Martine Azam, "Les non-publics, Les arts en réception", Paris, 2004, L'harmattan, Collection Logiques sociales, tome 2, p 67 à 83

# La pluralité des rapports à l'art : être plus ou moins public

## Être ou ne pas être

Parler de public, c'est supposer qu'il existe un public aux frontières claires, disséquable par les enquêtes de fréquentation. Ce terme renvoie directement à une certaine sociologie : celle des pratiques culturelles qui met l'accent sur les déterminants sociaux du rapport aux œuvres et qui consiste à rechercher une correspondance entre des catégories sociales et des catégories d'œuvres, entre le niveau de capital culturel et la capacité à apprécier les œuvres. Un autre élément essentiel attaché à la notion de public est la dimension de l'intentionnalité. Car, avant d'être un ensemble d'individus dotés de caractéristiques sociales communes, le public de telle ou telle expression artistique est supposé avoir choisi une participation à une œuvre ou une pratique. Cette intentionnalité se traduit différemment selon les disciplines artistiques, et, par exemple, en matière d'arts plastiques, on assimile participation et présence physique : le public d'une exposition serait composé des personnes physiquement présentes sur le lieux d'exposition. Par contraste, les personnes absentes des lieux, voire " absentes des consciences " des médiateurs de l'art seraient considérées comme "non-public" Pourtant, si cette distinction entre public et non-public a le mérite de la clarté, elle est impuissante à rendre compte du brouillage des frontières qui s'impose désormais.

Les éléments qui concourent à cette complexification tiennent notamment aux modes de transmission et de diffusion des œuvres, ainsi qu'aux usages médiatico-publicitaires dont l'art fait l'objet. Ces modes de transmission ont amené de nouveaux publics, de même qu'ils ont favorisé une relation occasionnelle ou accidentelle avec les choses de l'art. Ceci conduit à penser

que plus personne " n'est à l'abri de l'art "[1] et à réexaminer le préalable d'intentionnalité comme point de départ d'une relation aux œuvres. Bien sûr, aux différentes formes d'expressions artistiques correspondent un public. Mais l'art et plus largement la création ayant envahi toutes les sphères, il devient difficile de dire où il commence, où commence son public et où il s'arrête. Et de façon métaphorique, il en est des modes d'exposition à l'art comme des modes d'exposition au soleil : il y a des expositions volontaires et actives, des expositions involontaires, des expositions régulières, occasionnelles, exceptionnelles…

En amont des processus de diffusion, un autre élément doit être souligné : celui ayant trait aux pratiques artistiques elles-mêmes qui n'ont cessé d'interroger la notion même d'art, s'ingéniant à déplacer les frontières entre disciplines, entre genres, entre types de production, entre types de lieux où l'art se donne à voir. C'est plus particulièrement des expressions artistiques qui se rangent sous label Art Contemporain : la transgression et le brouillage sont inscrits au cœur même des propositions artistiques.

La question des frontières entre publics et non publics est donc posée autant par des médiations de l'art que par les problématiques artistiques : elle amène à penser les rapports à l'art autrement qu'en opérant une séparation entre public et non public, et à préciser les contours de cette pluralité des rapports à l'art.

## Être plus ou moins

Parler du public ou de son contraire suppose, non seulement la permanence d'un groupe -c'est ainsi que l'on va parler du " public de l'opéra " par exemple-, mais postule également une sorte de stabilité de chacun des éléments qui composent le groupe. Or cette supposée unité de l'acteur est démentie par l'expérience que nous pouvons avoir de notre propre cheminement en matière artistique et chacun peut trouver dans son expérience personnelle des éléments allant dans le sens de cette proposition : il y a des circonstances dans lesquelles on est public, des périodes de la vie dans lesquelles on est public, et, à l'extrême limite, il y a des moments dans une même exposition où on est, alternativement public et non public. Ainsi, je peux être "non public" s'agissant de théâtre ou de BD, mais je suis "public" s'agissant d'art plastique ; je suis aujourd'hui "public" de l'art contemporain, mais je fus "non-public"

[1] Au passage, on peut noter que cette porosité entre art et société était déjà présente dans la thèse d'une esthétisation de la vie quotidienne.

antérieurement et je le reviendrai peut-être. Et à l'intérieur d'une même discipline, je peux au fil des années être amenée à changer d'avis sur tel ou tel artiste ou courant artistique qui m'avait passionné, ou au contraire je peux m'intéresser à un artiste ou type d'œuvre que j'avais initialement rejeté. Je suis "public" lorsque j'assiste à un concert où l'on joue Mozart, mais suis-je encore "public" lorsqu'une administration me fait patienter sur fond de *Petite musique de nuit* ? Et au cours d'une même manifestation, je peux être alternativement "public" ou "non public", selon que je porte attention ou non aux œuvres, selon encore que j'identifie un objet comme œuvre ou non .
L'analyse qui suit propose d'envisager la question des non publics, non pas sous l'angle d'une typologie des rapports à l'art, mais sous l'angle d'un continuum entre le pôle public et le pôle non-public. Plus précisément encore, sous l'angle d'une succession de positions qu'une même personne peut occuper dans le temps, l'espace, et en fonction des disciplines artistiques, en fonction de l'œuvre montrée elle-même, en fonction du contexte dans lequel est montré l'œuvre.

A envisager cette possibilité, on " tord le bâton dans l'autre sens ", et on s'expose à des critiques fondées, comme celle portant notamment sur l'émiettement à l'infini contenu dans cette position de recherche et qui rendrait finalement toute analyse sociologique impossible. Mais en dépit de ses limites, ce parti pris a un avantage essentiel : se situer au niveau de l'individu permet en la matière de réintroduire la dimension concrète de la relation aux œuvres, c'est à dire la dimension de l'expérimentation. Admettre un accès différencié aux œuvres ne permet pas de préjuger de ce que sera l'expérience de la rencontre avec l'œuvre. Pour filer la métaphore utilisée plus haut, savoir quelles sont les caractéristiques des personnes qui s'exposent volontairement au soleil ne nous apprend rien de ce qu'est, pour un individu, l'expérience cognitive et sensorielle de l'exposition au soleil. Et le goût pour telle ou telle discipline, et à l'intérieur pour tel ou tel type d'œuvre ne peut se déduire mécaniquement du capital culturel d'une personne, pas plus qu'il ne suit une sorte de progression sur l'échelle d'une légitimité ou d'une " canonisation " des genres. C'est plus particulièrement sur ce registre, à savoir la dimension individuelle de l'expérimentation, que je souhaite défendre l'idée d'un continuum entre public et non-public, d'une succession de positions[2] entre deux pôles.

[2]La différence à faire entre ces deux termes n'est pas une différence de nature, mais une différence de temporalité.

Les observations qui vont servir à étayer cette idée ont été menées dans le cadre d'une manifestation : les journées "Portes ouvertes" organisées par deux artistes, Driss Sans Arcidet et Isabelle Azaïs, entre 1994 et 2000, journées qui se sont déroulées dans leur atelier, une fabrique désaffectée de pâtes alimentaires datant du début du siècle. Ils ont ouvert, une fois par an et le temps d'un week-end ce lieu immense, non seulement au public, mais également à d'autres plasticiens ainsi qu'à des artistes de disciplines différentes (photographie, théâtre, musique, danse, arts du cirque...). En moyenne, chaque édition a accueilli cinq à six cents personnes.

Dans ce contexte, les visiteurs sont, au sens courant, pleinement "public" : ils sont physiquement présents et ils ont choisi cette présence. Et pourtant, même placés dans des conditions identiques de temps et d'espace et exposés à une même séquence d'activité, les visiteurs sont plus ou moins publics, le plus ou moins correspondant à des différences d'intensité dans l'engagement. Que faut-il entendre par engagement et à quoi cet engagement est-il lié ? Sans examiner tous les éléments qui constituent cet engagement, je propose de réfléchir à deux aspects particulièrement importants. L'engagement est lié :

-aux prises qu'offre l'œuvre elle-même : il s'agit là d'un engagement au sens de l'expérimentation personnelle, d'un engagement dans la relation à l'œuvre ;

-aux prises qu'offrent la séquence d'activité et qui induisent chez la personne la conduite adaptée à la situation : il s'agit là d'un engagement au sens de rôle, c'est à dire d'un engagement qui correspond à une attente sociale.

## L’engagement dans la relation à l'oeuvre

Dans une précédente recherche[3], je m'étais attachée à décrire la rencontre entre une œuvre et un public. L'analyse avait pris pour objet l'œuvre du Musée Khômbol, dont l'artiste, Driss Sans Arcidet, se présente comme le conservateur. Cet artiste crée des installations qui sont autant de sections de ce musée fictif. Son travail relève d'un art de la mémoire et prend souvent pour objet les frontières entre le vrai et le faux, entre le réel et l'imaginaire. Par certains aspects, ce travail n'est pas sans rappeler celui de Joseph Cornell ou de Christian Boltanski. A partir des réactions devant une œuvre ayant pour titre "Le magasin des deux mondes", cette recherche visait à restituer la dimension de l'expérimentation de la rencontre avec une œuvre. Dans cette œuvre, composée de 121 boites et conçue par l'artiste comme un intermède, il

[3]"Rencontres avec le Musée Khombol", sld, Majastre J.O et Pessin A., *Vers une sociologie des oeuvres*, Paris, l'Harmattan, Coll. Logiques sociales, tome 1, p 291 à 302.

s'agissait pour cet artiste : "...de faire contenir dans le volume d'une boite à chaussure taille 38 diverses représentations, idées, images, impressions. Les objets sont en vrac dans les boites et chaque visiteur avec les objets que je lui soumets peut reconstruire un récit, une évocation. La contrainte de base était la boite en carton et ses dimensions".

Choisie pour les réactions qu'elle suscite, cette œuvre offre un très bon exemple de ce que peut représenter, de la part du visiteur, l'engagement dans l'expérimentation.

Alors que les études sur la réception font régulièrement état de la difficulté - quand ce n'est pas de l'impossibilité- pour les profanes à apprécier de façon proprement esthétique les œuvres contemporaines, le principal enseignement de cette recherche a été de mettre en évidence des compétences perceptuelles, cognitives et discursives manifestées par les visiteurs dans leurs appréciations de l'œuvre. "Le magasin des deux mondes" place le visiteur en position de ré expérimenter des états, des sensations qu'il connaît déjà, ou de réfléchir à des taxinomies ordinaires. Cette pièce offre des "prises"[4] -au sens propre comme au figuré- à partir desquelles le visiteur peut facilement réagir.

En suivant cela, l'on est fondé à soutenir qu'il n'est pas besoin d'avoir de compétences spécifiques pour apprécier ce travail puisque qu'en se mettant au niveau du sensoriel, au niveau de la régression, au niveau des affects, au niveau de la vie ordinaire, cette œuvre offre des entrées au profane. Et en effet, qu'est ce qui distingue cette relation de celle qu'on pourrait entretenir avec n'importe quel objet ? En quoi peut-on dire qu'il s'agit pour les visiteurs d'une expérience esthétique et pas seulement d'une expérience sensorielle ?

Un premier élément de réponse se trouve dans le fait que les visiteurs n'en restent pas à un niveau premier de l'appréciation, celui des affects. A contrario, on s'aperçoit, à travers les écrits qu'ils ont adressé à l'artiste, qu'ils sont parfaitement capables d'analyser la façon dont ils sont pris par l'œuvre du Musée Khômbol. IIs savent identifier les ressorts de ce travail plastique[5] et mettre en évidence les médiations à partir desquelles se construit la relation à l'œuvre : les objets, les phrases, leur agencement, les prises qu'ils offrent à

[4]Bessy et Chateauraynaud décrivent les "prises" comme "le résultat émergeant de la rencontre entre des corps, des matériaux, et un dispositif liant un réseau d'acteurs par des conventions" p 251, Bessy et Chateauraynaud, "Experts et faussaires", Paris, Métaillié,1995, p 251. Je renvoie sur ce point à la quatrième partie de cet ouvrage.

[5]Entre autres choses, les visiteurs analysent très bien un des traits saillants de cette oeuvre qui tient à la force évocatrice des objets quotidiens mis en scène dans la composition des oeuvres. Dans l'expérience de cette rencontre avec le travail de Driss Sans Arcidet, il apparaît clairement que les objets "fournissent des ressources" aux visiteurs : ils sont les points d'ancrage par lesquels passe la mobilisation des dispositifs percepteurs et sensoriels.

l'imaginaire. On dispose là du premier signe d'une possible relation distanciée, critique, à l'œuvre.

L'analyse des comportements devant l'œuvre -enregistrés grâce à un dispositif de caméras cachées- a confirmé cet aspect : en suivant une série d'étapes[6] dans la relation à l'œuvre, les visiteurs passent successivement

- d'un régime de pure emprise : c'est le stade de la fusion avec l'œuvre où dominent l'émotion, les affects, la relation sensorielle aux objets et le visiteur est tout entier pris dans la relation à l'œuvre.
- à un régime d'objectivation : dans cette phase de mise à distance, le visiteur analyse la façon dont cette œuvre fonctionne ; en cherchant à cerner les principes et les modalités du ressort de cette œuvre, le visiteur se place dans une relation, non plus à l'œuvre, mais à la règle du jeu qui lui est proposé.

Ces observations peuvent être mises en parallèle avec les travaux de Bessy et Chateauraynaud. D'après ces auteurs, ce qui distingue l'expert du novice dans l'authentification d'un objet n'est pas la différence entre un savoir formel -taxinomique, technique- et un savoir sensoriel. La différence vient de ce que l'expert, à travers la série d'épreuves qui compose l'authentification de l'objet, est capable de se détacher du régime de pure emprise où l'a plongé l'épreuve sensorielle pour atteindre le régime d'objectivation où s'instaure une relation critique et analytique à l'objet. Si l'on retient que la possibilité de passer d'un régime de pure emprise à un régime d'objectivation est un élément pivot des compétences cognitives de l'expert, on peut alors prétendre, dans le cas de cette œuvre, que le visiteur profane est un expert.

Pour autant, peut-on soutenir que cette relation à l'œuvre est de nature esthétique ? La réponse peut être affirmative dans la mesure où le jugement esthétique est fortement construit sur un modèle de distanciation aux choses : contemplation, abstraction, qualification. Face à cette œuvre -au moins celle-ci et donc pourquoi pas à d'autres ? - le visiteur n'est pas condamné au seul registre émotionnel. Il peut également produire un registre d'appréciation "quasi esthétique", au sens où, même s'il ne situe pas nécessairement son appréciation dans une histoire de l'art ou s'il ignore la famille d'œuvres dont un

[6]Première étape, le visiteur réagit spontanément, s'exclame, exprime des émotions ;
Deuxième étape, il prend du recul, plus précisément, il anticipe sur l'adéquation entre ce qu'il imagine trouver dans la boite et ce qui y est effectivement ; lorsqu'il est accompagné, il joue aux devinettes avec l'autre.
Troisième étape : le visiteur a fait le tour de la façon dont l'oeuvre marche et commence à se lasser du jeu. Lorsqu'il a particulièrement pris plaisir à ce jeu, il reste encore un peu, explore quelques autres boites dans l'espoir de retrouver l'émotion première puis il finit par partir.

travail particulier relève, il est capable d'expliciter les ressorts de l'action de cette œuvre.

Cette étude de cas fait apparaître la capacité des visiteurs à participer activement à l'instauration d'une relation plastique. Elle donne un exemple de ce que peut être un engagement dans la relation à l'œuvre **;** elle informe sur ce qu'est "être public" au sens plein : "être public", ce n'est pas seulement être physiquement présent**,** c'est ***être présent à l'œuvre***. Bien sûr, il y a d'autres façons d'être présent aux œuvres puisque chaque œuvre a des caractéristiques propres, chaque œuvre ouvre certaines possibilités, chaque œuvre déclenche, réveille certains des schèmes d'action, de perception, des schèmes cognitifs...[7]. De ce point de vue, l'idée développée par B. Lahire à propos de l'expérience littéraire s'applique à certaines expériences plastiques : pour tous -et quelque soit le niveau de capital culturel- le roman permet de " faire travailler sur un mode imaginaire les schémas de sa propre expérience". Sous des formes différentes, l'engagement du visiteur en matière d'art plastique est rendu possible, au moins potentiellement, par les caractéristiques mêmes de l'œuvre, ces caractéristiques fonctionnant comme des prises qui ouvrent ou convoquent pour chaque visiteur certains schèmes d'expérience, que cette expérience relève du vécu, de scénarii possibles, du rêve ou du fantasme.

Il reste que la rencontre n'a pas toujours lieu comme le montrent les visiteurs qui sont passés et n'ont pas vu, identifié " Le magasin des deux mondes ", ou encore ceux qui l'ont à peine regardé. Et en effet, pour "être public" et non pas simple visiteur du lieu, encore faut-il identifier tel ou tel objet, telle ou telle installation comme une œuvre. La question, "Qu'en est-il de ceux qui ne se sont pas arrêtés sur cette œuvre ?" trouve à s'alimenter dans une réflexion sur la nature de l'oeuvre ainsi que sur le contexte dans lequel se sont déroulées les interactions entre l'œuvre et les visiteurs.
Les commentaires ou travaux portant sur l'art contemporain fourmillent d'anecdotes, souvent drôles, pointant les méprises dont l'art contemporain est souvent l'objet. Les exemples qui suivent ont moins pour objet d'enrichir le florilège existant que de chercher à distinguer deux niveaux possibles de méprise. Plus précisément, la difficulté qu'il peut y avoir à cerner les contours de certaines de ces œuvres tient autant à leurs caractéristiques propres qu'au

[7]Au même titre que chaque situation sociale ouvre ou ferme des schèmes, confère Lahire B. L'homme pluriel, Paris, Nathan, coll. "Essais & recherches", 1998.

contexte spatial et temporel, c'est à dire au cadre, dans lequel elles sont découvertes.

**Une affaire de contours**

Dans le vaste espace où se déroulent ces Portes ouvertes d'ateliers, le visiteur est mis en contact avec les œuvres de plusieurs plasticiens. Certaines des œuvres exposées ne posent aucun problème d'identification dans la mesure où elles obéissent à des conventions établies en art : des toiles accrochées à des cimaises et des installations vidéo, des photos... D'autres œuvres sont moins clairement identifiables. C'est le cas du travail du "Magasin des deux mondes". Entre le lieu -l'usine désaffectée- et l'œuvre de du Musée Khômbol, l'interaction très forte : certaines machines sont encore présentes, des objets et documents appartenant au passé de l'usine ont été recyclés dans le travail plastique. Pour certaines réalisations, on peut se demander où commencent les œuvres et où elles finissent.

A la période où se déroule l'observation, les étagères qui abritent les boites du "Magasin des deux mondes" ne se situent pas sur un passage naturel. Placées en retrait, les boites à chaussures sont rangées sur les étagères et peuvent passer pour du stockage. Dans le méandre des allées et le savant fouillis constitué par le musée Khômbol, le visiteur découvre cette pièce incidemment. La nature même du travail, regroupée sous l'appellation "Musée", entretient cette difficulté à cerner la frontière entre ce qui ressort de l'intervention artistique et ce qui ressort d'une simple propension à accumuler des objets. Ceci explique que certaines personnes passent à coté de cette pièce sans y prêter attention car elles ne les identifient pas comme faisant partie des œuvres. Un peu plus loin, dans le Musée khômbol, un film constitué d'une succession de séquences mettant en scène chaque boite passe en boucle sur un poste télé ; un certain nombre de personnes qui sont d'abord passées devant les boites à chaussures sans y prêter attention identifient ces objets comme une œuvre et reviennent alors vers "Le magasin des deux mondes".

Dans le cadre de ces Portes ouvertes, l'incertitude dans l'identification des œuvres est d'autant plus forte que le personnage incarné par Driss Sans Arcidet pour l'occasion est à mi-chemin entre le gardien de musée et le contremaître. La sévérité feinte des rappels à l'ordre ou les injonctions faites avec le porte-voix, la diction particulière de l'artiste, son allure générale, tout cela contribue à entretenir le flottement sur ce que le visiteur peut voir : (que se

passe t-il ici ) Qu'est ce qui se passe ici ? De quelle nature sont ces objets ?

Cette même manifestation a offert un autre exemple de la difficulté à identifier les limites physiques de l'œuvre : une des œuvres présentées par un jeune artiste se compose d'une demi-douzaine de canards en plâtre posés sur le sol. De couleur rose tendre, de forme ronde, ils sont précisément la reproduction sur-dimensionnée de ces petits canards en plastique utilisés par les forains pour un jeu particulièrement apprécié des enfants : celui de la pêche aux canards. Face à cette oeuvre se trouve l'espace buvette, où les tables et les chaises voisinent avec des éléments récupérés d'un manège d'enfants : un avion et une voiture. On devine aisément la scène : des bambins passent des canards à l'avion ou la voiture sans que les parents n'y trouvent rien à redire. Cette scène se répète à plusieurs reprises, en dépit de l'intervention de l'artiste qui doit finalement se résoudre à monter la garde auprès de ses canards.

En matière d'art contemporain, plus qu'ailleurs, les œuvres offrent volontiers des contours flous. Elles sont d'autant plus susceptibles de faire naître le doute ou la méprise que l'artiste délaisse les références érudites, chères aux problématiques artistiques contemporaines, pour leur préférer un jeu sur les cadres du monde ordinaire. Dans ce cas, le contexte est déterminant puisqu'il peut faire basculer la perception et l'identification de tel ou tel objet. Comme les œuvres elles-mêmes, le contexte dans lequel est rencontré l'œuvre -et de façon plus générale, le segment d'activité dans lequel s'inscrit la rencontre- offre des prises permettant au visiteur de comprendre qu'il va se trouver en présence de propositions artistiques.

**Une affaire de cadre**

Il y a quelques années, deux compères partent en virée nocturne. Ils veulent pénétrer dans un endroit étonnant qu'ils ont repéré : une usine désaffectée, mais bien fermée à la visite, située dans un bourg à 45 mn de Toulouse. Une fois dans l'enceinte de l'usine, ils empruntent à rebours une sorte de toboggan conduisant à l'étage : un espace immense, rythmé par des structures métalliques à la Eiffel, une très grande verrière centrale qui laisse pénétrer la lumière de la nuit. Si le lieu est lui-même peu commun, ce qu'ils découvrent dans une des ailes du bâtiment les sidèrent : une montagne de valises vides sur lesquelles figurent de petites phrases, ailleurs des objets soigneusement rangés dans des vitrines ou scellés dans de petites boites parlent d'Afrique

colonisée ou de chasse à la baleine. Parmi ces choses certaines semblent avoir un ordre, d'autres sont simplement entassées, comme en attente. Et puis il y a des petites phrases un peu partout. Ils sont là dans ce qu'ils décriront comme l'univers "totalement hallucinant" de "quelqu'un qui a complètement déliré", un "fou" ou un "original" ! Quelques années plus tard, l'un d'entre eux pénètre à nouveau dans ce lieu lors d'une des "Portes ouvertes" de l'atelier. Et cet univers étrange découvert une nuit prend un tout autre sens. Ainsi, l'amoncellement des valises compose en fait une œuvre appelée "La théorie du train" et ces faux objets qui évoquent Moby Dick font partie de "Cetus, Whale and fish". L'univers du fou est celui d'un artiste et cette collection d'objets hétéroclites, ces vitrines empoussiérées où sont disposés des objets étranges, ce sont des œuvres d'art.

Ce qui sépare ces deux moments et rend possible la distinction entre la simple accumulation d'objets et l'installation relevant du domaine artistique, c'est bien la séquence d'activité dans laquelle s'inscrit la visite de l'usine. La première fois, ces visiteurs sont des maraudeurs, et ils se sont comportés comme tels en emportant au passage un petit souvenir de cette virée nocturne peu ordinaire. Lors de sa seconde visite, le visiteur revenu sur les lieux par hasard fait partie du public, ce qui exclut à priori tout chapardage.
En dehors du fait d'illustrer la difficulté à identifier les œuvres, et cela alors même que les personnes n'entrent pas dans la catégorie des personnes "culturellement démunies"[8], tout l'intérêt de cette anecdote est qu'elle permet de saisir le tressage de ces trois éléments : aux caractéristiques de l'œuvre, s'ajoutent les effets de cadrage de la séquence d'activité, et le cadrage induit à son tour l'engagement dans un rôle.

## L'engagement dans le rôle

Pour jouer son rôle, la personne qui entre dans l'usine doit pouvoir répondre à la question “ Qu’est ce qui se passe ici ? ”, ainsi que le dit Goffman. En matière d'art contemporain, la réponse à cette question est rarement évidente. En règle générale, l'entrée dans un musée ou une galerie marque de façon claire le début de la séquence d'activité et le comportement correspondant. Bien sûr, il faudrait préciser par un travail empirique le répertoire d'attitudes qui sont attendues de la part du public, mais en première approximation on peut déjà

[8]L'un et l'autre évoluent dans des milieux sociaux et familiaux où l'art est présent.

dire que *se comporter comme il convient* dans ces lieux d'exposition consiste généralement à parcourir l'exposition à un rythme qui permet de voir les œuvres, ou tout au moins à leur accorder une attention minimum. En sens inverse, le visiteur n'est pas censé courir, crier, manger et toucher les oeuvres.

Une usine désaffectée en milieu rural n'est pas un lieu d'art. Pour cette raison, les organisateurs de ces journées portes ouvertes ont disposé un ensemble de signes destinés à baliser, non seulement les lieux eux-mêmes, mais également les interprétations que les visiteurs peuvent faire du lieu et du moment .
A l'entrée de l'usine une banderole qui signale l'événement, " Les arts contemps " ; la montée d'escalier avec des troncs ou boites incitant à soutenir la manifestation financièrement, une petite affiche expliquant le contexte de cette initiative "privée et gratuite". Divers autres petits signes placés dans la cage d'escalier, indiquent ce sur quoi l'attention va porter ; ils indiquent quel segment d'activité s'ouvre aux personnes.
Dans leur grande majorité, les visiteurs savent qu'ils sont conviés à participer à une manifestation culturelle, mais la forme même de cette manifestation peut pourtant donner lieu à des interprétations concomitantes. Culture, détente, convivialité, la manifestation voulue par ces deux artistes est placée sous le signe :
- de la pluridisciplinarité -photos, vidéos, sculpture, peinture, installations-
- et de l'absence de hiérarchie entre les disciplines : parallèlement à l'exposition d'arts plastiques, une succession de petits spectacles rythme le déroulement de la manifestation : numéros de magie, danse, théâtre classique et théâtre de rue, poésie, musique.
Culturelle autant que festive, cette manifestation prévoit également une guinguette et un spectacle le soir. Il y a là quelque chose qui tient de la " journée du patrimoine ", du "dimanche à la campagne ", de la "visite à des amis", ou du rendez-vous de la création en région. Compte tenu des éléments offerts lors les Portes ouvertes, le visiteur peut aussi bien choisir une interprétation d'activité plutôt qu'une autre -une modalisation plutôt qu'une autre- ou faire varier ces interprétations.

Parce que, lors des portes ouvertes d'atelier, le cadre de l'activité est sujet à déplacement, à réinterprétation[9] -cas particulier de vulnérabilité

[9]La situation n'est pas univoque, dans le sens où elle n'est pas placée sous un seul registre d'activité ; mais elle n'est pas non plus totalement polysémique puisqu'un ensemble de signes donne des indications générales sur les activités qui ont lieu.

transformationnel en langage goffmanien- il s'ensuit que le visiteur est moins contraint d'entrer dans un rôle, ou plus exactement que le rôle attendu est moins précisément défini. Dans ce contexte, passer la plus grande partie de l'après-midi à discuter autour d'un verre entre amis ne met pas le visiteur hors rôle puisqu'il n'est pas tenu d'être "public". Il peut tout aussi bien ignorer les œuvres plastiques exposées et ne prêter attention qu'aux petits spectacles qui émaillent la journée. Il peut également s'en tenir à la visite de cet exemple d'architecture industrielle du début du siècle. Il peut enfin privilégier temporairement telle ou telle lecture de l'événement. Il est alors dans une succession de positions par rapport aux diverses expressions artistiques qui lui sont proposées.

Le Magasin des deux mondes donne un exemple de ce qu'est *être public* au sens d'engagement à l'œuvre. Mais *être public* c'est également se comporter de la façon qui convient, c'est à dire remplir un rôle comme il est attendu qu'un membre du public se comporte. Et cela passe par l'identification des objets et par l'identification la séquence d'activité dans lesquels on s'engage. A partir d'observations faites dans un contexte particulier, celui d'une journée Portes ouvertes d'atelier, j'ai cherché à mettre en évidence la façon dont les prises offertes par les oeuvres, d'une part, et les prises offertes par le cadre de l'activité, d'autre part, changent la relation à l'art. Il semble que plus les cadres - de l'oeuvre elle même ou du segment d'activité dans laquelle s'inscrit l'oeuvre- comportent d'ambiguïté, plus ils laissent place à des interprétations différentes. Ils autorisent alors un rapport libéré à l'oeuvre, c'est à dire un rapport qui va au delà de la réponse contenue dans le rôle de public.

Au delà de ce cas particulier, l'idée générale est que ces prises placent le visiteur en situation d'être plus ou moins public, c'est à dire public avec des intensités différentes et qu'elles correspondent à deux dimensions différentes dans la relation à l'art : l'engagement à l'oeuvre, l'engagement dans le rôle. Ces deux éléments recouvrent la partition classique entre intériorité et extériorité, entre être et paraître. Ils ne sont pas, dans la réalité, séparés de façon aussi nette que leur présentation le laisse penser et ce sont deux versants de la relation à l'oeuvre dont les liens demanderaient à être précisés par des investigations supplémentaires[10], mais en matière d'art contemporain, et compte tenu de la diversité des propositions artistiques qui sont faites et des

[10]Par exemple, il est vraisemblable que l'engagement dans l'expérience entraîne l'engagement dans le rôle, mais l'inverse n'est pas vrai puisqu'un visiteur peut très bien s'en tenir à un engagement dans le rôle.

lieux où ses propositions sont accessibles, il est vraisemblable que les liens entre ces deux niveaux d'engagement seront spécifiques à chaque configuration, propres à chaque circonstance.

Martine Azam, "Les non-publics, Les arts en réception", Paris, 2004, L'harmattan, Collection Logiques sociales, tome 2, p 67 à 83