

La notion de non-public en débat

Jason Luckerhoff, Anik Meunier,
Bernard Schiele et Olivier Champagne-Poirier

Pour citer ce texte:

Luckerhoff, J. Meunier, A., Schiele, B., Champagne-Poirier, O. (2019). La notion de non-public en débat. Dans J. Le Marec,, B. Schiele et J. Luckerhoff (dirs.), *Musées, Mutations...* OCIM. Éditions universitaires de Dijon. Dijon. 227-246

Résumé

La notion de non-public séduit les gestionnaires qui sont condamnés à séduire toujours plus de visiteurs. Elle a été développée de manière antinomique pour identifier les individus qu'on ne compte pas parmi les publics de la culture cultivée. Dans ce texte, nous cherchons à montrer en quoi la vision antinomique à l'origine de l'instauration de la notion de non-public s'est transformée et comment son emploi s'est complexifié. Les pratiques culturelles obéissent de plus en plus à des logiques opportunistes ou de convenance, les formes de culture sont de plus en plus hybrides et les politiques publiques ne font que commencer à être influencées par le paradigme de la démocratie culturelle. Cela dit, la notion de non-public demeure intéressante à étudier pour comprendre les raisons de ne pas être ou de ne pas se considérer public d'une forme de culture donnée à un moment donné.

Introduction

À une époque où le succès des institutions muséales se mesure à l'aune de leur fréquentation, on comprend aisément que la notion de non-public, qui laisse entrevoir la possibilité d'accroître le nombre de visiteurs en attirant de nouveaux publics restés en marge de l'offre muséale, exerce une certaine séduction. Comme l'écrivent Daniel Jacobi et Jason Luckerhoff, « [l]e recours à l'appellation non-public est fait par défaut. La brutalité de la dénégation n'a d'égal que son absurdité : tout responsable d'équipement culturel sait bien que le principal réservoir de public est le non-public » (2009b : 13). Toutefois, cette notion ne s'avèrerait-elle qu'une « catégorie [...] projetée par les acteurs des institutions culturelles pour délimiter et identifier les contours de leur action » (Bonaccorsi, 2009 : 24), voire une litote pour désigner une « cible répondant à une logique d'objectifs quantitatifs de fréquentation » (id.) ? Répondre oui consisterait à instrumentaliser la notion au point d'occulter son émergence, qui s'inscrit en réalité dans une volonté de démocratisation de la culture et de facilitation de son accès à tous et pour tous.

C'est bien cette volonté que retient la présente contribution, qui mettra l'accent sur l'accès à la « culture cultivée », nommément : la fréquentation des musées d'art. Précisons d'emblée, pour délimiter l'angle d'approche, que, d'une part, l'emploi de la notion de non-public sera envisagé dans un contexte de changements sociaux et culturels et, d'autre part, que si nous acceptons une définition du non-public en tant que public exclu de la culture cultivée, il va de soi qu'il n'en participe pas moins à la culture au sens anthropologique du terme.

La notion de non-public a été développée de manière antinomique pour identifier les individus qu'on ne compte pas parmi les publics de la culture cultivée ; ce faisant, c'est bien à une hiérarchie des pratiques culturelles, des institutions et des habitus qu'elle renvoie. En effet, pour revendiquer l'accès à la culture cultivée, il faut constater des inégalités d'accès et, en conséquence, admettre une stratification sociale et une hiérarchisation des pratiques culturelles. C'est l'inscription différentielle des pratiques culturelles des acteurs comme autant de positionnements hiérarchisés qui permet de comprendre pourquoi faire partie du public d'un type de culture se verra davantage valorisé socialement et culturellement que de faire partie du public d'un autre type de culture. Toutefois, un même acteur peut appartenir au public de la culture cultivée tout en participant pleinement au public de types de culture moins considérées et en étant non-public d'autres

types, encore différemment appréciées sur l'échelle des valeurs des pratiques culturelles. C'est pourquoi nous cherchons à montrer en quoi la vision antinomique à l'origine de l'instauration de la notion de non-public s'est transformée et comment son emploi s'est complexifié.

Permettre à tous d'accéder à la culture

Rappelons tout d'abord la succession des principales décisions politiques qui ont fait de l'accès à la culture une priorité de l'État français. Dès les années 1930, ce dernier se porte garant de l'accès à la culture. Le Front populaire français est en effet le premier gouvernement à se doter d'une véritable politique culturelle (Goetschel et Loyer, 2011). La Constitution, signée le 27 octobre 1946, stipule que la nation française a désormais pour devoir de garantir « *l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture* »⁽¹⁾. Alors que 1945 avait déjà vu la création de la Direction des Bibliothèques et de la Lecture publique, 1947 verra celle du ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres. En 1959, le président Charles de Gaulle met sur pied le ministère d'État chargé des Affaires culturelles – à présent le ministère de la Culture et de la Communication – et nomme l'écrivain André Malraux à sa tête. Ce nouveau ministère a pour mission de « *rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience [au] patrimoine culturel [français] et de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichisse* »⁽²⁾. Pour Élisabeth Caillet et Odile Coppey (2003), ce déplacement de la culture de la sphère privée vers la sphère publique implique que la culture devient désormais l'affaire de toute la population.

Dans la foulée, les Maisons de la Culture sont créées au début des années 1960 ; établissements publics répartis sur le territoire français, elles ont pour mission de « *rendre possible pour chacun la rencontre, la confrontation directe et physique avec les œuvres et les artistes* » (Urfalino, 1996 : 78). Cette initiative concrétise une « *volonté de lutter contre l'inégalité d'accès à la culture [qui prenait appui] sur la confiance en l'universalité de la culture qu'il s'agissait de faire partager* » (Caune, 2006 : 13).

Avant d'aller plus avant, il convient d'ouvrir une parenthèse pour rappeler le contexte dans lequel cette transformation du rapport à la culture a pris forme. Cette volonté de partage de la culture peut être interprétée comme un ajustement du politique aux transformations

économiques, sociales et culturelles accélérées que connaît la France d'après-guerre, qui vit une période de développement économique continu. Au cours des « Trente Glorieuses », pour reprendre l'expression canonique de Jean Fourastié (1979), la hausse régulière des salaires a augmenté le pouvoir d'achat des Français, spécialement celui des couches traditionnellement les plus défavorisées, ce qui a entraîné une élévation du niveau de vie et, en conséquence, un « *bouleversement qualitatif de la vie* » (Hobsbawm, 2003 : 381), c'est-à-dire une modification du mode de vie dont deux aspects se montrent pertinents pour notre propos :

- l'avènement d'un temps de loisir désormais intégré au cadre de vie, résultat de l'augmentation du nombre d'heures libres et de l'accroissement des ressources des ménages (Dumazedier, 1962) ;
- le développement de l'enseignement supérieur, devenu nécessaire en raison de l'essor des activités professionnelles spécialisées, phénomène qui a contribué à la formation et à l'autonomisation de la jeunesse comme couche sociale spécifique (Hobsbawm, 2003).

Corrélativement, à l'instar des ménages, la société s'est elle aussi enrichie, contexte de prospérité entraînant l'augmentation des ressources publiques et privées consacrées aux arts (Hobsbawm, 2003 : 655), de même que l'enrichissement et la diversification de l'offre culturelle. Les destinataires de cette offre pouvaient désormais y appliquer une part de leurs revenus et y consacrer une partie de leur temps libre. Par exemple, bien que le Festival d'Avignon ait été créé en 1947, c'est entre 1954 et 1966 qu'il est devenu la grande institution saisonnière que l'on connaît aujourd'hui et qui attire un public fort différent d'une institution telle la Comédie Française : d'abord parisien, cultivé, féru de cette forme d'expression théâtrale et convaincu qu'elle en est l'expression profonde. Quant au public du Festival, il correspond à une « *concentration temporaire des amis du théâtre public* » (Ethis et Fabiani, 2002 : 78). Dans ce sens, il réalise le vœu de son fondateur, Jean Vilar, d'y attirer des spectateurs dont la conception du fait théâtral s'écarte d'une vision attendue.

Aussi, avant de clore cette parenthèse, il convient de rappeler que les ressources et le temps libre ne suffisent pas. Dans *L'Amour de l'art*, qui portait sur « *les musées d'art européens et leur public* », Pierre Bourdieu et Alain Darbel, s'éloignant d'une vision alors dominante et perpétuée par les élites cultivées qui voyaient dans le goût une disposition innée, montraient dès le milieu des années soixante que l'accès à la culture cultivée découle de conditions sociales favorisant une

éducation artistique. Ainsi, « [l]’œuvre d’art considérée en tant que bien symbolique n’existe comme telle [...] que pour celui qui détient les moyens de se l’approprier » (1966 : 4). Quiconque est dépourvu de ce capital culturel, c’est-à-dire d’un ensemble de dispositions acquises par un travail « d’inculcation et d’assimilation » (*id.*), l’œuvre d’art n’est appréhendée qu’à partir de catégories empruntées à d’autres régimes que celles qui prévalent dans le champ artistique (par exemple l’expérience quotidienne). Corollairement, le besoin culturel, l’attraction que peut susciter une œuvre d’art, présuppose déjà une certaine familiarité avec la culture de référence, car la signification de cette œuvre participe à la connaissance de cette culture. C’est pourquoi, dans leur esprit, avant d’être un non-public, le visiteur privé d’une telle compétence, du simple fait qu’il y soit étranger, est d’abord un exclu d’une certaine forme de culture. En ce sens, il ne peut avoir accès aux connaissances et schèmes de pensée nécessaires à l’appréciation de la culture cultivée dans la mesure où avoir accédé à la culture suppose aussi d’avoir intériorisé certaines catégories de pensée. Aussi, ce qu’écrivaient Bourdieu et Darbel à propos de la culture cultivée vaut autant pour toute forme de culture, y compris les multiples déclinaisons de la culture populaire, ce qui permet de comprendre l’indifférence exprimée par certains publics envers certaines propositions culturelles. Cependant, écrit Emmanuel Ethis, « [s]’il existe bien une indifférence sociale évidente [face à la culture cultivée], les indifférents ne viennent pas pour autant grossir les rangs des non-publics » (2004 : 248). D’ailleurs, c’est bien ce que montrent Bourdieu et Darbel en étudiant les modes différenciés (et différenciants) d’appropriation de diverses catégories de publics présentes dans les musées d’art : « La non-pratique n’est pas un acte positif qu’il s’agit d’étudier en tant que tel, c’est-à-dire en décalage avec la pratique » (*id.*) ; « [e]n revanche, poursuivent-ils, les seuils de médiation qui conduisent à la pratique, avant même que la pratique elle-même se concrétise, sont certainement [...] une piste essentielle à explorer » (*id.*). C’est pourquoi la mobilisation des catégories de l’expérience quotidienne comme fixation du sens détermine aussi un seuil de médiation ; en effet, si l’on suit encore Emmanuel Ethis, il devient impossible de « re-légu[er] de fait au rang de non-pratiquants [ceux qui sont] animés du désir “d’en être” » (2004 : 248). Dit autrement, il en va de la découverte de l’expérience esthétique comme de tout autre apprentissage : elle n’est jamais immédiate ni unilinéaire.

Cette posture rejoint la revendication de démocratisation qui traversait la société française à l’époque. Cette revendication était

double : d'une part, favoriser l'accès à la culture cultivée par la décentralisation, comme le préconisaient les politiques gouvernementales rappelées plus haut, ce qui consistait à délocaliser la culture cultivée en direction du plus grand nombre ; d'autre part – injonction *a priori* paradoxale – reconnaître la valeur et la légitimité de la culture populaire car, au tournant des années 1970, la pratique cultivée de la culture comme seule expression légitime de l'accès à la culture se voyait remise en question. D'ailleurs le travail de Bourdieu et Darbel s'inscrit dans ce mouvement profond qui faisait éclater une conception historique assimilant la culture à la culture cultivée et rejetait dans la non-culture toute autre forme d'expression. Éric Hobsbawm (2003) a qualifié d'« *inversion des légitimités* » cette mutation que connaissaient alors les sociétés occidentales, dans lesquelles les modèles de la culture populaire, sous l'influence de la jeunesse qui les adoptaient, s'imposaient à la société tout entière. Au Québec, on pourrait voir dans le succès des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, pièce produite pour la première fois en 1968, un indicateur de cette transformation. Le mouvement post-moderniste qui s'affirme alors, en phase avec l'air du temps, va théoriser la parité entre la culture cultivée et la culture populaire : leurs réalisations présentées côte à côte dans les mêmes lieux gommant du même coup la distinction hiérarchique qui les opposait (Lyotard, 1979 ; Harvey 1990). Il n'est pas question ici d'examiner plus à fond cette inscription progressive de la culture populaire dans les pratiques légitimes de la culture, puisque notre propos se concentre sur l'accès à la culture cultivée. Toutefois, son incidence sera prise en compte ici, car sa présence est de plus en plus partie prenante des débats. Ajoutons pour conclure que cette époque est aussi celle où les guerres de libération secouent le joug des pays colonisateurs et – autre indice des transformations que connaissent les sociétés – font éclater le consensus par lequel un sceau d'universalité avait jusque-là été appliqué aux œuvres de la culture occidentales, la plupart des nouveaux pays revendiquant pour leurs propres productions culturelles cette même universalité.

C'est dans cette conjoncture mouvante que sera proclamée la Déclaration de Villeurbanne⁽³⁾. Toutefois, si la délimitation de frontières symboliques entre publics et non-publics y sert la dénonciation radicale des inégalités de l'accès à la culture cultivée, ce marquage refoule *de facto* dans un non-lieu social et culturel lesdits non-publics. En effet, la volonté de contrer l'exclusion formulée dans cette déclaration-manifeste fonde théoriquement l'opposition entre les inclus et les exclus, comme s'il s'agissait de deux entités irréductibles, sans

laisser ouverte la possibilité de penser des modalités et des seuils d'appropriation. Corollairement, cette posture chosifie les hiérarchies culturelles. Mais n'anticipons pas...

La Déclaration de Villeurbanne : une initiative pour contrer l'exclusion culturelle

Les revendications des acteurs du milieu culturel concernant les interventions étatiques en matière de culture ont mené à une proposition rédigée par l'homme de théâtre Francis Jeanson en 1968 : la Déclaration de Villeurbanne, qui sera l'occasion d'exprimer des réserves à l'égard des actions gouvernementales qui concernent l'institutionnalisation de la démocratisation culturelle entreprise dès les années 1930 (Goetschel et Loyer, 2011), la décentralisation de la culture entreprise par Malraux à la fin des années 1950 et, au milieu des années 1960, « *une conception restrictive de la culture, qu'une approche élitiste limitait [toujours] aux œuvres artistiques et littéraires* » (Caune, 2006 : 28). Aussi ce texte représente-t-il « *une action de rattrapage, en ce sens qu'il y aurait action politique satisfaisante si les hommes étaient en mesure, d'emblée, grâce à l'équipement qui leur serait fourni depuis leur enfance, d'être des citoyens réels, mais il se trouve que les hommes sont très peu mis en mesure d'être des citoyens réels* » (Jeanson, 2009 : 45).

Pour plusieurs, les efforts de démocratisation déployés depuis la fin des années 1940 ont fait en sorte que « *les inégalités sociales se sont aggravées et [...] ont généré de nouvelles inégalités culturelles* » (Caune, 2006 : 14). Dans la foulée, De Varine (1976) affirme le caractère résolument communautaire attribué à la culture, ce qui campe une vision éloignée de la conception à la fois globaliste et individualiste qui prétendait alors circonscrire la culture aux productions considérées les plus achevées et les plus dignes du génie des êtres humains et de l'humanité (Meunier et Soulier, 2010).

Des acteurs du milieu culturel affirment ainsi que « *le principe de démocratisation de la culture ne remet pas en question la culture savante, mais seulement l'inégalité de son accès* » (Luckerhoff et Jacobi, 2014 : 50). L'action des gouvernements « *échoue perpétuellement, tourne en rond, se mord la queue et fonctionne sur des schémas périmés, dans la mesure même où elle ne s'ouvre pas sur l'ensemble des dimensions qui caractérisent l'individu en tant que susceptible de participer à une lutte collective* » (Jeanson, 2009 : 47). Il existe, pour ces acteurs, une tension

entre une « culture cultivée », qui enrichit la culture des plus privilégiés, et une « culture cultivante », qui prétend accroître le capital culturel de ceux qui, plus démunis, n'accèdent généralement pas à ses formes savantes ou élitistes.

Au cours des années 1970, le constat qui se formule quant à l'inégalité de l'accès à la culture cultivée s'accompagne, comme nous l'avons mentionné, d'un mouvement parallèle qui tend à la fois à faire sortir la culture cultivée des lieux où elle se manifeste traditionnellement et à y faire entrer des formes d'expression jusque-là exclues. On espère donc de ce double mouvement une valorisation de différentes formes d'expressions culturelles auxquelles on souhaite accorder la même importance.

Les constats de Villeurbanne : les « exclus » de la culture sont des non-publics

La Déclaration, bien que rédigée par Francis Jeanson, est le fruit de la consultation des directeurs des théâtres populaires et des Maisons de la Culture ; réunis en comité permanent à Villeurbanne, ils en étaient arrivés à ce constat : « *[L]a simple "diffusion" des œuvres d'art, même agrémentée d'un peu d'animation, apparaissait déjà de plus en plus incapable de provoquer une rencontre effective entre ces œuvres et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharnaient à survivre au sein de notre société, mais qui, à bien des égards, en demeuraient exclus : contraints de participer à la production des biens matériels, mais privés des moyens de contribuer à l'orientation même de sa démarche générale. En fait, la coupure ne cessait de s'aggraver entre les uns et les autres, entre ces exclus et nous tous, qui, bon gré mal gré, devenions de jour en jour davantage complices de leur exclusion* » (Jeanson, 1972 : 120).

Le phénomène d'exclusion décrit dans la Déclaration a donné naissance à la notion de non-public, chargée de désigner « *une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas* » (*id.*). Comme nous l'avons précisé plus haut, il s'agissait alors d'une notion antinomique. Les signataires de la Déclaration considéraient que l'action culturelle doit être centrée sur cette catégorie ; pour eux, toucher les non-publics garantissait le droit constitutionnel à la « culture pour tous » : « *[T]out effort d'ordre culturel ne pourra plus que nous apparaître vain aussi longtemps qu'il ne se proposera pas expressément d'être une entreprise de politisation, c'est-à-dire d'inventer*

sans relâche, à l'intention de ce "non-public", des occasions de se politiser, de se choisir librement, par-delà le sentiment d'impuissance et d'absurdité que ne cesse de susciter en lui un système social où les hommes ne sont pratiquement jamais en mesure d'inventer ensemble leur propre humanité » (ibid. : 121).

De toute évidence, les signataires voient dans la politisation la condition *sine qua non* de toute libération individuelle et collective et, par conséquent, celle des non-publics. Notons à ce sujet que les médias de masse – largement décriés à l'époque justement parce qu'ils étaient réputés propager la culture de masse jugée inférieure à laquelle étaient exposés les non-publics – jouaient certes un rôle dans la production de l'imaginaire, mais c'était moins leur opérativité propre qui était prise en considération que la coïncidence, déterminante, des représentations qu'ils diffusaient alors avec les modèles de la culture populaire adoptés par la jeunesse (Hobsbawm, 2003).

C'est pourquoi, il est possible – rétrospectivement et malgré la bonne foie évidente des signataires – de considérer leurs propos sur les non-publics comme la manifestation d'une résistance des tenants de la culture cultivée – la seule légitime à leurs yeux – aux transformations sociales et culturelles qui se produisaient au même moment, et notamment à la montée en légitimité de la culture populaire. Centrés sur la culture cultivée, ils ne prennent pas acte de ce phénomène. Aussi apparaît-il alors ironique que ce manifeste ait été proclamé dans un quartier populaire de Lyon, caractérisé par une forte mobilisation syndicale et où prédominait une culture ouvrière. Les ouvriers visés par les propos des signataires, dont plusieurs étaient identifiés comme exclus de la culture cultivée, étaient certainement publics d'autres formes de culture. Nous y reviendrons.

La nécessité d'actualiser la notion de non-public

Tant la volonté de démocratiser la culture que sa mise en cause ont fait l'objet de débats passionnés en France, ce qui aura certainement eu comme conséquence que la mobilisation de la notion de non-public s'est principalement faite dans la recherche francophone. En outre, près de la moitié des écrits portant sur cette notion témoignent d'une prise de position en faveur ou en défaveur du non-public tel que défini par Jeanson en 1968 : alors que des chercheurs tels que Fournier (1996), Péquignot (2004) ou Fleury (2016) souscrivent à la posture de Jeanson, d'autres – que l'on pense à Leontsini (2004), Quémin (2004), Heinich (2006) ou Denizot (2008) – n'y adhèrent que

partiellement ; enfin, Caune (1996), Passeron (2003), Lacerenza (2004), de même que Jacobi et Luckerhoff (2009a) proposent une actualisation de la notion en regard de la redéfinition des formes de l'accès à la culture et qui tient compte de la possibilité des acteurs d'être à la fois publics et non-publics de différentes formes de culture.

Le contenu auquel réfère la notion de non-public est plus complexe qu'il aurait été possible de l'envisager dans les années 1970. Si publics et non-publics étaient à l'origine définis de façon normative, la recherche a montré qu'ils peuvent être envisagés selon de nombreuses perspectives, ainsi qu'une variété de niveaux d'interaction et d'implication. Les enquêtes empiriques ont tôt montré la possibilité d'échapper à une définition aussi radicale que celle de Villeurbanne.

Les non-publics, désignés par Jeanson comme l'« *immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel* » (1972 : 120), correspondent sans aucun doute désormais à une fraction beaucoup plus réduite de la population (Ethis, 2004). En effet, l'accès à la culture – dans son acception large – s'est considérablement transformé dans les cinquante dernières années. De fait, lorsqu'il est question de définir les non-publics aujourd'hui, il faut se rappeler que les médias ont plus contribué à l'éclatement des référentiels qu'ils n'ont facilité l'accès à la culture cultivée. Ainsi, les chercheurs et acteurs de la culture qui adhèrent à la définition de Jeanson concourent en réalité à « *ostraciser une frange du public potentiel en la reléguant dans un ailleurs, en l'exilant des lieux culturels* » (Fleury, 2016 : 33). Convient-il alors de rejeter la notion même de non-public afin d'« *instaurer une distance critique* » et ainsi éviter de « *se laisser enfermer dans cette catégorie négative et exclusive, à l'origine de ce processus de stigmatisation* » (*ibid.* : 81) ? Nous l'avons dit : certains ont vu chez Jeanson un élitaire revendiquant un accès pour tous à la culture pour mieux marquer l'écart qui les en sépare. Toutefois, ne retrouvons-nous pas chez lui le même souci d'accompagnement des publics qui animait Bourdieu et Darbel lorsqu'ils caractérisaient les modalités d'appropriation mobilisées par différentes catégories de public ? Certes, mais à la nuance près que ceux-ci visaient d'abord à comprendre ce qui différencie des publics distincts évoluant dans un même lieu ; pour eux, l'écart ne résidait pas dans la présence ou l'absence, comme c'était le cas chez Jeanson, mais dans les regards projetés sur les œuvres.

En outre, la définition de la culture cultivée a changé au fil du temps et ses publics aussi, dans la mesure où, désormais, l'art « *n'est*

pas présent que dans les seuls lieux institutionnels dédiés à son exposition, mais est présent partout : sur des billets de banque, des affiches publicitaires, des illustrations de magazines ou des boîtes de bonbons» (Péquignot, 2004 : 29). Mais cela ne veut pas nécessairement dire qu'« il n'y a pas, à proprement parler de non-public de l'art » (id.). C'est pourquoi il apparaît essentiel de définir préalablement ce à quoi les publics ont accès et ce qui permet de les considérer comme publics.

Toutefois, certains auteurs continuent toujours d'associer non-publics et acteurs ne disposant pas, à un moment et à un lieu donnés, des compétences pour apprécier une certaine forme de culture. Pour Yves Girault et Françoise Guichard (2000), ces acteurs sont « *défavorisés* » chaque fois qu'ils se trouvent confrontés aux manifestations de la culture préconisée – et légitimée de fait – par les instances gouvernementales et les politiques publiques. Pour eux, la proximité de la culture, sa présence physique pour ainsi dire, importe peu si la population visée n'est pas à même de l'apprécier. Nous retrouvons formulée dans ces propos la même dérive élitiste reprochée à Jeanson.

Des non-publics... malgré leur présence

Bien que, à des fins méthodologiques, il soit parfois nécessaire de considérer les non-publics de la culture comme « *ces personnes en situation, à l'instant t, de non-pratique culturelle, de non-contact avec un objet culturel donné* » (Ghebaour, 2013 : 1), la présence n'est pas la seule caractéristique des publics et des non-publics. Effectivement, la mise en contact directe avec un objet culturel n'abolit pas nécessairement la distance symbolique. En outre, la présence n'est pas le gage de la mobilisation de ressources attentionnelles ou de l'intérêt porté ou non à l'offre culturelle (Dutheil, 2004).

En fait, dans une situation donnée, un acteur présent peut, selon les circonstances, être considéré comme un non-public : c'est là le constat formulé par des chercheurs ayant questionné la réception de certaines offres culturelles. Par exemple, l'étude des pratiques des usagers et des non-usagers d'une bibliothèque publique (Bertrand, 2003 ; Perez, Soldini et Vitale, 2004 ; Poissenot, 2001) a conduit à la conclusion suivante : « *Dissocier fréquentation de la bibliothèque et rapport à la lecture, explorer les modes de fréquentation détachés de la lecture, c'est se donner les moyens de penser plus largement le public, mais également le non-public des bibliothèques* » (Poissenot, 2001 : 5). Un individu qui passe les portes de la bibliothèque pour utiliser les

ordinateurs, pour se réchauffer ou tout simplement pour socialiser est, en fait, un non-public de l'offre culturelle de la bibliothèque (Perez, Soldini et Vitale, 2004). Un même constat a été fait lors d'études portant sur les non-publics du cinéma : « [T]out spectateur ne devient pas automatiquement membre d'un public » (Esquenazi, 2002 : 318). Ceux pour qui le simple fait d'être là suffit composent les non-publics : ils fréquentent ainsi les salles de cinéma « *comme des non-lieux* » (Bourgatte, 2009 : 154).

Cette conception, également normative, de la notion non-public renverrait donc, d'une part, aux acteurs absents lors d'une activité culturelle et, d'autre part, à ceux qui, bien que présents, se détournent du comportement prescrit. En somme, dans cette perspective, il semblerait que le comportement d'un acteur doive correspondre à ce qui est attendu de lui pour être considéré comme un membre du public. Se fondant sur l'étude de l'usage et non pas de l'offre, Joëlle Le Marec considère quant à elle que cet acteur n'est pas un non-public, mais un usager « autre ». Les usages des lieux étant multiples, leur réduction à ceux prescrits ou attendus résulte du regard de l'enquêteur et non pas des pratiques des usagers eux-mêmes (Le Marec, 2007). Elle qualifie ainsi certains lieux culturels de « composites » justement parce qu'ils sont investis par des usages différents (Le Marec, 2002).

Les non-publics dans un contexte de mutations

Jason Luckerhoff a étudié « *la tension entre la recherche d'excellence des musées en matière de conception d'expositions pour un public averti, cultivé et exigeant, d'une part, et la nécessité de diffuser auprès du plus grand nombre, d'élargir le public et donc de l'éduquer pour qu'il commence à goûter l'art et parvienne à s'en délecter, d'autre part* » (2011 : 1). Or, cette tension ne correspond pas à l'opposition dichotomique qui s'énonce dans les politiques publiques, réfléchies selon un mode de pensée binaire.

La démocratisation des publics est un enjeu social « *d'accès à la culture des populations moins favorisées, que visent depuis les années soixante les politiques publiques, notamment par l'ouverture des maisons de la culture et le développement de l'action culturelle, la notion de droit à la culture ou encore la préoccupation pour le "non-public"* » (Heinich, 2004 : 52), alors que l'intensification des pratiques est « *un enjeu commercial de rentabilisation des établissements publics de la culture, de*

plus en plus requis de fonctionner sur ressources propres, notamment grâce aux entrées » (id.).

De nombreux débats ont concerné la question de savoir si la démocratisation de la culture est un succès ou un échec. Il est bien difficile d'y répondre, car il faut d'abord s'entendre sur ce que serait une démocratisation réussie. S'agit-il d'accroître le nombre de visiteurs des institutions culturelles réputées légitimes et nobles ? Ou plutôt d'augmenter le nombre d'entrées dans les institutions culturelles légitimes ? La hausse de la fréquentation des musées serait alors attribuable à une intensification de la pratique plutôt qu'à l'accueil de nouveaux publics.

Par ailleurs, les institutions présentent des formes de culture hybrides qui remettent en question les frontières entre culture cultivée et culture de masse ou populaire. En effet, des lieux antérieurement réservés à la culture légitimée sont maintenant investis par des contenus populaires (Crenn, 2012) et fréquentés par des publics « non usuels ». Des musées réalisent des expositions grand public – pensons aux expositions consacrées à la musique populaire dans les grands musées, aux chansons pop arrangées pour orchestres symphoniques, aux livres mis en marché comme autant de produits dérivés dans la foulée du passage sur les grands écrans de certains blockbusters.

L'idéal d'accès prend donc appui sur des paradigmes différents : *« Le principe de démocratisation de la culture ne remettait pas en question la culture savante, mais seulement l'inégalité de son accès, alors que le principe de démocratie culturelle constitue une critique des privilèges de la culture savante au nom d'un relativisme égalitariste. L'idéal d'égalité s'est déplacé ; d'un idéal d'accès égal pour tous, on est passé à un idéal de valorisation égale pour toutes les formes d'"expression" culturelle. Dans le paradigme de la démocratisation de la culture, il est possible de qualifier certaines œuvres "d'incontournables" et d'estimer qu'un citoyen, pour être considéré cultivé, devrait les connaître. Dans le paradigme de la démocratie culturelle, on considère que tous doivent avoir accès à toutes les formes de culture mais qu'aucune ne doit être considérée plus légitime ou plus importante. L'idéal démocratique peut donc se concrétiser dans un désir de "démocratiser" les formes de culture valables ou dans un désir de voir un grand nombre de formes culturelles rendues accessibles pour tous, sans qu'une en particulier ne soit légitimée » (Luckerhoff, 2011 : 18).*

Même si l'emploi de la notion de non-public a surtout à voir avec la culture cultivée (Jacobi et Luckerhoff, 2009a), certaines situations relatives aux contextes culturels populaires ont été étudiées. Il faut

considérer que la figure de l'omnivore (Peterson, 2004) s'est substituée à celle de l'élite et que la culture cultivée investit désormais les sphères de l'expression populaire (Fourmentaux, 2004 ; Roquais-Bielak, 2004). La culture populaire, comme la culture cultivée, n'est pas « consommée » par toute la population. Il est donc possible d'étudier autant les non-publics de la culture populaire que ceux de la culture légitime. Dans les faits, il s'agit de deux segments culturels de nature distincte dont les publics respectifs se distinguent tout autant. Tout comme un individu ne dispose pas nécessairement de l'ensemble des atouts permettant d'apprécier un roman de Flaubert, un autre peut se voir privé des codes et des us et coutumes du conte oral (Hernandez, 2004 : 223).

Mais, encore là, des nuances s'imposent : il est possible que quelqu'un apprécie une série télévisuelle grand public tout en se délectant des arts visuels d'avant-garde... Tout dépend du moment, des circonstances, du contexte, mais aussi des inclinations. On peut aimer le roman populaire, comme l'avoue Umberto Eco dans *De Superman au surhomme* (1993), et l'étudier en même temps. Dans une société régie par la communication, il est bien plus question d'hybridation que d'exclusion. C'est pourquoi la notion de « seuils de médiation » (Ethis, 2004) est prometteuse, puisqu'elle suppose que la culture qualifiée de populaire ou de légitime importerait peu, car seul l'acte de réception positionne l'individu sur le continuum se déployant entre les pôles de public et de non-public (Le Guern, 2004).

Un usage non normatif de la notion de non-public

C'est ainsi que certains chercheurs (Donnat, 1993 ; Jacobi et Luckerhoff, 2009a ; Passeron, 2003) ne mettent pas l'accent sur le caractère antinomique du visiteur à conquérir. Puisqu'il est possible pour des acteurs d'être plus ou moins publics, plus ou moins non-publics (Azam, 2004), « publics assidus » ou « publics occasionnels » (Donnat, 1993), « plus visiteurs » ou « moins visiteurs » (Eidelman, 2009) ou encore « primo visiteur » en voie de devenir un « visiteur expert » (Jacobi et Coppey, 1996), nous considérons que la posture adoptée jusque là par nombre d'intervenants du milieu culturel et de chercheurs abordant la notion de non-public s'est montrée normative, voire idéologique. Poursuivre dans cette voie conduirait selon nous à enfermer la recherche dans l'impasse théorique à laquelle ces travaux ont conduit.

Dans une volonté de renouvellement du questionnement, Daniel Jacobi et Jason Luckerhoff ont déjà montré que les non-publics « *n'ignorent rien de l'offre muséale, mais qu'ils ne se sentent pas concernés* » par elle (2009b : 111). D'autres ont observé une attitude paradoxale se manifestant chez des non-publics n'exprimant pas davantage une perception négative des activités culturelles auxquelles ils se montrent indifférents. Dans les faits, certaines personnes « *sont plutôt élogieuses lorsqu'elles en parlent. Lorsqu'on leur demande [par exemple] pourquoi elles [ne] vont pas [au musée], elles ne dénigrent pas l'institution, mais expliquent [qu'il] n'est tout simplement pas pour elles* » (id.).

Si, à l'instar de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, pour ne rappeler qu'eux, il fallait revenir sur la notion d'exclusion non pas en termes de présence ou d'absence, de participation ou de non-participation, une piste à explorer serait certainement l'étude des conditions d'émergence de l'auto-exclusion et des formes sous lesquelles elle se manifeste. Le problème de la familiarité avec la culture de référence en tant que facteurs d'attractivité resurgirait certainement. Est-ce que ceux qui boudent les musées d'art sont aussi ceux qui ne fréquentent pas les musées de science ? Ainsi conviendrait-il de se demander si l'enjeu ne se situe pas dans le rapport symbolique qu'entretiennent certains acteurs, non pas avec la culture de référence en soi, mais avec ses adhérents réels ou imaginés et par rapport auxquels ils adoptent une posture. Dans ce sens, ce rapport symbolique pourrait être envisagé comme un indice de la position que se reconnaissent ces mêmes acteurs, dans la mesure où toute manifestation culturelle se distribue sur une échelle de valeurs. Une telle approche montrerait les relations complexes que les acteurs sociaux entretiennent les uns avec les autres, et avec la culture.

Dans cet esprit, puisque l'offre culturelle est susceptible d'inclure à la fois des formes de culture cultivée et de masse, que les personnes présentes dans un lieu culturel peuvent appartenir à ses non-publics, que les non-publics sont à même de choisir d'être non-publics ou en exprimant un propos positif au sujet de l'offre culturelle, il serait malavisé de diviser les publics entre bons et mauvais, hardi de considérer que les non-publics sont des exclus de la culture et fautif de généraliser le statut de non-public de la culture cultivée à partir de l'analyse de certaines pratiques.

En effet, les pratiques culturelles obéissent de plus en plus à des logiques opportunistes ou de convenance, les formes de culture sont de plus en plus hybrides et les politiques publiques ne font que commencer

à être influencées par le paradigme de la démocratie culturelle. Cela dit, la notion de non-public demeure intéressante à étudier pour comprendre les raisons de ne pas être ou de ne pas se considérer public d'une forme de culture donnée à un moment donné. Analyser le discours d'un non-public demeure pertinent, autant par rapport à une forme de culture cultivée que par rapport à une forme de culture de masse ou populaire, à condition de ne pas généraliser le propos et de bien le contextualiser.

NOTES

- (1) Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946, art. 13. Voir Conseil constitutionnel, s. d.
- (2) Ministère de la Culture, s. d.
- (3) Le tapuscrit de la Déclaration produit par la commission Art et Révolution autour du 25 mai 1968 est conservé sous la cote MS-7035 dans la de la collection Jacques Baur de la Bibliothèque municipale de Lyon.

RÉFÉRENCES

- Ah Keng, K., Wirtz, J. et Jung, K. Segmentation of library visitors in Singapore: learning and reading related lifestyles, *Library management*, 24(1-2), 2003, p. 20-33.
- Azam, M. La pluralité des rapports à l'art : être plus ou moins public, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, tome 2, 2004, p. 67-84.
- Bertrand, A.-M. Le peuple, le non-public et le bon public : les publics des bibliothèques et leurs représentations chez les bibliothécaires, in Donnat, O. et Tolila, P. *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 139-154.
- Bonaccorsi, J. Le non-public comme un ordre de l'action : modalités de présence du mot et glissements terminologiques, *Loisir et Société/Society and Leisure*, 32 : 1, 2009, p. 23-45.
- Bourdieu, P. et Darbel, A. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.
- Bourdieu, P. Les trois états du capital culturel, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°30, 1979, p. 3-6.
- Bourgatte, M. Être à la fois public et non-public. Quand le public des salles de cinéma Art et Essai est non-public des films Art et Essai, *Loisir et Société/Society and Leisure*, 32 : 1, 2009, p. 147-172.

- Bourgeon, D. et Filser, M. Les apports du modèle de recherches d'expériences à l'analyse du comportement dans le domaine culturel. Une exploration conceptuelle et méthodologique, *Recherche et applications en marketing*, n°10(4), 1995, p. 5-25.
- Caillet, E. et Coppey, O. *Stratégies pour l'action culturelle*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Camirand, M. et Bournival, M.-T. *Animer dans un contexte d'exposition. Guide de formation*. Montréal : Paroles en jeu, 1990.
- Caune, J. Pratiques culturelles, médiation artistique et lien social, *Hermès*, n°2, 1996, p. 169-175.
- Caune, J. *La démocratisation culturelle : une médiation à bout de souffle*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- Conseil constitutionnel Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946. Repéré à www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/preambule-de-la-constitution-du-27-octobre-1946.
- Crenn, G. L'exposition de la musique populaire au Powerhouse Museum de Sydney. Logiques de production, *Questions de communication*, n°22, 2012, p. 159-180.
- Denizot, M. Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation, *Lien social et politique*, n°60, 2008, p. 63-74.
- Dierking, L.-D. What research says to museum educators about family museum experience, *Journal of Museum Education*, 14(2), 1989, p. 9-11.
- Di Maggio, P. Are art-museum visitors different from other people? The relationship between attendance and social and political attitudes in the United States, *Poetics*, 24, 1996, p. 161-180.
- Donnat, O. Les publics des musées en France, *Publics et musées*, n°3(1), 1993, p. 9-46.
- Donnat, O. Les enquêtes de public et la question de la démocratisation, in Baillargeon, J.-P. (dir.) *Les publics du secteur culturel : nouvelles approches*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1996, p. 9-19.
- Ducret, A. Les manières de recevoir : à quoi sert encore Adorno ? in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 101-146.
- Dumazedier, J. *Vers une civilisation des loisirs*. Paris : Le Seuil, 1962.
- Dutheil, C. La Fête de la Musique ou l'utopie sonore, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 2, p. 249-262.
- Eidelman, J. Du non-public des musées aux publics de la gratuité, *Loisir et Société/Society and Leisure*, 32 : 1, 2009, p. 172-199.
- Esquenazi, J.-P. Les non-publics de la télévision, *Réseaux*, n°2(112-113), 2002, p. 316-344.
- Ethis, E. La forme Festival à l'œuvre : Avignon ou l'invention d'un « public médiateur », in Donnat, O. et Tolila, P. (dir.) *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 181-196.

- Ethis, E. Les non-publics n'existent pas ! in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 2, p. 231-248.
- Ethis, E. et Fabiani, J.-L. Pour une sociologie des publics de la culture « reterritorisée », in E. Ethis, E. (dir.) *Avignon, le public réinventé*. Paris : La Documentation française, 2003, p. 273-284.
- Falk, J.-H. Expérience de visite, identités et self-aspects, *La Lettre de l'Ocim*, n°141, 2012, p. 5-14.
- Fleury, L. (2004). L'invention de la notion de « non-public » in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 53-82.
- Fleury, L. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin, 2016.
- Fourastié, J. *Les Trente Glorieuses*. Paris : Fayard, 1979.
- Fourmentaux, J.-P. Quête du public et tactiques de fidélisation, *Réseaux*, n°3, 2004, p. 81-111.
- Fournier, M. Le public des arts, in Baillargeon, J.-P. (dir.) *Les publics du secteur culturel : nouvelles approches*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1996, p. 20-28.
- Garon, R. Évolution des publics des arts et de la culture au Québec et aux États-Unis : mise en perspective, *Loisir et Société/Society and Leisure*, 32 : 1, 2009, p. 73-98.
- Ghebaour, C. Les non-publics au musée. Un exemple de discrimination dans le domaine de la culture. Communication présentée dans le cadre du colloque de l'Alliance de recherche sur les discriminations, Champs-sur-Marne, 2013. Repérée à <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00978537>.
- Girault, Y. et Guichard, F. La politique des publics du Service de l'action pédagogique et culturelle du Muséum, in Eidelman, J. et Van Praët, M. (dir.) *La muséologie des sciences et ses publics : regards croisés sur la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum national d'Histoire naturelle*. Paris : Presses universitaires de France, 2000, p. 299-318.
- Goetschel, P. et Loyer, E. *Histoire culturelle de la France. De la Belle Époque à nos jours*. Paris : Armand Colin, 2011.
- Gottesdiener, H. et Vilatte, J.-C. Un déterminant de la fréquentation des musées d'art : la personnalité, *Loisir et Société/Society and Leisure*, 32 : 1, 2009, p. 47-72.
- Guionnet, S. Jamais tout à fait les mêmes... in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 235-250.
- Harvey, D. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge et Oxford : Blackwell, 1990.
- Heinich, N. Politique culturelle : les limites de l'État, *Le Débat*, n°5, 2006, p. 134-143.
- Hélie, T. et Champy, F. Les jeux avec la définition du public dans la production des équipements culturels, in Donnat, O. et Tolila, P. (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p. 226-240.

- Hernandez, S. Le conteur et l'écoute turbulente, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 217-234.
- Hobsbawm, E.-J. *L'âge des extrêmes. Histoire du court vingtième siècle*. Paris : Éditions Complexe, 2003.
- Hood, M.-G. *Audience research tells us why visitors come to museums – and why they don't*. Communication présentée dans le cadre du congrès Evaluation and Visitor Research in Museums: Towards 2000, Sydney. Repérée à www.tib.eu/en/search/id/BLCP%3ACN051470404/Audience-research-tells-us-why-visitors-come-to.
- Jacobi, D. et Luckerhoff, J. (dir.) À la recherche du « non-public », *Loisir et Société/Society and Leisure*, 32 : 1, 2009a, p. 11-15.
- Jacobi, D. et Luckerhoff, J. Introduction. À la recherche du « non-public », *Loisir et Société/Society and Leisure*, 32 : 1, 2009b, p. 11-22.
- Jacobi, D. et Coppey, O. Musée et éducation : au-delà du consensus, la recherche de partenariat, *Culture & Musées*, n°7, 1996, p. 10-22.
- Jacobi, D. et Meunier, A. La médiation culturelle dans les musées : une forme de régulation sociale, *Recherche en communication*, n°13, 2000, p. 37-60.
- Jeanson, F. *L'action culturelle dans la cité*. Paris : Le Seuil, 1973.
- Jeanson, F. Déclaration de Villeurbanne, in *L'action culturelle dans la cité*. Paris : Le Seuil, 1972.
- Jeanson, F. *Cultures et « non-public »*. Latresne : Le Bord de l'eau, 2009.
- Jeanson, F. *Action politique, action syndicale, action culturelle*, in Jeanson, F. *Cultures et « non-public »*. Latresne : Éditions Le Bord de l'eau, 2009, p. 43-68.
- Katz, E. et Dayan, D. Preface on publics, non-publics, former publics, future publics, almost publics, and their students and genealogies, in Jacobi, D. et Luckerhoff, J. (dir.) *Looking for non-publics*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012.
- Kirchberg, V. Museum visitors and non-visitors in Germany: A representative survey, *Poetics*, 24, 1996, p.239-258.
- Krakover, S. et Cohen, R. Visitors and Non-visitors to Archaeological Heritage Attractions: The Cases of Massada and Avedat, Israel, *Tourism Recreation Research*, 26(1), 2001, p. 27-33.
- Lacerenza, S. L'émergence du « non-public » comme problème public, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 37-51.
- Landesman, R. Chairman's note, in Stern, M. (dir.) *Age and arts participation: a case against demographic destiny*, Washington, DC : NEA, 2011, p. 5.
- Le Marec, J. *Ce que le terrain fait aux concepts : vers une théorie des composites*. HDR, université Paris 7, 2002.
- Le Marec, J. *La confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Le Guern, P. Du grand public au non-public : la sociologie de la télévision, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 145-164.

- Leontsini, M. L'école et la lecture : la fabrication de non-lecteur, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 2, p. 173-192.
- Levasseur, M. et Veron, E. *L'espace, le corps, le sens ! Ethnographie d'une exposition : « Vacances en France »*. Paris : Service des Études et de la Recherche de la BPI et Centre G. Pompidou, 1983.
- Luckerhoff, J. Mutations des institutions culturelles : analyse du Musée national des beaux-arts du Québec et de l'exposition « Le Louvre à Québec. Les arts de la vie ». *Dispositifs de médiation, d'interprétation et de communication dans et autour d'une institution d'éducation non formelle*. Thèse de doctorat, Université Laval, 2011.
- Luckerhoff, J. et Jacobi, D. L'étude communicationnelle de la culture : le cas des publics des musées d'art, in Perreault, S. et Laplante, Y. (dir.) *Introduction à la communication sociale*. Trois-Rivières : SMG, 2014.
- Lyotard, J.-F. *La condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- Meunier, A. et Soulier, V. Préfiguration du concept de muséologie citoyenne, in Cardin, J.-F., Éthier, M.-A. et Meunier, A. (dir.) *Histoire, musées et éducation à la citoyenneté*. Montréal : MultiMondes, 2010, p. 309-329.
- Ministère de la Culture « Création du Ministère », Histoire du Ministère. www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/L-histoire-du-ministere/Creation-du-Ministere.
- Ortega Villa, L.-M. « Non-publics » of Legitimized Cultural Goods. Who are they? *Loisir et Société/Society and Leisure*, 32 : 1, 2009, p. 123-146.
- Passeron, J.-C. Consommation et réception de la culture. La démocratisation des publics, in Donnat, O. et Tolila, P. (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, 360-390.
- Péquignot, B. Ça, c'est du Picasso..., in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 11-36.
- Perez, P., Soldini, F. et Vitale, P. Non-publics et légitimité des pratiques : l'exemple des bibliothèques publiques, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 2, p. 155-172.
- Poissenot, C. Penser le public des bibliothèques sans la lecture ? *Bulletin des bibliothèques de France*, n°5, 2001, p. 4-12.
- Quémin, A. Art contemporain, publics et non-publics : des connaissances limitées, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 2, p. 107-132.
- Roquais-Bielak, K. L'opéra et son public : présences médiatiques et engagements institutionnels, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 195-217.
- Screven, C.-G. La communication pédagogique dans l'environnement muséal, in Côté M. et Viel, A. (dir.) *Le musée : lieu de partage des savoirs*. Québec : Société des musées québécois et Musée de la Civilisation du Québec, 1995, p. 191-228.
- Vogels, C. L'improbable et l'Arlésienne. Les « non-publics » de la poésie contemporaine, in Ancel, P. et Pessin, A. (dir.) *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004, tome 1, p. 251-272.