Document généré le 4 nov. 2024 02:24

Sociologie et sociétés

Le Musée des Beaux-Arts, entre la culture et le public : Barrière ou facteur de nivellement?
Cultural Capital, the Art Museum and the Public: Barrier or Leveler?

Vera L. ZOLBERG

Volume 21, numéro 2, automne 1989

La culture comme capital

URI : https://id.erudit.org/iderudit/001847ar
DOI : https://doi.org/10.7202/001847ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)
1492-1375 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

ZOLBERG, V. L. (1989). Le Musée des Beaux-Arts, entre la culture et le public : Barrière ou facteur de nivellement? *Sociologie et sociétés*, *21*(2), 75–90. https://doi.org/10.7202/001847ar

Résumé de l'article

L'art conçu comme capital culturel est au centre des recherches de sociologues tels que Pierre Bourdieu et ce concept est pertinent à l'analyse des musées d'art dans la société contemporaine. À la différence du niveau d'instruction, le goût artistique se conçoit comme une affaire individuelle sans grande importance sociale. Je critique cette position à la lumière de l'étude de Bourdieu et Darbel concernant les publics des musées d'art, je compare leurs résultats avec ceux des recherches actuelles en Europe et aux États-Unis, et je mets en doute les preuves de la relation entre le goût et la mobilité sociale. Le musée d'art peut devenir un facteur de nivellement plutôt qu'une barrière à l'égalité, mais tant qu'il subsiste des inégalités en matière d'éducation et de profession, ce programme a peu de chances de se réaliser.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

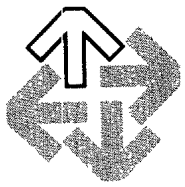
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Sociologie et sociétés, vol. XXI, n° 2, octobre 1989, p. 75-90

Le Musée des Beaux-Arts, entre la culture et le public: Barrière ou facteur de nivellement?



VERA L. ZOLBERG
(traduction de Benoît Forest et Olga Berseneff)

La culture, c'est ce qui reste quand tout a été oublié.
Édouard Herriot[1]

Le rôle du musée est d'augmenter le nombre des membres de l'élite.
Un directeur de musée d'art américain[2]

... mettre une expérience d'élite à la portée de tous...
Joshua Taylor[3]

Vouées à la conservation des valeurs esthétiques au bénéfice du grand public, les institutions culturelles créent et renforcent néanmoins les inégalités sociales. Un grand nombre d'arguments historiques, théoriques et empiriques appuient cette thèse, dont Pierre Bourdieu est le défenseur le plus influent depuis plusieurs années[4]. Il considère le goût pour les arts, par exemple, comme une forme de capital qui constitue un enjeu dans une société compétitive, où les groupes et les individus luttent pour la domination. À l'instar d'autres sociologues de tradition weberienne traitant de l'inégalité, il examine comment les valeurs économiques, politiques et culturelles sont recherchées, s'acquièrent et se perdent. En dernière analyse, il conçoit ces processus comme des facteurs contribuant à la reproduction de la structure des rapports sociaux[5].

1. Cité dans A. Prost, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Paris: Librairie Armand Colin, 1968.
2. Cité par E. W. Eisner et S. M. Dobbs, *The Uncertain Profession: Observations on the State of Museum Education in 20 American Art Museums* (A Report to the J. Paul Getty Center for Education in the Arts), Dec. 1984, p. 16.
3. Cité par V. L. Zolberg, «Tensions of Mission in American Art Museum», in P. DiMaggio (ed.): *Nonprofit Enterprise in the Arts*, New York: Oxford University Press, 1986, p. 192.
4. Voir, par exemple, Paul DiMaggio, «Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston», Part I and II. in: *Media, Culture and Society* 4 (1982): 33-50, 4 (1982): 303-322.
5. Bourdieu, P. (1979): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Aussi convaincants que soient leurs arguments, l'accent que mettent Bourdieu et d'autres sur le pouvoir d'exclusion du capital culturel laisse dans l'ombre plusieurs considérations importantes. Ils ne rendent suffisamment compte ni des raisons pour lesquelles certains groupes sociaux, normalement dépourvus d'accès direct à certaines formes de capital culturel réussissent malgré tout à les acquérir, ni des changements dans le contenu même de la culture qui font que des formes nouvelles ou anciennement dévalorisées de capital culturel en viennent à être reconnues comme légitimes. Et, fait capital, bien qu'ils insistent sur le lien étroit qui unit capital esthétique et statut social, cela n'a pas été vérifié en tant que processus dynamique[6].

Cet essai a pour but d'explorer ces questions en examinant les contributions de ces analyses à la compréhension de la place des beaux-arts dans la société moderne. Je réexamine les résultats de Bourdieu et d'autres qui ont étudié les rapports entre inégalité sociale et fréquentation des musées d'art, scruté le comportement des musées vis-à-vis leur public, ainsi que l'accueil réservé par celui-ci à leurs travaux. À la lumière d'études récentes, je vais tenter d'établir jusqu'à quel point les positions de ces auteurs sont fondées, d'identifier les questions qui demeurent sans réponse et d'indiquer les directions possibles de la recherche.

En premier lieu, on doit se demander dans quelle mesure le musée d'art constitue un objet approprié pour l'analyse de l'inégalité sociale alors que les institutions d'enseignement sont beaucoup plus souvent perçues dans cette optique. Puisqu'elles ont non seulement été étudiées en tant que mécanisme de médiation important autant pour la mobilité que pour la reproduction sociales et qu'elles servent de modèle aux réformateurs de musées d'arts, je les examinerai d'abord afin de montrer en quoi elles diffèrent des musées d'art.

INSTITUTIONS D'ENSEIGNEMENT ET STATUT SOCIAL

L'étude sociologique des institutions d'enseignement met en relief les ambiguïtés des relations entre la culture, les acteurs et la structure des chances d'avancement. En plus de servir d'intermédiaire à la socialisation des enfants et des jeunes au travail et aux traditions, les institutions d'enseignement garantissent que leurs diplômés seront soit voués à l'échec, soit prêts à avancer dans les carrières et le statut social. En France, le plus important de ces «certificats» était le baccalauréat, qui marquait le terme de l'école secondaire et préparait l'accès à l'enseignement supérieur. Jusqu'à tout récemment, il assurait l'accession à une élite prête à affronter des sommets intellectuels et professionnels. L'importance du baccalauréat a été reconnue dans un ouvrage d'Édouard Goblot écrit en 1912 et devenu depuis un petit classique de la littérature française traitant de la stratification sociale. Goblot y montre la nature bicéphale de cette institution charnière de l'éducation lycéenne française. L'ayant perçu comme la principale barrière d'accès aux couches supérieures de la société, il soutient que l'obtention du baccalauréat permet d'intégrer à l'élite les individus de talent issus de toutes les couches de la société, c'est-à-dire qu'il agit comme facteur de nivellement des inégalités sociales pré-existantes[7].

Après la Deuxième Guerre, le théoricien T. H. Marshall, formé à la philosophie utilitariste, considère pour sa part l'inclusion sociale de tous comme une nécessité pour l'État démocratique. Il conçoit un développement évolutif de trois ensembles de droits

6. Un exposé concis de ces considérations se trouve dans David Swartz, «Classes, Educational Systems and Labor Markets: Bourdieu and Boudon», in: *European Journal of Sociology* 22 (1981): 325-353. À propos des omissions de Bourdieu concernant les différences sexuelles dans la reproduction de classe, voir R. V. Robinson et M. A. Garnier, «Class Reproduction Among Men and Women in France», in: *American Journal of Sociology*, 91 (September 1985): 250-280.

7. Le livre ne sera pas publié avant 1928. E. Goblot, *La barrière et le niveau*, Paris: Presses Universitaires de France, 1967 (1912).

qui accroissent les possibilités individuelles d'atteindre un statut social: les droits juridiques, politiques et économiques. Mais ces droits ne sont pas simplement octroyés, ils requièrent des citoyens une participation active. La meilleure façon d'assurer celle-ci serait d'augmenter les chances d'accéder à une éducation qui prépare les individus à occuper un emploi productif et à exercer leur rôle de citoyen[8].

Quelles que soient les bonnes intentions de ces analyses, des études récentes, y compris celle de Bourdieu, démontrent que leur raisonnement est faussé. Goblot a très peu tenu compte du fait que, bien que l'obtention du baccalauréat dépendait de la réussite d'un examen portant sur des questions apparemment concrètes, une réponse adéquate n'était pas simplement une réponse «juste». Plus importantes encore étaient les aptitudes à la rhétorique, le sens de la mesure, une certaine conception de la psychologie et de la conscience de soi. Ces critères englobent une culture *générale*, qui est «ce qui reste quand on a tout oublié»[9], soit des qualités qui proviennent d'une socialisation effectuée à travers une série d'institutions et d'expériences, dont l'école n'est qu'un des éléments. Dans ce sens élargi, une réussite à l'examen dépend largement du genre de capital culturel transmis par la famille, comme Bourdieu l'a plus tard suggéré.

Pas plus que Goblot, Marshall ne tient compte premièrement du fait qu'il ne suffit pas de rendre l'école *théoriquement* accessible à tous pour que soient réalisés des objectifs de démocratisation, car le degré de réceptivité des individus à la culture scolaire est influencé par leurs origines sociales. Deuxièmement, des changements dans les économies modernes sont susceptibles de rendre désuète une éducation destinée à ne préparer les individus qu'à des rôles de production, plutôt que pour le travail et les loisirs à la fois. Troisièmement, il y a, sous-jacente aux stratégies politiques de cet auteur, une conception de *l'individu* en tant que cible de la réforme de l'éducation. Idée qui rejoint la définition de l'amour de l'art comme un goût *personnel*, par opposition au goût socialement formé. Sans aller aussi loin que les structuralistes, qui rejettent l'individu comme niveau d'analyse, le considérant dénué de sens du point de vue social, on peut critiquer cette formulation excessivement individualiste.

Pour des sociologues de tendances aussi diverses que Max Weber, Thorstein Veblen et C. Wright Mills, c'est plutôt la combinaison des contraintes et des chances sociales d'une part, et de l'action individuelle d'autre part, qui engendre «l'individu» doté de «goût»[10]. Ces hypothèses convergent avec les travaux de chercheurs contemporains tels que Christopher Jencks, Jerome Karabel, Basil Bernstein et Pierre Bourdieu, qui montrent que l'éducation devrait être comprise de façon plus large qu'elle n'a coutume de l'être dans les sociétés modernes. Elle comprend non seulement l'instruction mais aussi l'acculturation ou intégration à n'importe quelle culture, qu'elle soit commune ou minoritaire[11].

ARTS ET STATUT SOCIAL

L'analyse traditionnelle de la mobilité sociale tend à réduire le contenu artistique aux parures et à la substance du statut et de l'avancement sociaux de l'individu —

8. T. H. Marshall, *Class, Citizenship and Social Development*, Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1965 (1950).

9. Voir en exergue, la citation d'Édouard Herriot.

10. Parmi lesquels on trouve C. W. Mills, *The Power Elite*, New York: Oxford University Press, 1956; T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York: Modern Library, 1931 (1897); M. Weber, *From Marx Weber: Essays in Sociology*, H. H. Gerth et C. W. Mills (trad. et ed.), New York: Oxford University Press, 1946.

11. B. Bernstein, *Class, Codes and Control*, London: Rutledge and Kegan Paul, 1971; P. Bourdieu et J.-C. Passeron, *The Inheritors: French Students and Their Relation to Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1979 (1964) et *Reproduction in Education, Society and Culture*, Beverly Hills: Sage, 1971 (1970); C. Jencks, *Inegality* New York: Basic Books, 1972; J. Karabel et A. H. Halsey (ed.) *Power and Ideology in Education*, New York: Oxford University Press, 1977.

richesses, insignes, certificats[12]. Ceux-ci sont considérés comme un ensemble de capitaux, qu'ils soient matériels, sociaux ou symboliques, que les acteurs sociaux manipulent dans des situations de marché ou de quasi-marché. Ce genre d'analyse accepte l'idée que les comportements sont expliqués de façon adéquate par les choix rationnels des individus, par l'action volontariste, pour reprendre les termes de James S. Coleman[13].

Dans une version plus contextualisée de cette analyse, Herbert J. Gans considère le comportement culturel comme dépendant de chances d'avancement limitées par l'origine sociale et par l'éducation, les fortes variations étant expliquées par l'âge[14]. Richard A. Peterson, tout en admettant «un élément volontariste dans les comportements culturels», offre une lecture différente des données. Pour lui, les «choix culturels» ne correspondent pas assez précisément aux éléments structuraux de la société tels que classe, profession, niveau d'instruction, région ou ethnicité, pour qu'ils puissent expliquer les comportements culturels que lui et d'autres ont pu relever[15]. Pour Peterson, le choix culturel est lié à l'amélioration individualiste de la vie, alors que pour Gans les préférences esthétiques sont un droit humain et une source potentielle de plaisir édifiant. En dépit de ce qui les sépare, Gans et Peterson conçoivent tous deux la culture en tant que valeurs qui prennent la forme de biens de consommation. À la différence de Bourdieu, aucun des deux ne conçoit la possibilité d'un effet de rétroaction de la culture sur le statut social.

Pour Bourdieu le goût ne peut être compris *in vacuo*, détaché de la totalité d'une société. C'est un signifiant social d'une importance considérable parce qu'il constitue une forme de capital symbolique que l'on peut manipuler en compétition avec d'autres. À la différence de Gans et de Peterson, Bourdieu ne réduit pas la substance et les symboles au statut social des objets conçus en vue d'acquisition individuelle, parce que le capital culturel n'est pas externe à l'individu, mais en fait partie. Selon la perspective durkheimienne, les modèles purement individualistes ou psychologiques d'explication du comportement social, doivent être rejetés parce que le concept d'individu doit être compris comme le *résultat* de l'interaction entre les tendances naturelles de l'individu et les forces de la société[16]. Conformément à cette tradition, Bourdieu intègre le micro-environnement de l'interaction à la macrostructure de la société par le biais de son concept d'habitus.

L'habitus comprend tout le bagage social de l'individu et est indispensable à la manipulation assurée du capital culturel. Il varie selon les fractions sociales. On le valorise ou le dévalorise en le comparant avec celui des autres. Il permet aux individus de manipuler ou d'utiliser le capital qu'ils acquièrent, ou les empêche de le faire efficacement. Bien qu'il ne fasse pas partie du bagage génétique de l'individu, l'habitus l'accompagne pendant toute la vie, influant sur la manière dont les autres éléments de capital symbolique ou matériel s'assimilent à la logique qui le structure. Ces composantes sont l'origine sociale, l'éducation, la taille et la forme du corps, telles qu'elles se présentent dans un cadre

---

12. Parmi lesquels on trouve E. D. Hirsch, Jr., *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*, Boston: Houghton Mifflin, 1987; Jenck, op. cit.; T. H. Marshall, op. cit.

13. J. S. Coleman, «Social Capital in the Creation of Human Capital», in: *American Journal of Sociology* 94 (Supplement 1988), S95-S120.

14. Dans une mise à jour de son œuvre désormais classique, *Popular Culture and High Couture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York: Basic Books, 1974, Gans note qu'en dépit des changements, «la majorité des distinctions de classe en matière d'utilisation de la culture demeure forte» «American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure», in *Prospects: An Annual of American Cultural Studies*, 10, Jack Salzman (ed.), New York: Cambridge University Press, 1965.

15. Richard A. Peterson, «Patterns of Culturel Choice: A Prolegomenon», *American Behavioral Scientist*, 26/4 (March/April 1983), 422-438.

16. S. Lukes, «Conclusion», in: M. Carrithers, S. Collins et S. Lukes (ed.), *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy and History*, New York: Cambridge University Press, 1985, p. 286.

social donné qui comprend les tendances macro-sociales et politiques ainsi que les traditions intellectuelles[17].

Du point de vue intellectuel, l'habitus permet aux individus d'interpréter les expériences nouvelles selon une logique devenue seconde nature. Vu de l'extérieur, il affecte la présentation de soi, l'impression faite aux autres dans la vie quotidienne. Car malgré l'illusion démocratique selon laquelle l'on décerne les récompenses au talent, au mérite, à la réussite ou la compétence, il est évident que ces motifs seuls ne déterminent pas l'engagement, le maintien en fonction ou la promotion d'un individu. On sait bien que ce n'est pas simplement à coup d'argent qu'on obtient les politesses et les meilleures tables au restaurant, ni un accueil chaleureux dans les musées d'art. De plus, la théorie du capital culturel de Bourdieu, fait une place centrale à l'idée qu'une connaissance du contenu de la culture n'est que le début de la compréhension. Le comportement des individus face à la culture y joue également un rôle important. Dans le domaine des arts, en particulier, ce n'est pas seulement la connaissance des œuvres qui définit le capital culturel, mais plutôt la façon dont les individus se comportent envers ces œuvres. Cela est vrai autant de l'image qu'un individu projette que de celle qu'il a de lui-même, les deux découlant des évaluations de la société en général. En France, comme dans bien d'autres pays, le dilettante, auquel on prête un talent inné, est préféré au pédant qui démontre une grande connaissance en matière d'art mais qui semble avoir durement acquis ce savoir et la manière correcte de réagir à l'œuvre d'art.

Cela ne veut pas nécessairement dire que l'individu ayant accès à un type de capital sera également à l'aise avec d'autres formes de capital. Au contraire, le capital économique, culturel et social constituent autant de «ressources potentielles et de pouvoirs» qui seront maîtrisés de façon inégale selon la classe ou la fraction de classe sociale[18]. Ainsi, même si les groupes dominants des sociétés modernes ont tendance à contrôler le capital économique et politique[19], ils ne sont pas nécessairement également habiles à se servir du capital culturel[20]. L'accès à ce capital culturel n'est pas en soi nécessairement le facteur de nivellement des inégalités attendu par les réformateurs, pas plus que ne l'est l'accès au capital économique.

En tant qu'expression métaphorique de la relation entre l'individu et la société, l'habitus est un concept d'une grande valeur à cause de sa puissance explicative. Mais sa conceptualisation n'est pas à l'abri de toute critique. Deux types de critique pertinents à la présente étude ont été soulevés. Le premier consiste à dire que l'analyse que fait Bourdieu de la reproduction sociale donne l'impression que l'habitus, étant une structure héréditaire et immuable, toute tentative de réforme serait illusoire. La deuxième consiste à dire que la culture d'élite traditionnelle a perdu son monopole sur la haute culture socialement constituée, maintenant en concurrence avec une véritable explosion de styles culturels, ce qui a pour conséquence d'effacer les distinctions hiérarchiques. J'examinerai ces deux types de critique, moins pour défendre les thèses de Bourdieu que pour ouvrir

17. D'après un dictionnaire français, le *Petit Robert*, l'habitus est un terme médical qui renvoie à l'apparence du corps humain en tant qu'indice de la condition générale de santé ou de maladie. Bourdieu a vraisemblablement commencé à se servir de ce terme lorsqu'il a fait la traduction d'un article d'Erwin Panofsky sur la basilique de Saint-Denis et celui qui l'a construite, l'abbée Suger. Bourdieu définit l'habitus par analogie avec la grammaire générative de Noam Chomsky, c'est-à-dire comme un système de schèmes intériorisés qui permet d'engendrer des pensées, des perceptions et des actions. P. Bourdieu, «Post-face», in Erwin Panofsky *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

18. Bourdieu, 1984, p. 114.

19. Ibid., p. 408.

20. Certains détenteurs de capital social de grand prestige (les professions libérales, tels les avocats) possèdent à la fois des revenus élevés et beaucoup de capital culturel, mais il y en a d'autres (tels les universitaires) qui détiennent beaucoup de capital culturel bien qu'ils aient un revenu assez modeste. D'autres encore (les ouvriers agricoles ou non-spécialisés) sont d'habitude dépourvus de capital culturel et économique. Ibid. p. 136.

le débat et tenter de démontrer la nécessité d'une interprétation plus dynamique des concepts d'habitus et de capital culturel.

1. LA PERSISTANCE DE L'HABITUS

Selon certains, la théorie de la reproduction de Bourdieu semble impliquer que le statut social doit exister en tant que phénotype quasi biologique à l'épreuve de toute force contrariante[21]. En ces termes, toute volonté de diminuer l'inégalité sociale peut paraître vaine, voire utopique. Car, même si dans la plupart des sociétés occidentales modernes l'inégalité ne découle plus des politiques officielles basées sur des critères génétiques ou raciaux, selon Bourdieu, elle est maintenue de façon tout aussi efficace par le biais de la socialisation familiale, qui sert de substitut à la notion de race.

Jusqu'à un certain point, à l'instar de la théorie de la reproduction sociale, de façon générale, le caractère polémique de la rhétorique de Bourdieu renforce un tel jugement. Par contre, on ne doit pas prendre une stratégie rhétorique pour une foi en une inégalité immuable, fataliste et universelle. Si telle avait été son intention, il n'aurait probablement pas exprimé dans ses travaux savants son engagement dans la lutte pour les réformes sociales. En fait, l'œuvre de Bourdieu est depuis longtemps non seulement théorique, mais aussi engagée en faveur de changements d'ordre politique. Il clôt ses premiers travaux traitant des institutions d'enseignement de la façon suivante:

> Ainsi, chaque progrès dans le sens de la rationalité réelle, qu'il s'agisse de l'explication des exigences réciproques des enseignants et des enseignés, ou encore de l'organisation des études la mieux faite pour permettre aux étudiants des classes défavorisées de surmonter leurs désavantages, serait un progrès dans le sens de l'équité: les étudiants originaires des basses classes, qui sont les premiers à pâtir de tous les vestiges charismatiques et traditionnels et qui sont plus que les autres enclins à tout attendre et à tout exiger de l'enseignement, bénéficieraient les premiers d'un effort pour livrer à tous cet ensemble de dons sociaux qui constituent la réalité du privilège culturel[22].

Depuis quelques années, il a mis en œuvre ce programme plein d'espoir dans la sphère pratique de la politique administrative en préconisant une grande réforme de l'éducation. Ce sont là des indices clairs qu'il ne conçoit pas la culture familiale et son effet sur les habitus des enfants — peu importe qu'il y ait résistance aux demi-mesures — comme un destin, mais plutôt comme dépendant du contenu et des processus de la structure des chances ultérieures[23].

Les intentions mises à part, la construction même des catégories sociales est matière à controverse et elle risque d'entraîner des résultats différents dont les conséquences pour l'inégalité sociale exigent qu'elles soient étudiées empiriquement.

---

21. Je réponds ici à la critique émise par un lecteur d'une version antérieure de cet article, et j'aimerais profiter de cette occasion pour remercier tous mes lecteurs pour leurs commentaires stimulants.

22. Bourdieu et Passeron, 1964, p. 114 (édition française).

23. À ce sujet, Bourdieu était un des membres du Collège de France convoqués par le président François Mitterrand afin de rédiger un rapport sur l'avenir de l'éducation. Il a été publié sous le titre de *Propositions pour l'enseignement de l'avenir*, Paris: Collège de France, 1985, et ses principales recommandations sont de tenir compte du pluralisme culturel sans pour autant négliger la recherche des universels qui mettent en valeur la cohésion; de reconnaître les formes diverses de l'excellence et la résistance à leur hiérarchisation; de donner plus de chances d'avancement en retardant l'exclusion irréversible qui s'opère dans les premières années de la scolarité des étudiants; de promouvoir l'autonomie des institutions d'enseignement tout en protégeant les étudiants de la ségrégation due à des conditions d'ordre économique ou de statut social, et de forger des liens avec d'autres organismes ou institutions, tels les musées, afin de faire naître une nouvelle conception de la vie associative et de l'éducation civique. Depuis, tel que rapporté dans *Le Monde* du 9 mars 1989, p. 1, le ministre de l'Éducation nationale a nommé Bourdieu co-président d'un comité chargé d'une réorganisation complète du système scolaire, depuis la maternelle jusqu'à l'université.

2. LE PLURALISME ESTHÉTIQUE: LA FIN DE LA CULTURE D'ÉLITE?

Même si, selon l'opinion générale, le niveau d'instruction est plus ou moins directement lié aux chances d'obtenir un emploi, les préférences artistiques semblent, comme je l'ai indiqué, moins pertinentes pour la mobilité professionnelle et en conséquence pour le statut social. Ainsi, comme le démontrent Gans et Peterson, les beaux-arts et leur évaluation se conçoivent comme une affaire «personnelle» ou «individuelle». De plus, il existe depuis quelques années tant de formes et de styles artistiques nouveaux qu'ils ne semblent plus posséder de signification hiérarchique. Il en résulte que l'art de musée traditionnel (tableaux à l'huile, statues en marbre ou en bronze) se trouve associé à des œuvres que l'on n'aurait pas considérées artistiques auparavant: sculpture en tissu, morceaux de paille déchiquetés et autres détritus, copie de boîte de conserves ou tas de briques.

À première vue, cela peut laisser entendre qu'en offrant de quoi plaire à chacun, les musées d'art ont sapé leur exclusivité. Une des implications de cette tendance est le fait que les *distinctions* des styles culturels peuvent avoir laissé place à une simple *différence*. Si ce phénomène est considéré en parallèle avec l'hétérogénéité croissante des différences sociales entre individus et groupes associés à divers types de culture, il semblerait que les différences sociales aussi bien que les divers types de culture sont loin d'être déterminants. Cette conclusion, comme je vais le démontrer dans ce qui suit, est cependant prématurée.

LES MUSÉES D'ART ET LA DÉMOCRATIE: UNE RELATION TROUBLE

Il semblerait qu'à la différence des institutions d'enseignement qui fournissent un capital culturel pratique potentiellement applicable aux professions prestigieuses et bien rémunérées, le capital culturel du musée d'art ne comporte aucune récompense immédiate. Cependant, dans un monde où les loisirs ont pris une importance considérable, et dans lequel bien des secteurs d'emploi impliquent un travail qui ne se distingue pas de façon marquante des activités de loisir, on peut défendre l'idée qu'une éducation aux loisirs de qualité ou constructifs constitue non pas un luxe mais une nécessité. Bien que les éducateurs progressistes prônent depuis longtemps l'éducation globale de l'enfant, en réalité tout cela ne dépasse pas souvent le stade de l'expression d'un idéal. Le plus souvent, seules les écoles privées fournissent une éducation aux loisirs — que l'on considère comme superflue dans le système public, particulièrement dans les quartiers pauvres[24].

Néanmoins, surtout depuis la Deuxième Guerre, bien des gouvernements ont tenté d'accroître le nombre des visiteurs dans les musées d'art et plus généralement le nombre d'amateurs d'art. Invité à analyser la composition des publics fréquentant les musées, Bourdieu a tracé la voie à de nombreuses études. Il se demande si un grand nombre de visiteurs est l'indice du fait que le capital culturel valorisé est plus recherché, mieux compris et plus accessible qu'auparavant aux couches sociales défavorisées. Sa démonstration

---

24. À la différence des pensionnats de haut prestige où les arts ont toujours fait partie du programme, on a tendance, dans les écoles des quartiers, à éliminer les arts et la musique au seul profit des notions de base. On accorde une certaine importance aux programmes de sports surtout parce qu'ils sont la source de moments de gloire pour l'école. La plupart du temps, ils ne sont pas à la portée de tous, les vedettes de talent, que l'on encourage à se professionnaliser, étant les seuls à en profiter. On décèle à peu près les mêmes tendances dans les arts. P. Cookson et C. Hodges Persell, *Preparing for Privilege: The Elite Prep Schools*, New York: Columbia University Press, 1985. Compte tenu de la structure hautement décentralisée de l'éducation américaine, où les impôts fonciers demeurent la base du financement des dépenses d'un district scolaire, on n'est pas surpris d'apprendre que dans les secteurs où les évaluations des propriétés sont très élevées, les dépenses pour les écoles sont beaucoup plus élevées que dans ceux où habite la petite bourgeoisie. Cet écart ayant été constaté par le United States Department of Education et le National Endowment for the Arts, ils ont mis sur pied un centre national de recherche qui doit promouvoir l'inclusion de l'enseignement des arts dans les régimes pédagogiques (*New York Times*, 15 octobre 1987).

montre de façon convaincante que tel n'est pas le cas et que «de tous les objets offerts au choix des consommateurs, il n'en est pas de plus *classants* que les œuvres d'art légitimes qui, globalement distinctives, permettent de produire des distinguos à l'infini par le jeu des divisions et des subdivisions en genres, époques, manières, auteurs, etc.»[25].

Dans les musées d'art de France, de Grèce, de Pologne ou des Pays-Bas, Pierre Bourdieu et ses collaborateurs ont toujours trouvé qu'en dépit de la diversité des orientations politiques représentées et du fait que tous ces gouvernements aient prôné l'accès à la culture pour tous, aucun de ces pays n'avait obtenu le succès escompté[26]. Malgré les années écoulées depuis cette étude (réalisée au début des années 1960), aucune autre n'a une envergure comparable, surtout en ce qui a trait à l'analyse de l'expérience subjective des publics. Pour cette raison, il vaut la peine d'en réexaminer les résultats.

Contrairement au mythe de l'innéité selon lequel chaque individu fait d'une œuvre d'art une expérience unique, les visiteurs, même les plus auto-sélectionnés, ont un rapport à l'art déterminé par des attributs tels que: antécédents familiaux, niveau d'instruction, statut professionnel et lieu de résidence (grande ou petite ville).

Ceux qui disposent d'un niveau supérieur d'éducation viennent au musée bien renseignés sur les œuvres présentées. Ils sont susceptibles d'avoir été attirés par certaines œuvres en particulier et connaissent habituellement plus de noms d'artistes, d'écoles et de styles que tous les autres groupes. Ils se sentent bien au musée, y sont plus à l'aise et restent plus longtemps que les autres visiteurs, préférant se tenir à l'écart de la foule et y venir seuls ou accompagnés d'un ami compétent. Ils évitent les visites guidées et les publications du musée tels que les guides, se basant sur leur propre lecture (préalables) d'ouvrages de vulgarisation ou même de publications savantes.

Les visiteurs de classe socioprofessionnelle moyenne constituent le deuxième groupe en importance. D'un haut niveau d'aspiration intellectuelle, ils font un grand effort pour saisir ce qui est à leur portée, même s'ils ne sont pas aussi compétents que les visiteurs mieux instruits.

Par contre, pour les visiteurs dont le statut social est le moins élevé, l'expérience muséologique est très déroutante. Pour eux, le musée d'art revêt la solennité d'une cathédrale, mais pas celle, accueillante, de l'abbé Suger qui avait intentionnellement conçu la basilique Saint-Denis afin qu'elle fût la plus attrayante possible pour le plus grand nombre, la remplissant de son et de lumière — un Disneyland orné d'or et de pierres précieuses authentiques. À leurs yeux, le musée est plutôt comme l'abbaye austère des cisterciens d'où saint Bernard fustigeait les sanctuaires ornés d'objets d'or peu propices à la dévotion, et dont il excluait les communiants frivoles.

Quelles que fussent les intentions des musées d'art, Bourdieu a montré dans son étude que les moins instruits se sentaient mal à l'aise dans les couloirs d'apparence sacramentale, avec des murs couverts de tableaux à l'huile assombris par le temps. Intimidés par la solennité, les ouvriers et les campagnards n'étaient pas prêts à affronter les qualités ésotériques des œuvres, ils étaient incapables de comprendre les indications peu claires, les écriteaux inadéquats ou la présence de gardiens d'apparence hostile. À la différence des mieux instruits, qui préféraient des visites solitaires, ou des classes moyennes, qui lisaient leurs guides, talonnaient leurs maîtres et absorbaient goulûment les renseignements, les moins instruits étaient plutôt à l'aise, entourés de membres de leur famille ou d'amis, dans les musées d'artisanat où les objets faisaient état d'une habileté et d'un raffinement à leur portée. N'osant pas poser de questions par peur d'afficher leur ignorance, ils étaient incapables de profiter du peu de service disponible à cette époque.

---

25. Bourdieu, 1984, p. 16 et P. Bourdieu et A. Darbel, *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris: Éditions de Minuit, 1969.

26. Bourdieu et Darbel, op. cit.

L'ouvrage de Bourdieu a rejeté au rang du mythe l'idée que l'art se comprend par une qualité innée de l'esprit humain, non pas par l'apprentissage, mais à travers quelque chose qui s'apparente à l'état de grâce. Que les musées n'ont qu'à mettre l'art à la portée du public, parce que ceux qui possèdent ce don particulier n'ont besoin de rien de plus tandis que ceux qui ne l'ont pas ne peuvent de toute façon pas être rejoints. De plus, la croyance en un goût inné justifie le maintien de définitions peu claires de sa nature qui se résument à rappeler que sa qualité ineffable et spontanée en fait l'apanage d'une quasi-aristocratie. En opposition à l'aisance aristocratique du dilettante, se trouve le trop ambitieux visiteur des classes moyennes, dénigré à cause de son comportement de pédant, typique du parvenu[27]. Ceux qui prônent le discours du don naturel servent leurs propres intérêts parce qu'ils détiennent déjà ces qualités. Ils imposent avec succès l'hégémonie de la culture sur les groupes démunis qui, selon l'analyse de Gramsci, acceptent de tels dénigrements et deviennent complices du maintien de leur position dominée. Il en résulte qu'ils ne sont pas de taille à affronter les groupes mieux nantis qui possèdent argent et relations ainsi que le comportement et l'habitus qui en découlent.

Parce que beaucoup de changements se sont produits dans les musées, surtout en Europe occidentale, il ne faut pas supposer que les conditions identifiées par Bourdieu tiennent en tout lieu, à toute époque et dans tous les contextes institutionnels. Il est nécessaire d'aller plus loin et d'examiner en quoi les musées d'art d'aujourd'hui sont différents, et quelles sont les conséquences probables des changements à venir. Puisque, surtout pour des raisons d'ordre politique, tant aux États-Unis qu'en France, on se penche de plus en plus sur l'attitude des musées envers leurs publics, j'analyserai les résultats des dernières enquêtes faites sur le sujet.

LE MUSÉE D'ART AMÉRICAIN: UN NOUVEL ACCUEIL AU PUBLIC?

Tiraillés depuis leurs débuts par des demandes contradictoires, les musées d'art américains ne semblaient capables d'atteindre un but qu'aux dépens des autres. D'abord fondées et dirigées par des hommes riches qui les considéraient comme leur propre bien. ces institutions se sont progressivement transformées, sous la pression de leur personnel, en organismes relativement autonomes et gérés de façon professionnelle, dotés de collections d'art de haute qualité. En même temps qu'en échange de subventions provenant, de façon directe ou indirecte, des coffres publics, ils s'engageaient à fournir des services au public. Les réformateurs ont réitéré ces deux objectifs (autonomie professionnelle et service public), préconisant à la fois la démocratisation et la professionnalisation. Mais alors que la professionnalisation s'est presque toujours traduite par une compétence accrue de la part des curateurs (par exemple la possession d'un doctorat en histoire de l'art), la démocratisation (la fonction d'éducation du public) est demeurée jusqu'à une époque récente l'œuvre de bénévoles, encadrés largement par des femmes détenant une maîtrise[28]. Qui plus est, lorsque des coupures budgétaires imposent des choix, c'est presque toujours cette mission auprès du public qui est mise de côté en faveur de l'acquisition des œuvres et de leur exposition.

Les musées d'art diffèrent beaucoup les uns des autres. Depuis les institutions énormes à caractère «public» aux collections encyclopédiques, jusqu'aux petits musées à peine plus grands que des galeries, ils peuvent rassembler toutes sortes d'œuvres ou être spécialisés au point de ne contenir que les œuvres d'un seul artiste. Certains n'ont aucune collection permanente, plusieurs n'ont pas de programme d'éducation tandis que

27. Bourdieu, 1984 (1979). Bourdieu écrit: «La religion de l'art a aussi ses intégristes et ses modernistes, mais qui s'accordent pour poser la question du salut culturel dans le langage de la grâce». Bourdieu et Darbel, op. cit. p. 13.

28. Zolberg, 1986.

d'autres se sont dotés d'activités éducatives d'envergure. Certains musées américains ne fournissent que les murs, l'éclairage et l'étiquetage pour les tableaux tandis que d'autres organisent des tours guidés, des expositions didactiques, des présentations vidéo ou des séries de conférences. Malgré la gamme et la diversité, il est possible de tirer certaines généralisations.

Les grands musées publics américains ont obtenu de bons résultats en matière d'éducation et comme les autres organismes bureaucratiques, ils ont depuis longtemps évalué leur rendement en comptant le nombre de visiteurs et de membres qu'ils attirent. Cependant, on ne devrait pas voir dans le nombre élevé de visiteurs depuis la Seconde Guerre un indice d'une grande démocratisation des musées d'art. À partir d'une nouvelle analyse de 300 études de participation à une grande diversité d'institutions culturelles, d'organismes gouvernementaux, et de troupes de théâtre et de danse, DiMaggio, Useem et Brown ont trouvé qu'en général *différents types de musées attiraient des clientèles différentes*. Ceux qui fréquentaient les musées d'art avaient tendance à être mieux instruits, mieux nantis, plus âgés et avaient de plus fortes chances d'exercer une profession libérale que ceux qui fréquentaient les musées d'histoire, de science ou autre[29].

Si l'on compare les musées aux représentations sur scène, les sondages ont montré que le public des musées était *en général* plus représentatif du public américain dans son ensemble que celui des arts de scène, mais qu'une partie importante de l'écart peut s'expliquer par l'âge, puisque beaucoup de groupes d'âge scolaire visitent les musées. Comme dans bien d'autres domaines, ce sont les écoles des quartiers pauvres qui sont le moins largement représentées[30]. L'étude de DiMaggio a démontré que, *grosso modo*, comparés aux autres musées, les musées d'art n'avaient pas réussi à attirer les groupes de statut social plus faible. Ces résultats sont confirmés par les derniers sondages du U.S. Census Bureau. Ils attirent toujours les gens des professions libérales, les cadres et les étudiants, mais ils repoussent les opérateurs de machines, les manœuvres et les employés de service[31].

Ces résultats nous amènent à nous demander si cette situation ne s'explique simplement pas par la nature des collections ou par la volonté délibérée des musées d'attirer un public de statut social élevé. Bien qu'il soit impossible de donner une réponse directe à cette question, les commentaires des muséologues aux États-Unis et ailleurs jettent le doute sur leur ouverture vis-à-vis des publics nouveaux, inexpérimentés et dépourvus des habitus nécessaires pour s'approprier le capital culturel que constitue l'art légitime. Qu'ils travaillent dans un musée français hautement centralisé et subventionné par l'État ou dans un musée américain décentralisé et financé conjointement par les secteurs public et privé, plusieurs responsables ont des points de vue semblables. Un muséologue français, par exemple, a écrit: «Laissez aux œuvres d'art leur éloquence naturelle et elles seront comprises de la majorité, cette méthode sera plus efficace que tous les guides, les colloques et les discours»[32]. Un animateur de musée américain remarquait: «Ce n'est pas pour rien que l'on rapproche

---

29. En comptant les visiteurs, les musées veulent justifier leur propre valeur aux yeux du public. Ces données permettent aussi aux administrateurs d'évaluer le rendement des programmes de levées de fonds et le succès de la mise en marché de certains produits. On peut douter de la précision et de la validité de ces études internes, puisque les évaluations ne sont pas forcément désintéressées. Ajoutons à cela que le niveau d'exécution des services éducatifs et le genre de public auxquels ils s'adressent sont souvent moins impressionnants que ne le laisse croire leur réputation, P. DiMaggio, M. Useem et P. Brown, *Audience Studies in the Performing Arts and Museums: A Critical Review*, Washington, D. C.: National Endowment for the Arts, 1978.

30. Ibid., p. 33. Cette observation est appuyée par des entrevues avec des éducateurs de musée à Chicago et à New York (1988-1989). Les programmes qui innovent le plus sont ceux des écoles locales qui ont le plus de prestige, privées ou publiques.

31. John Robinson, *Public Participation in the Arts*, College Park, Maryland: University of Maryland Survey Research Centre, 1985.

32. Cité par Bourdieu et Darbel, p. 10.

le musée d'art au 20e siècle de la cathédrale ou du temple des époques révolues. C'est dans l'intérêt des prêtres que la signification de l'art demeure un mystère»[33]. Le directeur d'un grand musée d'art d'une grande ville américaine a dit: «Je ne sais vraiment pas ce que les départements d'éducation muséologique sont censés faire»[34]. Certains muséologues sont de l'opinion que l'éducation «on l'a ou on l'a pas... ce n'est pas à coup de formation qu'on la fait entrer dans les esprits»[35]. Comme un directeur de musée d'art universitaire l'a reconnu dans un forum public: «J'éprouve une certaine difficulté à être populiste... cela me refroidit quelque peu. En fait les vraies crises auxquelles on doit faire face ne concernent pas les musées du tout, mais plutôt l'éducation. De plus en plus de gens sont de plus en plus mal éduqués... Les processus de l'éducation ne devraient pas se faire au musée; en fait, l'accès au musée devrait se faire après un examen préalable oral ou écrit»[36]. Chaque fois qu'une exposition à grand déploiement a lieu dans un musée d'art et attire des foules de nouveaux visiteurs, l'on réentend les plaintes concernant leur manque de préparation[37].

LES MUSÉES D'ART FRANÇAIS

Jusqu'à récemment, comparativement aux musées américains, la plupart des musées européens tiraient de l'arrière quant à l'accueil des visiteurs et la présentation des renseignements. Le changement récent s'explique à la fois par la présence d'un public plus instruit, disposant de plus de loisir et de liberté de voyager, ainsi que par la plus grande volonté des musées de l'attirer. À la suite des recherches de Bourdieu et d'autres, commanditées ou appuyées par les services culturels des pays étudiés, des efforts ont été faits pour éliminer quelques-uns des traits élitistes et ouvrir les musées à plus de visiteurs. Bien que ceci ne soit pas nécessairement lié à ces recherches et recommandations, les galeries publiques ont une tendance nettement plus grande à présenter, avec les tableaux de «la grande culture», des objets communs comme la céramique et l'ameublement, et ainsi *contextualiser* l'art au lieu d'en faire un *fétiche*. On fait de la publicité pour les musées d'art à la télévision; les expositions spéciales sont annoncées aux informations télé- et radiodiffusées et dans les autres médias, pratique devenue aussi courante aux États-Unis depuis quelques années[38]. Mais les études récentes suggèrent que beaucoup

---

33. Cité par Eisner et Dobbs, p. 6. L'étude de l'éducation dans les musées d'art commanditée par la fondation Getty ne prétend pas être fondée sur un échantillon représentatif. Les directeurs et les responsables d'éducation de vingt musées ne peuvent pas représenter les quelque 400 musées d'art dans toute leur diversité. Les affirmations des auteurs sont modestes et ne dépassent pas la juste mesure, en ce qu'ils avouent franchement ne pas avoir étudié l'exécution réelle des programmes d'éducation, mais seulement la perception et les buts énoncés par les administrateurs de musées. On doit souligner que la plupart de ces institutions étaient grandes, établies de longue date et situées dans des métropoles, ou du moins dans des grandes villes. Les auteurs ont été traités de partiaux et d'hostiles aux valeurs esthétiques par certains administrateurs de musées et conservateurs (mais pas, à ce que je sache, par beaucoup d'éducateurs). Ces observations sont conformes à celles faites par d'autres chercheurs qui étudient la relation des musées à leur public. Voir, à titre d'exemple, Eilean Hooper-Greenhill, «Counting Visitors or Visitors Who Count», (pp. 213-33) et Tony Bennett, «Museums and the People», (pp. 63-86), in R. Lumley (ed.) *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, New York: Routledge, 1988.

34. Ibid., p. 7.

35. Ibid., p. 44.

36. Cité par Zolberg, 1986, p. 194.

37. Des critiques comme Hilton Kramer du *The New Criterion* rejettent l'art qui porte atteinte soit au canon de la critique formaliste élaborée en vue de l'art post-impressionniste et abstractionniste, soit à l'autonomie de l'art par ses connotations ou son contenu politiques.

38. Sans doute une grande partie du changement se trouve motivée par la croissance du tourisme et le désir des régions d'en profiter, un facteur économique important partout au monde. D'égale importance est le soutien de plus en plus important accordé aux musées par les sociétés commerciales. En faisant la publicité du musée, elles se font de la publicité pour leur propre compte en se présentant comme mécènes.

reste à faire pour que le service offert au public soit autre chose que les beaux-arts présentés sous forme de divertissement.

Quelques-unes des études les plus exhaustives traitant des publics des musées d'art en France ont été réalisées au Centre Pompidou à Paris. En comparaison avec les autres musées français, il était unique dans sa détermination à vouloir attirer un grand public en offrant dans une atmosphère décontractée la liberté de choix d'un supermarché ou d'une cafétéria d'événements et d'expositions. On se serait attendu à ce que le Centre Pompidou réussisse à atteindre son objectif de populariser des œuvres nouvelles, puisque au lieu d'être très sélectif dans les œuvres accrochées sur ses murs, il offre un forum où celles-ci sont présentées de façon assez libre. On y expose des œuvres insolites du point de vue de la matière (coupures de journaux ou collages de papier de cigarette), des styles nouveaux (pop art), de nouvelles formes (la photographie ou la vidéo); ou de l'art marginal (produit par des minorités ethniques, sexuelles ou raciales qui ne se conforment pas aux représentations et aux discours esthétisants de l'art moderne). Ces innovations sont souvent sujettes à controverse parce que la critique les perçoit parfois comme des échecs artistiques du point de vue des critères traditionnels ou qu'elle cherche à se dérober à l'obligation de créer de nouveaux discours d'interprétation. Outre ces considérations, l'art exposé dans le but d'attirer de nouveaux publics, surtout si on les croit peu instruits, est suspect parce que considéré comme populaire et comme une menace pour les normes en vigueur.

Une étude réalisée par Nathalie Heinich montre qu'en dépit du succès remporté par le Centre Pompidou auprès du public, ce dernier avait avec les arts un contact qui ne constituait pas nécessairement l'expérience démocratisante souhaitée par le musée. Contrairement à la prévision, les visiteurs avaient tendance à se délimiter, à l'intérieur du grand musée, un mini-musée qui correspondait à leur propre bagage culturel. Elle remarque que, «les publics spécifiques aux activités principales avaient à peu près les mêmes caractéristiques que les publics pour ces mêmes activités ailleurs. L'audience de la galerie se compare à celle de toutes les autres galeries partout ailleurs et les usagers de la bibliothèque se comparent aux usagers de n'importe quelle autre bibliothèque»[39].

Tout comme les critiques doivent acquérir la compétence dans l'interprétation de nouvelles formes d'art, les visiteurs doivent aussi faire face au manque de familiarité. L'habitus des individus d'origine sociale supérieure, évaluée par la profession du père, a tendance à renforcer la familiarité de ceux-ci avec les beaux-arts. Pour ceux d'origine sociale modeste, cette familiarité peut s'acquérir plus difficilement et exige une éducation formelle, susceptible de leur enseigner les discours appropriés. Mais ils restent dépourvus en face de formes d'art en évolution constante, marginales ou d'avant-garde, qui ne figurent pas au programme des écoles. Ce qui signifie que l'éducation à elle seule ne suffit pas à compenser l'habitus de connaisseur et de dilettante qui caractérise les fractions des classes dominantes, mais sans elle le rattrapage en matière de culture semble voué à l'échec. C'est à ce stade que l'éducation au musée peut jouer un rôle. Mais parce que l'éducateur y est le défenseur du spectateur tandis que le conservateur défend l'œuvre, il est de mauvais augure pour la mission éducative du musée que dans la hiérarchie interne, les conservateurs surclassent les éducateurs, comme nous allons le voir maintenant[40].

L'ÉDUCATION AU MUSÉE: UNE PROFESSION DÉVALORISÉE

Comme dans le domaine de l'éducation en général, où l'enseignement d'une *matière* a plus d'importance que la formation d'un *élève*, et où l'on tient pour acquis qu'il ne sert à rien de gaspiller des ressources limitées pour des étudiants qui n'ont pas envie d'apprendre, les muséologues sont d'avis que le public doit être très motivé, instruit et de bonne

39. N. Heinich, «The Pompidou Centre and Its Public: The Limits of a Utopian Site», in: Lumley (ed.), p. 210.

40. Eisner et Dobbs, p. 7.

présentation sans quoi le musée ne lui doit rien ou presque. Les éducateurs qui ont une vision du public, des programmes scolaires et de la façon de transiger avec les enseignants et les administrations scolaires ne sont utiles qu'à quelques administrateurs dévoués au service public. Un point de vue analogue consiste à maintenir que la formation d'un *élève* demande la maîtrise des techniques de l'enseignement, mais au prix d'une baisse du niveau de la matière enseignée[41]. Puisque l'on conçoit l'éducateur au musée d'art au mieux comme un technicien et qu'il se trouve de toute façon subordonné au véritable but du musée tel que conçu par la direction, (c.-à-d. acquérir et conserver des œuvres d'art), il est évident qu'on est encore loin de la démocratisation. Pour la direction, les maigres ressources en termes de temps, de fonds et d'expertise mises au service du grand public (comparées à d'éventuels grands donateurs) se justifient dans la mesure où la culture des musées d'art n'est pas un besoin, mais un goût... qui dépend de l'individu. Rendus à ce point, nous bouclons la boucle, dans la mesure où les discours muséologiques rejoignent alors les postulats de base de la sociologie «traditionnelle».

Dans leur analyse des musées d'art américains, Eisner et Dobbs dénoncent le manque d'innovation dans les programmes d'éducation[42]. Ils en attribuent surtout la cause au manque d'opportunités d'avancement dans le domaine, cause de la perte du moral et de l'abandon par les plus ambitieux de la profession d'éducateur de musée. Citant un directeur de musée américain, ils constatent que «Il n'y a pas de système de certification pour les éducateurs, ni de moyens d'évaluer leur travail. Il n'y a pas de système de promotion dans la plupart des départements d'éducation et nous constatons, par les multiples conversations et débats sur le sujet, que les éducateurs veulent se recycler le plus vite possible parce qu'ils se sentent dévalorisés et comme pris dans un cul-de-sac. Ces sentiments planent sur le domaine depuis plusieurs années».

Les muséologues vont parfois affirmer qu'il n'y a aucun besoin de spécialistes en éducation dans les musées, parce que tous les gens qui y travaillent sont des éducateurs par la nature même de l'institution. Pourquoi mettre sur pied un programme de certificat pour cette profession, à l'instar des programmes des collèges et des facultés d'éducation, encombrés de préalables bidons qui ne font qu'empêcher les étudiants d'obtenir une formation générale en arts?

Les grands musées d'art ont de très beaux locaux, un système d'étiquetage, des conférences dans les galeries, des présentations de vidéos et des brochures, mais en Europe et aux États-Unis, la question se pose toujours, à savoir si ils touchent de près ou de loin les classes défavorisées ou même s'ils devraient tenter de le faire. À peu d'exceptions près, ces institutions font peu d'efforts pour atteindre les gens autres que les groupes d'adultes ou les écoles publiques ou privées situées dans les banlieues ou les quartiers assez prospères. Faut-il se surprendre que les gros perdants soient les étudiants les moins préparés pour les études, ayant hérité de peu de capital culturel de leurs familles[43]?

LE MUSÉE D'ART PEUT-IL DIMINUER LES INÉGALITÉS CULTURELLES?

À la lumière des réalités politiques et budgétaires, il est peu réaliste d'imaginer que le musée d'art soit capable de «fournir à tous une expérience d'élite»[44]. En plus, il n'est

41. C'est une plainte connue des enseignants férus de discipline, surtout dans les écoles secondaires. Elle est devenue plus courante depuis quelques années, à partir de points de vue aussi variés que ceux de l'ancien secrétaire à l'Éducation Bennett, d'Alan Bloom, auteur de *The Closing of the American Mind*, New York: Simon and Schuster, 1987, et de E. D. Hirsch, Jr., 1987.

42. Eisner et Dobbs, p. 17.

43. Bourdieu, 1984, p. 81.

44. Voir l'épigraphe de Joshua Taylor.

pas évident qu'il existe une seule culture d'élite dans un monde «post-moderne» où le relativisme esthétique paraît rendre toute norme caduque. Le postmodernisme en art correspond à l'abolition des frontières traditionnelles entre les genres d'art auparavant hiérarchisés, entre le style académique et le graphisme commercial. Il y a prolifération et coexistence de styles et de formes insolites[45]. Si une atmosphère de «tout est permis» semble régner, cela ne veut pas dire cependant que les cultures esthétiques de toutes les couches sociales soient valorisées de façon égale. Même si l'art postabstractionniste semble plus accessible du point de vue visuel aux non-instruits (pop-art, photoréalisme, surréalisme figuratif), il n'est, comme le suggère l'étude du Centre Pompidou, pas plus facile à comprendre que l'art du passé.

Au delà de ces considérations, et en dépit de l'importance cruciale du goût artistique dans le statut social, ses effets sur les trajectoires de carrières n'ont pas été étudiés de façon systématique. Bien qu'il existe de nombreuses études de l'influence du niveau d'instruction sur la profession exercée, sur le revenu et les conditions matérielles en général, l'analyse des effets des changements de goût reste anecdotique. Bourdieu lui-même ne va pas plus loin. Il note les relations entre le goût et le statut social en termes statiques pour en déduire l'influence de l'un sur l'autre dans le temps. Si l'on voulait élever le niveau de la discussion au-dessus de la conjecture, il faudrait des études qui comparent les configurations de carrière des individus qui obtiennent un capital culturel de leur famille à ceux qui l'acquièrent plus tard dans la vie. Par ailleurs, les résultats ne seraient que provisoires parce que les changements rapides continueront sans doute à dominer le monde des arts.

Même si les musées sont plus influencés par les macro-tendances de la société qu'ils ne les influencent, ils sont appelés à jouer un rôle plus actif dans la formation des classes autres que l'élite (ce qui inclut les désavantagés). Ils permettent à celles-ci de tirer parti des chances qu'elles ont en les aidant à acquérir les structures de pensée et les facultés critiques indispensables à l'intégration d'informations nouvelles, surtout à propos des nouvelles formes esthétiques. De toute évidence, aussi longtemps que les classes dominées ne comptent que sur le capital social qui leur parvient de leur famille et qu'elles n'ont que peu ou pas accès à une éducation qui leur fournit les compétences qu'elles ne peuvent pas obtenir autrement, elles ne seront pas capables de maîtriser l'art de musée autrement que naïvement, et cela même si leur art préféré parvient à y pénétrer.

Le fait d'être membre d'un musée ou d'être abonné à l'orchestre symphonique n'est pas la même chose que d'obtenir un diplôme. Mais, comme les chercheurs en sciences sociales le savent bien, si la compétence est de rigueur au travail, la compétence culturelle a aussi ses avantages. Jusqu'à ce que les études longitudinales soient faites, les conséquences sociales pour l'individu de la compétence culturelle vont demeurer obscures. Encore plus obscur est le phénomène de l'acculturation tardive. Ceux qui continuent à croire que les goûts et les compétences associés aux loisirs n'ont que peu de conséquences sociales pour les individus ou pour l'avenir de la société dans son ensemble, seraient bien avisés de considérer le fait que dans une sphère aussi cruciale à l'économie que celle des corporations, on s'occupe très sérieusement de ces goûts et de ces compétences. Les sociétés commerciales aux États-Unis, et de plus en plus dans d'autres pays, encouragent fortement leurs cadres et leurs directeurs à s'engager dans des activités culturelles. Il peut s'agir d'activités sportives comme le golf, le squash, le racketball ou la chasse, ou d'activités artistiques

45. Leonard B. Meyer (*Music, the Arts and Ideas*, Chicago: Chicago University Press, 1967) a été un des premiers observateurs du phénomène qui n'avait pas encore reçu le nom de post-modernisme. Il souligne que depuis 1914, l'idée d'une progression dans les arts a été remplacée par celle d'une «stase-stylistique» où tous les styles paraissent co-exister. David Roberts comprend ce pluralisme comme un effet de la «relativité» dans «The Museum and Montage», in: *Theory, Culture and Society*, Sage, Beverly Hills, vol. 5, 1988), 543-57.

dans lesquelles les compagnies s'impliquent en commanditant des expositions de musée, des opéras ou des concerts. La compétence en ces domaines est reconnue comme utile à l'avancement, et les effets s'en font sentir sur les activités politiques, économiques et sociales en général[46].

Quoi qu'il en soit, vu la généreuse contribution allouée par le système fiscal (sous forme de subventions directes ou d'exonération d'impôt) aux institutions culturelles telles que les musées d'art, celles-ci ont certaines obligations[47]. Or la rencontre de ces obligations est freinée par la nature intrinsèquement *bimorphique* du musée. Il oppose l'autorité culturelle à l'exclusivité culturelle, la conservation des œuvres au fait que ce sont des objets de grande valeur commerciale, et il s'adresse aux individus dotés d'un certain goût bien qu'il dépende des subventions de tous les contribuables. On ne doit pas s'étonner dès lors que le musée d'art et la démocratie ne fassent pas nécessairement bon ménage[48].

Vera L. Zolberg
Department of Sociology
New School for Social Research
65 Fifth Avenue
New York, NY 10003
U.S.A.

RÉSUMÉ

L'art conçu comme capital culturel est au centre des recherches de sociologues tels que Pierre Bourdieu et ce concept est pertinent à l'analyse des musées d'art dans la société contemporaine. À la différence du niveau d'instruction, le goût artistique se conçoit comme une affaire individuelle sans grande importance sociale. Je critique cette position à la lumière de l'étude de Bourdieu et Darbel concernant les publics des musées d'art, je compare leurs résultats avec ceux des recherches actuelles en Europe et aux États-Unis, et je mets en doute les preuves de la relation entre le goût et la mobilité sociale. Le musée d'art peut devenir un facteur de nivellement plutôt qu'une barrière à l'égalité, mais tant qu'il subsiste des inégalités en matière d'éducation et de profession, ce programme a peu de chances de se réaliser.

ABSTRACT

Art as cultural capital is central to the work of sociologists such as Pierre Bourdieu, and this concept is germane to the analysis of the art museum in contemporary society. Unlike educational attainment, taste in art is considered an individual matter with little social importance. I argue against this on the basis of Bourdieu's and Darbel's study of art museums publics; compare their findings with more recent research in Europe and the United States; and question whether the assertion of the relation of taste to social mobility has been proven. The art museum may become more of a leveler than a barrier to equality, but as long as education and occupational inequality exist, this remains a tenuous project.

RESUMEN

El arte como capital cultural está al centro de los trabajos de sociólogos como Pierre Bourdieu, y da nacimiento al análisis del arte de los museos en las sociedades contemporáneas. Contrariamente al nivel de educación alcanzado, la atracción por el arte es considerada como un gusto personal con poca importancia social. El

46. D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York: Basic Books; Hirsch, op. cit.

47. Cela leur a permis dans certains cas non seulement d'obtenir des exonérations d'impôts fonciers mais même des subventions à même les fonds publics pour leurs frais d'exploitation, D. Netzer, *The Subsidized Muse: Public Support for the Arts in the United States*, New York: Cambridge University Press, 1978.

48. «Buts contradictoires», «tensions dans la mission», «dilemmes» sont des formulations que j'ai utilisées pour caractériser les musées d'art. Voir, à titre d'exemple, V. L. Zolberg, «The Art Institute of Chicago: The Sociology of a Cultural Organisation», thèse de doctorat, Université de Chicago, 1974; «Conflicting Visions in American Art Museums», in *Theory and Society* 10 (1981), 103-125; Zolberg 1986. Notons que l'on peut caractériser d'autres institutions, surtout les institutions d'enseignement, de la même façon.

autor esta en contra de este argumento basándose en los estudios de Bourdieu y Darbel sobre el arte de los museos públicos; ha comparado sus resultados con las más recientes investigaciones en Europa y Estados Unidos; y cuestiona si la relación entre el gusto personal y la mobilidad social está probada. El arte de los museos puede llegar a ser más bien un propulsor que una barrera para la igualdad, pero mientras las desigualdades educacionales y ocupacionales existan, esto sigue siendo sólo un tenue proyecto.