors même que des écrivains, tels que Bernard Noël, n'hésitent pas à reconnaître qu'« on ne produit pas de l'écriture sans compromettre quelque chose dans l'équilibre physique et mental²² », comment ne pas comprendre que les consommateurs d'art puissent, consciemment ou inconsciemment, s'armer de prudence lorsqu'ils s'aventurent eux-mêmes sur ces terrains et qu'ils puissent parfois, sinon le plus souvent, préférer les propositions plus faciles aux plus exigeantes ?

18. Voir plusieurs articles de *Parachute*, n° 101, janvier-mars 2001.

19. M. de la Durantaye, J.-G. Lacroix et G. Pronovost, *Le public des arts et les pratiques culturelles : formation, usages, idéologies artistiques, logiques d'appareils*, 1994.

20. A. Giddens, *op. cit.*

21. U. Beck et E. Beck-Gernsheim, *op. cit.*

22. B. Noël, *L'espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L., 1998, p. 18.

Ce qu'il faudrait aussi se demander, c'est si la notion de goût est chaque fois adéquate pour rendre compte des choix artistiques des individus. Ne faudrait-il pas distinguer des occasions où ce sont effectivement les goûts qui orientent les choix et d'autres où interviennent des critères qui sont d'un autre ordre, où la « grandeur²³ » recherchée à travers l'expérience artistique se mesure moins au plaisir (esthétique ou autre) éprouvé qu'à une autre forme de satisfaction ou un autre ordre de préoccupation ? À cet égard, les études plus qualitatives portant sur les motivations qui président aux pratiques culturelles dans les sociétés contemporaines, tendent à montrer, comme le soulignent avec insistance Gilles Pronovost et Jacinthe Cloutier, auteurs d'une telle étude, « l'extraordinaire richesse de significations et de motivations sous-jacentes aux pratiques culturelles : finalités d'éducation et de culture, de plaisir et de détente, recherche de sociabilité, etc.²⁴ ». La même étude fait aussi ressortir les variations d'intensité et d'orientation des pratiques culturelles chez les individus suivant les phases où ils en sont dans leur cycle de vie ou en regard d'événements particuliers de leur parcours biographique. « La diversité et la complexité des itinéraires culturels, soulignent les auteurs, sont remarquables ; on peut observer des ruptures mais aussi des continuités, des retournements, des désistements, des recommencements²⁵. » Mais pour marquer l'ancrage profond qui souvent caractérise les passions culturelles, ils prennent soin d'ajouter qu'« il est bien rare que des individus rompent définitivement avec une pratique culturelle, attendant patiemment le moment propice du retour à leurs intérêts culturels ou établissant des stratégies pour se livrer à des pratiques complémentaires ou dans d'autres champs de la culture²⁶ ».

Mais de telles passions, pour solides qu'elles puissent être dans le temps, ne sont pas forcément exclusives. Sans quitter le terrain des enquêtes statistiques sur les publics, l'un des constats des études récentes en matière de pratiques culturelles est la tendance à l'éclectisme dans les choix artistiques et culturels des individus. L'analyse de la composition des publics dans les différentes disciplines artistiques montre que « chaque public particulier [est] composé d'une fraction toujours importante et même souvent majoritaire de personnes ayant fréquenté également au moins une autre forme d'activité artistique au cours de la même période²⁷ ». Les individus qui font des sorties culturelles sont aussi, souvent, des individus qui font d'autres types de sorties à l'extérieur du domaine cultivé : « on peut être amateur de musique classique et aller à des concerts rock, et vice-versa²⁸ ». Dans le domaine de la lecture, l'enquête sur les pratiques culturelles des Québécois de 1994²⁹ montrait que cette activité (incluant, outre la lecture de livres, celles des journaux et périodiques) arrivait au deuxième rang parmi les activités de loisir préférées des Québécois de 15 ans et plus, avec 38 % de mentions, assez loin derrière le sport et les activités physiques, mentionnées par

23. Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

24. G. Pronovost et J. Cloutier, « Pratiques culturelles : la formation des usages », *Loisirs et Société*, 17, 2, p. 428.

25. *Ibid.*, p. 436.

26. *Ibid.*, p. 437.

27. G. Bellavance *et al.*, « Les publics des arts à Montréal : le cas de chevauchements de publics », 1996, p. 51.

28. *Ibid.*

29. R. Garon *et al.*, *op. cit.*, chapitre 6.

73 % des répondants, mais avant l'écoute de la télévision, de la radio et de la musique enregistrée, préférée par 29 % des Québécois. Or, parmi les lecteurs de livres, la moitié mentionnait lire au moins six genres de livres différents, allant de la littérature romanesque au livre pratique, en passant par la bande dessinée, la biographie, le livre scientifique, la poésie et l'essai. La même étude indiquait que chez les lecteurs coexistent également plusieurs « raisons » de lire dont les deux plus souvent mentionnées sont *le plaisir et la détente* (malheureusement indissociées dans l'enquête) et *le besoin ou l'intérêt de se renseigner sur un sujet*, la première de ces raisons étant identifiée par près de 95 % des lecteurs de livres et la seconde par près de 70 % d'entre eux, ce qui veut dire que la plupart vont alternativement d'un type de lecture à l'autre suivant le moment de la journée ou suivant l'aspect de leur vie où vient se loger l'activité de lecture. L'étude montrait aussi que les lecteurs assidus pouvaient être tout à la fois lecteurs de *best-sellers* et lecteurs de *littérature classique*, deux genres qui comme le précisent les auteurs de l'étude occupent des positions en apparence très lointaines sur le continuum des intérêts. Toujours en ce qui concerne la lecture, une étude d'un tout autre ordre, réalisée à partir d'entrevues auprès d'une vingtaine de lecteurs de *best-sellers*³⁰, a relevé trois modalités de lectures chez ceux-ci, soit

une lecture factuelle, purement « descriptive » caractérisée par la reproduction plus ou moins fidèle du contenu [...] une lecture « empathique » ou participative, qui se caractérise par des investissements subjectifs du lecteur, qui focalise sur différents personnages, s'identifie à eux, joue leur rôle [...], pour en tirer des leçons de vie

et

une lecture « analytique » où le lecteur fournit une analyse soit au niveau référentiel [interprétation socialisante, mise en contexte, etc.], soit aux niveaux discursif et narratif³¹,

ces trois modalités identifiant, pour les auteurs de l'étude, non pas tant trois types de lecteurs que des approches différentes pratiquées en alternance par les mêmes lecteurs³².

Au delà des correspondances et jumelages parfois inattendus que peut faire ressortir l'analyse croisée des pratiques culturelles au sein de la population, Olivier Donnat souligne l'existence d'un phénomène plus général de coexistence de plus en plus répandue d'un rapport cultivé et d'un rapport qu'il qualifie de « spectaculaire » à l'art, découlant de transformations dans les modes mêmes de diffusion de la culture :

Au cours des années 80 [...] la culture est entrée de plain-pied dans l'économie médiatico-spectaculaire en cédant aux charmes de la communication et en accentuant le caractère événementiel de la politique culturelle avec la création de journées exceptionnelles [fête de la Musique, journées du patrimoine,...]. Les grands musées nationaux et les principaux monuments historiques se sont trouvés confrontés aux problèmes du tourisme de masse, le sort des grandes expositions, avec leur cortège de

30. J. Lemieux et D. Geisen, « Lecteurs de best-sellers au Québec : comment dit-on lire ? », 1998.

31. *Ibid.*, p. 183-184.

32. *Ibid.*, p. 186.

produits dérivés, de même que celui de nombreux festivals d'été sont devenus pour une large part dépendants des médias ; bref, la plupart des domaines artistiques, même les plus légitimes, sont entrés dans l'ère du spectaculaire : toute œuvre ou tout artiste peut désormais être happé par les médias, devenir une « star » et être consommé selon des modalités plus proches de celles de la consommation de masse que du rapport cultivé à l'art³³.

Alors que Donnat aurait tendance à voir dans cette médiatisation de l'art un dernier avatar de la croyance illusoire en une politique de la culture pouvant résoudre du même souffle les problèmes de l'offre et ceux de la demande culturelles, d'autres auteurs voient dans ce rapprochement de l'art et des médias un facteur important du point de vue non seulement de l'information transmise sur l'art à un large public, mais aussi quant au développement même de la compétence artistique des publics. C'est le point de vue que soutient notamment, dans un récent ouvrage, le sociologue français Jean-Marc Leveratto pour qui « la démocratisation de la culture et le développement des technologies de la communication n'entraînent pas uniquement une élévation générale du degré d'information des spectateurs, mais aussi une augmentation de leur sensibilité artistique et de leur créativité³⁴ ». Loin d'adhérer à l'hypothèse d'un affaiblissement des capacités de jugement du public sous l'influence des médias, Leveratto insiste sur le rôle crucial que jouent ou peuvent jouer les médias pour faire entrer l'art dans l'« espace public », au sens habermassien du terme. Pour illustrer cette thèse, Leveratto donne comme exemple le cinéma qui, de simple divertissement populaire qu'il était au départ, est par la suite devenu, sous l'influence même du public des amateurs de cinéma dont le goût s'est formé à travers la fréquentation des salles, un domaine de production culturelle très diversifié incluant notamment un secteur à haute valeur artistique ; comme quoi, soutient Leveratto, « la contrainte que représente la nécessité de satisfaire un nombre important de consommateurs très différents les uns des autres n'entraîne pas nécessairement la production de films sans aucun intérêt artistique³⁵ ».

La notion de « compétence » est également au cœur des travaux d'Antoine Hennion, autre sociologue français, qui tente, depuis quelques années, de développer une nouvelle approche de l'histoire de l'art et plus précisément de l'histoire de la musique élaborée non pas du point de vue des créateurs, comme cela s'est généralement fait, mais de celui des auditeurs. Dans ses analyses du goût musical, Hennion accorde également une place centrale au rôle des médias, au point d'en faire le modèle type d'une théorie plus générale de la médiation culturelle³⁶.

L'écoute, précise-t-il, est moins une qualité personnelle que le résultat éventuel d'un temps et d'un espace aménagés à la suite d'un long apprentissage historique et collectif ayant produit un univers inédit d'objets coordonnés [...] Pour écouter la musique comme musique, il a fallu l'apprendre, au sens presque professionnel du mot [...]

33. O. Donnat, « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », 2000, p. 36.

34. J.-M. Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000, p. 12.

35. *Ibid.*, p. 246.

36. A. Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

Notre espace musical est désormais balisé par les médias et l'enregistrement, la radio et bien sûr avant tout le disque. Les neuf dixièmes de notre écoute musicale passent aujourd'hui par le disque. Le concert n'est plus la source que le disque reproduirait. C'est le contraire, à la limite il n'est qu'une vérification, c'est le concert qu'on juge et apprécie à partir d'une familiarisation musicale forgée par le disque³⁷.

Dans cette perspective, le simple auditeur serait donc appelé, par sa pratique d'écoute, à devenir un expert et à exercer une influence non négligeable, par le jugement qu'il porte en achetant telle version plutôt que telle autre d'une cantate de Bach, non seulement sur les choix commerciaux des producteurs de l'industrie du disque, mais sur les choix musicaux des musiciens eux-mêmes.

Sans dénier le rôle de la socialisation familiale et des apprentissages scolaires et extra-scolaires dans le processus de formation d'habitus favorables au développement des passions artistiques, on assiste depuis quelques années à un recentrement de l'attention sur les pratiques des « acteurs culturels » eux-mêmes, recentrement qui tend à privilégier des approches qualitatives de type ethnographique et qui, pour reprendre les mots de Hennion, cherche, « au delà de la question des déterminants sociaux du goût [...] à comprendre ce qu'est aujourd'hui le fait d'« aimer quelque chose »³⁸ ».

Une telle perspective n'est pas totalement absente des travaux réalisés par des chercheurs québécois sur les publics de l'art, ou plus généralement sur les publics du secteur culturel. Les dix dernières années ont été, de façon générale, des années fastes au Québec pour l'étude et la réflexion sur la question des publics, avec la publication d'ouvrages, souvent collectifs, et de numéros spéciaux de revues, ayant tantôt un caractère de bilan critique sur les démarches et résultats des grandes enquêtes sur les publics³⁹, tantôt une dimension d'analyse évolutive des caractéristiques sociodémographiques des publics⁴⁰, tantôt une perspective d'analyse institutionnelle sur l'approche des publics de certains organismes et industries culturelles⁴¹, tantôt une orientation plus sociopolitique sur le rôle de l'État en regard des questions de culture⁴², et tantôt, enfin, un caractère de percées sur ce qu'on pourrait appeler l'ethnographie des amateurs d'art⁴³, sans compter les publications qui cumulent plus d'un de ces types de contributions⁴⁴.

37. A. Hennion, « Les amateurs de musique. Sociologie d'une pratique et d'un goût », *Sociologie de l'art*, 12, 1999, p. 12-13.

38. *Ibid.*, p. 17.

39. G. Bellavance, « Démocratisation culturelle et commercialisation des arts. Un bilan critique sur les enquêtes sur le public des arts au Québec », 1994; G. Bellavance et al., *Les publics des arts à Montréal. Comparaisons et bilan critique*, 1995.

40. Gilles Pronovost, *Les comportements des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir/1989*, Québec, Les Publications du Québec, 1990; R. Garon et al., *op. cit.*

41. M. de la Durantaye et al., *op. cit.*; J. Paquin, *op. cit.*

42. G. Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle*, 2000.

43. G. Pronovost et J. Cloutier, *loc. cit.*; J. Lemieux et D. Geisen, *op. cit.*

44. J.-G. Lacroix et G. Pronovost (dir.), « La culture et ses publics », 1994; J.-P. Baillargeon (dir.), *Les publics du secteur culturel. Nouvelles approches*, 1996.

Dans sa conclusion à l'ouvrage collectif publié sous sa direction, Baillargeon prenait soin de réaffirmer la nécessité des enquêtes quantitatives sur les publics tout en souscrivant à la nécessité d'approches plus qualitatives, mieux adaptées à l'étude de la diversité des « usages sociaux » et des « significations » accordées à leurs pratiques culturelles par les acteurs sociaux eux-mêmes⁴⁵. Si le nombre d'études et surtout de publications réalisées dans cette perspective restent encore peu nombreuses, il n'est pas déraisonnable de penser qu'une telle approche des publics, qui met davantage l'accent sur « la dynamique inhérente à la participation culturelle⁴⁶ », est appelée à se développer, malgré les difficultés méthodologiques et théoriques d'une telle approche socio-individuelle des publics.

Les forces qui penchent dans cette direction sont très grandes. Elles tiennent aux caractéristiques mêmes des activités artistiques (celles de réception autant que celles de création) qui, pour revenir aux propos de Gao Xingjian, sont des « gestes librement consentis », des « gestes d'individus ». Mais elles tiennent aussi à une caractéristique plus générale des sociétés actuelles, dans lesquelles tend à se généraliser la condition d'individualité, ouvrant à chacun la possibilité de se constituer en « acteur culturel ». Sans faire disparaître les statuts distincts qu'occupent l'artiste d'un côté et le récepteur ou amateur d'art de l'autre, les sociétés actuelles, en réduisant la distance à la fois théorique et idéologique qui séparent ces deux positions, contribuent à une plus juste appréhension de l'une et de l'autre. L'artiste n'est plus un demiurge, mais celui qui, en rendant son œuvre publique, donne au récepteur la chance d'exister. Le récepteur n'est plus uniquement un porteur de déterminations sociales plus ou moins cultivées, mais celui qui, par son geste libre de spectateur, d'auditeur, de lecteur, donne à celui de l'artiste son existence sociale. Comme dit Alberto Manguel dans son histoire de la lecture,

la relation primordiale entre écrivain et lecteur présente un paradoxe merveilleux : en créant le rôle du lecteur, l'écrivain décrète aussi la mort de l'écrivain, car pour qu'un texte soit achevé l'écrivain doit se retirer, cesser d'exister. Aussi longtemps que l'écrivain demeure présent, le texte demeure incomplet. Il ne commence à exister que lorsque l'écrivain abandonne le texte. L'existence du texte est alors existence silencieuse, silencieuse jusqu'à ce qu'un lecteur le lise. Ce n'est que lorsqu'un œil avisé entre en contact avec les marques tracées sur la tablette que commence la vie du texte. Tout écrit dépend de la générosité du lecteur⁴⁷.

45. J.-P. Baillargeon (dir.), *op. cit.*

46. G. Pronovost et J. Cloutier, *loc. cit.*

47. A. Manguel, *Une histoire de la lecture*, Babel, 1998, p. 215-216.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- BAILLARGEON, Jean-Paul (dir.), *Les publics du secteur culturel. Nouvelles approches*, Québec, Les Presses de l'Université Laval/Les Éditions de l'IQRC, 1996.
- BELLAVANCE, Guy, « Démocratisation culturelle et commercialisation des arts. Un bilan critique des enquêtes sur le public des arts au Québec », *Loisir et Société*, 17, 2, automne 1994, p. 305-347.
- BELLAVANCE, Guy, Daniel LATOUCHE et Marcel FOURNIER, *Les publics des arts à Montréal. Comparaisons et bilan critique*, Montréal, INRS-Urbanisation et Université de Montréal, Rapport au MCCQ et au FCAR, 1995.
- , « Les publics des arts à Montréal : le cas des chevauchements de publics », dans : Jean-Paul BAILLARGEON (dir.), *Les publics du secteur culturel*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1996, p. 29-57.
- BERGONZI, Louis et Julia SMITH, *Effects of Arts Education on Participation in the Arts*, Research Division report # 36, National Endowment for the Arts, Seven Locks Press, Santa Ana, California, 1996.
- BERNIER, Léon, « Le public artistique, une œuvre de création », *Possibles*, 23, 4, 1999, p. 94-102.
- , « Les effets structurants des interventions publiques en matière d'art et de culture », dans : Guy BELLAVANCE (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2000, p. 83-94.
- COLBERT, François, *Le marketing des arts et de la culture*, Montréal, Gaëtan Morin, 1993.
- DE LA DURANTAYE, Michel, Jean-Guy LACROIX et Gilles PRONOVOST, *Le public des arts et les pratiques culturelles : formation des usages, idéologies artistiques, logiques d'appareils*, Département des sciences du loisir, UQTR et Département de sociologie, UQAM, Rapport au FCAR, 1994.
- DIONNE, Pierrette, « La littérature québécoise comme pratique de lecture de loisir. Enquêtes sur les lieux : librairies et bibliothèques », dans : Maurice LEMIRE (dir.), *Livres, lectures et littératures. Le poids des politiques*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1987, p. 45-82.
- DONNAT, Olivier, *Les français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.
- , « Les enquêtes de public et la question de la démocratisation », dans : Jean-Paul BAILLARGEON (dir.), *Les publics du secteur culturel. Nouvelles approches*, Québec, Les Presses de l'Université Laval/Les Éditions de l'IQRC, 1996, p. 9-19.
- , « La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997 », *Revue française de sociologie*, XL, 1, janvier-mars 1999, p. 111-119.
- , « La démocratisation à l'heure des bilans : le cas de la France », dans : Guy BELLAVANCE (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Québec, Les Éditions de l'IQRC, 2000, p. 27-43.
- GARON, Rosaire, *Pleins feux sur les publics de spectacle*, Québec, Direction de la recherche, de l'évaluation et des statistiques, 1996.

- GARON, Rosaire *et al.*, *La culture en pantoufles et souliers vernis. Rapport d'enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, Québec, Les Publications du Québec, 1997.
- LACROIX, Jean-Guy et Gilles PRONOVOST (dir.), « La culture et ses publics », *Loisir et Société*, 17, 2, automne 1994.
- LEMIEUX, Jacques et Dirk GEISEN, « Lecteurs de best-sellers au Québec : comment dit-on lire? », dans : Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'acte de lecture* (édition revue et mise à jour), Québec, Nota bene poche, 1998, p. 177-194.
- LEMIRE, Maurice, « L'écrivain et son public lecteur », dans : Jean-Paul BAILLARGEON (dir.), *Les pratiques culturelles des Québécois*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 27-43.
- PAQUIN, Jean, *Art, public et société. L'expérience des Maisons de la culture de Montréal*, Montréal, HMH, 1996.
- PRONOVOST, Gilles, « Pratiques culturelles ; rupture ou renouvellement », Montréal, *Possibles*, 23, 4, automne 1999, p. 13-25.
- PRONOVOST, Gilles et Jacinthe CLOUTIER, « Trajectoires de la participation culturelle », dans : Jean-Paul BAILLARGEON (dir.), *Les publics du secteur culturel. Nouvelles approches*, Québec, Les Presses de l'Université Laval/Les Éditions de l'IQRC, 1996, p. 58-81.
- SAINT-JACQUES, Denis (dir.), *L'acte de lecture* (édition revue et mise à jour), Québec, Les Éditions Nota bene, 1998.
- SKOK, Vladimir (dir.), *Participation à la vie culturelle en Europe. Tendances, stratégies et défis*, Circle, Conseil de l'Europe, septembre 1993.