

Howard Becker

et les mondes de l'art

Sous la direction de
Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris
Avec le soutien éditorial de Laure Amar





Ce logo a pour objet d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, tout particulièrement dans le domaine universitaire, le développement massif du « photocopillage ».

Cette pratique qui s'est généralisée, notamment dans les établissements d'enseignement, provoque une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que la production et la vente sans autorisation, ainsi que le recel, sont passibles de poursuites.

Les demandes d'autorisation de photocopier doivent être adressées à l'éditeur ou au Centre français d'exploitation du droit de copie: 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris. Tél. : 01 44 07 47 70.

Sommaire

Préface	7
<i>Raymonde Moulin</i>	
Introduction	9
<i>Pierre-Jean Benghozi & Thomas Paris</i>	
Avant propos	15
Inventer chemin faisant : comment j'ai écrit <i>Les mondes de l'art</i> <i>Howard S. Becker</i>	

Partie I

La dynamique des mondes de l'art : insiders et outsiders

« Musicien de Jazz » : une catégorie familière à l'épreuve du terrain	27
<i>Marc Perrenoud</i>	
La voix brisée d'Olympio Conventions et réputation dans la poésie contemporaine française	35
<i>Sébastien Dubois</i>	
Les « nouveaux territoires de l'art » : de la construction d'un monde de l'art à la transformation des modalités d'intervention publique	51
<i>Nicolas Aubouin</i>	
<i>Losers lose</i> : les vrais <i>outsiders</i> des mondes de l'art contemporain	59
<i>Anne Gombault, Françoise Liot, Jean Pralong, Jean-Yves Agard & Catherine Morel</i>	
L'exposition au cœur des mutations de l'art : Témoignages d'une « insider »	75
<i>Stéphanie Moisdon</i>	
Petits rôles, silhouettes et figurants : notes de tournage	83
<i>Sabine Chalvon-Demersay</i>	

Sortir de l'atelier : jeux d'acteurs et raisons communautaires	99
<i>Michelle Bergadaà</i>	
Les sociabilités de la culture cultivée : Étude des groupes d'amis du théâtre de Chaillot	115
<i>Dominique Pasquier</i>	
Le monde des amateurs à l'ère numérique	127
<i>Patrice Flichy</i>	

Partie II

Becker, une grille de lecture pour la recherche

Les multiples mondes de Howard Becker	139
<i>Yves Winkin</i>	
Une analytique de l'action en horizon incertain Une lecture de la sociologie pragmatique et interactionniste	143
<i>Pierre-Michel Menger</i>	
Le processus de production du disque <i>Abyssinia, song for a lost shepherd</i> : activité créative, nouvelles technologies et mise en réseau	167
<i>Florent Bousson</i>	
Petit portrait de Becker en pragmatiste	183
<i>Antoine Hennion</i>	
Les mondes de l'art comme activité collective. Retour sur la métaphore de « monde » chez H. Becker et A. Strauss	191
<i>Karim Hammou</i>	
Sur les traces d'Howard Becker : la sociologie (et la société) comme puzzle	203
<i>Michel Villette</i>	
Howard Becker et les ombres d'une recherche : les outils de gestion dans le monde de l'art	211
<i>Marie-Astrid Le Theule</i>	

Partie III

Les mondes de l'art, un concept en mouvement

Howard S. Becker, la sociologie et les images	229
<i>Bruno Péquignot</i>	
La coévolution du monde de l'art et du monde commercial Deux histoires d'irritation	241
<i>Michael Hutter</i>	
L'utilisation de la bande dessinée pour montrer l'action des objets techniques:	255
<i>Basile Zimmermann</i>	
Esthétique contextualiste et sociologique: Des conséquences des mondes de l'art dans la critique et la théorie de l'art contemporain	269
<i>Ivan Clouteau & Alain Viguié</i>	
Et si en lisant Howard Becker, on comprenait que la gouvernance générât la performance	283
<i>Odile Paulus</i>	
Les districts culturels: un hommage à Howard Becker	303
<i>Walter Santagata</i>	
La valeur, du monde physique à l'univers numérique	317
<i>Françoise Benhamou</i>	
Enrichir les analyses genrées du travail artistique	325
<i>Marie Buscatto</i>	
Liste des contributeurs	335

Préface

Raymonde Moulin

J'ai beaucoup regretté de ne pas pouvoir participer, en octobre dernier, à la décade de Cerisy. Aussi, suis-je très reconnaissante à Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris de me donner l'occasion de contribuer à cet ouvrage.

Compte tenu de la génération à laquelle j'appartiens, j'aimerais revenir sur le moment clef – les années quatre-vingt – où la sociologie de Howard S. Becker, figure majeure du courant interactionniste de l'École de Chicago, a ouvert de nouvelles perspectives aux recherches françaises dans le domaine de la sociologie de l'art. C'est en 1985 que la toute première enquête de Becker, consacrée au travail et à la carrière des musiciens de danse et de jazz est reprise dans la traduction française de *Outsiders*. Au cours de la même année, la première publication en français de Becker, « La distribution de l'art moderne », paraît dans les Actes du colloque de sociologie de l'art de Marseille. Enfin, en 1988, est publiée la traduction en français de l'ouvrage désormais classique, *Les mondes de l'art*, qui provoque, au sein de la sociologie française, un tournant pragmatique. « L'objet du livre, tel que l'analyse P.-M. Menger dans sa présentation, est de montrer comment, dans tous les arts, la production, la diffusion, la consommation, l'homologation esthétique et l'évaluation des œuvres mobilisent des acteurs sociaux appelés à coopérer selon un certain nombre de procédures conventionnelles au sein de réseaux dénommés par Becker « mondes de l'art » (p. 5). Dès lors, la conception beckerienne des « mondes de l'art » analysés selon les catégories du travail et de l'action collective entre en concurrence avec la théorie dominante sur la scène française, celle du « champ artistique » et de ses articulations avec les autres champs sociaux qui rapporte l'analyse des stratégies à un système de positions (Bourdieu, *La Distinction*, 1979).

Dans les décennies suivantes, le développement de la discipline et l'accroissement du nombre des chercheurs ont favorisé la diversité théorique et le développement de nouveaux chantiers de recherche. Les organisateurs du colloque de Cerisy ont souhaité qu'il ne soit pas centré sur l'œuvre de Howard Becker, mais sur la voie qu'il a ouverte et qui perdure aujourd'hui. L'ouvrage qui en résulte est ancré dans le présent. Il vise à mettre en avant les chantiers de recherches en cours, à favoriser les échanges entre les générations et les « écoles de pensée », dirions-nous en utilisant une expression que Howard Becker récuse volontiers. La sociologie de l'art y apparaît ainsi dans la diversité de ses thèmes : sociologie de la médiation, de l'intermédiation, du travail créateur, des marchés artistiques, des réseaux et des territoires. Il y est tenu compte de la multiplication des mondes de l'art provoquée par l'extension sans limite du concept d'art, les incertitudes de la professionnalisation artistique comme par les nouveaux développements technologiques. Enfin, l'ouvrage fait ressortir l'ouverture pluridisciplinaire – histoire, anthropologie, économie, sciences politiques et juridiques. C'est dans l'effervescence de cette sociologie de l'art actuelle que survit et se diversifie l'héritage interactionniste, en même temps que se vérifie la fécondité du concept beckerien de « monde de l'art » en tant qu'instrument d'analyse des faits d'organisation.

Introduction

Pierre-Jean Benghozi & Thomas Paris

Comment se fait une photographie, comment arrive-t-on à jouer ensemble un morceau de jazz, pourquoi s'habille-t-on de telle manière plutôt que de telle autre ? Voilà le type de questions – apparemment d'une grande banalité – que se pose Howard Becker. Derrière leur modestie apparente, presque ostentatoire, ces questions s'avèrent pourtant d'une portée immense car elles interrogent directement les manières d'agir ensemble, en société. L'action collective ne traduit pas seulement la capacité de se coordonner pour agir conjointement, elle révèle aussi les structures sociales sous-jacentes : qui prend l'initiative, choisit les morceaux, définit un tempo, « participe » à la production du morceau... On ne peut donc pas s'empêcher de retrouver, dans la simplicité de ces interrogations, la même force que celle qui existait chez Marcel Mauss quand il s'interrogeait sur la manière de marcher par exemple.

Pour répondre à ces questions, Howard Becker a développé une démarche très spécifique, plus ambitieuse par son empirisme méticuleux que par sa prétention systémique. Elle ne lui a pas offert d'emblée les honneurs de la liste des grands intellectuels ou philosophes qui pensent le monde. C'est pourtant bien l'un des grands penseurs de la société, qui fournit à de nombreux jeunes chercheurs leur livre de chevet, leur sujet de recherche, leur support méthodologique, et souvent plus que cela, un guide dans leur travail. Ce n'est donc pas un hasard si l'empreinte que Becker a laissée et le sillon qu'il a ouvert sont si marqués, qu'ils s'agissent de ses recherches sur l'art et la création, sur la déviance ou sur les méthodologies des sciences sociales, qu'ils s'inscrivent en sociologie ou dans des disciplines aussi diverses que la gestion, la psychologie ou la criminologie par exemple.

Un projet allant de soi

Lorsque l'idée nous est venue d'organiser un colloque « autour » de Becker à Cerisy, son évidence s'est doublée d'une quasi incompréhension : comment donc cela n'avait-il pas déjà été fait ? Les raisons à l'origine de cette incompréhension viennent d'être évoquées : son nom n'a pas la même résonance que ceux de Foucault ou de Sartre, par exemple. Quant à son évidence, il faut souligner, outre l'importance de ses travaux, les rapports étroits qu'il entretient avec la France depuis longtemps, et qui s'accompagnent dans notre pays d'une audience particulière. Howie, comme l'appellent ses collègues, a été nourri par certains travaux de la sociologie française, notamment ceux de Raymonde Moulin, pour la lecture de laquelle... il a entrepris d'apprendre notre langue. Il a par la suite nourri de nombreux travaux dans des disciplines variées.

L'importance de Becker est sans doute réaffirmée par la réapparition, dans la littérature récente des sciences de l'organisation, de débats qui avaient traversé les sciences sociales il y a quelques dizaines d'années. Des travaux modernes se ressaisissent de notions telles que logiques d'action, représentations, champ, interactions, systèmes sociaux... d'ailleurs en occultant et ignorant souvent la manière dont ces débats avaient été tranchés et, en l'occurrence, l'apport déterminant de Howard Becker dans la manière de penser l'articulation entre les niveaux micro et macro, les dynamiques des actions individuelles et les structures

sociales. La grande pertinence de ses travaux tient justement à ce qu'ils dessinent une théorie vivante, en mouvement, dont les apports tiennent au fond des analyses produites autant qu'à la méthode, qui fournissent une grille de lecture pour des mondes toujours plus variés. Il est à ce titre l'héritier direct d'Everett Hughes et de l'interactionnisme symbolique de l'école de sociologie de Chicago.

Plusieurs des contributions de l'ouvrage rendent compte plus spécifiquement de cette place déterminante de Becker dans l'histoire des idées. Dans le cadre limité de cette introduction, nous nous contenterons d'en pointer simplement les apports qui nous paraissent les plus notables et qui ont trouvé, au fil des contributions, l'écho le plus fort.

Agir ensemble et interagir

En s'interrogeant directement sur les fonctionnements des mondes (et donc des marchés) de l'art, Becker interroge tout d'abord de manière particulièrement originale la nature des œuvres d'art elles-mêmes. Il ne cherche pas à les déconstruire en étudiant leur production ou, à l'inverse, en rendant compte de leur réception, comme peuvent le faire des auteurs s'inscrivant dans une tradition d'esthétique critique (Panovksi, Gombrich, Baxandall). Il ne s'inscrit pas non plus dans la vision économiste des marchés de l'art où l'objet de l'échange est bien spécifié. Il nous montre au contraire comment la création elle-même relève d'une négociation permanente avec la production et avec la réception, où la machine de production et la structure de diffusion comptent autant que l'intention artistique. S'exprime bien là la grande force de Becker, un empirisme pragmatique lui permettant de passer en permanence d'un niveau à l'autre, de l'étude fine d'actions individuelles très concrètes à l'analyse plus globale de systèmes et de mondes sociaux. Il nous montre en effet qu'on ne peut pas penser l'action d'un individu sans envisager simultanément la manière dont il se relie, à travers elle, à d'autres et comment il le fait. On pourrait même avancer, de ce point de vue, que Becker s'intéresse moins à l'action collective (au sens de la prise en compte de ce que font les autres) qu'à la réflexivité des actions en société.

La prise en compte de ces différents niveaux d'interaction crée plusieurs lignes de tension dont Becker se fait volontiers l'écho : l'opposition traditionnelle entre artiste et personnel de soutien (administratif ou technique), mais aussi celle entre professionnel et amateur, entre outsiders et artiste à succès, entre production, création et distribution... L'omniprésence de telles lignes de tension ne relève pas du simple constat, c'est, bien plus, un des points d'entrée privilégié et récurrent dans les travaux de Becker. C'est en effet en partant de la plasticité des situations et en pointant l'existence de différences, de conflits, de controverses et de marges, en les comparant et en les étudiant systématiquement qu'il devient possible de situer les limites des conventions et des normes de comportement, les conflits entre acteurs, les raisons de l'échec de certaines solutions.

Une deuxième idée forte de Becker tient à sa conception de la création des œuvres comme une série de microdécisions contribuant toutes au résultat final. Un tel constat a des conséquences directes en termes d'épistémologie et de méthode : puisque les choses se passent par étapes, il faut donc se pencher sur les processus en portant une attention méticuleuse et vigilante à la succession ininterrompue de choix et d'actions qui transforment la production en cours et ne se clôturent que de manière conventionnelle, parce qu'il faut rendre une œuvre à un moment donné, assurer une représentation le jour dit : « No film is never finished, it is just abandoned ! ». C'est le même type de processus que connaît le chercheur et c'est sans doute aussi ce qui amène Becker à retravailler, réinterpréter régulièrement ses œuvres, non par souci de s'économiser ou de recycler des travaux anciens, mais pour prolonger au fil du temps les interprétations, et

les approfondir. C'est cette conception de la création que Becker applique dans son site web dont il a fait, à maints égards, un vrai dispositif de recherche et de production, en y articulant ses multiples mondes et en y présentant une pensée en évolution constante.

Enfin, la force empirique de Becker, tout comme sa grande élégance d'écriture qui rend les choses si simples et si naturelles à comprendre, ne doivent pas masquer l'importance profonde de son ancrage théorique, souvent sous-évalué. Tout autant qu'un pianiste, Becker est d'abord un érudit et un grand lecteur. Ce travail de lecture est essentiel dans son approche car il est une source permanente d'inspiration conceptuelle, et il donne toute leur force à l'ethnographie et l'implication dans l'action. L'empirisme de Becker ne relève pas de la simple auto-ethnographie pas plus que d'un quelconque impératif d'« implication » pour rendre compte d'un milieu ou d'un monde. C'est au contraire en nourrissant constamment les observations brutes par les regards suggérés par ses lectures que Becker renouvelle ses approches.

Parti pris

Le présent ouvrage constitue les actes du colloque de Cerisy que nous avons organisé autour de « Howard Becker et des *Mondes de l'art* ». À l'image des mondes entrelacés que décrit Becker, l'origine du projet et sa construction se sont effectuées à partir de la mobilisation de réseaux de coopération en déroulant le fil de relations croisées qui ont, au fil des choix et des interactions, permis de construire une cohérence dans le colloque et l'ouvrage.

L'idée de ce colloque a germé dans le cadre d'un programme financé par l'Agence Nationale de la Recherche : Impact. Son objet portait sur l'étude des « intermédiaires » – individus ou organisations, de travail ou de marché – dans la structuration des mondes de l'art. Les travaux de Becker étaient plus que centraux dans ces recherches, ils s'inscrivaient dans leur généalogie immédiate. L'idée s'imposait.

Howie passe chaque année plusieurs mois à Paris, avec son épouse Dianne. Nous leur avons exposé notre projet, les avons rencontrés lors d'un dîner, et Howie en a accepté le principe avec beaucoup d'enthousiasme. Il n'était pas intéressé par la perspective d'un hommage ou d'une relecture de son œuvre sous son patronage. Il trouvait stimulante l'idée d'un moment d'échange, de partage, de construction de connaissances nouvelles, un moment de production scientifique collective, l'idée d'un colloque ancré dans le présent, qui mette en avant des recherches actuelles, qui confronte ses travaux aux enjeux présents, qui fasse une place importante aux jeunes chercheurs, qui soit un espace de dialogue. Si l'institution des colloques de Cerisy s'imposait pour sa tradition intellectuelle française à portée internationale, elle offrait en outre les conditions d'une manifestation en adéquation avec les qualités de Becker et de son œuvre.

Plusieurs éléments nous ont semblé importants à réunir dans la construction du colloque. Le premier a été le souci de convier une grande diversité d'intervenants, certains parce qu'ils avaient mobilisé les travaux de Becker à un titre ou à un autre, d'autres parce qu'ils étaient proches de lui... Nous voulions allier, et Becker le souhaitait aussi, la convivialité de retrouvailles de collègues avec le plaisir de la découverte et des rencontres inattendues. Le deuxième élément auquel nous avons été attentifs était la mobilisation de jeunes enseignants-chercheurs. Car Becker entretient des relations suivies avec de nombreux jeunes chercheurs qui l'ont un jour sollicité – vertu des nouveaux modes de communication – par mel, et qu'il prend beaucoup de plaisir non pas tant à orienter dans leurs travaux qu'à aider à trouver leur propre chemin. Nous avons considéré comme essentiel de construire un colloque interdisciplinaire, qui refuse le cloisonnement, et échappe au formalisme académique parfois stérile des présentations se succédant comme des perles dans des ses-

sions parfaitement rôdées... Nous souhaitons avec Howie un colloque d'échanges intellectuels de qualité. Cerisy nous offrait ces conditions désormais privilégiées, les protocoles de la science normale n'y résistant pas à des rituels séculaires. Nous avons donc tous facilement repoussé la configuration d'un colloque « hommage » au profit d'une rencontre ancrée dans des questionnements contemporains, éclairant les évolutions et tensions actuelles des mondes de l'art.

Structure de l'ouvrage

L'ouvrage est organisé en trois parties. La première, « *Insiders, outsiders?* » exploite l'un des enseignements d'Howie, de ne jamais se laisser emprisonner par des catégories que la réalité met à mal. Les mondes de l'art sont toujours plus variés, animés par des mouvements renouvelés, et continuent d'enrichir le socle conceptuel qu'il a élaboré. La porosité des catégories qu'il a esquissée, entre artistes et personnel de support notamment, se révèle d'une grande utilité pour mieux appréhender des secteurs qu'il a lui-même étudiés de près, au premier rang desquels la musique ou d'autres qui peuvent paraître éloignés de la définition classique des mondes de l'art. Qu'il interpelle les formes instituées de l'art ne tient pas à une posture idéologique de relativisme culturel où « tout se vaut », mais plutôt à une analyse fine des mécanismes de fonctionnement des mondes de l'art et à une interrogation critique de leurs conventions : cette posture nous aide d'ailleurs à être mieux préparés à des tendances sociétales – Internet et les *user-generated contents* – qui pourraient, sans son apport, conduire droit à ce relativisme. Avec Becker, les nouvelles frontières entre amateurs, passionnés et professionnels sont plus aisément pensables, de même que l'est la frontière entre les artistes ayant réussi et les autres.

La seconde partie s'intitule « *Inspirations et cheminements* » ; elle met en perspective les travaux d'Howard Becker dans les sciences sociales, dans les recherches sur l'art, et dans les questions de méthodologie.

Becker aime à dire qu'il s'est intéressé à l'univers du jazz par hasard, ou par facilité puisque c'était son milieu professionnel, mais qu'il aurait pu s'intéresser à d'autres domaines, le cœur de son questionnement étant celui de l'action collective, ou plutôt du travail en coopération. Cette question s'inscrit dans un mouvement important dans l'histoire récente des sciences sociales, débordant la seule discipline de la sociologie. Comment arrivons-nous à faire des choses ensemble ? Quel est le sens de ce que nous faisons ensemble ? Si ses travaux sont importants, ce n'est cependant pas seulement parce qu'ils intéressent les mondes de l'art et ceux qui y participent, c'est aussi qu'ils fournissent, à partir de l'art, des catégories de compréhension de l'encastrement des individus dans un tissu d'interrelations sociales et de l'action collective en société. Il est, là encore, tout à fait précurseur quand on observe l'attention et l'actualité du modèle des mondes de l'art, de la création et de la créativité dans tout un champ de la littérature récente en sciences sociales. Rien d'étonnant, dès lors, que l'apport de Becker ne se résume pas à un champ d'activité (l'art) ou à un phénomène social (l'action collective), mais interroge aussi, plus fondamentalement, le rapport entre théorie et terrain. Le propre de Becker, la modestie apparente de sa démarche et le caractère naturel et apparemment simple de son style tiennent à une mise à distance systématique des grands systèmes analytiques, même quand il cherche à rendre compte de la complexité sociale de la manière la plus sophistiquée, mais aussi la plus simple possible : les mathématiciens parleraient d'une capacité à trouver des démonstrations « belles et élégantes » à des problèmes compliqués. Pas de vérité transcendante, mais des points de vue et des actions situées donnant toute son importance au fait d'« aller y voir », une approche empirique pour identifier des mécanismes élémentaires et analyser des processus, l'adoption du point de vue de l'acteur en se servant de l'observation de sa propre pratique, une focalisation sur l'action collective comme objet, un relativisme des catégories conventionnelles et normatives et une importance des comparaisons : telles sont les lignes

de forces de l'apport de Becker. Les méthodes qui en découlent ont d'ailleurs essaimé dans des disciplines différentes et le choix de la pluridisciplinarité de l'ouvrage (sociologie, gestion, économie, sciences de l'information, sciences politiques...) était un parti pris affirmé dès le début. L'on verra ainsi, dans la partie centrale de l'ouvrage, comment des jeunes chercheurs ou d'autres plus confirmés, ont bénéficié des leçons qu'ils ont tirées de la lecture de Becker ou des échanges avec lui.

Loin des grands outillages théoriques et analytiques, les analyses de Becker soulignent donc au contraire l'importance des analyses multi-niveaux à la fois comme structuration opérationnelle de l'action et des modalités d'appartenance, que comme structure analytique. De même, à une époque de montée en puissance des méthodes quantitatives, statistiques, des approches hypothético-déductives..., la relecture de l'œuvre de Becker montre sa force d'inspiration.

La troisième partie présente des « sentiers à explorer » : elle confronte les travaux de Becker sur les mondes de l'art à des thématiques actuelles, à des approches théoriques différentes. L'actualité nous rappelle que les mondes de l'art sont agités par d'autres mouvements, autour de questions de numérisation et de modèles économiques, de place nouvelle attribuée aux territoires..., autant de thématiques qui n'étaient pas présentes dans son ouvrage. Cela remet-il en question les travaux de Becker ? Au contraire ! En mettant en avant la plurivocité des normes qui régissent les mondes de l'art, et le rôle prépondérant des conventions aussi bien artistiques que matérielles, Becker a aussi mis en évidence que l'équilibre des mondes de l'art était instable, constamment remis en question par les innovations de forme, par les technologies, par les organisations, par de nouveaux réseaux... Des thèmes nouveaux, des approches différentes peuvent être confrontés aux *Mondes de l'art*, lequel peut être lu comme un programme de recherche, qui conserve une actualité remarquable, et un potentiel de renouvellement ou d'approfondissement infini.

Remerciements

L'ouvrage témoignera, nous l'espérons de ce que le colloque fut un moment d'échanges intellectuels intenses, mais aussi un moment de partage : au-delà des clivages disciplinaires, au-delà de la barrière de la langue, au-delà des écarts générationnels, des variétés d'objets d'étude et même des différences d'approches méthodologiques, ce fut, autour d'Howie, une belle communion. Certes, nous l'avons évoqué, beaucoup d'amis d'Howie, jeunes et moins jeunes, récents et moins récents, étaient présents, parmi d'autres qui faisaient sa connaissance. Mais plus que cela, il y avait sans doute, qui réunissait les participants au colloque autour d'Howard Becker, une philosophie partagée, de la recherche, de la vie.

Le film inséré dans cet ouvrage entend témoigner de ces moments d'échanges autour d'Howie à Cerisy. Il se veut un témoignage à la fois de ce colloque, de l'influence des travaux d'Howie et du caractère hautement collectif de la production de la science, au même titre que la production artistique. Ainsi, au moment où il nous faut remercier les personnes qui ont contribué à ce que ce livre et ce film existent, nous réalisons combien le générique doit être long. Nous remercions chaleureusement les personnes et institutions qui ont contribué à leur réalisation, en apportant leur concours sous une forme ou une autre, en finançant le colloque, en assurant sa logistique, en participant aux échanges intellectuels... :

Laure Amar, Alice Anberrée, Nicolas Aubouin, Clément Bastien, Denis Bayart, Howard Becker, David Benghozi, Pierre-Jean Benghozi, Françoise Benhamou, Michelle Bergadaà, Florent Bousson, Michèle Breton, Patricia Brifaut, Marie Buscatto, Sabine Chalvon-Demersay, Maire-Claude Cléon, Ivan Clouteau, Sophie Daunais, Giuseppe De Vecchi, Xavier Doré, Sébastien Dubois, Edwige Dujardin et Jazz sous les pommiers,

Patrice Flichy, Patrick Germain-Thomas, Anne Gombault, Dianne Hagaman, Karim Hammou, Antoine Hen-
nion, Edith Heurgon, Michael Hutter, le programme ANR IMPACT, Laurent Jeanpierre, Felix Kaiser, Alain
Keravel, Philippe Kister et toute l'équipe du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Frédéric Kletz,
Marie-Astrid Le Theule, Lise Lerichomme, Françoise Liot, Séverine Marguin, Guillaume Marthouret, Caroline
Mathieu, Pierre-Michel Menger, Stéphanie Moisdon, Delphine Naudier, Barbara Olszewska, Sophie Padolus,
Thomas Paris, Dominique Pasquier, Odile Paulus, Bruno Péquignot, Marc Perrenoud, Vassili Rivron, Olivier
Roueff, Violaine Roussel, Walter Santagata, Jean-Baptiste Scherrer, Hervé Serry, Séverine Sofio, Régine Teu-
lier, Roberto Ticca, Michel Villette, Julia Vincent, Yves Winkin, Basile Zimmermann.

Avant-propos

Inventer chemin faisant : comment j'ai écrit *Les mondes de l'art*

Howard S. Becker¹

Le but du présent exercice est d'aider de jeunes chercheurs qui amorcent leurs premiers travaux et rencontrent tous les problèmes inhérents à l'étude de la société. On nous a demandé, pour leur donner des façons pratiques de résoudre ces problèmes, de leur raconter, de manière aussi détaillée et précise que possible, comment nous avons réalisé un travail en particulier. Cette demande convient à mon tempérament et à mon style et m'autorise à faire prévaloir ma prédilection du détail familier sur la raison abstraite.

Je vais parler de la façon dont j'ai fait le travail qui a abouti à mon livre *Les mondes de l'art*². Je m'écarte peut-être de l'idée du colloque en retenant un travail qui n'est pas un « projet » au sens courant, c'est-à-dire un projet réalisé dans un lieu spécifique ou sur une population en particulier.

Les mondes de l'art n'est pas une étude sur un groupe d'artistes, sur une communauté artistique ou sur une forme particulière d'art pratiquée dans tel contexte. C'est plutôt un examen empiriquement ancré du genre de questions que l'on peut se poser et du genre d'opérations que l'on peut avoir à faire si l'on s'engage dans l'étude de l'un ou l'autre de ces phénomènes. Ainsi, peut-on dire, *Les mondes de l'art* est un regard sur les arts destiné à dégager des questions de recherche. Ce n'est peut-être donc pas un modèle utile pour un jeune chercheur, dans la mesure où les jeunes chercheurs feront généralement bien de se tenir éloignés d'élaborations théoriques grandioses. Par ailleurs, c'est une recherche empirique, encore que une grande part du matériel empirique utilisé ait été récolté ou « fabriqué » par d'autres personnes pour leurs propres besoins. J'ai aussi beaucoup utilisé mon propre vécu comme matériel brut. Ce sont deux bonnes sources de données et d'idées pour quelque recherche que ce soit et, en ce sens, *Les mondes de l'art* n'est peut-être pas un si mauvais modèle après tout.

À la fin des années soixante, j'avais réalisé plusieurs projets importants sur les problèmes d'éducation. Ces projets étaient centrés sur ce que mes collègues et moi nommons la « culture étudiante » – ces complicités qui aident les étudiants à surmonter les difficultés créées pour eux par les enseignants, les administrateurs scolaires et d'autres. Nous avons étudié la culture étudiante dans une faculté de médecine³, une université de premier cycle⁴ et dans plusieurs milieux d'enseignement professionnel (écoles de métier et milieux d'apprentissage)⁵. J'étais devenu très habile dans ce genre de travail. J'avais le sentiment – sûrement faux, mais c'est ainsi que je le sentais – que je pouvais découvrir un nouveau lieu d'enseignement et savoir en quelques jours ce que seraient les résultats de trois ans de travail de terrain. En conséquence, je m'ennuyais ferme.

1. Traduit de l'anglais par Pierre Roberge. Nde: Cette contribution a fait l'objet d'une publication préalable dans *Mercurie Daniel* (dir.), *L'analyse du social. Les modes d'explication*. Québec, PUL, 2005. Nous remercions l'éditeur pour nous avoir autorisés à reprendre ce texte.

2. Paris, Flammarion, 1988. Titre original, *Art Worlds*. Becker Howard S., Berkeley, University of California Press, 1982.

3. Becker Howard S., Geer Blanche, Hughes Everett C. et A. L. Strauss, *Boys in White: Student Culture in a Medical School*. Chicago, University of Chicago Press, 1961.

4. Becker Howard S., Geer Blanche et Hughes Everett C., *Making the Grade: The Academic Side of College Life*. New York, John Wiley and Sons, 1968.

5. Becker Howard S., "A School Is a Lousy Place to Learn Anything In.", *American Behavioral Scientist*, 1972, 16, p. 85-105.

J'ai eu une chance de me sortir de cette ornière en 1970 quand j'ai pris une année de congé de la Northwestern University pour aller au Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences à Palo Alto, Californie. C'est alors que j'ai commencé consciemment le travail sur *Les mondes de l'art*. Je voulais faire quelque chose de différent, m'engager sur un nouveau terrain. Je pensais que la sociologie de l'art était un champ sous-développé. On avait peu œuvré dans ce secteur et ce qui existait n'était, à mes jeunes yeux arrogants, pas très bon. Les livres des penseurs européens qui avaient produit l'essentiel de ce qui était alors disponible⁶ étaient très philosophiques, centrés sur les problèmes classiques de l'esthétique, préoccupés par des questions de valeur artistique et ainsi de suite. D'un autre côté, les quelques travaux américains étaient pour la plupart très quantitatifs et ne concernaient pas vraiment l'organisation de l'activité artistique⁷.

Il est intéressant de se demander quand, en fait, commence un travail de recherche. Pour ce qui est des *Mondes de l'art*, je pourrais dire que cela a commencé avant que je ne devienne sociologue, quand je suis devenu joueur de piano. Jouer du piano est une expérience qui a donné le ton et qui continue à donner le ton à ma vie et à mon travail de sociologue. Cela m'a donné beaucoup de ce que nous pouvons raisonnablement appeler des « données », des choses que je savais pouvoir utiliser dans ma réflexion.

Je suis de près la manière de mon mentor, Everett C. Hughes, qui a tant contribué à la sociologie au Canada et aux États-Unis. La manière de Hughes était très intuitive. Il savait comment faire et pouvait, lorsqu'il s'y mettait, expliquer comment il s'y prenait. Enfin, dans certaines limites. J'ai grandi à une époque plus soucieuse de méthode et j'ai donc été poussé à penser plus qu'il ne l'a jamais fait au comment de ce que je faisais.

J'aborde toujours un projet, comme je l'ai fait avec *Les mondes de l'art*, avec un fort sentiment de ce que je ne sais pas. Mon sens du sujet est flou, je suis certain de ne pas poser les bonnes questions et également certain que, quels que soient en définitive la question ou le problème, je ne connais pas les bonnes méthodes pour l'étudier. Et je suis aussi – je me m'en vante pas mais ne fais que reconnaître que c'est ce que je fais – assez arrogant pour ne pas tenir compte d'à peu près tout ce qu'on a déjà écrit sur le sujet que je m'apprête à étudier.

Ce n'est pas dire que je n'ai aucune idée. Je déteste cette manière qu'ont des gens de penser qu'ils peuvent entrer sur un terrain comme s'il s'agissait d'une tabula rasa et qu'ils n'ont qu'à attendre que les choses « émergent ».

C'est faux. Les sujets, les problèmes et les thèmes « n'émergent » pas. Il vaut mieux dire que c'est nous qui les faisons « émerger », que nous les inventons à la suite de ce que nous apprenons une fois le travail commencé. Cela veut dire utiliser chaque jour ce que nous apprenons, appliquer toutes les théories que nous maîtrisons aux observations quotidiennes et, sur cette base, générer de nouvelles questions et de nouveaux problèmes. Nous faisons cela à l'aide d'idées de travail, de ce que Herbert Blumer⁸ appelait des « concepts sensibilisants ». Pour dire les choses de manière simple et abstraite, le lien entre théorie et recherche est que les théories soulèvent des questions, suggèrent des choses à regarder, soulignent ce que nous ne savons pas encore et que la recherche répond à des questions mais nous rend aussi conscients de choses auxquelles nous n'avions pas pensé, ce qui, en retour, suggère des possibilités théoriques. Je donnerai plus loin des exemples de ce va-et-vient entre théorie et données.

6. Par exemple, Goldmann Lucien, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1965.

7. Par exemple, Mueller John H., *The American Symphony Orchestra: a Social History of Musical Taste*. Bloomington, Indiana University Press, 1951.

8. Blumer Herbert, *Symbolic Interactionism*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1969.

Parmi les idées de travail qui me guident lorsque je commence à examiner quelque chose, trois sont particulièrement importantes :

1. L'idée que ce que la sociologie étudie est la façon dont les gens font des choses ensemble et ce que j'ai appris de Blumer⁹ est de l'appeler « action conjointe ». (Je préfère dire « action collective » pour exprimer la même idée). Cela signifie que je pose mon regard sur toutes les personnes impliquées dans ce que je pense étudier, y compris celles dont on pense généralement qu'elles ne sont pas très importantes. De plus, je traite tout ce qui est relié à mon nouveau sujet – y compris surtout tous les artefacts matériels – comme le produit de personnes travaillant ensemble. Une importante question de recherche est de savoir comment elles s'y prennent pour coordonner leurs activités afin de produire un résultat, quel que soit ce résultat.
2. L'idée de comparaison, celle que vous pouvez découvrir des choses à propos d'un cas en examinant un autre cas semblable à bien des égards mais sans être tout à fait identique. Le fait de placer côte à côte deux ou plusieurs de ces cas vous permet de voir comment un même phénomène – les mêmes formes d'action collective, les mêmes processus – prend des formes différentes dans des lieux différents, d'identifier les causes de ces différences, et de préciser en quoi les résultats diffèrent.
3. L'idée de processus, le fait que rien n'arrive tout fait, que tout se produit par étapes, d'abord ceci, puis cela, et que cela n'arrête jamais. Ce que l'on tient pour un état final à expliquer n'est que le lieu où l'on a choisi d'arrêter la recherche et non pas quelque chose de donné par la nature. L'analyse sociologique consiste à trouver, étape par étape, qui a fait quoi, comment s'est faite la coordination des activités requises, et ce qu'il est advenu de cette activité collective.

J'ai utilisé mon année de liberté à Palo Alto pour faire le gros de la recherche de base qui a donné *Les mondes de l'art*. Cette recherche a pris deux voies – lecture intensive et expérimentation personnelle – et a consisté dans un va-et-vient entre des choses apprises à propos de la façon dont se faisaient les œuvres d'art et des idées que j'avais à propos de la signification de ces observations (ce qui est pour moi la théorie). Pour me répéter, les plus importantes de mes idées directrices étaient que l'art était, d'une façon que j'allais découvrir, collectif ; que les œuvres d'art étaient le résultat d'un processus ; et que la comparaison serait centrale dans mon enquête, que toujours je comparerais cette forme d'art à une autre forme d'art, cette façon de faire à une autre façon de faire, et que je devais m'attendre à ce que la comparaison me dévoile des caractéristiques importantes de ce que j'étudiais.

J'avais été joueur de piano dans des bars, des clubs et des boîtes d'effeuilleuses depuis mon adolescence et je savais, de ces expériences et d'autres expériences faites ailleurs dans les arts, que les œuvres d'art étaient devenues ce qu'elles étaient dans un réseau d'activités coordonnées menées par un tas de personnes différentes. Mon intuition et mon expérience me disaient que l'étude de ces réseaux et de ces activités serait une façon féconde d'aborder l'art. Pourtant, je croyais avoir besoin d'une nouvelle expérience à propos de laquelle réfléchir. Le domaine où je possédais le moins d'expérience était celui des arts visuels – le fait d'être incapable de dessiner m'a traumatisé depuis l'école primaire. Je me suis donc inscrit à un cours de photographie, un art visuel qui ne requiert pas le dessin, au San Francisco Art Institute. Je me suis fortement

9. Blumer Herbert, *ibidem*.

impliqué dans la photo elle-même et dans le monde de la photographie alors très actif dans la région de San Francisco, monde auquel l'école m'avait donné accès. La photographie devint le laboratoire dans lequel je pouvais explorer mes idées sur le monde des arts. Ce que j'ai appris sur ce monde que je fréquentais quotidiennement me donna des réponses pour lesquelles, pour ainsi dire, je n'avais pas de questions ainsi que des réponses à des questions que j'avais déjà formulées.

Ainsi, pour donner des exemples très précis, j'ai appris à mes dépens, dans la chambre noire, combien les photographes étaient dépendants des fournitures qu'ils (et moi-même) achetaient chez les marchands de matériel photographique. J'avais d'abord appris à faire des tirages sur un très agréable papier fait par Afga et nommé « Rapid Record ». Quelques mois après avoir appris les rudiments de l'impression sur ce papier, Afga en a cessé la production. Et il devint vite clair, quand j'ai changé pour Varilour, fabriqué par Dupont, qu'utiliser un nouveau papier signifiait réapprendre comment ce papier réagissait aux différentes durées d'exposition et de développement. Au cas où je n'aurais pas appris ma leçon, Dupont cessa la production de Varilour peu de temps après et je dus changer encore une fois. Évidemment, je n'étais pas le seul à être ennuyé quand ces entreprises laissaient tomber des produits. Plusieurs professionnels, pour lesquels cela était plus important que pour moi, avaient les mêmes problèmes. En fait, comme je l'ai appris, lorsqu'on cessa la production de papier à base de platine, longtemps d'usage courant chez plusieurs photographes, quelques irréductibles continuèrent d'utiliser ce papier mais ils étaient contraints de le fabriquer eux-mêmes.

J'ai aussi utilisé d'autres « données » provenant de mes contacts dans les mondes des arts. Une amie, Susan Lee, était directrice du programme de danse à Northwestern University où j'enseignais. Elle m'a raconté des histoires à propos de danseurs blessés quand les machinistes, faute d'avoir nettoyé la scène correctement, créaient des risques en laissant traîner des débris qui causaient des chutes. Une marchande d'art que je connaissais vaguement m'a raconté l'histoire d'une de « ses » artistes qui avait livré une œuvre à un musée et découvert que cette œuvre était trop grande pour les portes du musée et trop lourde pour ses planchers.

Mon utilisation théorique de ces observations (et j'en avais beaucoup d'autres semblables) fut de généraliser les choses que j'avais vues. Qu'avais-je observé lors de mes expériences de tirage photographique ? Que les artistes habitués à travailler avec tel matériau devenaient dépendants de ce matériau. Quand celui-ci n'était plus disponible, comme quand un manufacturier en cessait la production, ils pouvaient commencer à utiliser un autre matériau auquel ils n'étaient pas habitués ou ils pouvaient fabriquer eux-mêmes ce qu'ils ne pouvaient plus acheter. Les résultats seraient différents mais les photographes n'arrêteraient pas de travailler, ils vivraient avec le changement. D'une façon ou d'une autre, la position théorique qui n'était pas tenable, sur la base de ce que j'avais vu et vécu, était celle d'un fonctionnalisme élémentaire tenant, disons, que le matériau X est nécessaire pour la réalisation d'œuvres d'art du type Y. La révision théorique comporte un petit changement de formulation, mais ce petit changement a des conséquences importantes : quand le matériau X n'est pas disponible, l'artiste peut : a) fabriquer ce matériau lui-même, b) trouver quelqu'un d'autre pour le faire, ou c) s'en passer. S'il choisit de s'en passer, l'œuvre ne sera pas ce qu'elle aurait pu être mais cela ne signifie pas qu'elle n'existera pas. En d'autres mots, ce n'est pas tout ou rien.

Ce résultat théorique vaut à plus grande échelle. Il est vrai non seulement de quelque chose de particulier et, d'après tout, trivial comme le papier sur lequel on imprime les photos. En principe, cela vaut aussi au niveau le plus général, même pour des sociétés dans leur ensemble, ce à propos de quoi le fonctionnalisme voulait vraiment généraliser. Ainsi, qu'arrive-t-il quand des formes d'organisation familiale dont sont supposées dépendre d'autres éléments de la société sont modifiées ou totalement changées ? Est-ce que la société cessera d'exister ? C'est la prédiction implicite ou explicite d'un fonctionnalisme sérieux. Je dirais que

ce qui est vrai d'un tirage photographique fait sur du papier à base de platine est vrai ici aussi. Vous pouvez dire que la société cessera d'exister *dans la forme pour laquelle ce type de famille était nécessaire*, mais la société ne disparaîtra pas. Elle sera différente, ce qui n'est pas du tout la même chose que de disparaître.

En plus de faire ce genre d'observation participante simple, j'ai lu énormément. Mes premières idées théoriques sur l'art me sont venues de découvertes faites dans des champs autres que la sociologie. J'avais trouvé, en lisant à gauche et à droite, plusieurs ouvrages sur la musique, la littérature et les arts visuels qui contenaient des idées qui s'accordaient avec mes propres dispositions théoriques. Le livre de Leonard Meyer¹⁰ utilisait l'idée de « convention » – une façon artificielle mais acceptée (nous dirions plus tard « socialement construite ») de faire les choses – pour analyser la manière dont compositeurs et musiciens utilisaient des conventions mélodiques, harmoniques et rythmiques pour créer des tensions, et donc du sens musical. Une étudiante de Meyer, Barbara Herrnstein Smith¹¹, a montré comment les poètes utilisaient d'autres techniques conventionnelles pour indiquer quand finissait un poème. Ernst Gombrich¹², le grand historien de l'art, a analysé comment les peintres indiquaient, par des techniques conventionnelles, de « vrais » arbres, personnes et autres objets. (William Ivins¹³ avait fait quelque chose de semblable dans son analyse des techniques de gravures et je connaissais aussi ce livre.)

La « convention », dans l'usage que ces auteurs faisaient de cette idée, renvoyait à des choses que les gens qui faisaient de l'art et les gens qui lisaient, écoutaient ou regardaient ces œuvres, partageaient – à des façons de voir et d'entendre connues de tous ceux qui étaient impliqués et qui formaient ainsi la base de leur action collective. Et quand j'ai réalisé que ces érudits parlaient de la même chose que moi – qu'« action collective » et que « convention » étaient la même chose – j'ai su que je pouvais utiliser toute la recherche minutieuse qu'ils avaient faite comme matériel brut pour mon propre travail. Cela m'a donné le courage de continuer.

J'avais un élément théorique, si je peux lui conférer cette dignité, pour guider mes lectures. Les chercheurs de terrain savent que les plaintes sont de très bonnes données sur l'activité des organisations. Pourquoi ? Parce que les organisations sont faites (voilà la théorie) de manières régularisées d'interagir, manières connues de tous les participants et acceptées comme étant la façon de faire les choses. Les participants tiennent ces façons de faire pour acquises – elles sont ce que j'appelais des « conventions » dans l'étude des arts – et sont fâchés quand les autres ne se comportent pas de la manière attendue. Et s'ils se plaignent, leurs plaintes soulignent clairement ce qu'ils avaient tenu pour « la façon dont les choses se font ici ». Ce qui, après tout, est ce qu'un sociologue veut savoir.

Guidé par ce petit élément théorique, mes lectures prirent une autre tangente et devinrent une espèce de terrain. Je me mis à la recherche de données brutes, voire « brutales ». Guidé par mon axiome selon lequel la vie sociale est une action collective, je cherchais du matériel qui me dirait qui étaient toutes ces personnes qui, à quelque titre que ce soit, participaient à la création d'une œuvre d'art. Je cherchai surtout du matériel autobiographique – des livres sur les arts écrits par les protagonistes eux-mêmes – et surtout des livres remplis de plaintes sur les organisations et les collègues de travail. Ils furent faciles à trouver. Presque tous les livres sur les arts sont remplis de ce type de matériau. Les compositeurs d'Hollywood se plaignent que les producteurs, qui proposent les contrats pour les bandes originales, ne connaissent rien à la musique

10. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, University of Chicago Press, 1956.

11. Herrnstein Smith Barbara, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

12. Gombrich Ernst Hans Josef, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, Princeton University Press, 1960.

13. Ivins William, *How Prints Look: Photographs with a Commentary*. Boston, Beacon Press, 1958.

et ont des exigences impossibles à satisfaire (Faulkner¹⁴); les peintres se plaignent de la difficulté qu'ils ont à trouver les fournitures qu'ils veulent ou du fait que les collectionneurs et les marchands d'art ne leur paient pas ce qu'ils estiment valoir (Moulin¹⁵); les éditeurs se plaignent que les auteurs apportent des modifications sans fin à leurs livres et les auteurs de la promotion inadéquate de leurs livres par les éditeurs.

D'autres livres étudiaient les activités de personnes tenues généralement pour secondaires dans le destin de la « vraie » œuvre d'art. Ainsi Sutherland¹⁶, un analyste de la littérature, a montré comment les éditeurs ont joué un rôle important dans la construction des romans britanniques à l'époque victorienne, et Harmetz¹⁷, un journaliste spécialisé dans le cinéma, a exploré en détail la contribution de tous ceux qui de près ou de loin ont contribué à la réalisation du *Magicien d'Oz* – la couturière qui a fait les costumes, les personnes de petite taille qui jouaient les Microziens, mais aussi des acteurs clés comme les compositeurs de la bande originale qui non seulement, comme elle le montre, donnèrent au film ce qu'il peut avoir de continuité et de cohérence (le réalisateur, qui aurait pu faire cela, fut remplacé à plusieurs reprises) mais furent aussi responsables de l'idée fondamentale de filmer les premières séquences du film, celles qui se déroulent au Kansas, en noir et blanc pour passer à la couleur quand Dorothy arrive dans le monde d'Oz.

Est-ce que j'étais en train de collectionner des anecdotes, de jolies histoires pour rendre mes théories arides « plus intéressantes » ? Pas du tout. Je vais maintenant vous expliquer la méthode fondamentale que j'utilisais alors et que j'utilise toujours pour développer mes idées à partir de données empiriques comme celles que je viens de mentionner.

Dans le cas des arts (mais c'est la même chose pour tout ce à quoi je veux penser), je fais d'abord ce que Everett Hughes appelait une liste des personnages, une liste de toutes les personnes dont on peut raisonnablement (ou même déraisonnablement) penser qu'elles contribuent à l'événement ou à l'objet que je veux analyser (le film, le roman, le spectacle de musique, de théâtre ou de danse). Il est ici très important de ne pas se laisser aveugler par les conventions. Les machinistes sont-ils des participants dans l'effort collectif qui crée un ballet ? Est-ce le cas des personnes qui vendent les billets ou travaillent au stationnement ? La plupart des gens, je pense, trouveraient déraisonnable de les inclure dans une liste de participants importants. Mais sans eux, pas de spectacle. Alors je les inclus. (La liste habituelle la plus complète est le générique de fin au cinéma.)

Après avoir fait ma liste, je cherche ce qui cloche, comme je l'ai décrit précédemment. Cette façon de faire n'est pas habituelle. La plupart des analystes pensent que les problèmes et les difficultés sont probablement inévitables mais qu'ils ne sont en rien centraux à la compréhension d'une œuvre d'art, et pensent même qu'ils ne sont pas très jolis à regarder. Mais je les tiens pour centraux, en supposant que ce faisant je trouverai les formes fondamentales de collaboration qui rendent l'art possible.

Et puis je suis les deux autres idées que j'ai décrites comme centrales: le *processus* et la *comparaison*. Je vais les combiner ici en décrivant comment j'ai utilisé une expérience que j'ai faite en apprenant la photographie durant mon année à Palo Alto, une expérience qui a façonné ma compréhension de la nature des œuvres d'art visuel et, de manière plus générale, des œuvres d'art tout court.

14. Faulkner Robert R., *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick, NJ, Transaction Inc. 1983.

15. Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*. Paris, Éditions de Minuit, 1967.

16. Tutherland James Hector, *Victorian Novelists and Publishers*. Chicago, Chicago University Press, 1976.

17. Harmetz Aljean, *The Making of The Making of Oz*. New York, Knopf, 1977.

Généralement les photographes prennent beaucoup plus de clichés qu'ils n'en utilisent finalement. Quand j'ai appris la photo, avant que la photographie numérique ne soit inventée, les photographes travaillant en 35 mm, c'est-à-dire la plupart des photographes utilisaient des bobines de 36 poses. D'habitude ils prenaient plusieurs clichés des mêmes objets, endroits, personnes ou événements. Le photographe se servait à l'extrême d'une caméra munie d'un moteur (surtout lorsqu'il s'agissait d'événements sportifs) et pouvait faire en rafale des douzaines de clichés du même événement. Après avoir développé la pellicule, ils tiraient une « planche contact » montrant chacun des 36 clichés. Cela leur donnait une façon facile d'inspecter ce qu'ils avaient fait.

La plupart des photographes considéraient cette étape d'inspection, le moment où ils choisissaient parmi les nombreux clichés faits d'objets identiques ou semblables, comme cruciale. C'est alors qu'ils décidaient laquelle, parmi toutes ces images similaires était celle qu'ils voulaient, celle dans laquelle l'éclairage ou le cadrage ou la composition des objets ou des personnages et de leurs expressions exprimait le mieux ce que le photographe décidait alors que c'était ce qu'il fallait exprimer. Ce processus de décision, que les photographes nommaient « édition », produisait le matériel brut pour l'étape suivante du processus, qui était celle de faire les tirages à partir des négatifs retenus.

En apprenant la photo, j'ai aussi appris que l'impression supposait plusieurs petites décisions du même ordre : à propos du degré de contraste que le papier choisi pour l'impression était capable de révéler, à propos de la durée d'exposition du papier à la lumière de l'agrandisseur et de la durée de trempage du papier dans le révélateur – chacune de ces décisions contribuant à produire des différences dans la photographie finale. Ces différences étaient, au bout du compte, substantielles et pouvaient créer des images d'aspects très différents et chargées de sens et d'émotions eux-mêmes très différents. Mon attachement à la théorie du processus était validé et illustré de manière très explicite dans le travail du photographe.

N'allez pas penser que tout ce que je devais apprendre pour en arriver au rôle du processus tenait dans ce petit fait à propos de la photographie. Pensez plutôt à ce que je viens de décrire comme à une métaphore pour l'accumulation de centaines de choses semblables que j'ai apprises à propos de toutes sortes d'arts. C'est ici que l'usage de la comparaison entre en jeu.

L'élément clé du travail d'édition que faisaient les photographes était le *choix*. À une certaine étape – la mise de côté d'un grand nombre de clichés – le photographe avait fait des choix qui à leur tour influençaient le résultat final. Et ce processus de choix continuait. Il n'y a pas qu'un choix qui influence l'image finale, c'est une série continue de choix. Bon, me demandais-je, supposons qu'un semblable processus de choix touche de la même manière d'autres événements ou objets dans les arts. La question de recherche devint alors pour moi, à mesure que je poursuivais mes lectures et mes recherches informelles, de savoir qui opère quels choix dans un travail et avec quels résultats.

Un autre livre m'a beaucoup influencé, celui de J. H. Sutherland¹⁸ sur les relations entre éditeurs et auteurs dans la littérature anglaise au XIX^e et au début du XX^e siècle, des relations avec de grands auteurs comme Charles Dickens, William Makepeace Thackeray, George Eliot et Thomas Hardy. L'étude fouillée de Sutherland dans les archives des maisons d'édition montrait que les éditeurs intervenaient fréquemment et avec des conséquences significatives dans les livres qu'ils publiaient. Ils suggéraient des changements dans les intrigues et dans le langage, insistaient sur des formats qui maximisaient les profits des ventes aux bibliothèques de prêt alors nombreuses et influençaient de multiples autres manières le contenu et le style des ouvrages qu'ils publiaient.

18. Sutherland James Hector, *op. cit.*

Les exemples de Sutherland m'ont enseigné que plusieurs personnes autres que l'artiste putatif sont impliquées significativement dans le processus d'édition et font des choix qui contribuent à façonner l'œuvre qui en découle. Et j'ai continué mon opération de comparaison avec cela à l'esprit. Il ne fut pas difficile de trouver d'autres exemples, les monteurs de films et les compositeurs de trames musicales au cinéma, les propriétaires de galeries et les directeurs de musées, les lecteurs des maisons d'édition, et encore et encore. J'en vins à voir le générique de fin des grandes productions hollywoodiennes comme le symbole ultime des réseaux de collaboration qui rende possible le genre d'art dont je parlais.

La comparaison consiste à trouver quelque chose de commun entre deux objets et à voir ensuite en quoi ils diffèrent. Les deux opérations sont analytiquement importantes. Dans le cas du processus d'édition, la similarité était dans l'idée de choix, dans le fait que les œuvres d'art n'apparaissent pas tout d'un coup mais étaient faites pièce par pièce, résultaient de la fabrication et de la mise en place de chacune de ces pièces. Mais trouver une similarité conduisait immédiatement à rechercher une dimension de différence sous-jacente. Regarder les différences entre les exemples – disons la photographie et l'écriture des romans – produit différentes versions de ce processus, introduit des acteurs différents et met en lumière des étapes différentes. La dimension matérielle du processus est plus présente chez les photographes et tous les choix semblent être entre leurs mains alors que les romanciers produisent d'habitude un manuscrit dont des copies seront faites par d'autres personnes avec des machines différentes et des processus de production différents. Les deux aspects de la comparaison créent de nouvelles questions à étudier, ouvrent des pistes à suivre dans un travail subséquent.

Écrire un livre comme *Les mondes de l'art* est en soi un processus. Je ne voulais pas écrire un livre sur l'art. Je ne voulais que suivre mon intuition sur l'art comme activité collective et voir où cela mènerait. Une fois intéressé par le sujet, j'ai commencé à faire un cours sur la sociologie de l'art, un sujet moins courant alors que maintenant. Devoir faire cours chaque semaine sur un aspect ou l'autre de ce qui m'avait intéressé dans mes lectures et ma réflexion sur mes propres expériences a créé un cadre, une liste de sujets. La nécessité de retenir l'attention des étudiants m'a aussi fait développer de petits numéros : l'histoire de l'homme qui avait construit les Tours Watts à Los Angeles a fasciné les étudiants et est devenu le point de départ du chapitre sur les francs-tireurs et leur art.

À mesure que j'accumulais des exemples, les comparais, m'en servais dans mes cours et élaborais un cadre qui pouvait leur donner un début d'ordre, je commençais à penser à des articles sur tel ou tel aspect du processus. J'ai écrit ces articles en partie parce qu'ils demandaient à être écrits, mais aussi en réponse à des invitations à écrire ici, à participer à un colloque là, à faire un article pour une revue ou un livre. Chacune de ces occasions sonnait comme une requête de faire quelque chose, bien qu'évidemment je n'aie eu aucune obligation de le faire.

Au bout de plusieurs années, j'avais accumulé sept ou huit articles sur différents aspects de ce qui me semblait alors être une espèce de théorie unifiée. J'ai posé ces articles sur le plancher et j'ai vu – c'était autant une découverte visuelle que le produit d'un raisonnement – où se trouvaient les trous et ce que je devrais écrire pour les combler.

J'étais face à la question la plus difficile pour un auteur : quand ai-je fini ? Est-ce que cette recherche est terminée ? Est-ce que ce livre est terminé ? Comment le savoir ? N'y a-t-il pas encore une autre chose à faire ?

Dans le cas des *Mondes de l'art*, je n'avais pas à me soucier d'avoir suffisamment d'entrevues et d'observations. Mes données, mes exemples, n'avaient qu'à couvrir une grande variété de situations et de disciplines artistiques pour me donner le sentiment de n'avoir rien oublié d'évident qui aurait pu complexifier mon cadre analytique. Mon but était de saisir la complexité et non la capacité de faire des généralisations. Ou, plutôt, mes généralisations devaient concerner le « possible », ce qui, dans une étude sur l'activité artistique valait la peine d'être d'examiné. Il m'appartenait donc de décider quand c'était assez.

Ma solution fut de considérer mon travail sur le thème de l'art comme activité, collective comme étant lui-même un processus dans lequel la rédaction d'un livre était une étape et non l'étape finale. Le livre était un rapport d'étape dans une entreprise qui continuerait dans l'avenir. Mes généralisations pouvaient être erronées ou incomplètes mais elles étaient, comme toutes les conclusions scientifiques, temporaires (voir Latour¹⁹).

Je n'avais jamais eu l'intention d'écrire une Théorie de l'Art avec majuscules supposant unité, complétude, certitude. Cela n'a jamais été ma conception de la théorie. La théorie est pour moi un ensemble plus ou moins cohérent d'idées qui me disent quoi regarder quand je poursuis mes recherches sur un sujet. C'est ce que j'attendais des *Mondes de l'art*, pour mon bénéfice et celui de quiconque lirait le livre et trouverait que ces idées valaient d'être suivies. Au meilleur sens où l'emploie Kuhn²⁰, le but du livre était de fournir un cadre qui générerait des idées de recherche.

Le projet se poursuit toujours et je continue d'explorer certaines de ces idées. Mais, comme le suggèrent les idées contenues dans le livre, cela implique aussi d'autres personnes. Ce n'est pas l'histoire d'un penseur isolé et héroïque qui développe jusqu'à son terme une vision nouvelle. Il n'y a pas ici de tels événements romantiques. Quand j'ai écrit *Les mondes de l'art*, j'ai trouvé d'autres personnes avec lesquelles penser – tous les auteurs que j'ai lus, dont certains ont été mentionnés ici, ainsi que des praticiens des arts avec lesquels j'ai parlé et, pour certains, collaboré en tant qu'étudiant ou collègue.

J'ai continué à rechercher de tels collègues mais j'ai aussi trouvé des gens avec lesquels coopérer effectivement à des projets particuliers. Je donne ici une des pistes de travail qui a suivi le livre.

Mes travaux préliminaires sur le livre m'avaient conduit à m'intéresser aux travaux des sociologues français de l'art. Le seul qui était connu aux États-Unis à ce moment-là était Pierre Bourdieu, mais j'étais plus intéressé par le travail plus ethnographique et captivant de Raymonde Moulin²¹. Elle avait écrit un livre sur les marchés de l'art en France au milieu du xx^e siècle, livre dont je possédais un exemplaire mais que, en dépit de ce que certifiait un examen passé pour le doctorat, je ne pouvais pas lire à cause de mon français de l'époque. J'ai appris le français par moi-même pour pouvoir lire l'étude de Moulin. Cela m'amena à faire sa connaissance, à être invité à passer un mois à son centre au CNRS et à rencontrer Pierre-Michel Menger, Dominique Pasquier, Sabine Chalvon-Demersay et d'autres sociologues de l'art dont plusieurs m'ont donné à lire des livres et des articles en français. Plus je lisais et plus il devenait facile de lire d'avantage.

Par la suite, Alain Pessin m'a invité à Grenoble pour participer à un colloque sur la sociologie des œuvres²². J'ai écrit pour ce colloque une communication (« L'œuvre elle-même ») qui explorait les implications d'une des idées contenues dans *Les mondes de l'art* et selon laquelle les œuvres d'art n'ont pas d'existence stable

19. Latour Bruno, *Science in Action*. Cambridge, Harvard University Press, 1987.

20. Kuhn Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques*. Paris, Flammarion, 1989.

21. Moulin Raymonde, *op. cit.*

22. Majastre Jean-Olivier et Pessin Alain (sous la direction de), *Vers une sociologie des œuvres*. Paris, L'Harmattan, 2001.

mais changent continuellement. Ce sujet a continué à m'intéresser et j'en ai fait le thème central de la rencontre lorsque j'ai eu l'occasion d'organiser un colloque sur la sociologie de l'art pour le Social Science Research Council de New York. Plusieurs chercheurs en sciences humaines et sociales ont collaboré pour produire un recueil d'articles²³ explorant divers aspects de ce problème. Deux des communications lues à ce colloque – la mienne et celle de Menger – avaient été présentées à Grenoble. Plus encore, Robert Faulkner et moi, comme nous discutons de sa communication portant sur les répétitions chez les joueurs de jazz, nous sommes découverts un sujet d'intérêt commun : le répertoire du jazz, comment il est né et s'est maintenu et déployé dans la vie ordinaire des musiciens. Cette rencontre a été l'occasion de lancer un projet original, qui a, depuis, donné lieu à un ouvrage²⁴.

Je ne veux pas recommander aux chercheurs qui se demandent si leur travail est fini d'apprendre une nouvelle langue, de s'associer à de nouveaux collègues et de faire plus de recherche. La leçon que je retire de mon expérience est plutôt celle que le travail n'est jamais terminé mais que nous nous arrêtons à l'occasion pour raconter à nos collègues ce que nous avons appris.

23. Becker Howard S, Faulkner Robert R et Kirshenblatt-Gimblett Barbara (éd.), *Art From Start to Finish*. Chicago University Press, 2005.

24. Faulkner Robert R and Becker Howard S. 2011. « *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ?* » *Le répertoire de jazz en action*. Bruno Gendre (Traduction) – Paris, La Découverte, mai 2011.

Partie I



La dynamique des mondes de l'art :
insiders et outsiders

« Musicien de Jazz » : une catégorie familière à l'épreuve du terrain

Marc Perrenoud

Je voudrais interroger ici le bien-fondé de l'utilisation systématique et non réflexive d'une notion bien souvent considérée comme allant totalement de soi, celle de « musicien de jazz ». Mobilisée à peu près aussi régulièrement par la sociologie que par le sens commun, elle en est venue à constituer une catégorie cognitive et discursive jamais discutée et donc apparemment indiscutable. On peut encore le constater ici à Cerisy, entre nous, chercheurs en sciences sociales spécialistes des mondes de l'art : l'expression est employée avec un parfait naturel et de fait il semble que quand on dit « musicien de jazz » ou « jazzman », tout le monde a l'impression de savoir de quoi il est question. Des années d'enquête de terrain m'ont conduit à relativiser cette notion, tout comme Howard Becker l'avait fait dans ses premiers travaux.

Après avoir développé quelques éléments de réflexion sur la posture de l'amateur chercheur, j'indiquerai pourquoi la catégorie de « musicien de jazz » me semble, malgré son omniprésence, relativement peu robuste et très insuffisante pour une sociologie du métier de musicien. Enfin, je retournerai à ce texte original qu'est *Outsiders*, on verra alors d'une part que je n'ai rien inventé, et d'autre part que si l'on tient absolument à mobiliser ce concept, alors les « musiciens de jazz » ne sont plus ce qu'ils étaient.

Un « allant de soi » pour les chercheurs spectateurs

Il serait assez facile de se livrer à un exercice Bourdieusien pour envisager le sociologue comme figure typique du « public du jazz », intellectuel progressiste qui fréquente ou a fréquenté plus ou moins assidument les « clubs » de sa ville et les festivals du Sud en été, ou du moins amateur pour qui le jazz ne saurait être qu'un objet familier et sympathique. De fait cet objet d'attachement est à la fois rebelle et consacré, lieu d'un raffinement esthétique qui symboliquement porte encore l'écho des luttes afro-américaines pour l'émancipation, alliant gravité et caractère festif dans un déploiement de sophistication désinvolte. Quand Sartre parle de « la plus savante des musiques populaires et la plus populaire des musiques savantes », quand Bourdieu la considère (pour l'éternité semble-t-il) comme une forme culturelle « en voie de légitimation », on aurait affaire à un objet parfait pour le sociologue chercheur et auditeur : débarrassé de la pompe légitimiste qui entourerait « le classique » mais innocent du crime de commercialité populiste dont Adorno fut le dernier à l'accuser. Ainsi l'objet est repéré, comme une évidence, et il englobe bien entendu les individus qui le produisent : on écoute « du jazz » joué par des musiciens « de jazz ». On pratique peut-être soi-même un instrument, on a peut-être travaillé *Round midnight*

au piano, on a donc accès à une forme d'expertise quant à la pratique des musiciens, peut-être plus que lorsque l'on étudie d'autres espaces professionnels (médecine, monde ouvrier)... Bref, il semble évident qu'« entre nous », quand on évoque le jazz, on sait de quoi on parle, tant la congruence est puissante et spontanée entre l'objet et celui ou celle qui en parle, qui l'étudie.

Cette évidence est adossée d'une part à une histoire de l'art riche et bien structurée, balisée par des époques, des styles et des noms et l'on verra qu'il est difficile de se priver de ces repères. Elle s'appuie d'autre part, et peut-être particulièrement en France sur un appareil intellectuel et institutionnel important. En effet, la France est peut-être le pays au monde où le plus de gens vivent « du jazz », on pourrait presque dire « sur le jazz », sans être musiciens. Ces acteurs d'encadrement, institutionnels, responsables d'associations, journalistes (le cumul n'est pas rare), au fil du temps et du développement d'une diffusion culturelle vigoureusement soutenue par l'action publique et politique, sont devenus beaucoup plus qu'un personnel de renfort (Becker, 1988). Ils font aujourd'hui « le jazz » au moins autant que les musiciens.

Si je me permets de questionner ce que l'on pourrait appeler le sens commun sociologique établissant la catégorie « musicien de jazz » comme un allant de soi scientifique, c'est parce que la pratique de l'ethnographie de longue durée (j'ai exercé le métier de musicien entre 1997 et 2004) m'a conduit à rompre avec cette évidence que je crois peu ou prou teintée d'un essentialisme très discutable.

Il ne s'agit évidemment pas d'instituer ici la pratique ethnographique en immersion totale comme seule modalité légitime de la construction d'une connaissance sociologique. Il ne s'agit pas non plus de peindre un sociologue-acteur héroïque, quasi prométhéen, qui seul aurait accès à une « vérité du terrain » et d'occulter les difficultés ou d'oublier les biais que cette position engendre inmanquablement en termes de rapport à l'objet. Mais il ne semble pas que ces difficultés soient moindres quand le chercheur n'a pas mené lui-même une carrière de musicien et qu'il se contente d'être un auditeur et spectateur plus ou moins régulier du « jazz ». C'est à cette fin que j'ai commencé par rappeler combien la posture de récepteur participant (parce qu'écrivant, énonçant un discours public sur « le jazz ») ne garantit en rien une meilleure focale, ce que j'illustrerai par un exemple récent.

On trouvera une illustration quasi parfaite et pour une fois largement assumée de cette position d'amateur-chercheur dans un ouvrage paru cette année: *Une anthropologie du jazz* de Jean Jamin et Patrick Williams, dans lequel les auteurs, à leur façon, « interprètent le jazz ». Comme j'ai eu l'occasion de l'écrire¹, à bien des égards l'anthropologie de Jamin et Williams procède d'une mise en science du regard du spectateur, ou du « grand amateur » (Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000). Les auteurs sont non seulement conscients de cet état de fait mais ils le revendiquent. Ils s'inscrivent donc dans un régime de connaissance et d'appréhension de l'objet qui combine sans solution de continuité les points de vue de l'amateur, du collectionneur (on retrouve notamment dans l'ouvrage les habituelles recensions discographiques), de l'historiographe, du chercheur. « Jamin et Williams soulignent la difficulté du repérage et de la construction de l'objet jazz : « N'y a-t-il pas dans le jazz, chez ses musiciens, amateurs et critiques, quelque chose – peut-être propre à ce qui relève de l'*afición* – qui résiste à toute étude, donc à toute objectivation ? » (p. 26). Les auteurs vont donc chercher à faire émerger ce que l'on pourrait

1. Marc Perrenoud, « Interpréter le jazz », à propos de *Une anthropologie du jazz*, de Jamin Jean et Patrick Williams, La vie des idées.fr, 01/10/2010.

appeler une forme de vérité anthropologique irréductible, ce qui les conduit à côtoyer régulièrement la tentation essentialiste. »² Les auteurs abordent des problèmes fondamentaux quoique bien souvent débattus : le fait que les musiciens aient refusé et refusent encore souvent cette étiquette, cette appellation, participerait pour Jamin et Williams de l'identité même du jazz, toujours fuyant, en décalage, insaisissable. Mais n'est-il pas possible d'envisager de prendre au sérieux les musiciens ? La lecture de cette passionnante *anthropologie du jazz* peut ainsi susciter le regret de ne pas rencontrer le sujet « musicien de jazz », « jazzman », dont il est largement question dans l'ouvrage comme objet (dont on nous dit qu'il est irréductible à l'objectivation) et qui reste finalement exclu du continuum qui va de l'amateur au chercheur, le continuum des sujets producteurs du métadiscours. Les auteurs se situent ainsi toujours dans une position d'extériorité vis-à-vis des acteurs premiers, les musiciens, retrouvant alors la distance qui fonde la tradition française de l'anthropologie héritée de Claude Lévi-Strauss pour livrer des interprétations parfois brillantes. Pourtant, au-delà de cette belle entreprise d'anthropologie culturelle on ne peut s'empêcher par moment de se demander ce que l'on a appris sur les musiciens, dans le monde réel ? On peut avoir le sentiment d'être resté en permanence dans l'idée du jazz, peut-être parce que justement, le jazz n'est qu'une idée à interpréter. Mais quid des musiciens, de leur point de vue ?

Questions sur la mobilisation endogène de cette catégorie comme ressource identitaire

En 2003, le magazine *Improjazz* avait interviewé une trentaine de musiciens situés sur des niveaux très différents de la pyramide professionnelle et rencontrés dans des festivals français en leur demandant notamment s'ils se considéraient comme des « musiciens de jazz » (il se trouve d'ailleurs que, comme musicien, j'avais fait partie des interviewés). Dans un article pour *Sociologie de l'art* qui reprenait les résultats de ces entretiens, Jérôme Guibert et Matthieu Saladin (Guibert et Saladin, 2006) avaient souligné à quel point les réponses étaient hétéroclites, de nombreux musiciens refusant cette appellation (à l'instar, comme on le sait, de certains de leurs homologues américains tout au long du xx^e siècle), et parmi ceux qui répondaient par l'affirmative aucun ne le faisait sans apporter d'importantes réserves. Le problème se situe bien au-delà du triptyque « se dire, être dit, se sentir » dégagé par Nathalie Heinich à propos des écrivains (Heinich, 1996), ce que l'on aurait pu retrouver avec une question relative au fait « d'être musicien », car l'expression « musicien de jazz » renvoie toujours à un encastrement des dimensions sociales et esthétiques comme si, encore une fois, toute autre distinction dans le métier se subsumait sous l'inscription idiomatique, le « genre jazz » suffisant à définir et instituer un groupe professionnel.

Or j'ai régulièrement eu l'occasion de signaler que l'enquête de terrain en immersion profonde et sur la longue durée parmi les *musicos* du Sud-Ouest a fait apparaître la figure du « musicien ordinaire » comme finalement plus faiblement structurée par une inscription idiomatique, une détermination par le genre musical, que ne le présuppose la doxa. J'exposerai donc à présent rapidement quelques éléments relatifs à la culture professionnelle et au rapport au travail des musiciens, des *musicos* parmi lesquels j'ai enquêté. J'ai déjà signalé régulièrement ces différents points en les développant parfois largement (Perrenoud, 2006, 2007, 2008), mais il me semble important d'y revenir et on verra finalement combien ils entrent en résonance avec certains des travaux les plus anciens de Howard Becker.

2. *Ibid.*

Je commencerai par signaler qu'il apparaît que l'entrée dans la carrière professionnelle est en général conditionnée pour les apprentis musiciens par la construction d'une identité d'instrumentiste polyvalent. Ainsi, on retrouve très régulièrement en entretien, mais aussi dans l'observation des activités pédagogiques ou même dans la presse spécialisée (*Guitares et claviers*, *Batteur magazine* etc.) l'idée que pour devenir un « bon musicien » il faut savoir tout jouer. Il s'agit donc de développer une compétence transversale aux genres musicaux en se départissant de son attachement originel d'auditeur musiqué pour devenir un instrumentiste musiquant. On n'est plus « fan » de reggae, de blues, de swing manouche ou de *metal*, on devient batteur, guitariste ou bassiste. Les genres musicaux sont bien là, mais on apprend à maîtriser des éléments de technique instrumentale et des caractéristiques musicologiques propres à chacun d'eux. C'est à cette seule condition que l'on deviendra un instrumentiste complet et compétent, apte à s'engager sur le marché du travail musical.

C'est bien sur ce marché du travail musical et sur les occasions d'emploi des musiciens ordinaires que l'on doit aussi se pencher pour comprendre « ce qui fait la différence » dans le rapport au travail des musiciens. Le jeu en public constitue une source d'emploi et plus encore une ressource symbolique indispensable pour la construction d'une identité de musicien. Toutefois, les musiciens ordinaires ont l'habitude de s'engager dans des dispositifs socio-esthétiques très différents renvoyant à des figures sociales du musicien très différentes aussi, et ce à peu près indépendamment de l'idiome musical pratiqué.

Le premier grand type de dispositif que j'ai dégagé de l'enquête est le plus évident, celui du *concert*. On joue dans un lieu (salle de spectacle, chapiteau de festival) et un temps spécifiquement destinés à la musique ou au spectacle, pour un public qui a payé sa place et vient assister à la prestation d'artistes singuliers dont ils sont physiquement séparés (scène, loges, coulisses). Les musiciens sont ici en situation d'autorité, au sens littéral du terme, en position d'auteur de l'événement, pouvant décider du contenu et dans une certaine mesure de la durée de leur prestation, et de ce qu'ils jouent : du be-bop, du heavy metal, du flamenco ou de l'électro-pop.

En situation d'*entertainment*, les musiciens se produisent dans un lieu qui n'est que partiellement destiné à diffuser de la musique (bar, place de village). Faute de loges et souvent d'une véritable scène, ils sont au contact permanent (à portée d'insulte ou d'embrassade) d'une assistance que l'on ne peut que partiellement qualifier de « public ». En effet, certaines des personnes présentes dans le bar ou sur la place sont là pour boire, rencontrer des amis, mais pas pour écouter de la musique. Dans ce type de dispositif le musicien doit se faire partenaire de l'auditoire avec qui il interagit en général beaucoup plus que lors d'un *concert* en particulier durant les pauses entre les sets, comme l'usage l'impose dans la plupart de ces situations. Il en va ainsi que l'on joue du swing manouche, du hard rock, de la musique irlandaise dans des bars-clubs ou de la variété internationale dans un groupe de bal du Sud-Ouest.

Enfin, le dispositif d'*animation anonyme* met en jeu le musicien dans un contexte où la musique n'est qu'un épiphénomène. Assez méconnu parce que peu visible et peu valorisant pour les musiciens, ce type d'engagement représente pourtant une source d'emploi importante pour certains musiciens ordinaires situés à la base de la pyramide professionnelle. L'« événementiel » alimente majoritairement la demande en la matière : réunion-banquet du Rotary, lancement d'un nouveau modèle de voiture, remise des diplômes de l'école supérieure de commerce, assemblée générale des fédérations de pêche en eau douce... les occasions ne manquent pas d'embaucher

des musiciens pour apporter une plus-value symbolique à l'événement. À l'instar des serveurs ou des hôtes d'accueil, les musiciens sont alors relégués à une position d'auxiliaires et ce, qu'ils jouent du cool jazz, des pièces classiques pour piano ou de la musique orientale.

Il est tout à fait courant pour un musicien de passer d'un dispositif à un autre au sein de groupes et appariements différents jouant divers genres musicaux, et ce particulièrement pendant la dizaine d'années nécessaire à l'entrée dans la carrière. Durant cette période, on joue le plus souvent possible avec autant de partenaires que possible afin de constituer et d'étendre des réseaux indispensables à l'insertion professionnelle. On peut se produire ainsi en concert avec un trio post-punk dans un festival, signant des autographes à la sortie de la salle, quelques jours avant d'animer une soirée Rotary dans un costume bon marché en jouant des standards aussi discrètement que possible pour ne pas gêner les conversations, sans attendre la moindre attention et encore moins des applaudissements de la part de l'assistance. On comprend que dans une telle hétérogénéité de situations, se définir et se penser comme « musicien de jazz » n'a guère de sens.

Enfin pour dire quelques mots de la carrière des musiciens sur la longue durée, on peut constater que les trajectoires professionnelles ont tendance à se stabiliser autour de deux types idéaux (il ne s'agit pas de catégories étanches) de carrière et de styles de vie très différents, plutôt « local » ou « cosmopolite » (Merton, 1997). La carrière locale est celle du musicien artisan qui « fait le métier » de manière quasi routinière, enchaînant les engagements d'entertainment et d'animation avec deux ou trois formations différentes dans son département, sa région, rentrant chez lui après chaque prestation pour donner des cours le lendemain dans l'école de musique de son quartier ou de son village. Les musiciens artistes à la carrière cosmopolite, occupant des degrés plus élevés sur la pyramide professionnelle, se produisent très majoritairement dans des dispositifs de concert, partageant parfois la scène avec d'autres artistes du spectacle vivant (danseurs, comédiens) dans des « créations » relevant de la discontinuité du travail par projet et impliquant une mobilité et une adaptabilité très importantes. Là encore, on comprend que le genre musical pratiqué (d'autant plus que l'on se limite rarement à un seul) est tout à fait secondaire pour départir ces deux types de carrières qui eux fondent une distinction sociologique de première importance.

Ainsi, on peut estimer que pour une grande partie des musiciens, bien que la référence au jazz puisse faire sens et parfois être un point de repère important, la catégorie « musicien de jazz » avec ce qu'elle implique comme spécificités irréductibles supposées ne constitue pas un point d'ancrage absolu pour la construction d'une identité professionnelle. C'est bien dans ce sens que je préfère parler de « musiciens ordinaires » pour désigner, comme Howard Becker le résume mieux que je n'aurais pu le faire, « des musiciens compétents dans divers genres musicaux, prêts à s'engager dans la plupart des emplois possibles, intéressés par le jazz et désirant en faire quand ils le peuvent, mais jouant finalement dans toutes les occasions d'emploi qui se présentent à eux.³ »

3. "[...] We've decided that we can most accurately describe these players by adopting the term used by [...] Marc Perrenoud in his book *Les musicos*, and calling them 'ordinary musicians'. That is, players competent in a variety of styles, ready to do what is likely to come up in most engagements, interested in jazz and aiming to play it when they can, but in the end doing whatever the world throws their way." (Faulkner et Becker, 2009, p. 16)

Retour à *Outsiders*: les musiciens de jazz ne sont plus ce qu'ils étaient

Il est régulièrement fait mention parmi les sociologues, y compris encore lors du présent colloque, de l'enquête de Howard Becker sur les « musiciens de jazz » dans *Outsiders*. Il me semble important de rappeler que les chapitres en question dans l'ouvrage de Becker sont explicitement consacrés au groupe professionnel des « musiciens de danse » et que Becker décrit celui-ci comme un continuum qui va du « musicien commercial » au « musicien de jazz », ce qui est très différent et qui signifie bien que la grande majorité est située entre ces deux pôles qui constituent avant tout des types idéaux.

Dans *Outsiders* puis dans d'autres textes, Becker utilise l'expression « musicien de jazz » comme un idéal type distinctif, celui des musiciens qui adoptent une forme radicalement autonome d'engagement dans la carrière, cherchant avant tout à jouer ce qui leur plaît, soit qu'ils aient assez de succès pour en vivre, soit qu'ils acceptent la grande marginalité. On est donc là en présence de ce qui constitue peut-être la première figure historique du musicien créateur « populaire », adoptant le style de vie artiste (Bourdieu, 1975, 1979) et s'inscrivant dans un régime vocationnel de singularité autonomisée tout en œuvrant dans un genre esthétique a priori peu légitime. C'est bien ce qui caractérise les musiciens de jazz parmi les musiciens de danse chez Becker.

Toutefois, dès la fin des années 1960, la volonté d'autonomisation vis-à-vis du public et des contraintes commerciales dans le but de développer une authentique démarche de création gagne des musiciens qui ne doivent rien au « jazz ». Dès lors les deux significations, sociologique et esthétique, enchâssées dans l'expression « musicien de jazz » chez Becker se découplent totalement. La signification sociologique associée à l'expression « musicien de jazz » dans *Outsiders* ne se rapporte plus aujourd'hui à un idiome particulier. On peut tout à fait évoquer une démarche de musicien créateur et l'opposer à une démarche plus commerciale, mais la question de l'identification essentialiste à un genre musical me semble secondaire, comme je l'ai indiqué plus haut, puisque l'espace esthétique des « musiques populaires contemporaines » s'est considérablement diversifié. Correspondraient alors aux « musiciens de jazz » dépeints dans *Outsiders* des musiciens qui ne font pas de concessions, qui prennent au sérieux la création dans des genres musicaux dits « populaires », dans ce vaste ensemble des musiques actuelles (selon l'expression institutionnelle), sans que la référence au « jazz » soit nécessairement présente, loin s'en faut. À l'inverse, d'autres musiciens qui ne jouent que du be-bop du cool et du hard-bop, donc « du jazz », sont finalement très bien équipés pour s'engager dans les « plans » d'entertainment et même d'animation anonyme qui offrent une source d'emploi considérable pour les musiciens ordinaires sachant jouer le jeu.

Finalement, aujourd'hui de quoi, de qui parle-t-on quand on se réfère au « musicien de jazz » ? Un *outsider* dédié à son art ou un garçon plutôt sage et professionnel tout terrain ? De nombreux cas empiriquement observés sembleraient indiquer que ceux qui rechigneraient le moins à revendiquer l'appellation de « musicien de jazz » sont précisément ceux qui ressemblent le moins à ceux décrits par Becker.

On peut même dire que le « jazz » tel qu'on l'identifie habituellement aujourd'hui, à savoir principalement l'univers esthétique bop et post-bop (en gros de Charlie Parker et Bud Powell à Wayne Shorter et Bill Evans, s'il faut donner des noms célèbres comme repères esthétiques), ce

« jazz » aujourd'hui académisé, devenu forme « classique » et enseigné dans les écoles professionnelles constituerait plutôt un atout sur le marché du travail commercial puisque à travers la diversité des formes de ce « jazz » (latin, blues, funk) on apprend bien à « tout jouer ».

En outre, les objets esthétiques correspondant au jazz « fine art » qu'était le bop et ses dérivés dans les années 1950 se jouent à présent devant un public que du bop ennuerait. Aujourd'hui, les scènes repérées comme lieux de jazz les plus branchés diffusent une musique qui va de l'improvisation totale dans des versions plus ou moins austères se rapprochant beaucoup d'une partie de la « musique contemporaine », jusqu'au post-rock électronique. Dans certains de ces lieux, de ces festivals, le fait de jouer sur un rythme swing et/ou une cadence harmonique II-V-I constituerait la pire des ringardises.

En conséquence, et pour analyser un peu schématiquement le découplage entre les significations sociologique et esthétique de l'expression « musicien de jazz » chez Becker, on peut dire que les musiciens qui aujourd'hui s'approchent le plus socialement du type idéal que Becker désignait comme « musicien de jazz » ne jouent plus seulement « du jazz » et quand ils le font leur « jazz » est souvent méconnaissable, plus redevable à Xenakis ou Sonic Youth qu'à Bird ou Chet Baker. D'un autre côté les musiciens qui jouent majoritairement les standards ou même des compositions originales s'inspirant de l'esthétique immédiatement identifiable comme « jazz » sont souvent ceux qui se rapprocheront le plus spontanément de l'intégration sociale du musicien commercial (voire pour certains d'entre eux d'une intégration par la voie institutionnelle et les subventions). Assurément, les « musiciens de jazz » ne sont plus ce qu'ils étaient.

Conclusion

Parce qu'elle constitue une catégorie cognitive et discursive qui est si souvent mobilisée dans le sens commun, l'expression « musicien de jazz » ne peut pas ne pas influencer sur les musiciens eux-mêmes. Mais s'ils ont au départ baigné comme tous les auditeurs, spectateurs, musiqués non musiquants, dans cette histoire et cette mythologie du jazz, les musiciens sont, eux, soumis à la matérialité d'un métier. Les musiciens ordinaires, du moins ceux qui jouent des musiques qui sont identifiées comme « jazz » peuvent utiliser la catégorie « jazz » pour désigner la musique et éventuellement, plus rarement, « musicien de jazz » pour s'auto désigner quand ces catégories leur sont utiles, en particulier pour affirmer et maintenir une insertion dans les institutions du jazz mainstream mais aussi pour se présenter efficacement (« vous faites quoi comme genre de musique ? ») ou pour communiquer avec des non musiciens avec qui on partagera un instant cet allant de soi assez pratique.

La question n'est donc pas de savoir s'il existe ou non des « musiciens de jazz ». Certains musiciens, dans certaines circonstances peuvent recourir à cette expression⁴. Toutefois, à la lumière du matériau empirique recueilli dans le Chicago des années 1940-50, comme dans la France provinciale des années 2000, force est de constater que les musiciens pour qui « le jazz » constitue une ressource identitaire spécifique, ou même une catégorie cognitive et discursive cohérente et régulièrement mobilisée, ne sont pas si courants même parmi ceux qui jouent entre autres du « jazz » standard. En d'autres termes, en observant et interrogeant les musiciens eux-mêmes, on

4. Peut-être plus encore à Paris où il existe une « scène jazz » internationale pérenne et donc un marché du travail spécifique.

peut se poser la question de l'efficacité de la notion de « musicien de jazz » en dehors de ce que j'appellerai une dimension totémique (en particulier vis-à-vis du public) : l'expression est « parlante », elle signifie immédiatement quelque chose, même si on ne sait pas exactement quoi.

Je soutiens donc que le monde académique, les sociologies de l'art, du travail, des groupes professionnels, gagneraient à se montrer plus prudentes quant à l'emploi de cette notion comme une catégorie ou même comme un type idéal, dans la mesure où elle renvoie à un essentialisme aujourd'hui largement erroné. Lorsque l'on a recours à l'expression « musicien de jazz » on doit avoir conscience de sa relative faiblesse et des limites heuristiques qu'elle impose d'emblée, même si elle vient très spontanément à l'esprit parce qu'elle est tout à fait familière et semble s'imposer comme une évidence. On verra dans cet appel à la méfiance une défense et illustration de la démarche réflexive y compris dans l'approche de « mondes » (le « monde du jazz ») dont l'identification *a priori*, comme allant de soi, interdit de saisir la complexité – liée par exemple ici à la diversification de l'activité – et réduit l'identité professionnelle à un espace symbolique (trop) bien repéré.

Bibliographie

Becker Howard S., (1985/1963). *Outsiders*. Paris, Métailié.

Bourdieu Pierre, (1975). « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 1, n° 1-2, p. 67-93.
 —., (1979). *La distinction*. Paris, Le Seuil.

Faulkner Robert, Becker Howard S., (2009). *Do you know?* Chicago, University of Chicago Press.

Guibert G r me, Saladin Matthieu, (2006). « Multiplicité en œuvre. Spécificité des circuits de production et diversité des pratiques jazzistiques », *Sociologie de l'art*, 8, p. 77-104.

Heinich Nathalie, (1996). * tre artiste, Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris, Klincksick.

Hennion Antoine, Maisonneuve Sophie, Gomart Emilie, (2000). *Figures de l'amateur*, Paris, DEPS/doc. fr.

Jamin Jean, Williams Patrick, (2010). *Anthropologie du jazz*. Paris, CNRS  ditions.

Merton Robert K., (1997/1956). *Eléments de théorie et de méthode sociologique*. Paris, Armand Colin.

Perrenoud Marc, (2006). « Jouer 'le jazz' : où ? comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'art*, 8, p. 25-42.
 —., (2007). *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris, La découverte.
 —., (2008). « Passage à l'acte. De la réception active à la pratique musicale chez les jeunes amateurs », in *Les arts moyens aujourd'hui*, actes du colloque international de sociologie de l'art d'Albi, Paris, L'Harmattan, p. 305-314.

La voix brisée d'Olympio

Conventions et réputation dans la poésie contemporaine française

Sébastien Dubois

Introduction

L'art, c'est les conventions, ou plutôt l'art plus évidemment peut-être que d'autres domaines sociétaux illustre la puissance de ces formes sociales sur l'acte créateur (Menger, 2009) et la perception artistique. La tradition philosophique, kantienne notamment (Kant, [1790], 2008), a longtemps postulé l'universalité des formes artistiques, et Malraux le pensait encore : la beauté universellement renverse, et n'importe quel spectateur, d'où qu'il vienne, ne peut que tomber devant la perfection de la Joconde. Les sociologues ont contesté cet universalisme pour rapporter la perception esthétique à son contexte social, et on sait que la célèbre thèse de Bourdieu (Bourdieu, 1979) part de cette critique de l'universalisme kantien pour socialiser la perception esthétique. La création n'échappe pas plus que le goût à ce jeu d'influences, et les sociologues ont entrepris de socialiser le travail des artistes¹ dans son contexte historique quand écrivains et historiens de la littérature, pas tous il est vrai, enfourchaient la même monture que Proust (Proust, [1954], 1987) contre les moulins de Sainte-Beuve et ses « Portraits littéraires » (Sainte-Beuve, [1869], 1993) : les œuvres échapperaient à toute interprétation d'origine biographique, et sociale. Barthes (Barthes, [1953], 2007) fut l'un des plus célèbres hérauts de pareille position structuraliste, ou formaliste, qui voyait dans le texte même tout ce qui en révèle le sens ; sont ainsi renvoyés dans les oubliettes de l'histoire la société dans laquelle l'écrivain a vécu, son temps, et plus encore son intégration dans un monde, le monde des lettres, où il combat ses pairs, s'allie à eux ; bref crée dans un tissu de relations. Ceci appelle une sociologie relationnelle telle que nous la propose Howard Becker (Becker, 1984), et nourrit l'ambition de rentrer dans le corps des œuvres².

Rentrer dans le corps des œuvres, c'est, si l'on suit Becker, se pencher sur les conventions. Qu'est-ce qu'une convention ? Des formes socialement construites qui rendent possible la coopération des acteurs pour créer une œuvre d'art, répond Becker, qui lui-même pianiste aime à

1. Parmi les tentatives les plus récentes, voir Esquenazi Jean-Pierre (2007) ou Lahire Bernard (2010) ; ou les œuvres classiques de Graña (1964) ou Darnton (2010).

2. On pense ici bien sûr aussi à Bourdieu Pierre (1998), et sans entrer dans une trop longue discussion la théorie du champ est un système, un château de cartes, et c'est là sa puissance de séduction comme sa faiblesse. J'ai montré ailleurs, du moins pour la poésie (Dubois, 2009), que certains de ses dispositifs essentiels, notamment l'homologie dispositions/positions/prise de positions, ne fonctionnaient pas. À titre d'exemple, Pierre Bourdieu qui entend pourtant intégrer les questions formelles dans son analyse des carrières et des marchés artistiques s'est vu violemment reprocher une manière de réduction sociologique méprisante les textes et comme la chair des livres, de la littérature (Bridet, 2002). Les travaux que Bourdieu a inspirés (Bandier, 1999 ; Charle, 1975, Ponton, 1973, 1975) s'intéressent d'ailleurs bien plus aux dispositions sociales des auteurs qu'à leur talent littéraire. L'entreprise la plus convaincante de ce point de vue est sans doute celle de Boschetti sur Apollinaire (Boschetti, 2001).

prendre l'exemple du langage musical sur lequel s'accordent les instrumentistes. La notion de convention a inspiré beaucoup de sociologues qui se penchent sur les univers artistiques, dans la lignée des travaux de Becker (François, 2002 ; Lang et Lang, 1988 ; Peterson, 1985 ; Proust, 2002) et même au-delà, certains employant le terme dans une acception proche de l'hypothèse beckerienne sans explicitement se référer au sociologue américain (par exemple Mamassian, 2008 ; Poulard, 2005 ; Randall, 1985).

Les conventions, ajoute Becker, participent à la diffusion des connaissances, aident à résoudre les problèmes techniques tels que la mise en scène d'une chorégraphie ; d'autre part, leur diffusion délimite les frontières sociales d'un monde de l'art, par conséquent le public d'une œuvre. Et donc la carrière d'un artiste : je me propose dans cet article d'explorer ce rapport entre la carrière des poètes, et les conventions qu'ils mettent en œuvre. Il pourrait y avoir un petit paradoxe à s'appuyer sur Becker pour parler de la poésie, si comme il le souligne, la poésie exige peu de coopération entre les acteurs : une chambre, une petite lampe, un stylo et une feuille de papier font tout le bagage technique dont a besoin un poète, et les poètes peuvent matériellement produire une œuvre sans le secours de leurs confrères (Becker, 2006, p. 81). Matériellement certes, mais sans coopération un poète ne produirait rien qui soit reconnu comme poésie (Craig et Dubois, 2010 ; Dubois, 2009). Le meilleur moyen de rentrer en poésie demeure la recommandation d'un ancien ; d'autre part, un poète s'il veut réussir ne peut pas ne pas faire référence, dans le corps même de l'écriture, à l'histoire de la poésie : c'est d'autant plus vrai que depuis que les poètes ne savent plus (volontairement) « l'art ancien de faire des vers » (Apollinaire) il leur a fallu justifier théoriquement de leurs orientations littéraires, soit s'inscrire dans une perspective historique et relationnelle : qu'ont fait (que font) les autres, que puis-je faire ? L'adoption des conventions ne tient pas d'un calcul rationnel³, mais d'un long processus pour une part au moins inconscient : choix certainement, mais histoire souterraine aussi, individuelle et collective au terme de laquelle tel ou tel « choisira », élaborera, une esthétique. Car loin des codes et de l'imitation désormais, les poètes « sont seuls avec leur langue, mais seule la langue peut les sauver » dit Friedrich dans sa célèbre thèse sur la poésie moderne (Friedrich, 1999, p. 311). Comme le dit Alain Borer, « depuis les *Serments de Strasbourg* [considéré comme le premier texte en langue française, datant de 842], les poètes empruntaient à la même banque de données. Puis Rimbaud fit sauter la banque. Crise de vers »⁴. La poésie n'est donc plus un genre au sens étroit du terme, reconnaissable à des formes littéraires évidentes (le vers) depuis la « modernité Baudelaire » (Meschonnic, 1993). On peut suivre Michel Collot et remarquer que :

« Les libertés conquises par les poètes depuis le romantisme ont été poussées si loin par les avant-gardes qui se sont succédées au cours de ce siècle qu'il est devenu impossible de délimiter les frontières d'un genre qui n'en est plus un. En l'absence de toute règle, la notion même de poésie, qui ne peut plus se définir par aucun caractère formel, s'est étendue au point de se dissoudre. Elle recouvre désormais des langages si différents qu'à la limite chaque poète peut prétendre avoir sa conception et sa pratique de la poésie. On se trouve ainsi confronté à une collection de singularités, qu'on ne peut même plus subsumer sous des catégories communes ni organiser en tendances clairement identifiées. Cela vaut surtout pour la seconde moitié du siècle qui voit le déclin du surréalisme – peut-être le dernier mouvement et concept fédérateur de notre histoire littéraire » (Collot, 2000, p. 835).

3. Ce que « l'espace des possibles » (1992) de Bourdieu Pierre laisse parfois penser, les agents semblant choisir avec leur habitus inconsciemment mais rationnellement (Lahire, 2001) une position parmi celles disponibles dans le jeu.

4. Préface à *L'Arbre-Seul* d'André Velter, Poésie Gallimard, 2001, p. 8.

Qu'est-ce alors que la poésie ? La sociologie apporte une réponse (apparemment) simple à pareille interrogation : sont poètes ceux qui sont socialement considérés comme tels, qui appartiennent au monde de la poésie. La poésie a en effet ses institutions, son académie (l'Académie Mallarmé), son journal (Aujourd'hui Poème), ses « salons » ou marchés du livre à Paris et ailleurs, ses revues et ses éditeurs (soit des circuits économiques partiellement spécialisés), au point que certains acteurs y voient un « système autarcique » (Giraudon, 2004, p. 170) ; c'est aller un peu loin comme on le verra, car la poésie n'est pas entièrement refermée sur elle-même : elle n'en constitue pas moins un monde de l'art organisé. Pour cette discussion entre convention et réputation, il me faut d'abord préciser la population étudiée, les moyens déployés pour la cerner et enfin fournir quelques indications sur la forme des carrières. J'entrerai ensuite dans le cœur de la démonstration, en tâchant de décrire les deux grandes orientations de la poésie aujourd'hui, puis l'articulation entre ces appartenances esthétiques et les chances de réussite que j'illustrerai avec quelques tests statistiques.

Le monde de la poésie

Une enquête sur les poètes contemporains

Ce travail s'appuie sur une enquête qualitative et quantitative qui a abouti à la constitution d'une base biobibliographique regroupant près de 150 poètes. Pour recenser les poètes, j'ai suivi cette piste beckerienne évoquée plus haut, à savoir l'appartenance au monde de la poésie, en croisant plusieurs sources : auteurs présents dans des collections expressément dites de poésie, auteurs référencés comme poètes par des institutions qui offrent des biobibliographies d'écrivains (Centre international de poésie Marseille, Centre National du Livre, Printemps des Poètes). Aboutissant donc à une base qui recense des données sociographiques (âge, sexe, profession etc.), bibliographiques (nombre de livres chez de grands ou petits éditeurs⁵, en poche, obtention de prix littéraires, thèses en cours sur l'auteur, occurrences dans les bibliothèques universitaires de l'essai de l'auteur le mieux diffusé) qui ont été distribuées dans le temps (âge du premier livre chez un grand éditeur, du passage en poche etc.). Enfin, deux indices de réputation ont été élaborés pour mesurer la reconnaissance et la renommée, termes que je reprends à Lang et Lang (1988). Partant de l'intuition, la mienne mais celle des acteurs aussi bien, que les poètes jouissent d'abord d'une réputation assez confidentielle limitée aux acteurs du monde de la poésie (la reconnaissance) avant éventuellement de toucher un plus vaste public (la renommée) selon le modèle des cercles concentriques (Bowness, 1989), j'ai tenté de comprendre le passage de l'une à l'autre (Dubois, 2008). Cette hypothèse a été testée avec la construction des deux indices. La construction de ces deux indices a été détaillée ailleurs (Dubois, 2008, 2010). Le premier, indice de reconnaissance, a été bâti à partir de la recension pondérée (selon le statut de l'éditeur et de la collection, le format) de treize anthologies de poésie contemporaine. Les anthologies (contemporaines) ont en effet pour fonction de présenter à l'extérieur l'activité du monde de la poésie et ses principales tendances. L'indice de renommée a été calculé à partir de critères qui signalent la croissance en réputation d'un auteur au-delà du monde de la poésie, tels que la publication en poche – qui fait passer un livre de poésie dans un autre circuit économique (Dubois, 2006), chez de grands éditeurs – le nombre de livres chez les grands éditeurs, le nombre de thèses en cours sur l'auteur (reconnaissance universitaire et scolaire capitale pour la poésie), les prix littéraires,

5. Pour catégoriser les éditeurs, je me suis appuyé sur le travail de Pierre Bourdieu (1999) que j'ai réactualisé en tenant compte notamment du chiffre d'affaires, de la taille et de l'ancienneté des maisons d'édition. Aboutissant à deux classes : grands éditeurs (Gallimard et ses filiales Le Mercure de France et POL, Le Seuil, Albin Michel, Flammarion) et petits éditeurs.

la présence dans des collections monographiques consacrées aux poètes (la prestigieuse collection Poètes d'aujourd'hui chez Seghers notamment). C'est le passage de la reconnaissance à la renommée que j'interroge dans cet article, en le rapportant aux conventions mises en œuvre par les poètes, pour établir notamment comment se distribuent notamment les chances de réussite entre les poètes « expérimentaux » et « lyriques ». Reconnaissance et renommée sont en effet intimement liées: les trois quarts des poètes commencent leurs carrières chez de petits éditeurs, et c'est aussi vrai des poètes aujourd'hui publiés en poche, de sorte que les poètes accumulent d'abord de la réputation dans le monde de la poésie (la reconnaissance), avant éventuellement de gagner en renommée. Poètes reconnus comme poètes renommés font partie du monde stratifié de la poésie, et participent⁶ aux mêmes activités (direction de revues, présence dans les institutions de la poésie, les festivals, les lectures publiques etc.). Avant d'exposer les principaux courants qui animent la poésie contemporaine, sans doute dois-je brièvement rappeler comment s'organisent les carrières des poètes.

Les carrières en poésie

La carrière des poètes est longue: si les poètes commencent à publier en revues vers vingt ou vingt-cinq ans, ils ne marchent pas au Panthéon avant soixante. Cette longue marche, gouvernée par l'accumulation de réputation, peut étonner: si le parcours d'un poète semble a priori idiosyncratique comme le veut volontiers le sentiment commun sur l'artiste et sa singularité, il répond en fait à des chemins, des sentiers, très largement balisés et qui fournissent des repères aussi bien aux acteurs qu'au sociologue qui étudie ce monde. En effet les principales étapes de la carrière (revues, publications chez un petit éditeur, chez un grand éditeur, en poche, entrée dans le monde scolaire et universitaire) apparaissent très étroitement corrélées selon le modèle du tournoi de tennis (Dubois, 2009)⁷: il faut pour accéder au tour suivant avoir vaincu au tour précédent. Au bout de ce tournoi, la consécration dont en poésie les signes les plus patents sont la publication en poche⁸ et l'entrée dans les programmes universitaires ou scolaires (Rosengren, 1987; Van Rees, 1989), sachant que les deux sont étroitement corrélés comme du reste toutes les étapes de la carrière⁹. Comment s'articulent ces étapes avec les conventions, les choix esthétiques? Mais, d'abord, quels sont les chemins esthétiques, « l'espace des possibles » dirait Bourdieu (1992), ouverts aux poètes contemporains puisque les conventions d'aujourd'hui renvoient aux écritures d'hier?

Les deux paroisses de la poésie contemporaine

Les historiens de la littérature, les poètes eux-mêmes, s'accordent à dater la naissance de la poésie contemporaine sur le double moment mallarméen et rimbaldien (Gleize, 1992; Jarrety, 2007; Maulpoix, 2009; Pinson, 1995). Double moment, où deux voies s'ouvrent: la poésie orphique, qui cherche dans une forme un rapport au monde¹⁰, et la poésie formaliste pour laquelle

6. Souvent ensemble, y compris parfois entre poètes d'orientations esthétiques très différents.

7. Pour la description du modèle du tournoi, voir également (Chenu, 2008; Menger, 2009).

8. Les ventes en poche atteignent des chiffres sans commune mesure avec les éditions grand format, de l'ordre de 80 000 exemplaires (chiffres cumulés et non annuels) pour les meilleurs quand 2 000 exemplaires font un succès en grand format chez les grands éditeurs.

9. Des régressions linéaires mettent en évidence ces corrélations, comme j'ai pu l'exposer déjà. Par exemple entre le nombre de livres en poche (variable indépendante) et le nombre de thèses en cours sur l'auteur ($r^2 = 50\%$ pour un coefficient β_1 de 2,905 avec $p < 0,001$; $N = 139$); ou encore sur le nombre de livres chez un grand éditeur (variable indépendante) et le nombre de livres en poche ($r^2 = 46,1\%$ pour un coefficient β_1 de 0,135 avec $p < 0,001$). Ces corrélations recourent des liens de causalité attachés à l'organisation sociale et économique du monde de la poésie qui retracent la voie royale vers la consécration en poésie.

10. Ainsi la « présence » chez Bonnefoy Yves ou « l'insaisissable » chez Jaccottet Philippe.

le poème est avant tout une forme, et bientôt ne sera qu'une forme. Ces deux voies, les poètes contemporains les exploreront : poésie du sens, poésie de la forme. La linguistique, la psychanalyse, nourriront cette poésie formelle qui pour une part hérite du structuralisme d'un Jakobson (Jakobson, 1970) avec les entreprises théoriques de Barthes ([1953], 1970) ou Genette (1979). La poésie lyrique hérite du romantisme, du surréalisme qui en est si l'on veut la continuation dans l'interrogation du sujet et du monde. Héritage certes, mais « sans testament » pour reprendre une expression de René Char : la poésie contemporaine a jeté dans la critique cet héritage, où plus personne ou presque ne peut prendre pour argent comptant le messianisme d'un Hugo, la spiritualité d'un Baudelaire, en fils de Rimbaud qui à la fois l'interroge mais reconnaît en elle de simples figures textuelles : le lyrisme ne peut qu'être « critique » (Maulpoix, 1989, 1996, 2009 ; Pinson, 2002), traversé par la mise en doute de ses prétentions et d'un cratylisme où la langue dirait la vérité du monde.

Bien entendu, ce partage est trop simple, et de ces grandes routes sont partis mille chemins de traverse, dont certains ont ouvert des routes. « Paradoxe sans doute que ces divergences : car tous aujourd'hui conviennent de la littérarité de la poésie et affirment que tout se joue et se dit dans la langue autant qu'avec – ou contre – la langue » notent deux critiques contemporains (Viert et Vercier, 2005, p. 411). Il n'y a pas une poésie lyrique, mais des poésies lyriques (pour en citer quelques-unes : le lyrisme « critique » de Maulpoix, la poésie spirituelle de Grosjean ou Delaveau, la poésie spéculative de Deguy ou Davreu etc.). Tout comme il n'y a pas une poésie expérimentale ou formaliste, mais des poésies expérimentales (le « littéralisme » d'un Gleize, la poésie sonore de Heidsieck ou Blaine, les jeux formels de l'Oulipo, la poésie d'un Tarkos ou d'un Cadiot qui utilise des techniques issues des arts plastiques tels le collage etc.). On ne fera pas ici le tour des « chapelles » poétiques, qui ne sont plus des écoles, faute de place et parce que l'entreprise est bien compliquée ; ajoutons que la poésie « blanche » où les mots sur la page se raréfient dans une généalogie mallarméenne touche parfois aux deux côtés, parce que cette frontière est poreuse : si André du Bouchet socialement se rapproche des « lyriques » que sont Bonnefoy ou Jaccottet¹¹, son héritage est revendiqué aussi de la part de poètes qu'on enverrait plutôt dans la région des « expérimentaux » tel Emmanuel Hocquard. De nombreux ouvrages entreprennent cette cartographie du paysage poétique (Bobillot, 2009 ; Donguy, 2007 ; Guillaume, 2003 ; Roubaud, 1995) qui tous ne coupent pas leur carte selon les mêmes frontières. Néanmoins, les repères avancés ici font sens, et assez consensus pour qu'on les mobilise, les deux paroisses ; d'ailleurs les revues ou les maisons d'édition marquent assez nettement cette ligne de partage : il n'y a pas de poètes lyriques chez POL ou Al Dante, pas plus que de poètes expérimentaux au Mercure ou chez Champ Vallon (et très peu chez Gallimard, on y reviendra). Dans la double typologie des poètes que j'emploierai ici, « l'étiquetage » (Becker, 1985, [1963])¹² se fonde largement sur ce marquage éditorial, ainsi bien sûr que sur l'abondante littérature secondaire, théorique, en poésie.

Car ces labels sortent de l'interaction entre les acteurs, qui assignent à tel ou tel une « étiquette » dont je ne peux ici retracer complètement la méthode de fabrication, jusqu'à ce qu'elle fasse relativement consensus : elle renvoie à des appartenances (revues, éditeurs, institutions...),

11. Par ses éditeurs qui sont Gallimard, Le Mercure et Fata Morgana, je vais y venir ; aussi par les revues auxquelles il a participé, notamment L'Ephémère (Mascarou, 1998) conçue en réponse aux courants formalistes (Tel Quel, Change, plus tard TXT).

12. Expression sortie des travaux interactionnistes, même si l'un des principaux contributeurs à cette « théorie de l'étiquetage », Howard Becker, la juge « assez malheureuse » (1985, p. 210).

des liens personnels (préfaces, reconnaissances mutuelles, parrainage, critiques parues dans les revues etc.), des processus d'institutionnalisation¹³. Ce processus complexe est bien sûr un lieu de pouvoir (François, 2002), où l'on peut adouber ou rejeter, coopter ou bannir ; et le monde de la poésie connaît des guerres intestines autant que des paix surprenantes associées souvent à des interactions spécifiques¹⁴. Ces procédés n'ont de sens que rapportés à l'histoire de la discipline, soulevant l'épineuse question de l'action du passé sur le présent (Menger, 1997). Comme le dit le critique Harold Bloom, « un poète aide à en former un autre » (Bloom, 1973, p. 5).

Conventions et carrière

Où il vaut mieux être un poète « lyrique »

Quel est l'impact de ces labels sur les carrières ? Il apparaît déterminant, dans la mesure où les « lyriques » accèdent plus nombreux à la consécration que les expérimentaux. Quelques tableaux suffisent à démontrer la puissance des conventions dans la reconnaissance artistique :

Tableau 1 : réputation et conventions

Convention	Lyriques (N=93)	Expérimentaux (N=47)
Nombre de poches (moy.)	0,58	0,13
Nombre de poches (nbre d'auteurs ≥ 1)	27	2
Nombre de thèses (moy.)	1,73	0,51
Nombre de thèse (nbre d'auteurs ≥ 1)	39	10
Nombre de livres chez un grand éditeur	4,95	5,35
Nombre de livres chez un grand éditeur (hors POL)	4,52	2,06
Occurrences dans les bibliothèques universitaires	7,99	7,52
Grand Prix de Poésie (nombre d'auteurs)	12	3
Nombre de livres chez de petits éditeurs	5,07	1,96

Ces tableaux donnent un premier aperçu de l'écart entre « lyriques » et expérimentaux », mais appellent quelques remarques. D'abord, les « lyriques » sont plus nombreux, et si on trouve en haut de l'échelle surtout des « lyriques » (on y reviendra), les poètes moins réputés obéissent aussi plus souvent à une esthétique plus classique qui, mieux assise, attire davantage de candidats. Les chiffres sont donc, de ce point de vue, un peu trompeurs ; c'est pourquoi j'ai indiqué le nombre de poètes « lyriques » ou « expérimentaux » qui sont passés en poche. Les poètes « expérimentaux » ont en effet moins de lieux où diffuser leur création ; hors POL qui joue un rôle majeur pour ces poètes les grands éditeurs les accueillent peu, et les éditeurs de la « classe complémentaire » pour reprendre l'expression de Bourdieu (1999)¹⁵ vont peu vers les poésies

13. Van Rees a souligné combien l'évaluation critique aboutit au consensus dans l'étiquetage (Van Rees, 1987).

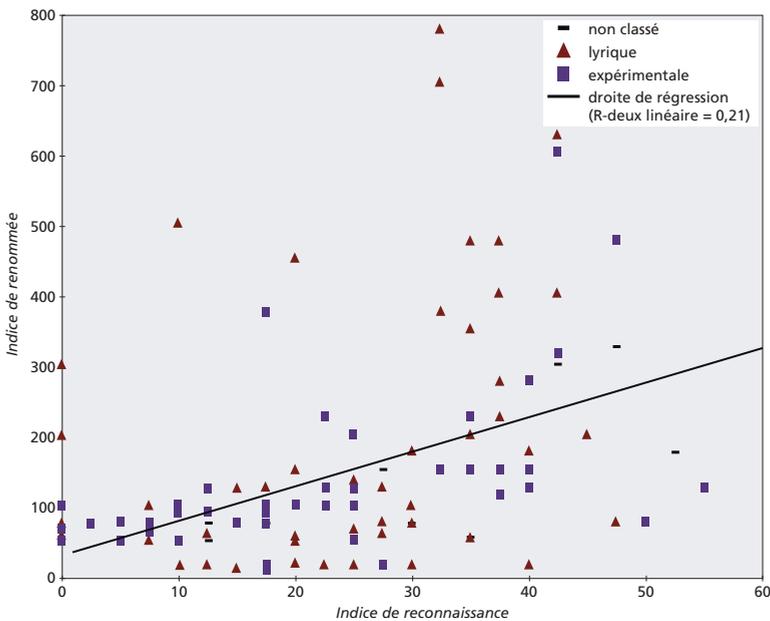
14. Tel ce poète, l'un des « lyriques » les plus connus, qui dit recevoir pour chaque livre une lettre d'un « adversaire » fraternel, poète expérimental lui aussi très bien placé, et lire avant les autres ce courrier parce que les éloges et les critiques l'intéressent plus qu'ailleurs.

15. POL étant classé parmi les grands éditeurs, du fait qu'il appartient à Gallimard tout comme il tient un rôle pivot dans la poésie contemporaine française ; il n'en reste pas moins que cet éditeur est bien « petit » en comparaison de Gallimard ou Flammarion. Cette catégorisation évidemment se discute.

« expérimentales » : Champ Vallon, Fata Morgana, Le temps qu'il fait, tous ces éditeurs réputés dans le monde de la poésie publient une poésie plus classique. Hors POL voire Al Dante, les « expérimentaux » ne sont accueillis que dans de toutes petites structures (Contrat Main, Bleu du Ciel etc.) qui ne sont pas prises en compte ici : elles rentreraient dans une troisième catégorie de « tout petits » éditeurs souvent auto-diffusés, sans personnel permanent et parfois sous statut associatif. Quant au nombre de thèses, si les « expérimentaux » semblent mieux représentés, ils comptent moins de thèses en moyenne et surtout, à part Jacques Roubaud et Valère Novarina¹⁶, ne figurent pas parmi les auteurs qui comptent le plus de thèses.

La projection des individus dans un double espace formé en abscisse de l'indice de reconnaissance, et en ordonnées de l'indice de renommée, laissera sans doute mieux apercevoir le fossé entre « lyriques et expérimentaux, tout en pointant que le tournoi ne se joue pas de la même façon selon le stade où il se déroule. Le graphique 1 donne la projection des individus avec en abscisse l'indice de reconnaissance et en ordonnées l'indice de renommée (Lyr = lyrique, Exp = expérimental, NC = non classé). J'ai également projeté dans le graphique la droite de régression (avec l'indice de renommée comme variable dépendante, pour $r^2 = 0,21$).

Graphique 1 : reconnaissance et renommée des poètes (source Dubois, 2009)



Les deux indices, quoique totalement indépendants dans leur calcul, sont évidemment corrélés ; c'est pourquoi j'ai fait figurer la droite de régression sur le graphique ($r^2 = 21\%$ pour un coefficient β_1 de 4,9 avec $p < 0,001$). Au-dessus d'une ligne parallèle à la droite de régression (soit un axe Réda – Glissant – Butor), seuls restent Jacques Roubaud et Valère Novarina qui

16. Les exceptions sont toujours intéressantes. Roubaud parce qu'il représente une « avant-garde » expérimentale avec l'Oulipo dont le fondateur, Raymond Queneau, appartient au comité de lecture de Gallimard ; Novarina parce qu'il relèverait plutôt du genre dramatique (dans lequel il a obtenu les plus grandes consécérations) que de la poésie. Sans entrer dans une longue discussion sur les genres, leur brouillage, notons simplement que Novarina Valère est publié dans des collections de poésie.

appartiennent aux poésies expérimentales. Une régression linéaire entre le score anthologies (la reconnaissance) et l'indice de renommée aboutit à une corrélation bien plus forte pour les expérimentaux ($r^2 = 32\%$ pour $\beta_1 = 1,918$ avec $p < 0,001$; $N = 47$) que pour les lyriques ($r^2 = 23\%$ pour $\beta_1 = 2,804$ avec $p < 0,001$; $N = 93$). Des poètes « expérimentaux » surgissent en tête de l'indice de reconnaissance; on ne les trouve plus dans l'indice de renommée. On peut donc préciser le diagnostic: l'écart se creuse entre « expérimentaux » et « lyriques » au moment du passage à la renommée.

Où il manque les moyens de la consécration

Comme deux multiplicateurs de renommée ont été identifiés ici, à savoir le passage en poche et l'entrée dans les programmes scolaires ou universitaires, c'est à rapprocher ces moyens de consécration et les conventions qu'il faut désormais s'attacher. Deux maisons offrent une collection de poche aux poètes, Gallimard et le Seuil, le premier dominant largement le marché¹⁷. La plupart des poètes qui passent en poche ont déjà abondamment publié dans ces deux (grandes) maisons; seuls deux poètes (soit 1,4 % de notre population et 7 % de ceux qui ont publié en poche) font exception, dont l'un n'avait jamais auparavant été publié chez un grand éditeur, l'autre étant aussi un romancier reconnu, directeur littéraire d'une (autre) grande maison. Les auteurs de chez Flammarion arrivent donc rarement en poche, d'autant que les grands éditeurs partagent peu d'auteurs et s'attachent à fidéliser les auteurs les plus prometteurs, où la concurrence est rude et les grands talents rares (Dubois, 2009; Simonin, 1998). Or Gallimard surtout ouvre peu ses portes aux poètes « expérimentaux ». Bien que POL lui appartienne, rares (deux en fait) sont les auteurs attachés à POL qui passent en poche chez Gallimard. La moindre disponibilité des œuvres « expérimentales » ne favorise pas non plus leur entrée dans les programmes scolaires où les professeurs choisissent plus volontiers des livres parus en poche, et des écritures qu'eux-mêmes maîtrisent plus facilement. Ce n'est évidemment pas un hasard si les premiers poètes contemporains à entrer dans les programmes scolaires furent Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, les deux poètes les plus vendus en poche qui y comptent le plus de livres comme le plus de thèses sur leur œuvre; ces deux poètes répondent à une esthétique plus classique.

L'histoire de la poésie, ou la poésie « lyrique »

Pourquoi les professeurs, dans les écoles ou les universités, abordent-ils moins souvent les œuvres « expérimentales »? Pourquoi les éditeurs, particulièrement en poche, privilégient-ils des œuvres plus classiques? Une des raisons majeure tient évidemment aux conventions que ces œuvres mobilisent. La plupart des gens reconnaissent la poésie à ce qui en fut longtemps sa marque distinctive, le vers. La poésie s'est longtemps identifiée au vers; la poésie est pour le Petit Robert « l'art du langage, visant à exprimer ou à suggérer par le rythme (surtout le vers), l'harmonie ou l'image », et pour le Petit Larousse « l'art de combiner les sonorités, les rythmes, les mots d'une langue pour évoquer des images, suggérer des sensations, des émotions »; le Littré dit « art de faire des ouvrages en vers ». Cette définition reste omniprésente bien que le vers ne permette plus de caractériser la poésie contemporaine. Comme le remarque Alain Frontier, « les dictionnaires sont plutôt embarrassés devant ce mot [poésie], et s'empêchent dans les contradictions » (Frontier, 1992, p. 15). Hugo clame dès 1856 dans les *Contemplations*: « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin »¹⁸ tout en restant, comme le remarquera Baudelaire, très classique. Rimbaud achèvera le travail, brisant le canon des douze syllabes et les règles prosodiques pour

17. La collection Poésie Gallimard a été lancée en 1966 avec plus de 400 titres, et Points Seuil Poésie en 2006 seulement avec une vingtaine de titres.

18. Victor Hugo, « Quelques mots à un autre », *Les Contemplations*. (2002/1856) Paris, Librairie Générale Française, p. 63.

inventer le nouveau jeu des vers, et avec Baudelaire¹⁹ la poésie en prose²⁰. Cette histoire est bien connue, mais guère du grand public quoiqu'on l'enseigne à l'école: la poésie y reste le vers comme en témoigne ces résultats tirés d'un sondage mené par le Printemps des Poètes²¹ et l'institut SOFRES. À la question, considérez-vous les artistes suivants comme des chanteurs, les personnes interrogées répondent :

Tableau 2: poésie et chanson²²

	Comme un chanteur	Comme un poète	Autant l'un que l'autre	Sans opinion
Brassens	13	36	49	2
Ferré	24	29	39	8
Brel	25	19	54	2
Gainsbourg	48	18	26	8
Barbara	44	12	32	12

Les scores de notoriété des poètes du xx^e siècle mettent en évidence la même omniprésence des conventions traditionnelles dans la définition et la diffusion des poètes modernes :

Tableau 3: scores de notoriété des poètes du xx^e siècle

Prévert	71	Breton	4
Aragon	35	Perse	2
Apollinaire	31	Genet	2
Cocteau	29	Char	2
Eluard	14	Tardieu	2
Claudél	13	Michaux	1
Queneau	4	Artaud	1
Desnos	4	Ponge	1

La poésie, c'est ainsi dans le « grand public » le vers; Brassens écrit ses chansons en vers réguliers, alexandrins le plus souvent; Prévert, Aragon ou Apollinaire écrivent en vers encore (plus ou moins réguliers). Je ne m'attache ici qu'au jeu, essentiel, des conventions, dont il faut un

19. On date du *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, publié à titre posthume en 1842, la naissance du poème en prose. Mais c'est Charles Baudelaire qui donnera à cette nouvelle forme sa noblesse littéraire et sa modernité avec le *Spleen de Paris*, qui paraîtra après sa mort en 1868; il souligne la référence à Bertrand dans un article dans la *Revue fantaisiste* en 1861, y faisant l'éloge « d'une prose poétique musicale et sans rythme ».

20. Comme le dit Jacques Réda: « Nous en sommes toujours à une conception qui remonte pour une bonne part au début du 19^e siècle, et pour une autre – énorme – à sa fin. Même les mouvements de rejet qu'elle provoque restent dans sa dépendance. Pourtant cette conception changera, et sans doute a-t-elle changé sans qu'on s'en aperçoive. Or c'est la langue d'abord (et quelle interminable agonie) qui doit changer pour qu'une autre conception de la poésie s'affirme » (1999, p. 75).

21. Institution créée en 1999 à l'instigation notamment de Jack Lang, en charge de la promotion et de la diffusion de la poésie, à travers une manifestation annuelle (semaine de la poésie) et un « centre de ressources permanent pour la poésie ».

22. Je ne m'attarde pas ici sur cet autre sujet qu'est le rapport de la poésie à la chanson, pour noter simplement que le monde de la poésie entretient peu de liens avec la chanson, seuls quelques poètes travaillant avec des artistes de variété.

peu retracer la genèse²³. Si la poésie de prime abord se laisse apercevoir comme un art faiblement technique, il n'en est rien ; il suffit pour s'en convaincre de se plonger dans les discussions théoriques qui animent le monde de la poésie (Meschonnic, 1982 ; Peureux, 2009 ; Roubaud, 2000). Cette technicité²⁴, cette « difficulté »²⁵, restreint la lecture de la poésie contemporaine à des spécialistes, ou des habitués voire des initiés ; et si la poésie est l'une des écritures les plus pratiquées en amateur²⁶ (Donnat, 1996 ; Mouaci, 2001) ceux-ci ne se retrouvent pas dans les œuvres contemporaines, sans quoi la poésie connaîtrait une bien plus large audience²⁷.

Or les poètes « lyriques » écrivent parfois en prose, mais aussi en vers comme Bonnefoy ou Jaccottet, même si ces vers suivent rarement le canon en dix ou douze syllabes que nous a légué notre tradition²⁸. Les poètes « expérimentaux » s'éloignent davantage de cet héritage ; si l'on veut, pour reprendre une distinction empruntée à Becker, les œuvres « expérimentales » incorporent davantage d'innovations ou, pour le dire autrement, de choix esthétiques radicaux. En regardant notamment vers les arts plastiques (Dubois et Craig, 2010), ainsi pour Jean-Marie Gleize, l'un des théoriciens les plus réputés de la poésie « expérimentale », la poésie « expérimentale »

« construit ses nouvelles procédures au contact des pratiques de l'art contemporain ([performances, faut-il sans doute ajouter], installations, vidéo, etc.). C'est dans ce contexte que s'élaborent les notions de poésie-dispositif et se repensent les questions de montage, de collage, cut'up, mixage, qui, de la période dada au situationnisme et l'entourage de Burroughs, font partie essentielle du donné "extrême contemporain" » (Gleize, 2003, p. 79).

Les poésies expérimentales ont donc une histoire, et assez ancienne ; depuis Mallarmé, le livre-auditif d'Apollinaire²⁹, la revue Sons-Images-Couleurs de Pierre Albert-Birot en 1916 jusqu'aux poèmes lettristes d'Isidore Isou, les poètes ont exploré bien d'autres voies que celles ouvertes par la tradition canonique, depuis Ronsard jusqu'à Rimbaud. Mais cette histoire est peu connue, peu d'ouvrages en parlent comme le notent ceux qui essaient de la faire revivre (Bobillot, 2009 ;

23. D'autres facteurs tels que le média (la chanson pour Guillaume Apollinaire, Jacques Prévert et Louis Aragon voire le cinéma pour le second) ou la portée politique (le communisme et la poésie de la résistance pour Aragon et Eluard mais pas Char, trop « difficile » comme on dit) certainement expliquent ces classements.

24. Ainsi le vers libre n'est pas l'absence de règles, ni surtout l'oubli de l'histoire de la poésie : c'est en convoquant l'histoire de la poésie, la technique, que Arthur Rimbaud par exemple renverse la convention de la rime (voir Jean-Louis Aroui, « Rimbaud, les rimes d'une Larme », Parade Sauvage, 1996, n° 13, p. 24-44). C'est aussi sortir de « l'hymne à l'enfance poétique » en paraphrasant Pierre-Michel Menger sur les musiciens (2001, p. 47), qui oublie que le même Rimbaud aligna des milliers de vers en latin jusqu'à savoir les improviser.

25. La poésie requiert une plus grande attention au langage que d'autres types d'écrits comme des études empiriques l'ont démontré (Hanauer, 1996, 1998 ; Harker, 1994).

26. Selon l'étude du Ministère de la Culture (1996), 15 % des Français ont tenu un journal intime, écrit des poèmes, des romans ou des nouvelles. L'écriture est une pratique culturelle répandue, même si six écrivains amateurs sur dix ont abandonné l'écriture, le plus souvent lors de l'installation dans la vie adulte. Sur cent personnes ayant pratiqué l'écriture au cours des douze derniers mois, 66 ont écrit des poèmes et (seulement) 15 des romans. Seul le journal intime (68 personnes) attire plus que la poésie.

27. J'avais exploré pour ma thèse les poèmes parus de la revue Xpress (2005), montée par les organisateurs du Marché de la Poésie à Paris. L'objectif était de détourner (un peu) l'assaut des poètes amateurs vers les stands des éditeurs professionnels en leur offrant l'impression gratuite et immédiate de leurs textes. Il était frappant de constater combien dominaient dans ces textes les conventions les plus classiques de la poésie (bien loin des écritures contemporaines « professionnelles), tant sur la forme (vers plus ou moins réguliers, jamais de prose) que sur le contenu (l'amour romantique, une poésie « sentimentale »).

28. Voir par exemple le travail de Jacques Réda autour du vers de 14 syllabes. Quant à la formation du canon, soit l'alexandrin, il s'est imposé après un long et conflictuel processus social (Peureux, 2009).

29. Chose parlante, on oublie assez volontiers – hors les calligrammes – ce versant avant-gardiste de l'œuvre d'Apollinaire au profit de ses poèmes plus traditionnels.

Castellin, 2002 ; Donguy, 2007). Le formalisme d'ailleurs éloigne le grand public des œuvres comme les sociologues y ont souvent insisté (Becker, 1984 ; Bourdieu, 1992)³⁰. Les « expérimentaux » n'ont pas été ces pivots autour desquels tourne un monde de l'art et qui peuvent orienter les jugements, comme des médecins reconnus peuvent promouvoir tel ou tel médicament (Becker, 1984) ; ils n'ont pas occupé les positions clefs dans le monde de la poésie : du temps même des avant-gardes « historiques », le surréalisme ne rompait pas tant qu'il ne prolongeait les expériences romantiques et rimbaldienne (Kaufmann, 1997). Ces esthétiques, rompant plus nettement avec le canon³¹, sont restées confinées au monde de la poésie, et n'ont guère touché au-delà des cercles littéraires. Sortir du monde de la poésie relevait d'autant plus d'une gageure qu'aucune école spécialisée ne vient en poésie former les candidats à une carrière littéraire, et fournir comme aux artistes contemporains – souvent professeurs dans ces écoles – un public d'étudiants déjà pris dans le jeu et familiarisé avec les conventions les plus novatrices. Quant à l'université française, elle s'est longtemps montrée réticente à aborder des auteurs contemporains (Maulpoix, 2001), et plus encore des auteurs à l'esthétique moins classique comme Jacques Roubaud, peut-être pourtant le plus consensuel, et le plus réputé, des « expérimentaux »³². Or l'inscription dans les programmes universitaires assoit le succès commercial d'un livre, tel *Les planches courbes* d'Yves Bonnefoy qui a rapidement dépassé les 80 000 exemplaires suite à son intégration dans les programmes des classes de terminale littéraire. Tout cela n'a pas pu drainer vers ces créations un plus large public quand seule la fréquentation régulière d'un monde de l'art, de ses acteurs (Becker, 2006 ; Lang et Lang, 1988), la lecture (Bortolussi et Dixon, 1996), peuvent forger la compétence nécessaire à l'approche des œuvres. Bref, les poésies « expérimentales » ne sont guère sorties du monde de la poésie, et si comme le dit Howard Becker le public se divise en trois groupes (le grand public, le public d'habitues et le public d'initiés) elles n'ont guère convaincu au-delà d'un public d'initiés. Les éditeurs les plus puissants n'ont donc pas voulu investir sur ces conventions, d'autant que les directeurs de collection eux-mêmes appartenaient rarement à cette constellation, hors la brève période des années soixante quand Le Seuil voire Bourgois défendaient les œuvres issues de *Tel Quel* ou *Change* : mais les théories structuralistes et formalistes, la linguistique ou la sémiologie, étaient alors « à la mode ».

Conclusion

Les poètes « expérimentaux » n'ont donc pas pu monter en réputation à l'image de poètes plus classiques tels que Bonnefoy ou Jaccottet, bénéficiant de cette concentration de la réputation sur quelques noms à travers des phénomènes de sursélection, d'auto-renforcement de la réputation, tels la concentration de la demande (Rosen, 1981), l'allocation des ressources ou l'effet Saint-Mathieu (Merton, 1947, 1968, 1988), les appariements sélectifs (Menger, 2009)³³

30. Voir sur le cas de la musique contemporaine savante le livre de Pierre-Michel Menger (Menger, 2001).

31. Jean-Pierre Faye alla jusqu'à dire que « la poésie est le mot le plus laid de la langue française », tandis que Denis Roche écrivait en 1968 dans *Tel Quel* que « la poésie est inadmissible [titre de ses œuvres poétiques complètes au Seuil en 1995], d'ailleurs elle n'existe pas ».

32. Jacques Roubaud a figuré au programme du concours d'admission à l'École Normale Supérieure de Lyon. Quand il s'est avéré que le sujet portait sur son œuvre, de nombreux étudiants ont protesté jusqu'à fomenté une fausse alerte à la bombe. La raison était double : cette œuvre leur paraissait plus étrangère que Stendhal ou Montesquieu également au programme, et bien des professeurs de classes préparatoires avaient fait l'impasse sur Roubaud, pensant qu'on n'oserait pas interroger les étudiants sur ce sujet, et sans doute moins préparés eux-mêmes à faire cours sur ce poète contemporain.

33. On trouvera dans le livre de Pierre-Michel Menger (Menger, 2009) une discussion sur ces mécanismes qui expliquent comment un petit écart (talent, réputation...) au départ se traduit par un fossé à l'arrivée.

ou la contagion (Vany, 2003). Or poètes « expérimentaux » et poètes « lyriques » commencent pareillement leur carrière, dans des revues ; c'est durant le tournoi que se creusent les écarts de réputation, en défaveur des « expérimentaux », et le jeu des conventions contribue largement à creuser deux voies pour les poètes : les lieux de publication, au départ comme à l'arrivée, ne sont souvent pas les mêmes selon l'esthétique choisie. Au départ, disais-je, et je voudrais pour conclure insister sur ce point : on ne sait pas, souvent, quand on commence en poésie que le choix d'une esthétique, d'une première revue ou d'un premier éditeur, d'un mentor, portera des conséquences très avant dans le temps. C'est retrouver un autre concept développé par Howard Becker, celui d'engagement (Becker, 1960). Et un poète ne se retourne pas aisément d'une esthétique vers une autre, tant il s'engage justement dans un savoir (les bibliothèques changent selon les orientations esthétiques, à partir d'un socle commun que j'ai esquissé ici), des réseaux de relations (revues, éditeurs, pairs, institutions...), un jeu de conventions, bref un travail de longue haleine. La création exige un long processus d'apprentissage et de familiarisation avec les conventions pour savoir se situer dans l'espace social de la poésie contemporaine, et souvent théoriser cette localisation ; les conventions non seulement interviennent dans les œuvres, mais aussi le succès et la carrière des artistes.

Bibliographie

Bandier Norbert, (1999). *Sociologie du surréalisme*. Paris, La Dispute.

Barthes Roland, (2007). *L'empire des signes*, Paris, Le Seuil.

–., (1988). *Le Degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Le Seuil.

Becker Howard S., (2006). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

–., (1960). "Notes on the Concept of Commitment", *The American Journal of Sociology*, vol. 66, n° 1, p. 32-40.

–., (1985). *Outsiders : études de sociologie de la déviance*. Paris, A.-M. Métailié.

Bloom Harold, (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press.

Bobillot Jean-Pierre, (2009). *Poésie sonore : éléments de typologie historique*. Reims, les éd. le Clou dans le fer.

Bortolussi Marisa, Dixon Peter, (1996). « The effects of formal training on literary reception », *Poetics*, vol. 23, n° 6, p. 471-487.

Boschetti Anna, (2001). *La poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Paris, Le Seuil.

Bourdieu Pierre, (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris, Éditions de Minuit.

–., (1998). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Le Seuil.

–., (1999). « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126, n° 1, p. 3-28.

- Bowness Alan, (1989). *The conditions of Success. How the Modern Artists Rise to Fame*. London, Thales & Hudson.
- Bridet Guillaume, (2002). « De quelques dérèglements dans Les Règles de l'art », *Les Temps Modernes*, vol. n° 618, p. 111-137.
- Castellin Philippe, (2002). *Doc (k)s, mode d'emploi: histoire, formes et sens des poésies expérimentales au xx^e siècle*. Romainville, Al Dante.
- Charle Christophe, (1975). « L'expansion et la crise de la production littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4, p. 44-65.
- Chenu Alain, (2008). « Des sentiers de la gloire aux boulevards de la célébrité. Sociologie des couvertures de Paris Match, 1949-2005 », *Revue française de sociologie*, vol. 49, n° 1, p. 3-52.
- Collot Michel, (2000). « Introduction à la poésie française du xx^e siècle » in M. Collot *Anthologie de la poésie française du xx^e siècle, Tome II*, Paris, Gallimard.
- Craig Ailsa, Dubois Sébastin, (2010). « Between art and money. The role of readings in contemporary poetry, a new economy for literature? », *Poetics*, vol. 38, n° 5, p. 441-460.
- Darnton Robert, (2010). *Bohème littéraire et Révolution: le monde des livres au xviii^e siècle*. Paris, Gallimard.
- Donguy Jacques, (2007). *Poésies expérimentales, zone numérique, 1953-2007*. Dijon, les Presses du réel.
- Donnat Olivier, (1996). *Les amateurs: enquête sur les activités artistiques des Français*. Paris, Ministère de la culture, Département des études et de la prospective.
- Dubois Sébastin, (2009). « Entrer au panthéon littéraire. Consécration des poètes contemporains », *Revue française de sociologie*, vol. 50, n° 1, p. 3-29.
- ., (2006). « The French poetry economy », *International Journal of Arts Management*, vol. 9, n° 1, p. 23-34.
- ., (2008). « Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains », *Histoire et mesure*, vol. 23, n° 2, p. 103-143.
- ., (2010). « Le sentier de la gloire » in Béatrice Joyeux-Prunel (éd.), *L'art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*. p. 505-549.
- Dubois Sébastin, Craig Ailsa, (2010). « Between art and money: the role of readings in contemporary poetry, a new economy for literature? », *Poetics*, vol. 38, n° 5, p. 441-460.
- Esquenazi Jean-Pierre, (2007). *Sociologie des œuvres: de la production à l'interprétation*. Paris, A. Colin.
- François Pierre, (2002). « Production, convention et pouvoir: la construction du son des orchestres de musique ancienne », *Sociologie du Travail*, vol. 44, n° 1, p. 3-19.

- Friedrich Hugo, (1999). *Structure de la poésie moderne*. Paris, Librairie générale française.
- Frontier Alain, (1992). *La poésie*. Paris, Belin.
- Genette Gérard, (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris, Le Seuil.
- Giraudon Liliane, (2004). « Entretien avec Anne Malaprade », *Le Nouveau Recueil*, vol. 69, n° p. 165-172.
- Gleize Jean-Marie, (1992). *A noir*. Paris, Seuil.
–., (2003). « Parnasses contemporains. De quelques revues » in Daniel Guillaume, *Poétiques & poésies contemporaines*. Cognac (Charente), le Temps qu'il fait. p. 69-83.
- Graña Cesar, (1964). *Bohemian versus bourgeois: French society and the French man of letters in the nineteenth century*. New York, Basic Books.
- Guillaume Daniel, (2003). *Poétiques & poésies contemporaines*. Cognac (Charente), le Temps qu'il fait.
- Hanauer David, (1998). « The genre-specific hypothesis of reading: Reading poetry and encyclopedic items », *Poetics*, vol. 26, n° 2, p. 63-80.
–., (1996). « Integration of phonetic and graphic features in poetic text categorization judgments », *Poetics*, vol. 23, n° 5, p. 363-380.
- Harker W. John, (1994), « 'Plain sense' and 'poetic significance': tenth-grade readers reading two poems », *Poetics*, Vol. 22, n° 3, p. 199-218.
- Jakobson Roman, (1998), *Huit questions de poétique*. Paris, Le Seuil.
- Jarrety Michel, (2007). *La poésie française du Moyen âge au xx^e siècle*. Paris, PUF.
- Kant Emmanuel, (2008/1790). *Critique de la faculté de juger*. Paris, Le Seuil.
- Kaufmann Vincent, (1997). *Poétique des groupes littéraires: avant-gardes 1920-1970*. Paris, PUF.
- Lahire Bernard, (2010). *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris, La Découverte.
–., (2001). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu: dettes et critiques*. Paris, La Découverte.
- Lang Gladys Engel, Lang Kurt, (1988). « Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation », *The American Journal of Sociology*, vol. 94, n° 1, p. 79-109.
- Mamassian Pascal., (2008). « Ambiguities and conventions in the perception of visual art », *Vision Research*, vol. 48, n° 20, p. 2143-2153.
- Mascarou Alain, (1998). *Les cahiers de « l'Ephémère » 1967-1972: tracés interrompus*. Paris, l'Harmattan.

- Maulpoix Jean-Michel**, (2001). « Frictions », in Smith, Frank, Fauchon, Christophe, « Zigzag poésie : formes et mouvements : l'effervescence », *Autrement*, série Mutations p. 79-85.
- ., (1989). *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme*. Paris, J. Corti.
- ., (1996). *La poésie malgré tout*. Paris, Mercure de France.
- ., (2009). *Pour un lyrisme critique*. Paris, J. Corti.
- Menger Pierre-Michel**, (2001). *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*. Paris, L'Harmattan.
- ., (1997). « Temporalité et différences interindividuelles : l'analyse de l'action en sociologie et en économie », *Revue française de sociologie*, vol. 38, n° 3, p. 587-633.
- ., (2009). *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*. Paris, Gallimard.
- Merton Robert K.**, (1947). « Manifest and latent fonction » in *Social theory and social structure*. New York, The free press, p. 19-84.
- ., (1968). « The Matthew effect in science: The reward and communication systems of science are considered », *Science*, vol. 159, n° 3810, p. 56-63.
- ., (1988). « The Matthew Effect in Science, II: Cumulative Advantage and the Symbolism of Intellectual Property », *Isis*, vol. 79, n° 4, p. 606-623.
- Meschonnic Henri**, (2009). *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Paris, Verdier.
- ., (1993). *Modernité modernité*. Paris, Gallimard.
- Mouaci Aude**, (2001). *Les poètes amateurs : approche sociologique d'une conduite culturelle*. Paris, L'Harmattan.
- Peterson Richard A.**, (1985). « Six constraints on the production of literary works », *Poetics*, vol. 14, n° 1-2, p. 45-67.
- Peureux Guillaume**, (2009). *La fabrique du vers*. Paris, Le Seuil.
- Pinson Jean-Claude**, (1995). *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel, Champ Vallon.
- ., (2002). *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel, Champ Vallon.
- Ponton Rémi**, (1975). « Naissance du roman psychologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 4, p. 66-81.
- ., (1973). « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse », *Revue française de sociologie*, vol. 14, n° 2, p. 202-220.
- Poulard Frédéric**, (2005). « Marchands d'estampes à Paris : statuts et jugement esthétique », *Ethnologie française*, vol. 101, n° 1, p. 73-73.
- Proust Marcel**, (1987 /1^{re} édition 1954). *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard.

- Proust Serge, (2002). « Les formes de coopération dans le théâtre public », *Réseaux*, vol. 111, n° 1, p. 236-236.
- Randall M. Mooney, (1985). « Context and convention: The pragmatics of literariness », *Poetics*, vol. 14, n° 5, p. 415-431.
- Réda Jacques, (1999). *Celle qui vient à pas légers*. Saint-Clément-la-Rivière, France, Fata Morgana.
- Rosen Sherwin, (1981). « The economics of superstar », *American economic review*, vol. 71, n° 5, p. 845-858.
- Rosengren Karl Erik, (1987). « Literary criticism: Future invented », *Poetics*, vol. 16, n° 3-4, p. 295-325.
- Roubaud Jacques, (2000). *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états du vers français récent*. Paris, Ivrea.
–., (1995). *Poésie, et cætera, ménage*. Paris, Stock.
- Sainte-Beuve Charles-Augustin, (1993/1844, 1876, 1878, 3 volumes). *Portraits littéraires*. Paris, R. Laffont.
- Simonin Anne, (1998). « L'édition littéraire de 1945 à 1995 », Contribution à *L'Édition française 1945-1995*. sous la direction de Pascal Fouché, Paris, Cercle de la librairie, p. 31-87.
- Van Rees C. J., (1997). « How reviewers reach consensus on the value of literary works », *Poetics*, vol. 16, n° 3-4, p. 275-294.
–., (1989). « The institutional foundation of a critic's connoisseurship », *Poetics*, vol. 18, n° 1-2, p. 179-198.
- Vany (De) Arthur, (2003). *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film*, Londres, Routledge.
- Viart Dominique, Vercier Bruno, (2005). *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.

Les « nouveaux territoires de l'art » : de la construction d'un *monde de l'art* à la transformation des modalités d'intervention publique

Nicolas Aubouin

Introduction

Depuis plus de trente ans sont apparues, d'abord en Europe du Nord puis progressivement en France, des pratiques artistiques multiformes hors des institutions publiques ou du marché de l'art. Des collectifs d'artistes (plasticiens, groupes de musiques, troupes de théâtre, compagnies de danse...) ont investi des espaces non dédiés à l'art, comme d'anciennes friches industrielles ou des immeubles laissés à l'abandon, pour les transformer en lieu de création et de diffusion artistiques.

En effet, au sein de ces espaces se sont développées des pratiques qui interpellent les *mondes de l'art* existants en cherchant à faire éclater une série de frontières : entre disciplines (théâtre, danse, arts visuels...), entre champs (culturel, social, politique), entre amateur et professionnel, entre artistes et public (principe de collégialité et de cogénération des œuvres par les artistes et des acteurs sociaux), entre public et population (implication des populations dès la phase de réalisation, et l'émergence de collectifs interdisciplinaires de création...). À partir de ces nouvelles *conventions*, va apparaître un *monde de l'art* (Becker, 1982) à part entière, connu et reconnu aujourd'hui sous le nom de « nouveaux territoires de l'art » (Lextrait, 2001). Les pratiques qui s'y sont progressivement multipliées portent donc une critique des modes établis de création et de diffusion de l'art. En retour, elles viennent perturber les modes d'intervention publique du secteur culturel, et questionner le rôle de l'administration publique dans la construction d'un nouveau monde de l'art (Aubouin, 2009).

Cette interpellation est particulièrement forte dans le contexte français marqué par un rôle central du Ministère de la Culture et des Collectivités Territoriales dans le soutien aux activités artistiques et dans la promotion de la démocratisation culturelle. L'un des soutiens les plus connus est sans doute le régime de l'intermittence, qui rencontre, depuis quelques années, une remise en cause de la part de ses financeurs et de ses bénéficiaires. Cette crise est, pour certains, révélatrice des difficultés de l'Etat à anticiper, voire piloter les évolutions du secteur et à s'adapter à un nouveau contexte¹.

Plus globalement, l'émergence de ces nouveaux espaces de création et de diffusion est l'occasion de nous pencher sur la question de l'intervention publique face à un contexte culturel

1. Commissariat Général du Plan, Groupe ORFEO (2004) « Travail artistique et culturel face aux pressions du marché et aux dynamiques sociétales : pour un État régulateur », Quatre Pages n° 2, Paris.

en évolution : Comment participent-elles au déplacement du regard de l'Etat sur ses modes et ses champs d'intervention ? De quelles nouvelles formes d'action publique ont-elles favorisé l'émergence ? Comment évoluent les différentes stratégies des acteurs au cours du processus de construction d'un *monde de l'art* ? Quels rôles les pouvoirs publics jouent-ils dans ce processus ?

A partir de l'étude, sous la forme d'une observation participante, d'un squat artistique parisien « Chez Robert, électrons libres », d'un réseau associatif de friches francilienne, Actes-if, et de la mission interministérielle sur les « nouveaux territoires de l'art » – Mission NTA, au sein de l'Institut des Villes, nous chercherons à donner à voir ces nouveaux espaces artistiques, éclos dans un secteur dynamique en interaction avec la société, au moment particulier où elles rencontrent la sphère publique. Nous verrons que paradoxalement, alors qu'ils naissent en marge, voire en rupture avec *l'institution* (Douglas, 2004), au double sens de l'ordre établi (et reproductif) et de l'Etat, elles vont chercher à se structurer, à créer des normes de fonctionnement, à se doter d'outils de structuration, mais également à mobiliser l'intervention de l'administration et des collectivités territoriales. On verra que ces cas permettent de discuter des modes d'intervention de l'Etat et sa place au sein des mondes de l'art : en quoi l'action publique contribue-t-elle (ou au contraire freine-t-elle) le développement d'un nouveau monde de l'art ? Comment cette intervention conduit à renouveler les mondes de l'art existants ?

Les « nouveaux territoires de l'art » : de l'émergence de nouveaux espaces de création et de diffusion artistiques hors de l'institution à la construction d'un nouveau monde de l'art

L'exploration de nouveaux espaces de création et de diffusion artistiques : sortir et interpeller les cadres existants

Les projets artistiques dans les squats et les friches artistiques sont d'abord nés d'une volonté de sortir des cadres institutionnels pour échapper au formatage des institutions culturelles comme le théâtre, l'opéra, les musées, lié aux *conventions* esthétiques et techniques (dimensions des œuvres, monodisciplinarité), aux conditions de travail de conception et de diffusion des œuvres (durée des répétitions et des représentations ; intermédiation des relations avec le public). En effet, en sortant des espaces traditionnels de création et de diffusion artistiques, ces acteurs développent des projets qui rompent avec les frontières classiques entre artistes de différentes disciplines, entre les artistes et le public, entre le public et la population, comme l'illustre le cas du squat « Chez Robert, électron libre ».

Ce squat artistique parisien a été fondé, à l'image de nombreux squats ou friches artistiques, sur un modèle ouvert aux publics et aux artistes. Les trois fondateurs du squat, le collectif K.G.B. (du nom des trois fondateurs : Kalex, Gaspard et Bruno), ont investi en 1999 un immeuble désaffecté de la rue de Rivoli² à Paris pour développer un « projet artistique alternatif ». Cette démarche avait pour but selon l'un des fondateurs du lieu de répondre à la fois au manque d'ateliers et d'espaces de production-diffusion sur la région parisienne et de remettre en cause

2. De ce point de vue, Electron libre apparaît comme un contre-exemple car le squat est implanté au cœur de Paris dans une grande artère commerciale, à quelques centaines de mètres du Louvre et du Centre Pompidou. Cette situation géographique « exceptionnelle » a amplifié le caractère original du projet au regard des institutions culturelles et des autres projets artistiques alternatifs qui pour la grande majorité des friches ou squats parisiens (voire français), se trouve en périphérie des villes (dans d'anciennes zones industrielles, voire dans des zones rurales), dans des zones peu dotées d'équipements culturels traditionnels.

les normes des espaces conventionnels comme les galeries d'art ou les musées³. Le projet repose ainsi sur quatre principes fondateurs qui s'affranchissent des cadres proposés par les institutions culturelles : créer un lieu ouvert aux artistes de disciplines différentes (plasticiens, photographes, stylistes, chorégraphes, musiciens, poètes etc.); favoriser les collaborations artistiques pluridisciplinaires; développer une culture de proximité grâce à la gratuité d'accès aux expositions et aux ateliers; rendre visible le processus de création artistique, grâce à l'implication des artistes dans l'accueil des publics, voire, dans certains cas, à l'implication des publics dans ce processus. Ce rapport direct entre le public et les artistes remet aussi en cause le rôle de certains intermédiaires du travail artistique comme les galeristes ou les agents du marché de l'art, ou certains médiateurs des institutions culturelles (guides-conférenciers, animateurs d'ateliers, etc.).

Plus concrètement, l'activité au sein du squat s'organise autour de projets individuels ou collectifs qui peuvent prendre la forme d'expositions, de performances, voire de spectacles, autour d'œuvres de plasticiens (peintures, sculptures), de photographes, vidéastes, stylistes, et des projets hybrides mêlant, par exemple, le travail d'une styliste et d'un plasticien pour réaliser des vêtements, ou une collaboration entre un plasticien et un DJ pour l'organisation d'une performance.

On voit apparaître, à partir de ce cas, trois dimensions intimement liées qui constituent le fondement de ces espaces de création et de diffusion émergents :

- une dimension artistique et culturelle, caractérisée par l'émergence de projets pluridisciplinaires qui impliquent les publics dans le processus de conception ;
- une dimension sociale et éducative, marquée par la volonté de toucher des publics qui n'ont pas l'habitude de fréquenter des lieux artistiques (gratuité des lieux, coopération avec des associations de quartier ou des structures d'insertion sociales, implantation dans des zones pauvres en équipements culturels) ;
- une dimension spatiale et urbaine, à travers la réhabilitation de ces espaces et leur transformation mais aussi plus largement par la volonté des collectifs d'artistes de s'adresser aux populations du territoire (implication des habitants du quartier, projets spécifiques pour certaine population, etc.)

Ces dimensions rompent avec les cadres institutionnels en favorisant l'apparition de nouvelles conventions qui transforment les relations entre les parties prenantes du travail artistique (artistes, personnels de renfort, producteurs, diffuseurs, financeurs, publics et population) : relations avec le public plus directes et participatives; remise en cause des canaux traditionnels de diffusion (absence d'intermédiaire); projet réunissant artistes professionnels et amateurs. Ces conventions sont à l'origine de la construction d'un monde de l'art à part entière (Becker, 1988).

Le monde des « nouveaux territoires de l'art » : construire de nouveaux cadres

Ce monde des *francs-tireurs* [« *mavericks* » (Becker, 1982)] s'est construit autour de trois dynamiques complémentaires et consécutives, marquées par la rencontre progressive entre porteurs de projet et pouvoirs publics, après une première phase de rupture et de marginalisation des pratiques caractérisée, comme on l'a vu plus haut, par le refus et la critique des canaux de création et diffusion traditionnels.

3. Entretien avec Gaspard, co-fondateur du squat Electron libre, juillet 2004, Paris.

D'abord, ces porteurs de projets ont cherché à s'autonomiser par rapport aux champs traditionnels en organisant progressivement la production, la diffusion mais aussi la coordination des lieux autour de différents dispositifs. On peut citer par exemple le festival « Art et Squats » qui a fédéré entre 2002 et 2004 une vingtaine de squats autour du Palais de Tokyo. Il s'est appuyé sur un réseau d'information et de lobbying construit par de l'association Interface qui a permis d'identifier des objectifs communs et de porter des revendications auprès de l'administration publique. Deux ans plus tard, l'échec du festival et les obstacles rencontrés pour construire un discours commun au sein de l'association Interface marquent cependant les difficultés de structuration de ces pratiques. De nombreux squats refusent ainsi toutes formes d'institutionnalisation souvent par crainte de voir leur projet récupéré par l'institution (formatage des projets, perte du sens initial de la démarche, perte d'autonomie, etc.).

En effet, cette phase d'autonomisation s'accompagne le plus souvent d'une phase de rationalisation de l'activité qui se caractérise par l'établissement de normes et la mise en place d'*outils de gestion* (Moisdon, 1997) au sein des squats et des friches. Ces outils sont dans un premier temps relativement traditionnels : sélection des projets autour de cahiers des charges ; organisation des tâches avec l'établissement de chartes de bonnes pratiques ; organisation de réunion d'information et de coordination ; mise en place de statuts juridiques (essentiellement sous la forme associative) et mise en place d'une comptabilité de caisse (recettes/dépenses) voire dans certains cas élaboration d'une comptabilité de gestion (comptabilité analytique) pour rendre compte des activités (Le Theule, 2007). Apparaissent néanmoins rapidement des formes d'organisation plus originales qui portent la marque de stratégies d'adaptations et de compromis (Oliver, 1991) par rapport à ces contraintes de gestion. En premier lieu, même si les tenants de ces pratiques utilisent des outils classiques, ils tentent de les adapter aux spécificités des activités émergentes : par exemple l'évaluation rend compte non seulement des résultats (nombre d'œuvres produites, nombre de représentations, fréquentation, etc.) mais aussi des processus de création (durée et formes de production, partenariats, différentes phases de conception, différentes formes d'implication des publics).

Par ailleurs, sont également mis en place dans ces lieux des formes d'organisation et de gestion originales caractérisées notamment par : une autonomie de gestion des projets par rapport aux pouvoirs publics (autonomie financière et autonomie des prises de décision) ; la collégialité des modes de direction et la polyvalence des équipes. Si on reprend l'exemple d'Electron libre, l'organisation du lieu s'est construite autour d'une autonomie de gestion avec la volonté d'impliquer tous les membres du squat dans le processus de décision en privilégiant l'artistique dans les choix stratégiques, et de partager les tâches artistiques, techniques, administratives. L'autonomie financière étant atteinte grâce aux dons des visiteurs, aux cotisations des adhérents à l'association et à la participation financière des artistes résidents.

En parallèle, la structuration progressive du squat (établissement d'une charte) et de multiples actions de lobbying (articles de journaux, comptage du public, lettres aux pouvoirs publics, etc.) ont conduit en 2002 au rachat du lieu par la Mairie. Cette reconnaissance s'est accompagnée d'une seconde phase de négociation entre porteurs du projet et responsables publics, pour la mise aux normes et la transformation architecturale du lieu.

Cependant la phase de structuration ne débouche pas automatiquement sur une reconnaissance institutionnelle de ce type de projet, comme c'est le cas pour Electron libre. En fonction de

la stratégie adoptée (marginalisation, structuration, mobilisation des médias et du public) et des contextes locaux (rôle des collectivités locales, zones d'implantation, concurrence avec d'autres lieux), les projets connaîtront des formes de reconnaissance variables : rachat, subventions, labellisation, baux précaires, voire dans nombre de cas, expulsions.

La reconnaissance institutionnelle dépend enfin très largement de la structuration plus globale du *monde de l'art*. Celle-ci se caractérise par la constitution de réseaux de mutualisation et de lobbying pour améliorer les conditions de travail au sein de ces lieux et accroître leur visibilité aux yeux des pouvoirs publics. Ainsi sont apparus différents réseaux liés aux friches et aux squats. On peut citer comme exemple le réseau Actes-if qui regroupe une vingtaine de « lieux intermédiaires » franciliens. Ces lieux sont caractérisés par une autonomie de gestion et une indépendance artistique, par des projets pluridisciplinaires, mis en œuvre en relation avec des acteurs sociaux et par une diffusion réduite (la jauge des spectacles ne doit pas dépasser 500 places). Ce réseau a été créé en 1997 pour permettre de mutualiser les ressources de lieux émergents (formations, moyens de production, comptabilité, etc.) et de jouer un rôle de médiateur auprès des pouvoirs publics (rachat, soutien financier et technique...) et des acteurs privés (obtention de prêts bancaires, relations avec d'autres réseaux d'information ou de diffusion). Actes-if a créé en 2006 un *observatoire* du fonctionnement des lieux du réseau pour permettre de documenter l'organisation de chaque lieu et ses besoins propres. Les conclusions d'une première étude ont permis de faire pression sur les pouvoirs publics pour faire reconnaître leurs spécificités. Mais cette étude a surtout mis en évidence les difficultés de coordination des lieux (désengagement pour certains d'entre eux) et la difficulté de parvenir à un compromis dans les négociations avec l'institution, celui-ci achoppant en particulier sur le rapprochement avec les critères d'évaluation du Ministère de la Culture (fréquentation, équilibre budgétaire).

Le développement de ces pratiques ne s'est pas fait en dehors de toute intervention de l'Etat, au contraire, il s'est construit en interaction avec les pouvoirs publics et en premier lieu avec les collectivités territoriales. Le processus concomitant de structuration et de reconnaissance des pratiques fait apparaître progressivement un maillage de relations entre lieux émergents et pouvoirs publics qui structurent le *monde de l'art*.

L'Etat au centre de la construction d'un monde de l'art: des modalités d'intervention qui se transforment au contact de nouvelles pratiques et conventions

Des modes d'intervention plus transversaux: l'émergence de dispositifs publics originaux

Avec la multiplication des squats et des friches artistiques et l'intérêt croissant du public pour ces lieux, une réponse plus globale va être mise en place par le secrétariat au Patrimoine et à la décentralisation territoriale avec, dans un premier temps la commande en 2000 d'une étude sur « ces projets inscrits dans des contextes différents de ceux des institutions culturelles identifiées »⁴. Le rapport Lextraît a débouché sur un certain nombre de propositions qui sortent des cadres habituels de l'intervention publique dans le champ culturel, notamment pour s'adapter aux spécificités de ces pratiques. La plus emblématique de ces propositions est la création de

4. Lettre de mission à Fabrice Lextraît par Michel Duffour, secrétaire d'État au Patrimoine et à la décentralisation territoriale, 2000.

la Mission *Nouveaux Territoires de l'art* en 2002, intégrée à l'Institut des Villes. Ce dispositif a pour but d'identifier et d'accompagner ces projets multiformes. Son action s'organise autour de groupe d'experts pluridisciplinaires (sociologues, juristes, urbanistes, politologues) qui vont se déplacer en région et jouer un rôle de médiation entre les porteurs de projets, les collectivités territoriales et les Directions Régionales des Affaires Culturelles. Par exemple, à Toulouse, le collectif d'artistes squatters Mix'Art Myris⁵, a pu, grâce au soutien de la Mission, être relogé puis signer une convention d'occupation pérenne avec la ville, le département et la DRAC. Par ailleurs, la Mission coordonne les actions de plusieurs ministères pour répondre aux différentes dimensions des pratiques : artistiques, sociales, éducatives, urbaines, etc.

Une construction qui interpelle l'administration publique : la co-transformation des pratiques

L'émergence de ce dispositif de médiation marque la transformation de l'action publique. Après une phase d'adaptation progressive, marquée par la création de lignes budgétaires spécifiques pour les *Nouveaux territoires de l'art* (NTA) vient une phase de transformation plus profonde des pratiques de l'administration, caractérisée par le développement d'actions coordonnées entre ministères et entre services au sein de chaque ministère. La construction d'entités transversales, à l'image de la Mission NTA, s'accompagne d'une volonté de créer un dispositif d'expertise et de gestion de la connaissance. On sort donc de dispositifs traditionnels de financement ou de labellisation. Sur ce point, justement, la responsable de la mission affirme vouloir éviter de faire des « NTA » un label, qui conduirait à établir des critères standardisés et à fermer ainsi le champ d'intervention de la Mission. Néanmoins l'action de cette Mission encadre le champ des *Nouveaux Territoires de l'Art* et permet à certains lieux de légitimer leurs pratiques aux yeux des pouvoirs publics. Cette action reste cependant, selon sa responsable, ouverte car la Mission travaille en collaboration avec un certain nombre d'associations et de réseaux liés à ces pratiques (comme par exemple, le groupe de réflexion Autre(s)pArts, qui regroupent des responsables de friches artistiques et des universitaires).

Conclusion

Le cas des *Nouveaux territoires de l'art* montre donc le rôle central que joue l'Etat dans la construction d'un monde de l'art, en particulier en France. Mais ce rôle n'est pas figé, au contraire. Les modalités d'intervention peuvent s'adapter progressivement aux conventions et formes spécifiques de structuration du *monde de l'art*, notamment en créant des dispositifs d'intervention originaux, comme la mission NTA. L'Etat va alors se doter de nouvelles lunettes pour observer et accompagner l'émergence d'un monde de l'art et, en même temps, changer son regard sur les mondes de l'art existants.

Source de remise en cause des fondements de la politique culturelle, voire de sa mise en crise, les *Nouveaux Territoires de l'Art* sont aussi, paradoxalement, un facteur de relégitimation de l'action publique : en permettant aux collectivités d'enrichir leur palette d'interventions ;

5. Collectif d'artistes composé de plus de 250 membres qui a investi un immeuble abandonné dans Toulouse. Ce lieu est ouvert à toutes disciplines et tous niveaux de compétences, et fonctionne sur un principe d'autogestion. Il associe des espaces de création et des espaces de monstration, de diffusion, de convivialité, de rencontres et d'échanges... L'association est composée d'adhérents, représentée par une collégiale garante du projet et accompagnée par une équipe salariée. Les principes fondamentaux sont la mutualisation, l'échange, la participation libre et nécessaire, la transversalité, l'expérimentation.

en poussant l'État à repenser ses modes d'action traditionnels pour s'adapter aux innovations artistiques et culturelles. Finalement, la co-transformation des organisations se produit dans un processus lent, progressif et discontinu de construction d'un nouveau regard de l'État sur des projets artistiques d'un côté, des porteurs de projet sur le rôle de l'administration et sur les outils de gestion, de l'autre.

En questionnant ainsi les pratiques des autres mondes de l'art, à la fois dans leur capacité à renouveler leurs activités et à s'ouvrir sur de nouveaux publics, les Nouveaux Territoires de l'art bousculent en fait l'ensemble du paysage culturel, ce qui fait que les tenants du monde de l'art institué intègrent progressivement certaines de ses caractéristiques. Au niveau des grandes institutions culturelles, la multiplication des projets hors-les-murs impulsés par ces établissements publics semble indiquer l'importance de la dimension territoriale de l'activité. L'étude des projets menés sur le Musée du Louvre et l'Opéra de Lyon (Aubouin et Coblenz, 2010) montre que, ces projets, initialement déclenchés comme des conquêtes territoriales ne se laissent pas « attraper » uniquement par le prisme du territoire. Partant « en campagne » respectivement à Lens et à Vénissieux, ces deux institutions auraient pu décliner leur programmation classique, en allant directement s'adresser à un public « empêché » ; mais elles choisissent de concevoir un autre Louvre dans lequel les collections sont présentées différemment, quitte à percuter les modes d'organisation traditionnels du musée (en particulier les départements de conservation) et de créer une œuvre nouvelle, ancrée dans le territoire par le travail artistique amateur des acteurs locaux et dont les modes de pilotage par l'institution, encore inconnus, étaient à construire par les équipes de l'Opéra. Pour ces organisations, le projet territorial semble constituer l'opportunité d'une introspection de l'institution, une mise en danger volontaire de l'organisation artistique et culturelle. Cette démarche provoque un effet en retour sur l'institution, le projet artistique territorial ne constitue pas une initiative à la frontière des territoires de l'institution ; il est celle-ci dans toutes ses dimensions et missions. Il permet de porter un nouveau regard, de plus loin, sur l'établissement, son activité et sa performance.

Bibliographie

Aubouin Nicolas, (2009). *L'institutionnalisation des espaces artistiques déterritorialisés : de la construction de nouveaux mondes de l'art à la transformation des modes d'action publique*. Université Paris Ouest – Mines ParisTech, Thèse de doctorat.

Aubouin Nicolas, Coblenz Emmanuel, (2010). « Pilotage des projets territoriaux hors les murs : l'Opéra de Lyon et le Louvre-Lens. La création artistique ne se décentralise pas, elle se réinvente », *Revue Espace*, n° 283.

Becker Howard S., (1982). *Art worlds*, Berkeley, University of California Press.
–., (1988). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

Douglas Mary, (2004). *Comment pensent les institutions*. Paris, La Découverte.

Le Theule Marie-Astride, (2007). *Comptabilité et contrôle dans les organisations créatives : une gestion des possibles ?* Thèse de doctorat, Paris, CNAM, 19 décembre.

Lextrait Fabrice, (2001). *Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris, La Documentation Française.

Moisdon Jean-Claude, (1997). *Du mode d'existence des outils de gestion*. Paris, Éditions Seli Arslan.

Oliver Christine, (1991). « Strategic responses to institutional processes », *Academy of management review*, vol. 16, n° 1, p. 145-179.

Losers lose : les vrais *outsiders* des mondes de l'art contemporain

*Anne Gombault, Françoise Liot, Jean Pralong,
Jean-Yves Agard & Catherine Morel*

La créativité n'est pas une chose rare, elle arrive toujours.

La chose la plus intéressante, c'est après le moment de la création : qu'est-ce qui arrive ?

Howard Becker

(Extrait de l'introduction du colloque de Cerisy,

6 octobre 2010)

Introduction

Les mondes de l'art contemporain sont peuplés d'*outsiders* en situation d'insuccès objectif de carrière. La recherche en sociologie, en économie ou en gestion, s'est peu intéressée à cette majorité d'« artistes ratés », préférant étudier la carrière des artistes à succès ou se concentrer sur le succès de carrière subjectif des artistes. De nature psychologique, ce succès de carrière subjectif prend différentes formes mais peut être défini comme un sentiment de fierté et d'accomplissement issu de la réalisation des buts les plus importants dans la vie d'une personne (Hall, 1996). Il apparaît souvent dans la littérature comme la rétribution-clé des artistes avec pour antécédents la motivation intrinsèque au travail de création, la recherche d'autonomie, l'engagement passionné (Caves, 2000). Les indicateurs du succès objectif de carrière, comme la rémunération, la progression, la sécurité de l'emploi, tout ce qui correspond pour un artiste à la reconnaissance de son art par les structures légitimes (Bowness, 1989 ; Moulin, 1992) et au revenu qu'il en tire (Throsby, 1994 ; Bridgstock, 2005, 2008a, 2008b) seraient secondaires pour l'artiste. Héritage romantique pesant, renforcé par la sociologie bourdieusienne, l'insuccès objectif de carrière a même été longtemps valorisé par le mythe de « l'artiste maudit » comme une sorte de passage obligé (Chiapello, 1998) avant la rédemption par le marché – *la gloire de Van Gogh* (Heinich, 1991). Johnson, (1993) montre ainsi comment Pierre Bourdieu analyse la production culturelle comme « un champ économique inversé » basé sur une logique de *loser wins* et de *winner loses* : ceux qui renoncent volontairement au succès matériel gagnent prestige et honneur qui peuvent se transformer en succès matériel – les stratégies de carrière n'étant pas forcément conscientes – tandis que le succès matériel peut être au contraire une barrière au succès symbolique et à la consécration.

Cette recherche s'intéresse précisément à l'insuccès objectif de carrière dans une population d'artistes visuels qui ne parviennent pas à socialiser leur travail, alors qu'ils sont plus motivés par

la recherche de succès objectif que subjectif, à savoir une reconnaissance et un revenu de leur production. En 2009 et 2010, une recherche-action a tenté de décrire et de comprendre l'insuccès de carrière objectif des artistes visuels en France exclus des mondes de l'art contemporain, autour de la question suivante : quelles sont en France les barrières au succès de carrière objectif des artistes visuels exclus des mondes de l'art contemporain ? L'objectif de la recherche-action, menée pour une région française auprès de 100 artistes visuels en situation d'insuccès objectif de carrière, était de conduire chacun de ces artistes à « valoriser son projet artistique » (titre de l'action). D'octobre 2009 à février 2010, 8 sessions hebdomadaires de 3 heures chacune ont ainsi été animées par 5 chercheurs, en accueillant à chaque fois des artistes et des agents publics et privés des mondes de l'art locaux et internationaux ; 7 projets pédagogiques ont été lancés, destinés à mettre les artistes en situation réelle de valorisation de leur travail, en lien avec des intermédiaires publics ou privés et des entrepreneurs locaux. La production et l'analyse des données ont été effectuées avant, pendant et après l'action, de façon longitudinale et multi-angulée par plusieurs méthodes dont 4 entretiens de groupe semi-directifs conduits avant la formation (40 artistes) traités par une analyse thématique de contenu et une observation participante pendant et après la formation (analyse ethnographique des comportements des artistes pendant la formation, dans la réalisation des projets, dans leur action quotidienne)¹.

Les artistes de l'échantillon² étudié se caractérisaient d'une part par leur engagement dans la carrière – la production d'art étant leur activité majeure, ils s'auto-définissaient comme des artistes professionnels – et d'autre part par leur situation d'insuccès de carrière objectif, avec pas ou peu de visibilité et de reconnaissance de leur production et n'arrivant pas à vivre de cette production. Le cadre théorique de la recherche propose une approche pluridisciplinaire (sociologie, psychologie sociale, management), croisant les concepts de « mondes de l'art », d'« *outsiders* » et de « déviance » d'Howard Becker (1963, 1982) avec les travaux sur les nouvelles carrières (Arthur et Rousseau, 1996). Les résultats décrivent comment les artistes, dans une conscience claire mais désenchantée de l'environnement de carrière des mondes de l'art, des facteurs objectifs de succès et de leur position d'*outsiders*, ne parviennent pourtant pas à agir dans le sens de la recherche d'un succès objectif de carrière. L'analyse de l'environnement montre comment la prégnance des conventions *business* des mondes de l'art contemporain, le manque d'autonomie des politiques publiques françaises, et la faiblesse créative d'une région patrimoniale sont des éléments contextuels essentiels pour comprendre ces difficultés d'action des artistes.

Des artistes visuels en situation d'insuccès objectif de carrière

L'articulation des concepts d'*outsiders*, de déviance et de monde de l'art (Becker, 1963, 1982) permet de caractériser la situation d'insuccès objectif de carrière des artistes visuels étudiés.

De purs outsiders exclus parce que déviants des mondes de l'art contemporain...

Qu'est-ce qu'un *outsider*? Becker (1963), dans les premières pages de son ouvrage, insiste sur le double sens d'*outsiders*. Chaque groupe social institue des normes formelles ou infor-

1. Les données présentées dans ce chapitre ont été produites par ces méthodes.

2. Le dispositif d'enquête a conduit à privilégier une population essentiellement composée d'artistes visuels : 62,2 % d'entre eux sont des femmes, la majorité sont des quarantennaires, les deux tiers ont poursuivi une scolarité au-delà de bac + 3, ils viennent de milieux sociaux plutôt favorisés. La grande majorité d'entre eux déclare un revenu annuel inférieur à 13000 euros en cumulant activité artistique et autres activités. Presque la moitié d'entre eux occupe un second emploi. Enfin, un tiers bénéficie des minima sociaux au moment de l'enquête.

nelles qui définissent des modes de comportements appropriés et que le groupe s'efforce de faire appliquer. Ainsi quand un individu transgresse ces normes, il est considéré comme étranger au groupe. C'est bien ce qui définit la situation des artistes étudiés dans cette recherche, par rapport au fonctionnement très souvent informel du monde de l'art contemporain, le monde de l'art le plus institué et le plus légitime dans le champ des arts plastiques (Moulin, 1992). Ces artistes se tiennent à l'écart de ce groupe mais, selon le deuxième sens d'*outsiders*, les individus qui transgressent les normes du groupe peuvent eux-mêmes considérer que ceux qui les jugent sont étrangers à leur univers. Or cela suppose d'abord que la transgression soit volontaire et consciente, ce qui n'est pas toujours le cas des artistes étudiés ici. Dans un univers où l'essentiel des normes est informel et qui fonctionne sur une grande sélectivité (ce qui requiert une dissimulation volontaire de ses principes et un décryptage), les artistes ont bien du mal à percevoir les contours de ce monde. Ils peuvent en critiquer certains aspects et s'opposer ouvertement à certaines normes, mais il arrive aussi que leur comportement soit inadéquat sans même qu'ils en aient conscience. De plus, ces artistes, s'ils sont dans des situations matérielles et parfois sociales et psychologiques proches, ne constituent pas un groupe social homogène qui porterait la possibilité de créer des normes concurrentes au monde légitime. En ce sens, ils sont de « vrais » *outsiders*, dans la mesure où ce n'est pas leur position d'artiste qui les définit comme différents des gens « ordinaires », mais leur « étrangeté » au monde même de l'art qui les conduit à une forme d'exclusion sociale atteignant leur identité d'artiste et empêchant toute résistance collective à ce processus. De ce point de vue, le véritable *outsider* est un exclu solitaire.

Ces artistes qui ne parviennent pas à socialiser leur travail malgré un fort investissement dans leur pratique sont exclus des mondes de l'art contemporain. Ils ne parviennent à entrer dans aucun monde institué, mais ne parviennent pas non plus à construire un nouveau monde. S'ils ne sont pas exclus socialement, ils se situent bien en déviance par rapport aux mondes de l'art contemporain si l'on considère avec Becker que « les phénomènes de déviance lient étroitement la personne qui émet le jugement de déviance, le processus qui aboutit à ce jugement et la situation dans laquelle il est produit » (Becker, 1963) ; il s'agit bien pour les artistes étudiés d'une déviance qu'on peut qualifier d'« intra artistique ». La dualité des mondes de l'art contemporain, à la fois hyper conventionnés, donc normatifs (Becker, 1982) et hyper libéraux donc ouverts (Menger, 2002), crée une forte ambiguïté quant à l'action à mener dans ces mondes. C'est cette double contrainte, vécue comme une injonction paradoxale, qui rend la construction de la carrière très difficile pour les artistes en général, et insurmontable pour les artistes étudiés. Ils sont dans l'incapacité de donner du sens à ces mondes de l'art et d'énacter les bonnes opportunités d'action (Weick, 1995, 1996 ; Littleton *et al.*, 2000 ; Arthur *et al.*, 2005). Une des barrières majeures à leur succès de carrière peut se comprendre dans ce schéma socio-cognitif (Pralong J., Gombault A., Liot F. *et al.*, 2011).

...qui échappent à la typologie de Becker

Plus précisément, comment peut-on définir ces artistes par rapport à la typologie décrite par Becker dans les mondes de l'art ?

En tant qu'*outsiders* des mondes de l'art, ils n'entrent pas dans la catégorie des professionnels intégrés même si une part d'entre eux respecte un certain nombre de conventions qui préexistent dans les mondes institués. Ils sont parfois très proches de l'art contemporain du point de vue des œuvres, parfois ils en sont très éloignés. Leur production artistique peut être conventionnelle et, de fait, être potentiellement facilement acceptée par un public, mais ce n'est jamais la

seule condition pour prétendre faire partie de ces mondes qui sont par définitions très sélectifs. Ces conventions, en effet, sont multiples et protéiformes, elles ne concernent pas seulement les œuvres mais aussi l'ensemble du comportement de l'artiste pour s'insérer dans les réseaux et entrer en coopération avec les autres acteurs des mondes conventionnels.

Hors des mondes institués, ils pourraient se retrouver en situation de francs-tireurs. Mais, si certains revendiquent une singularité et peuvent parfois la mettre en avant pour justifier leur incapacité à socialiser leur travail, cette différence et cette capacité d'innovation restent une forme de déviance qui ne parvient pas à générer un nouveau monde de l'art (Heinich, 1998). Ces artistes n'arrivent pas à créer une émulation suffisamment importante pour recréer de nouvelles chaînes de coopération susceptibles de fabriquer un monde de l'art qui leur serait propre. De ce point de vue, leur singularité les marginalise et se retourne ainsi contre eux. Ils ne parviennent pas à créer du collectif. Ainsi leur travail se contente-t-il d'être perçu comme incongru ou déliant par les autres.

Les artistes étudiés sont aussi très éloignés des artistes populaires décrits par Becker. Ils se définissent, en effet, par une vocation artistique clairement affirmée et une volonté de professionnalisation. Toutefois certains peuvent se situer dans la fabrication d'objets de décoration ou visent un usage social de leur art (art thérapie par exemple) qui les disqualifie par rapport aux mondes institués sans toutefois les inscrire dans un usage collectif et populaire.

Enfin, la catégorie des artistes naïfs pourrait correspondre à certains des artistes de l'échantillon étudié, si l'on considère qu'ils produisent parfois des œuvres en dehors de toute convention et sans recours aux chaînes de coopération qui traversent les mondes conventionnels. Toutefois, ils s'en distinguent justement par leur absence de naïveté, les artistes étudiés souhaitent tous en effet être reconnus comme artistes, ils vivent une vocation artistique, ils ont une pratique assidue de l'art ou au moins régulière : leur problème est de faire reconnaître leur production comme étant de l'art alors qu'ils en sont eux-mêmes convaincus.

Des *outsiders* désenchantés conscients de l'environnement de carrière des mondes de l'art et des facteurs de succès

La plupart des artistes de l'échantillon ont une grande lucidité sur l'étroitesse du marché de l'art contemporain, première limite pour parvenir à une insertion économique. Par conséquent, ils ont parfaitement conscience que la valeur artistique de leur travail ne peut permettre, à elle seule, leur réussite professionnelle. Les contraintes contextuelles sont clairement identifiées. Ils perçoivent aussi facilement ce qui leur manque pour « sortir du lot » et résister à la situation de concurrence que crée la massification de l'entrée des artistes sur ce marché du travail extrêmement étroit (Menger, 2009).

Un sculpteur : *Moi je pense qu'il y a trop d'artistes pour le marché. Il y a profusion de gens qui font des choses très intéressantes, et il n'y a pas de public [...] le problème, c'est que ces gens on les fait rêver, on les forme et 80% se retrouvent au RMI. Tout le monde exprimait son mal-être à la réunion de l'année dernière [réunion de préparation à la formation], parce qu'ils n'arrivent pas à en vivre. Il n'y a pas assez de marché.*

Extrait des entretiens de groupe

Dans ces conditions, leur première demande est souvent d'être reconnu, par les institutions, par les décideurs locaux, par des instances notamment publiques qui, si elles ont une faible influence sur le marché de l'art global, peuvent toutefois leur permettre d'exister en tant qu'artiste au niveau local, c'est-à-dire d'être identifié et considéré comme tel.

Une plasticienne : *Qu'il y ait une reconnaissance des institutionnels ! Dans les communautés de communes, c'est pareil, ils vont chercher ailleurs des gens reconnus, pourquoi il n'y aurait pas une petite part pour les gens qui sont là aussi.*

Extrait des entretiens de groupe

Toutefois, une visibilité qui se manifeste seulement par l'exposition du travail artistique, apparaît très vite insuffisante aux artistes si elle n'a pas de retombées économiques. La reconnaissance de ce point de vue n'est pas indépendante des ressources financières que les artistes peuvent en attendre.

Un photographe d'art : *J'expose beaucoup... Ça fait longtemps que j'expose, mais exposer ça ne remplit pas mon frigo.*

Un peintre : *Moi j'ai fait un métier en parallèle pendant 20 ans, c'est difficile à gérer.*

Un graphiste : *Moi depuis que j'ai compris, que je ne pouvais pas vivre de mon art, je fais autre chose, de la BD, des étiquettes de vin, moi aujourd'hui j'ai besoin de ce changement. [...] J'ai trouvé là un rythme de vie, une façon d'organiser mon travail.*

Extrait des entretiens de groupe (une discussion entre artistes)

L'équilibre est fragile entre le besoin de gagner sa vie et la disponibilité nécessaire à l'activité artistique. Pour les femmes, cette situation semble d'autant plus difficile à gérer que l'activité artistique se pratique souvent au domicile familial : l'identité d'artiste est souvent cannibalisée par cette identité de femme au foyer. En effet, il devient difficile de dégager un temps spécifique à l'activité professionnelle, celle-ci doit se glisser dans les interstices de la vie de mère et d'épouse. Surtout, il est encore plus compliqué d'apparaître pour les autres comme une « véritable » artiste et non comme une femme s'adonnant à une activité occupationnelle. On retrouve ici la différence entre « faire de l'art et vivre de l'art » que vivent souvent les femmes artistes (Moulin, Passeron et al., 1985 ; Pasquier, 1983 ; Buscato, 2007).

Une plasticienne: *Moi j'étais enseignante, ça m'empêchait de créer. Un métier à côté, tu peux arriver à créer, mais c'est difficile parce que ça prend du temps. Pour une femme, c'est encore plus difficile, ton métier, ta création, tes enfants. Moi je créais pas, t'as un manque terrible. D'ailleurs j'ai laissé tomber. Le côté alimentaire te rattrape alors tu trouves un autre boulot. Tout le temps. [...] Et là je me dis j'arrête tout, je me consacre à la création, alors soit il faut avoir un mari qui rapporte assez pour te consacrer à ça, soit...*

Une plasticienne plus aisée: *J'ai la chance de pouvoir ne pas travailler, parce que mon mari gagne de l'argent pour toute la famille, mais c'est frustrant, les expos m'ont permis de payer les déplacements et le matériel pour peindre. C'est assez difficile à supporter cette dépendance que j'ai acceptée, mais maintenant j'ai besoin de travailler, enfin de gagner ma vie enfin de prouver que j'ai une autonomie possible.*

Extrait des entretiens de groupe

Pour les artistes étudiés, ce déficit de reconnaissance et ces obstacles contextuels à l'équilibre économique de leur activité semblent souvent ardues à surmonter seuls. Ils insistent sur le manque d'intermédiaires propres à créer les conditions de la rencontre entre leur travail artistique et un client potentiel. Ceux-ci peuvent être des galeries, mais plus souvent ils en appellent à d'autres agents d'artistes. Les expériences avec des galeries ont presque toujours été négatives: trop de contraintes imposées et une incompatibilité d'objectifs et de manières de travailler. Un agent d'artiste au contraire est perçu comme un intermédiaire au service de l'artiste et de son projet.

Un sculpteur: *Non, si je devais raconter mon parcours, moi ce serait de trouver un courtier, un agent qui permettrait de me mettre en relation avec le peu de collectionneurs que ça peut intéresser. Le vrai problème, c'est la relation. [...] La seule requête à avoir, ce serait auprès d'un agent qui serait en contact avec des gens que je peux pas contacter moi. [...] Avec un agent, c'est mieux.*

Un photographe d'art: *Si nous on peut créer et que quelqu'un s'occupe de tout le reste...*

Extrait des entretiens de groupe

Mais dans leurs représentations, l'agent d'artiste idéal devient vite « l'homme à tout faire » et « le sauveur » de l'artiste, et ceci d'autant plus que les artistes se sont rarement confrontés réellement à ce type d'intermédiaires, peu nombreux en France. Ce fantasme de la personne ou de la structure providentielle qui comprendrait leur travail et serait à même d'en prendre en charge tous les aspects relationnels est significatif de la principale difficulté des artistes à devenir eux-mêmes les véritables entrepreneurs de leurs projets, de leur incapacité à donner du sens aux mondes de l'art et à se saisir des bonnes modalités d'action.

L'incapacité d'agir dans le sens de la recherche d'un succès de carrière objectif

Même si les artistes ont conscience de ce qu'ils devraient mettre en œuvre pour développer leur reconnaissance et améliorer les retombées économiques de leur activité, ils ne parviennent pas à le faire. Ils se concentrent sur le volet de la création sans parvenir à mettre en œuvre le volet entrepreneurial requis pour valoriser socialement et économiquement leur production artistique.

La recherche a permis d'identifier des incompétences et des comportements types qui handicapent cette valorisation.

Des incompétences discursives, relationnelles, gestionnaires

Les artistes *outsiders* se trouvent dans un refus ou une incapacité d'élaboration réflexive. Soit l'artiste considère que son travail porte en lui-même sa force et qu'il n'a pas besoin de s'accompagner de mots, soit il se considère comme incapable de construire une argumentation écrite ou orale et se sent démuni dans ses démarches de communication.

Fin 2009, pendant la formation

Pour pouvoir réfléchir à la mise en marché de leurs projets, nous avons demandé aux artistes en formation de rédiger leurs projets artistiques et de nous le présenter. Pendant la séance, ils sont nombreux – Catherine, Patricia et d'autres – à souhaiter qu'on les aide à écrire leurs projets, qu'ils parviennent très mal à formuler à l'oral. Plusieurs nous renvoient un courriel pour nous demander cette aide. Mais qui, d'abord, pourrait mieux qu'eux expliciter leurs intentions? Il nous faut, pour les aider, pouvoir connaître leur travail; or cette explicitation pose problème, comme si définir le projet consistait forcément à la réduire et à en limiter la portée. Pour certains, l'activité artistique est justement un mode d'expression non verbal qui compense leur difficulté à communiquer par des mots. Ainsi même s'ils perçoivent la nécessité d'explicitier leur travail, cette exigence se heurte à une représentation de leur activité comme un mode d'expression non verbal.

Début 2011, après la formation

Le lendemain du vernissage de l'exposition du projet photographique de la formation « Artistes en Région X », un des enseignants de la formation reçoit ce courriel d'une des artistes qui avait été invitée à prendre la parole pour parler de son portrait et par là-même de son travail: « Je suis juste un peu désolée de n'avoir pas mieux développé le plaisir que j'ai eu à « poser » pour Coralie [l'artiste qui l'a photographiée avec une de ses oeuvres]. Je suis éternellement dans les nuages et j'ai cru qu'il fallait parler de notre ressenti rapport aux débats « Valoriser son projet artistique »... Cela m'a turlupinée une bonne partie de la nuit et de ce fait, je suis contente de vous en parler. Cela me rappelle l'école (que je n'aimais pas) où il y avait souvent en rouge dans la marge « Hors sujet »... J'ai encore fait « Hors sujet ». Voilà, je tenais à m'en excuser. » On voit bien ici que Coralie n'a pas compris qu'on lui demandait de parler de son travail en public. Là encore, la mise en mots pose problème, soit parce qu'elle apparaît comme une surexposition, soit parce qu'elle est vécue comme une incompétence, qui prend racine parfois très loin dans l'enfance et ici dans un rapport difficile à l'école.

Extraits du rapport d'observation participante

Le discours de l'artiste sur son œuvre lui permet de se situer dans une histoire de l'art, de définir ainsi sa place dans les mondes de l'art et d'affirmer les valeurs qui l'animent. Outre une difficulté à communiquer, ces artistes se trouvent surtout en inadéquation totale avec la demande institutionnelle qui donne une place centrale au discours en demandant aux artistes de référencer leur travail, de dire comment ils se situent par rapport aux problématiques actuelles développées dans le monde de l'art contemporain (Liot F., 2004). Quémin (2002) fait de cette convention une particularité française – l'art en France serait très intellectualisé – ce qui renforce, sans doute, la difficulté de ces artistes.

De façon générale, par cette impuissance à argumenter sur leurs intentions, c'est toute leur capacité de négociation qui se trouve mise à mal. Ils ne parviennent pas à défendre leur point de vue, à convaincre et à remporter l'adhésion. Ainsi, dans des projets en partenariat, ce sont souvent les intentions des autres qui l'emportent au risque de l'instrumentalisation du travail

artistique. Comme pour bien d'autres catégories d'artistes, le travail par projets se généralise pour les plasticiens (Menger, 2003) : projet d'exposition, projet lié à une commande, un appel d'offre... Dans ce contexte, la constitution des réseaux et leur développement sont essentiels. Or créer ces modes de coopération ne va pas de soi pour les artistes étudiés. Ils vivent plutôt leur art comme une activité solitaire. Le réseau se résume souvent pour eux à un cercle restreint d'amis proches ou même à la famille, qu'il leur est difficile d'envisager de façon stratégique. Ces liens forts ne sont pas les plus utiles aux développements des carrières (Granovetter, 1974). Le réseau est plus assimilé à un cocon protecteur qui, dans leur cas, peut être enfermant plus qu'émancipateur. Ainsi, les rencontres utiles ne sont pas comprises comme les ressorts d'une carrière qu'il faut saisir, entretenir, provoquer mais comme des « coups de bol », une chance occasionnelle dont ils ont tiré parti à un moment donné mais qui n'est pas reproductible, qui n'est pas lié à une compétence professionnelle qu'il faudrait développer et entretenir.

Une photographe : *Moi j'ai eu le bol, j'ai été prise sur un stand sur le salon des antiquaires qui a ouvert ses portes à l'art contemporain. Là ça été très intéressant. Par une dame, j'ai eu le contact, coup de bol.*

Extrait des entretiens de groupe

Même si les compétences discursives et relationnelles sont présentes, reste à acquérir des compétences de gestion : *fundraising, marketing*, vente, organisation du travail, tout pose problème aux artistes étudiés.

Un plasticien : *Comment vendre ? À quel prix ? À qui ?*

Un peintre : *On fait des mailings, les gens ne viennent pas.*

Un plasticien : *Pendant l'école des Beaux-Arts, si on avait des profs qui indiquent ce qu'il faut faire, pas faire, ça éviterait de perdre trop de temps. Aller voir le conseiller des arts plastiques de la ville, comment monter un book, etc. j'ai appris ça de manière empirique [...] On met peut-être 10 ans à comprendre qu'on peut trouver telle aide.*

Un photographe : *Ils trouvent ça formidable mais il faut que je leur amène du budget. Moi j'ai pas la formation pour faire ça.*

Extrait des entretiens de groupe

L'exemple de la participation à des projets pendant la formation montre bien les difficultés entrepreneuriales de ces artistes. D'abord, il leur est difficile, à la fois, de formuler clairement leur projet et de concevoir un plan d'action pour le valoriser. C'est particulièrement vrai pour ceux qui n'arrivent pas à positionner leur travail dans les hiérarchies ou les conventions contemporaines. Mais même ceux qui parviennent à le faire, ne réussissent que rarement à imaginer des actions pertinentes pour valoriser leur travail. Ensuite, quand un projet clés-en-mains, financé, leur est proposé pendant la formation, ils réagissent de façon pusillanime.

Chaque séance se concluait par la présentation d'un projet. Ces projets mettaient systématiquement en relation l'artiste (ou les groupes d'artistes) et les mondes économiques. Il s'agissait d'une part d'impliquer immédiatement les artistes dans la mise en œuvre des points de savoir-faire présentés et d'initier les acteurs du monde économique régional à entrer en coopération productive avec les artistes (galeries, entreprises, acteurs publics, école de management...). Les artistes participants, sur la base du volontariat, s'inscrivaient dans ces projets seuls et parfois en groupe. Ce passage à une phase active, qui demandait un engagement, parfois du temps, ne fut jamais immédiat, franc et massif. Nous avons constaté le besoin de réfléchir, de voir ce que faisaient les autres membres. La dynamique ne se mettait en marche généralement qu'à la séance suivante, sous l'impulsion de deux ou trois leaders, et les rappels réitérés des organisateurs ou des médiateurs culturels impliqués. Sachant que ces projets étaient très encadrés, soutenus financièrement, nous avons constaté une pusillanimité, un manque d'audace, voire une méfiance.

Extrait du rapport d'observation participante

Des comportements inefficaces : entre fatalisme et pragmatisme maladroite

La principale problématique pour ces artistes *losers* est de savoir comment passer de la position d'*outsiders* des mondes de l'art contemporain à celle d'*insiders*. Deux types d'attitudes et de comportements liés ont pu être observés : le fatalisme ou le pragmatisme.

Les **fatalistes** sont les artistes les plus âgés dans l'échantillon étudié. Ils ont toujours vécu dans l'échec à vivre de leur art. Ils constatent leur impossibilité à changer leur situation, à réussir à valoriser économiquement leur production artistique. L'effort à fournir pour eux est trop important, tant sur le plan psychologique qu'en termes de dépense de temps. Ils ont clairement compris qu'ils doivent inscrire leur production dans un marché, mais cela leur pose deux problèmes. D'abord, ils n'auraient jamais pensé qu'ils devraient agir comme des entrepreneurs ou des *businessmen*. Ils expriment un manque de qualifications et de formation en la matière. Ensuite, avoir à considérer les mondes de l'art aussi comme des marchés et ses acteurs comme un réseau, heurte leur conception pure de l'art et des artistes. Ils n'arrivent pas à résoudre leur dissonance cognitive entre l'art comme création et l'art comme *business*. Alors ils cherchent d'autres solutions. La majorité d'entre eux vit du RSA et/ou d'un emploi divers et/ou pour certaines femmes du revenu de leur mari. Un autre emploi est difficile à supporter pour eux, car ils le perçoivent comme un obstacle à la création ou comme un rappel cuisant de leur échec à vivre de leur art. Cette représentation est particulièrement accrue s'ils occupent un emploi dans une organisation culturelle, comme agent de surveillance et d'accueil dans un musée par exemple.

Au contraire, les **pragmatiques** essaient de mettre en œuvre différentes tactiques de carrière, même si c'est maladroitement : depuis l'action « *one shot* » et le « bricolage » quotidien autour de différentes sources de relations et de ressources jusqu'à un comportement pro-actif tel que l'entrepreneuriat (l'artiste comme son propre agent ou producteur) ou l'artiste banal travailleur qui doit vendre son art pour survivre et utilise une large palette de moyens pour y parvenir. Ces deux dernières catégories d'artistes évoquent « *les marches d'escalier à monter* » pour être reconnus comme des artistes importants par les mondes de l'art, qu'ils se représentent donc très hiérarchisés. Les artistes avec cette capacité d'action, cette « *capability* », sont minoritaires dans l'échantillon étudié.

Un designer: *Je pose des cailloux. J'avance, c'est des rencontres, des trucs comme ça qui ont favorisé mon parcours.*

Un peintre: *On tire un fil et ça m'amène à un autre.*

Un photographe: *Moi j'ai eu une aide à la création de la DRAC, qui m'a permis de faire un catalogue. Il y a des institutions, il y a des réseaux, il faut trouver des aides pour pouvoir produire.*

Extraits des entretiens de groupe

La plupart sont des pragmatiques maladroits qui n'ont pas les « ficelles du métier » (Becker, 1998). Ils relatent la multiplication de leurs démarches pour développer des projets qui donnent une visibilité à leur travail mais ces démarches sont presque toujours infructueuses, souvent coûteuses, et n'ont que de très faibles retombées en terme de reconnaissance. Cette multiplication des démarches n'altère pas le besoin de création chez ces artistes et ne remet pas en cause leur vocation mais il crée un puissant sentiment de lassitude et d'échec qui peut les conduire à un certain repli sur soi. Ainsi, non seulement ces artistes n'ont pas de reconnaissance, mais ils ne progressent pas dans cette reconnaissance. Ils ont parfois, au contraire, le sentiment d'une régression face aux multiples impasses des projets dans lesquels ils se sont engagés, comme l'illustre par exemple l'œuvre intitulée « Identifiant n° 0567498W, Réalités d'artistes, 2007 », de Sarah Morel, artiste d'une région voisine, venue témoigner pendant les sessions de formation. Le titre de l'œuvre est le numéro de demandeur d'emploi de l'artiste et à travers ces fils, elle montre les parcours administratifs inextricables dans lesquels elle évolue, les divers chemins empruntés, qui mènent parfois à quelque chose mais souvent à rien, qui se multiplient, s'entrecroisent et se superposent pour former une sorte de tissage qui enserre et réduit l'individu et donne au final un sentiment d'absurdité.

Extrait du rapport d'observation participante: Sarah Morel, « Identifiant n° 0567498W, Réalités d'artistes, 2007 », coupe de l'œuvre, reproduite avec l'autorisation de l'artiste.



Un autre exemple permet de comprendre cette difficulté pour les artistes à cheminer dans la carrière. Un des projets de la formation, consacré à travailler sur l'estime et la présentation de soi, consistait à produire des portraits géants d'artistes volontaires pour les exposer dans l'espace public. Les artistes devaient être photographiés avec une de leurs œuvres par un photographe de la formation avec lequel ils imaginaient en amont ce portrait. Parmi les 50 portraits réalisés, plusieurs sont frappants: artiste couchée sur des galets fermant les yeux, artiste baissant la tête, artiste tirant le fil d'Ariane très emmêlé de son parcours, artiste caché derrière une vitre, artiste dans une fenêtre ronde comme enfermée dans sa bulle, artiste caché derrière son œuvre, etc. Ces portraits montrent

l'isolement, le retrait, l'enfermement dans cette position d'*outsiders*. Ils disent la difficulté, la complexité et parfois le renoncement de ces artistes d'avancer dans la carrière, d'agir.

Enfin, les actions que ces artistes développent doivent parfois leur inefficacité au fait qu'elles sont conçues comme des affirmations identitaires, plus ou moins révoltées ou désespérées, et non comme des projets visant un objectif professionnel.

Nous avons 50 ans et plus. [...]

Comme nous aujourd'hui, nos œuvres ont de la bouteille.

Du majestueux quai Branly à l'ironique quai Branleur,

notre chemin, comme celui que nous vous proposons,

est un quai branlant, durablement précaire, pour marcheur opiniâtre.

D'où qu'on vienne, nous sommes les indigènes du territoire que nous avons fabriqué.

Extrait du journal d'observation participante : exposition intitulée «Quai Branleur» auto-organisée en 2010, dans une zone rurale proche de la grande ville, par certains des artistes ayant suivi la formation.

Discussion : les barrières socio-cognitives au succès de carrière objectif dans les mondes de l'art contemporain en France

Si les artistes semblent avoir beaucoup de difficultés à devenir les entrepreneurs de leur projet et à développer les actions stratégiques pour le développement de leur carrière, ces handicaps personnels sont à comprendre à la lumière d'une analyse du contexte social qui installe et perpétue un système de valeur inhibant par des conventions, des politiques et des identités de territoire.

Première barrière à un succès de carrière objectif des artistes étudiés, leur sur-affirmation des conventions *business* des mondes de l'art contemporain les pousse à une action d'imitation perdante. « *J'aurais voulu être un artiste connu-qui gagne de l'argent* » : leur focalisation sur l'insuccès objectif de leur carrière montre en miroir comment l'obsession du succès objectif traverse les mondes de l'art contemporain, loin du « champ économique inversé » de Bourdieu (Johnson, 1993). Les conventions actuelles de l'artiste-entrepreneur-*businessman-seller* (D. Hirst, J. Koons, F. Hybert, etc.) sont dominantes. L'artiste contemporain est devenu un travailleur comme les autres (Menger, 2001, 2002). Dans la région concernée, les acteurs institutionnels (musée, galeries, maisons de vente, etc.) des mondes de l'art régionaux imitent ces conventions des mondes de l'art nationaux et internationaux, parfois de façon caricaturale. Cet isomorphisme en trompe-l'œil inclut une exclusion quasi-totale des artistes locaux. Certains artistes eux-mêmes, loin d'une vision critique du marché et de l'ancienne posture romantique, semblent se condamner à une imitation perdante, au lieu de réfléchir à d'autres stratégies de carrière. Ainsi, pendant la formation, l'observation a montré une sorte d'appétit et de fascination pour la partie, volontairement courte, consacrée à la présentation du marché de l'art contemporain, dont la réalité est pourtant fort éloignée de celle des artistes étudiés et des solutions concrètes à mettre en œuvre pour que ces artistes améliorent leur succès objectif de carrière. C'est précisément cette imitation de parcours gagnants qui n'a aucune chance d'être gagnante (Moulin, 1992) qui installe les artistes dans une spirale d'insuccès objectif de carrière. Elle conforte le centralisme d'un seul grand monde de l'art globalisé, vers lequel tous les artistes devraient converger, au lieu de les inciter à

créer d'autres mondes. Les acteurs institutionnels entretiennent cette idée par leur rejet ou leur passivité face à l'idée de contribuer à la création de ces autres mondes : par exemple, l'idée d'un marché de l'art secondaire, régional, qui pourrait faire vivre, par un mécénat d'entreprises ou de particuliers ou par des commandes directes, des artistes régionaux, non cotés, non légitimés, voire déjugés par la critique mais plaisant au public, trouve difficilement sa place.

Deuxième barrière à un succès de carrière objectif, les artistes étudiés sont enfermés dans la non-action par les politiques publiques françaises qui les régissent, notamment dans leur mise en œuvre de logiques spécifiques aux modes de sélection des artistes. Il est difficile en effet de comprendre les représentations des artistes face à leur carrière sans prendre en compte le rôle des politiques culturelles dans les systèmes de légitimation des artistes tant leur présence dans les marchés de l'art locaux est aujourd'hui déterminante (Liot, 2004, 2009). Les politiques publiques, en effet, font reposer leur action sur l'expertise artistique. Les experts locaux, directeurs du musée d'art contemporain (sous la tutelle de la Ville), du Fonds Régional d'Art Contemporain (sous la cotutelle de la Région et de l'Etat), conseiller en arts plastiques de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (l'État en région), s'orientent vers une forme de consensus en direction d'un nombre limité d'artistes, s'enfermant ainsi dans une seule définition de la valeur. Ils recherchent souvent chez les artistes locaux les artefacts de l'art contemporain produits dans la partie la plus visible du marché international car ces experts tentent eux-mêmes d'obtenir une reconnaissance de leur expertise à ce niveau (Moulin, 1992). De cette manière, ils créent un monde hyper normatif qui laisse à penser qu'il n'y a pas d'autres choix. Les artistes n'identifient pas qu'une multiplicité de marchés coexiste, mais pensent au contraire qu'ils ne peuvent exister que par la reconnaissance institutionnelle. Les marchés parallèles ont de grandes difficultés à s'affirmer, ils sont soit écartés et obligés de vivre dans une marginalité extrême, soit inféodés ou absorbés par le modèle institutionnel. Les politiques publiques se situent dans une logique de domination et de contrôle avec les porteurs de projets privés et non dans une logique de partenariat. En ce sens, l'institution n'est pas facilitatrice mais infantilissante voire écrasante. En se définissant comme des politiques de sélection de la valeur et non comme des politiques de l'emploi culturel, les pouvoirs publics ne prennent pas en compte le contexte d'émergence de l'artiste et de la valeur. Or, si l'on comprend bien l'intérêt d'une exigence dans le choix des œuvres à acheter ou des artistes à solliciter pour une commande publique, on peut aussi penser que l'excellence naît d'un contexte facilitant que les politiques publiques peuvent aider à construire. Or l'État comme les politiques locales, encore peu émancipées du ministère de la Culture aujourd'hui, véhiculent une définition très normative de l'artiste amené à investir un monde de l'art institué ou bien à abandonner son activité artistique. Les démarches transversales ou innovantes sont ainsi très souvent disqualifiées. Il semble alors compliqué pour les artistes d'assumer une pluri-dimensionnalité de leurs projets ou une pluriactivité, et dans les deux cas, grand est le sentiment de perdre son identité d'artiste.

Troisième barrière au succès objectif de carrière de ces artistes, les artistes locaux sont largement exclus de la vie culturelle de leur région de résidence, qui à ce titre, peut être qualifiée de « non créative » (Hagoort et Kooyman, 2010). Dans la région étudiée, les artistes ne jouent pas un rôle central, encore moins s'ils sont locaux. Peu de collectivités ont une véritable politique de soutien à l'innovation, le territoire reste souvent attaché à une conception de la culture et du patrimoine qui n'aurait pas besoin de se ressourcer dans la création. Lorsque les politiques d'innovation existent, elles sont souvent peu concertées entre les différents niveaux de collectivités territoriales et elles n'impliquent que rarement le secteur culturel ; la culture étant entendue

dans une définition patrimoniale, qui génère une valeur en tant que telle et ne fait pas l'objet d'un réinvestissement dans l'innovation. Cette situation place d'emblée les artistes en marge des priorités des politiques locales. Les choix culturels vont alors plutôt s'orienter vers une politique événementielle *ex cathedra* qui consiste à acheter des marques culturelles, c'est-à-dire des événements de prestige dont la valeur est constituée par une expertise externe à la région et le plus souvent internationale. Cette logique prend trop peu en compte le tissu local pour permettre un véritable développement du territoire. La valeur des acteurs locaux est d'une part déniée et d'autre part ces événements, sans prise sur le local, ne permettent pas de développer des opportunités pour les acteurs du territoire. De ce point de vue, ces événements renvoient à une logique de coup médiatique et non de développement durable et d'irrigation du territoire. Les artistes du territoire se trouvent ainsi exclus de la participation à l'action publique et considérés comme des bénéficiaires de subventions et non comme des ressources à valoriser. De plus, les différents niveaux de territoire sont très peu interconnectés: ainsi, entre la ville centre, les villes périphériques et le milieu rural, il existe des rapports de défiance plus que de complémentarité. L'ajustement des politiques et la recherche de complémentarités et/ou de solidarité se confrontent à la peur de la perte d'autonomie et d'identité territoriale. Cette segmentation du territoire se prolonge dans l'activité des acteurs culturels qui, eux aussi, développent peu cette mise en réseau. Les partenariats et le partage ou l'échange de compétences sur des territoires pourtant proches restent souvent faibles. Les relations entre artistes amateurs, qui fourmillent sur le territoire, et artistes professionnels plutôt concentrés dans la ville centre, sont quasi-inexistantes (constat déjà fait par Urfalino, 1996) alors que c'est aussi de cette manière qu'un processus de professionnalisation par des transferts de compétence et une continuité territoriale, en termes d'identité culturelle et d'actions pour les publics, peut s'opérer. Ces relations sont essentielles pour asseoir la dimension artistique et culturelle d'un territoire et pour faire que ce secteur ne soit pas confisqué par un monde d'experts mais s'articule bien aux problèmes de la cité et des localités. La césure entre amateurs et professionnels, constituée en différence de nature, analysée comme telle par Urfalino (1996) qui y voit une caractéristique des politiques culturelles françaises, pénalise les artistes qui sont renvoyés à la sphère des amateurs dès lors qu'ils ne parviennent pas à une reconnaissance: ils sont donc dénigrés comme *outsiders* des mondes de l'art institué. Les effets sont clairement d'ordre économique pour la carrière des artistes, les empêchant de relier les enjeux artistiques aux problèmes locaux et ainsi d'élargir le cercle des publics, des acheteurs et des commanditaires potentiels.

Conclusion

La contribution principale de ce travail de recherche est d'achever de détruire, s'il en était encore besoin, le mythe romantique de la carrière artistique et surtout les stéréotypes positifs de cette carrière. Plus précisément, l'étude des artistes en situation d'insuccès objectif dans une région française révèle les ambivalences de la situation des artistes qui désirent accéder à une reconnaissance sociale et à une rémunération pour leur travail. Ces artistes comprennent bien souvent les conventions des mondes de l'art mais les représentations sociales induites et réaffirmées sans cesse par le contexte institutionnel et politique les enferment dans des incapacités d'action. En effet, si comme les résultats de la recherche le montrent, l'insuccès objectif de carrière des artistes s'explique par des comportements d'artistes inadéquats, elle est aussi bien souvent le produit de valeurs sociales où cohabitent une haute idée de l'art et de l'excellence artistique et une conception ambiguë de l'autonomie artistique. Au nom de la liberté de l'artiste et de la non

dépendance à une demande sociale, l'artiste n'est pas amené à concevoir son activité comme un entrepreneur et sa marge de manœuvre est fragile pour satisfaire à l'excellence artistique, la seule à même de l'inclure dans un monde de l'art ou de lui faire créer un nouveau monde de l'art et de le faire réellement reconnaître comme artiste. De ce point de vue, la théorie de la déviance de Becker (1963), conçue comme le résultat d'un marquage social et donc d'une interaction avec un contexte social discriminant, apparaît tout à fait utile pour comprendre comment les artistes se trouvent exclus des mondes de l'art. En mobilisant la théorie des mondes de l'art de Becker, la recherche montre aussi comment, dans le contexte français, ces mondes sont structurés par les conventions d'un système politico-institutionnel, et de ce fait figés. Difficiles à dépasser et à déconstruire, ils laissent peu de place aux possibilités d'action individuelle ou collective. Cette observation pose alors la question du changement qui conduira, dans un même mouvement, à faire évoluer un modèle inhibant pour les artistes et à leur procurer de meilleures conditions d'existence sociale, conditions qui leur sont pour l'instant pratiquement refusées.

Bibliographie

- Arthur Michael B., Rousseau Denise M., (éd.), (1996). *The Boundaryless Career. A New Employment Principle for a New Organizational Era*. New York, Oxford University Press.
- Arthur Michael B., Khapova Svetlana N., Wilderom Celeste P.M., (2005). « Career Success in a Boundaryless Career World ». *Journal of Organizational Behavior*, vol. 26, p. 177-202.
- Becker Howard S., (1963). *Outsiders: Studies In The Sociology Of Deviance*. New York, The Free Press.
- ., (1982). *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- ., (1998). *Tricks of the Trade, How to Think about Your Research While You're Doing It*. Chicago, University of Chicago Press.
- Boudereau James W., Boswell Wendy R., Judge Timothy A., Bretz Robert D., (2001). « Personality and cognitive ability as predictors of job search among employed managers ». *Personnel Psychology*, vol. 54, p. 25-50.
- Bourdieu Pierre, (1977). « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, p. 3-43.
- Bowness Alan, (1989). *The Conditions of Success*. New York, Thames and Hudson.
- Bridgstock Ruth, (2005). « Australian artists, starving and well-nourished: What can we learn from the prototypical protean career ? » *Australian Journal of Career Development*, vol. 14, n° 3, p. 40-48.
- ., (2008a). 'Follow your bliss' or 'show me the money'? Career orientations, career management competence and career success in Australian creative workers, *Conference Paper of the ARC Centre of Excellence for Creative Industries and Innovation*.
- ., (2008b). Success in the protean career: A predictive study of professional artists and tertiary arts graduates. *Unpublished doctoral dissertation, Queensland University of Technology*, Kelvin Grove.

- Buscatto Marie, (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris, CNRS Éditions.
- Caves Richard E., (2000). *Creative industries, Contracts between art and commerce*. Cambridge, Harvard University Press.
- Chiapello Eve, (1998). *Artistes versus Managers*. Paris, Métailié.
- DeFillippi Robert J., Arthur Michael B., (1994). « The boundaryless career: A competency-based perspective ». *Journal of Organizational Behavior*, vol. 15, p. 307-324.
- Granovetter Mark S., (1974). *Getting a job*. Cambridge, Harvard University Press.
- Hall Douglas T., (1996). *The career is dead, long live the career*. San Francisco, Jossey-Bass.
- Hagoort Giep, Kooyman Rene, éd., (2010). *Creative Industries: Colourful Fabric in Multiple Dimensions*. Delft, Eburon Academic Publishers.
- Heinich Nathalie, (1991). *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit.
- ., (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Johnson Randall, (1993). Editor Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Litterature and Culture, in Johnson R., *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press.
- Liot Françoise, (2009). Collectifs d'artistes et action publique, in Bureau M.C., Perrenoud M., Shapiro R., 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Lille, Septentrion.
- ., (2004), *Le métier d'artiste*. Paris, Éditions l'Harmattan.
- Littleton Suellen M., Arthur Michael B., Rousseau Denise M., (2000), « The future of boundaryless careers », in Colin A. and Young R.A., *The future of career*. Cambridge University Press.
- Menger P. M., (2001). « Artists as workers: Theoretical and methodological challenges ». Paris, *Poetics*, vol. 28, p. 241-254.
- ., (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris, Le Seuil, coll. La république des idées.
- ., (2003). *Du labeur à l'œuvre: Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris, Le Seuil.
- ., (2009). *Le travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*. Paris, Le Seuil.
- Moulin Raymonde, (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion.
- Moulin Raymonde, Passeron Jean-Claude, Pasquier Dominique, Porto-Vasquez François, (1985). *Les artistes : essai de morphologie sociale*. Paris, La Documentation Française.
- Pasquier Dominique, (1983). « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, n° 4, p. 418-431.

- Pralong Jean, Gombault Anne, Liot Françoise, Agard Jean-Yves, Morel Catherine,** (2011). Unpacking Unsuccess: socio-cognitive Barriers to Objective Career Success for French Outsider Artists, in Mathieu C. J., *Creative Careers*. London, Routledge, Routledge Advances in Management and Business Studies, p. 237-253.
- Quémén Alain,** (2002). *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*. Paris, Jacqueline Chambon/Artprice.
- Throsby Charles David,** (1994). « A work preference model of artists' behaviour ». In Peacock A. et Rizzo I. (éd.), *Cultural economics and cultural policies*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, p. 69-80.
- Throsby Charles David, Hollister Virginia,** (2003). *Don't give up your day job: an economic study of professional artists in Australia*. Sydney. Australia Council for the Arts.
- Urfalino Philippe,** (1996). *L'invention de la politique culturelle*. Paris, La Documentation Française.
- Weick Karl E, Berlinger Lisa R.,** (1989). « Career improvisation in self-designing organizations ». In Arthur M. B., Hall D. T. et Lawrence B. S. (éd.), *Handbook of career theory*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Weick Karl E.,** (1995). *Sensemaking in Organizations*. Thousand Oaks, Sage.
- ., (1996). « Enactment and the boundaryless career: Organizing as we work ». In: Arthur M.B., et Rousseau D.M. (éd.), *The Boundaryless Career. A New Employment Principle for a New Organizational Era*. New York, Oxford University Press.

L'exposition au cœur des mutations de l'art : Témoignages d'une « insider »

Stéphanie Moisdon

Le décentrement qui s'est opéré dans les mécanismes et les systèmes d'exposition depuis les avant-gardes jusqu'aux années 1990, s'accompagne de l'émergence de nouveaux métiers mais aussi de la focalisation d'autres regards, ceux des auteurs, des producteurs et des curateurs qui contribuent à modifier à la fois la physionomie et la valeur de l'art dans le contexte particulier de l'exposition. L'évocation de mon parcours en tant que critique d'art, puis commissaire d'exposition permettra de suivre ces changements qui distribuent différemment les rôles et les fonctions. En proposant un bref parcours chronologique de l'exposition comme médium on montrera comment l'histoire de celle-ci s'est progressivement substituée à l'histoire de l'art.

Expositions: muséographie et création

Je me placerai d'abord depuis mon propre parcours de commissaire, ni exemplaire ni atypique, mais qui a une valeur de témoignage et d'expérience. Depuis cet endroit qui a été fondateur, le début des années 90, avec l'émergence d'une nouvelle génération, la mienne, qui perçoit l'exposition comme une extension du domaine de la critique, de la création et de la recherche. Issus de différentes formations, entre le cinéma, la musique, l'art, l'architecture, le design, il ne s'agit plus pour nous de concevoir des expositions muséales, à partir d'accrochages savants, qui respectent la linéarité d'une trajectoire d'artiste ou d'un mouvement historique, mais plutôt de créer des espaces d'expérimentation et d'écriture collective.

Il nous semble alors que les académismes, reconduits par les conservateurs de musées, ont fait de l'exposition une langue morte. À cette période naissent ainsi différents projets qui visent le dehors de l'institution ou de la galerie. Les expositions se développent ailleurs, dans des appartements privés, des hôtels, dans la rue, sous forme d'éditions limitées ou dans des magazines. Avec de nouvelles pistes de travail, de collaborations, avec les outils des nouvelles technologies, comme la vidéo, qui transforment les modes de représentation mais aussi et surtout de diffusion. Cette période correspond à une crise économique importante, où l'art n'est pas encore un objet de spéculation pour un marché mondialisé, et n'est pas encore intégré dans ce que nous appelons aujourd'hui l'industrie culturelle.

Cette génération est marquée par l'évolution des technosciences, le début d'Internet, la fin des militantismes, le passage de l'âge de la reproduction à celui de l'accès. C'est un moment particulier où se constituent des réseaux informels d'artistes, de commissaires indépendants, de

galeries, de centres d'art, d'écoles ou de magazines. Des situations où s'inventent les bases d'un vocabulaire de l'exposition, une nouvelle manière de faire de l'art, d'être « contemporains », où se développent des aires de jeu, des films en temps réel, des temps libérés de la productivité.

Ces nouvelles formes, jugées alors peu légitimes, seront ensuite labellisées en quelque sorte par le texte d'essais critiques *L'Esthétique relationnelle*¹ de Nicolas Bourriaud, lui-même curator. Ce texte fait aujourd'hui l'objet de débats animés aux États-Unis, débats réactivés par l'exposition qui a eu lieu en 2007 au Guggenheim de New York « The anysacwatever » qui tentait de retrouver les systèmes fondateurs de cette génération de critiques et d'artistes nés du début des années 90. Une histoire européenne, principalement française, qui voit apparaître un collectif informel d'artistes comme Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez Foerster, des curators comme Hans Ulrich Obrist, Eric Troncy, une sorte de collectif informel rassemblé autour de principes fondés sur la délégation, l'incertitude, l'idée que l'exposition n'est plus seulement un espace mais un processus, une durée, une partition.

Ces expérimentations n'auront pas lieu dans les grandes capitales, mais à la périphérie, dans les centres d'art comme le Capc à Bordeaux, le Confort Moderne à Poitiers, le Magasin à Grenoble. À cette même période apparaissent aussi différentes tentatives pédagogiques, héritées des États-Unis, ce que l'on appelle les « Curatorial Studies », qui correspondent aux prémisses d'une théorisation de la pratique du curator.

Mais pour mieux comprendre ce tournant des années 90, et cette évolution du langage de l'exposition, il faudrait revenir sur sa mythologie, des moments historiques de ruptures.

Je vous propose de traverser rapidement ces événements au cours desquels de nouveaux dispositifs et de nouvelles méthodologies sont apparus, autour de figures isolées de curators qui marquent cette histoire. Un commissaire, co-créateur, qui ne serait plus seulement chargé de la collection, de la mise en exposition et en valeur des œuvres, fonction traditionnelle du « conservateur », mais dont le rôle s'apparente à celui d'un producteur de cinéma, qui construit des récits, des agencements, du montage, des dispositifs de vision.

1. Les presses du réel, domaine Critique et théorie de l'art – hors-série, 1996. (Éd. 1998).

Les pionniers

Si l'on remonte dans le temps, on voit que les véritables précurseurs de cette histoire de l'exposition sont les artistes eux-mêmes. L'exemple souvent cité est celui de El Lissitzky, photographe, qui en 1926, est invité à Hanovre par un personnage charismatique – Alexandre Dorner² – lequel va créer un modèle de musée pilote, le « Cabinet des abstraits ».

Pour accroître la visibilité des œuvres, pense El Lissitzky, il convient de les replacer dans un contexte qui serait celui de leur production. Il essaie ainsi, par la mise en place d'un décor, de reconstituer la lumière, les couleurs de la renaissance, des primitifs, etc. Ce prototype de musée est encore dans l'imaginaire contemporain, dont les traces, textes et images, sont souvent commentées et étudiées dans les formations de type « curatoriales ».

Autre cas, en 1938, l'exposition internationale des surréalistes, organisée entre autres par Marcel Duchamp, Max Ernst, Salvador Dali, André Breton. Elle se tient à la Galerie des Beaux-arts de Paris, et se présente comme un objet total, une forme architecturale. C'est déjà là une transformation par rapport à la muséographie habituelle, une première tentative pour penser la logique de l'exposition en tant que telle, en faire apparaître le système, la machinerie spectaculaire.

Un autre moment de bascule, retenu comme constitutif du mythe, est la célèbre exposition du « vide » d'Yves Klein en 1958, qui libère littéralement la Galerie Iris Clert à Paris de toute matérialité. Cette manifestation est encore rétrospectivement perçue comme un grand moment « romantique » de l'histoire de l'exposition. À ce titre le centre Pompidou a réalisé récemment une rétrospective des « vides » dans l'art, prenant le projet d'Yves Klein comme point de départ de cette histoire en creux de l'art. Yves Klein considérera plus tard qu'il n'avait pas été suffisamment radical, puisque les visiteurs pouvaient y circuler en tenant des cocktails bleus, « bleu Klein », tandis que la vitrine de la galerie était recouverte d'un filtre de même couleur. Klein visait le vide absolu.

Un an plus tard, Armand lui répond, pointant avec ironie le côté trop zen ou bouddhiste de l'expérience d'Yves Klein et présente son exposition « Le plein »³. L'espace, toujours dans la galerie d'Iris Clert, est rempli d'ordures soigneusement sélectionnées. Là encore le dialogue entre Klein et Armand appartient déjà à la constitution d'une mythologie, où l'exposition devient l'outil de projection et de spéculation d'un autre rapport à l'espace, au temps et à la productivité.

2. Alexandre Dorner devient en 1922 le directeur du Musée Régional de Hanovre. Il y réaménage les salles en réaction aux « Périods Rooms » qui à l'époque, dans un grand nombre de musées d'art ancien visaient à une « reconstitution » historique dans des lieux patrimoniaux. A. Dorner cherche à mettre en évidence l'évolution des styles, selon une approche développée par l'historien d'art Erwin Panofsky. La théorie du Kunstwollen (littéralement « vouloir artistique »), qui se rapporte principalement, selon Erwin Panofsky, « aux phénomènes artistiques pris dans leur ensemble, à l'œuvre entière d'une époque, d'un peuple ou d'une personnalité ». Ce concept appelle à définir ce qui serait propre à chaque moment historique et à révéler ce qui constituerait l'identité de l'acte créateur singulier en même temps que l'expérience culturelle « qui renvoie à une situation historique collective, dont l'expression la plus évidente serait le mode d'exposition et de perception de l'œuvre d'art ». C'est sur la base de ce concept et de cette pensée que, durant les années 1920, un jeune conservateur allemand, Alexandre Dorner, admirateur d'Alois Riegl et salué par Panofsky, a projeté et réalisé son musée idéal, le Landesmuseum de Hanovre, où chaque salle représentait un chapitre de l'histoire de l'art occidental depuis la Préhistoire jusqu'à la modernité. L'accrochage se voulait inspiré par les conditions d'exposition et de visibilité des œuvres dans leur contexte historique de création. Les salles médiévales étaient ainsi recouvertes de peinture sombre, au contraire de celles dévolues à la Renaissance baignées dans une lumière unie et aux axes architecturaux limpides. » D'après Tristan Trémeau, Le CD-rom idéal selon Umberto Eco, l'art même, communauté française de Belgique, l'art vivant, n° 21.

3. 1960, Paris.

En 1968, la première vraie critique institutionnelle est portée par Marcel Broodthaers, lorsqu'il invente le « Musée d'art moderne, département des aigles »⁴, dont il est le conservateur. Il s'agit d'une sorte de simulation qui parodie l'institution, la muséologie, son système de classement par grands départements. Critique acerbe de l'institution muséale que Broodthaers continuera à développer par la suite. Déjà sur le carton d'invitation de sa première exposition en 1964 il inscrivait cette phrase devenue célèbre « Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie ». Broodthaers, tout au long de sa carrière, proposera des environnements qui développent une relation contradictoire entre le langage et l'image. Il transforme ses expositions en véritables œuvres d'art ayant pour enjeu central la critique du voir et du montrer, du sens et du contexte, de la mise en scène de l'exposition, du décor et du musée.

Un nouveau protagoniste : l'entrepreneur d'exposition

En 1969, vient le grand moment manifeste avec l'entreprise « Quand les attitudes deviennent formes » réalisée par Harald Szeemann, jeune commissaire suisse et directeur de la Kunsthalle de Berne. Son intuition le porte à travailler avec de jeunes artistes de sa génération, comme Bruce Nauman, Richard Serra, Michael Heizer, devenus aujourd'hui des « monuments » de l'art contemporain. Il leur propose de travailler dans le lieu de l'exposition pour en faire leur propre laboratoire et montrer le processus-même de la création. La moitié du bâtiment sera détruite et par extension le trottoir, ce qui lui vaudra d'être renvoyé soudainement à la fin de l'expérience. Il existe un grand nombre d'ouvrages autour de cette histoire, retours nostalgiques propres à ce milieu de l'art, toujours en quête d'héroïsme. La particularité du projet tient au fait que Szeemann fait appel à des artistes qui interviennent habituellement dans la nature, dans le paysage, en leur demandant d'importer dans le musée cette pratique du « Land art ». La Kunsthalle va ainsi devenir un véritable chantier et si l'exposition elle-même n'est pas si révolutionnaire et phénoménale, restent dans la mémoire tous les récits et incidents liés à sa fabrication. Par ailleurs Harald Szeemann est celui qui va commencer de légitimer la fonction de curator, refusant ce terme même, sorte de barbarisme, au profit de celui de « exhibition maker ». Une façon pour lui de centrer cette pratique à l'endroit du « faire », du réel, de la production.

Par la suite, Harald Szeemann réalise deux expositions qui me semblent rétrospectivement peut être plus importantes. Celle qui s'intitule « Grand Father »⁵, qui porte sur son grand-père, coiffeur dans un petit village suisse, et dans laquelle il dispose tous les outils de son métier. Où Szeemann reconstitue dans son propre appartement une « chambre de torture au service de la beauté », qui rivalise assez bien avec l'inquiétante étrangeté de certains films de Cronenberg. Cette exposition, qui introduit une dimension autobiographique, sentimentale et psychique, comptera peu de visiteurs, et deviendra néanmoins un moment culte. L'année d'après, il réalise les « Machines célibataires », hommage à la pièce de Duchamp, « La mariée mise à nu par ses

4. Marcel Broodthaers avait ouvert, chez lui à Bruxelles en 1968, un musée fictif, le Musée d'Art moderne (Section XIX^e siècle) Département des Aigles. « Se référant à l'autorité mythique de l'aigle comme à sa bêtise notoire, Broodthaers associait la représentation majestueuse de l'art et la représentation majestueuse de l'aigle », Section des Figures, Düsseldorf, 1972 (Cat. Jeu de Paume, p. 221), cité par Marie Muracciole, « ... Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache », *Le Portique* [En ligne], 5 | 2000, mis en ligne le 24 mars 2005, Consulté le 19 juillet 2011. URL : <http://leportique.revues.org/index402.html>.

5. "Grand Father: A Pioneer Like Us", Berne, 1974.

célibataires-mêmes »⁶, inaugurant ce qu'il appelle « le Musée des obsessions ». Ces collections d'objets très hétérogènes, issus de l'artisanat, croisent les formes d'art conceptuel en vogue à l'époque et le courant « Arts and Craft ». Szeemann s'intéresse à cette relation conflictuelle entre la production de l'art et toute celle des objets usuels et manufacturés. Une problématique toujours actuelle aujourd'hui, ne serait-ce qu'à travers le retour des théories de William Morris, ses utopies réformistes, l'idée de « fabriques d'art », qui ont marqué le mouvement esthétique en Angleterre à la fin du XIX^e siècle.

Ainsi Harald Szeemann, à travers bien d'autres grandes expositions, ses nombreuses bienales, deviendra une sorte de méta-curateur, une figure de « star », et qui va ouvrir la voie à d'autres générations. Sans citer tous les autres inventeurs, on peut rappeler le suisse Jean-Christophe Ammann, qui avec « Transformer »⁷ s'attaque pour la première fois à la question du genre et propose la notion de travestissement comme vecteur de création. L'exposition déplace non seulement les conventions du genre, de la sexualité mais aussi celles des hiérarchies entre la musique rock, l'imagerie populaire et l'art contemporain.

Mais il faut aussi parler d'une figure méconnue, Rüdiger Schöttle, premier grand galeriste d'art conceptuel, qui lui vend des contrats, des protocoles, des instructions, pratique aujourd'hui banalisée, beaucoup d'artistes travaillant maintenant selon ces systèmes de « contractualisation » et « d'activation » d'une situation ou d'un scénario.

Rüdiger Schöttle est considéré comme un précurseur, quand il réalise en 1987 l'exposition « Bestiarium, le théâtre jardin ». Itinérante (elle a été montée cinq fois)⁸, installée dans plusieurs jardins, l'exposition se décrit comme un décor, une œuvre d'art total, qui intègre toutes les catégories de l'art, de la philosophie et de la littérature.

Le dispositif est celui d'une maquette de jardin paysager et d'un théâtre antique, sorte de plateau de production permanente. Il s'agit d'une réflexion sur le statut et la production des œuvres d'art dans leur contexte d'exposition, sur la convergence des sens et des disciplines. Les œuvres, celles de Dan Graham, Jeff Wall, Glen Branca par exemple, ne sont ni séparées, ni identifiées par des cartels, elles coexistent. Ce qui est intéressant dans ce projet, c'est qu'il ne se laisse pas décrire. Seule l'expérience physique de ce dispositif extrêmement sophistiqué en permet la lecture. De manière assez visionnaire et critique, Schöttle, pose la question de la médiation dans les expositions, de tous ces appareillages de compréhension, qui filtrent et orientent la lecture. Cette question domine aujourd'hui le paysage des expositions où la dimension pédagogique, qui accompagne la massification des publics, l'emporte toujours sur la valeur de l'expérience unique et individuelle du spectateur. « Bestiarium » ainsi que les « Immatériaux » au centre Pompidou,

6. Ce titre décalé par un adverbe inattendu désigne le projet artistique le plus complexe et le plus novateur du XX^e siècle. Conçu à partir de 1911, cet univers se nourrit des expériences les plus créatives de Duchamp et se condense dans deux œuvres aussi fondamentales que complémentaires : *Le Grand Verre* (1915-1923) et *La Boîte verte* (1934). (Zumbazone.com Marcel Duchamp en français sur le Web.)

7. Musée d'Art Contemporain de Lucerne, 1974.

8. Elle a eu lieu, entre autre, en octobre 2010 au Pont-du-Gard.

Le Jardin-Théâtre Bestiarium est une exposition-jardin qui invite à rapprocher les formes anciennes et contemporaines des arts (art des jardins, cinéma, peinture, architecture, théâtre, etc.), les domaines de la mémoire, du territoire, des médias et du divertissement. Conçu et produit à la manière d'un film, d'une pièce de théâtre ou d'un concert, il réunit de nombreux talents et a pour origine un texte à la fois narratif et théorique, écrit à partir de 1977 par l'historien de l'art, artiste et galeriste allemand Rüdiger Schöttle.

dont je vais ensuite vous parler, sont les deux points d'entrée pour ma génération. Deux souvenirs d'enfance en quelque sorte, qui vont continuer d'agir dans notre imaginaire.

Dans la lignée de ces tentatives excentriques, il y a celle que Jan Hoet initie à Gand avec « Chambres d'amis »⁹, pour laquelle il propose à des notables de la ville, en Flandre – où perdure une tradition de collectionneurs privés – d'accueillir chez eux les œuvres d'artistes qu'ils n'ont pas sélectionnés. Cinquante-huit appartements privés de la bourgeoisie locale s'ouvrent ainsi aux visiteurs. À nouveau, le processus l'emporte sur l'exposition elle-même, avec ces nombreux récits rapportés par les protagonistes, acteurs de ce système de cohabitation. En montant ce projet, Jan Hoet retrouve un souvenir d'enfance, dans l'appartement de ses parents, psychanalystes, rempli d'œuvres d'art. Il a surtout l'intuition qu'une interaction plus intense serait possible dans l'intimité de tels espaces.

Autre figure des années 80-90, Jeffrey Deitch, commissaire américain, galeriste, mais aussi dealer, personnage hyperactif et ambigu. Avec « Post Human » il croise un moment historique important, le passage à l'âge numérique, celui de la cybernétique mais aussi l'obsession de la cosmétique et de la chirurgie esthétique¹⁰. Très peu d'œuvres sont exposées, il s'agit plutôt d'un montage dont la presse à scandale s'empare. L'image globale de l'exposition est spectaculaire, violente. Elle est composée de sculptures hyperréalistes, de fragments issus de l'art mais aussi de la presse, de la science, de la télévision etc.

Sur un autre versant, du côté de l'institution, le suédois Karl Gunnar Pontus Hulten, premier grand directeur du Centre Pompidou¹¹ aura une influence considérable. Il est porteur d'une vision internationale qui sera à l'origine de ces grandes expositions marquantes des premiers temps de l'ouverture du Centre: « Paris-Berlin », « Paris-Moscou », « Paris-Vienne ». Ce sont des exemples d'une conception géopolitique plus intelligente de ce qui se produit aujourd'hui, où les conservateurs sont obligés de se conformer à la logique des quotas et des représentations nationales. La vision déjà mondialiste de Pontus Hulten est en phase avec le présent, il comprend la dimension profondément transversale de l'art, ses relations avec la musique, la science, l'architecture, le design et il donnera au Centre cette impulsion. L'importance du présent, du contemporain, le portera à fonder à Paris en 1985 avec Daniel Buren, un modèle d'école d'art aussi juste qu'actuel: « L'Institut des hautes études en arts plastiques », petit espace de parole, fondé exclusivement sur l'échange avec des personnalités internationales, qui exclue l'apprentissage des métiers et des techniques de l'art.

Une aventure postmoderne: les « Immatériaux » au Centre Pompidou

Cette conception profondément transversale, contemporaine, active et actuelle de Pontus Hulten est à l'origine de ma propre carrière, débutée au début des années 90 au Centre Pompidou, qui était encore le lieu privilégié d'un échange réel entre les départements du Musée National d'Art Moderne, du Centre de Création Industrielle, de l'Ircam, ou de l'atelier des enfants,

9. Gand, 1986.

10. L'exposition ouvre en juin 1992 au FAE, Musée d'Art Contemporain de Pully/Lausanne, elle sera ensuite présentée au Castello di Rivoli en Italie, à la Fondation Deste pour l'art contemporain d'Athènes, puis à la Deichtorhallen de Hambourg.

11. Pontus Hulten occupa cette fonction de 1973 à 1981.

véritable lieu d'invention. C'est cette vision d'un musée comme forum, lieu de vie et d'actualisation des idées et des formes qui m'a amenée, je pense, à décider d'y travailler au début des années 90 et de regarder de plus près les recherches en pointe alors autour de la vidéo et des arts numériques.

Mais c'est aussi un moment particulier du Centre, que j'évoquais avant, avec les « Immatériaux » projet interdisciplinaire conçu en 1985 par le philosophe Jean-François Lyotard et Thierry Chaput. Avant de vous montrer un des rares documents filmés sur cette exposition, et de vous en livrer les hypothèses de travail, il faut préciser à quel point ce projet alors non identifié, souvent perçu comme un ratage, est considéré aujourd'hui dans le monde de l'art comme un événement. Depuis 10 ans, cette exposition est devenue un objet théorique pour toutes sortes de gens qui n'ont pas pu la visiter à l'époque, et qui la considèrent comme l'un des plus grands récits d'anticipation sur le *xxi*^e siècle. Ils se fondent sur des documents rares, les différentes publications des Immatériaux, longtemps vendues en braderies avant d'être épuisées, venant juste d'être rééditées. Ces documents ne sont en aucun cas des « catalogues » de l'exposition, ils informent plutôt sur la structure du travail de l'exposition, ses sources, ses méthodes. Ces volumes en eux-mêmes sont autant de départements de l'exposition: avec un petit journal fait par l'atelier des enfants, « l'Inventaire », constitué de 71 fiches non reliées qui est un catalogue de concepts et « l'Album » qui établit la genèse de l'exposition, avec diagrammes, schémas, courriers divers. Le gris est la couleur dominante de ces livres, selon Lyotard « La couleur de la postmodernité ».

La seule description de l'exposition ne suffirait pas à rendre compte de l'inventivité et de sa puissance virtuelle. Mais je peux dire, pour ce que je m'en souviens, qu'au dernier étage du Centre se déployaient des espaces dérangés, aux cimaises flottantes comme des membranes, des espaces labyrinthiques faits d'ombres, de surgissements et surtout de disparitions. Lyotard souhaitait que l'on fasse le parcours en rollers, comme le ferait un enfant. Cette idée de la transmission et de la destinée humaine était posée dès l'entrée, avec un bas-relief égyptien, l'image d'une déesse offrant un signe de vie, et le son d'un Doppler. La question était alors celle-là: « Les humains recevaient la vie et le sens: l'âme. Ils devaient la rendre, intacte, perfectionnée. Y a-t-il aujourd'hui quelque chose qui leur soit destiné? ». La question est posée au visiteur: avant on transmettait l'âme, qu'en est-il à l'âge des techno-sciences? On retrouvait à la sortie du parcours de l'exposition ce même bas-relief sous forme d'hologramme, idée sidérante qui continue de nous hanter. Ce vestibule ouvrait ensuite sur une partie intitulée Le théâtre du non-corps, à partir duquel se dessinaient cinq embranchements possibles.

En fait Lyotard reprend ici le schéma classique de la communication (destinateur, destinataire, code, référent, signification) et tente de caractériser la situation postmoderne à partir de la déclinaison de la racine *mat*: matériau, matrice, matériel, matière, maternité. Chaque parcours, par exemple « matériau », permet d'enchaîner sur les sites suivants: *nu vain, deuxième peau, l'ange, corps chanté, corps éclaté, Infra-Mince, surface introuvable, indiscernable, matériau dématérialisé, peinture luminescente, peintre sans corps, toutes les copies*. Un certain nombre de sites logiquement proches étaient regroupés en zones, et chaque zone abritait un émetteur sonore à infra-rouge, les spectateurs se déplaçant avec des casques de réception qui ne couvraient qu'un espace réduit. L'usage que fait Lyotard de cet instrument banalisé de la médiation dans les musées est une des grandes inventions de l'exposition que j'ai par ailleurs reprise à différentes occasions. C'est l'idée forte que ce sont les émetteurs qui structurent l'espace de l'exposition, mais que cette structure préalable peut être remontée, transformée par les actions du specta-

teur, à la fois seul et partie d'un collectif plus vaste. Ce dispositif sonore incluait aussi des vides, des déserts, qui séparaient les zones. Ainsi le visiteur était-il toujours à la recherche d'un autre radio-phare.

Dans cette exposition il était question des machines, de la science, du corps, de la nudité, des prothèses, de la peau, de l'habitable, du ready-made, de toutes les matrices. En bref, d'un monde du sensible, celui de l'art comme du langage. Je me souviens surtout de cette salle où des écrivains, des intellectuels, étaient supposés écrire un texte en temps réel, en réseau, depuis plusieurs postes informatiques. Une vision tout à fait surréaliste, quand on sait que ce sont alors les prémisses d'Internet et que le réseau ne fonctionnait pas. En fait, ce dispositif, pris entre le réel et le virtuel, avait seulement la valeur d'une image.

Pour ce projet, Lyotard avait voulu faire apparaître le Centre Pompidou comme une grande fabrique humaine. Il a fait appel à toutes les compétences de l'institution, qui ont véritablement travaillé ensemble, ce qui aujourd'hui semble irréalisable. Le centre depuis s'est réorganisé en frontières, les départements ne communiquent plus vraiment, on a renoncé aux grandes expositions transversales et l'idée au cœur de cette architecture horizontale, en grands plateaux, a été abandonnée.

Cette dynamique de reterritorialisation est manifeste de ce qui va se produire ensuite, dans l'art comme dans les institutions, au tournant des années 2000. Un moment où l'économie reprend de manière flamboyante, où la spéculation fait rage et où les artistes comme les curators sortent de cette logique collaborative pour entreprendre des carrières individuelles. Où le spectateur unique se confond avec ce que l'on appelle « la masse critique », « les publics », où les biennales internationales deviennent les nouveaux modèles d'exposition. Ce qui explique à quel point le Centre Pompidou, dans son projet initial, est perçu maintenant comme une utopie lointaine et révolue.

Ces grands changements depuis une vingtaine d'années ont profondément modifié la pratique et la fonction du curator, devenu grand administrateur, manager de sa propre carrière et de celles d'artistes souvent portés au rang de pop stars. Ce qui a pour effet de créer des listes plus ou moins officielles, des réseaux professionnels, des hiérarchies dans le marché qui n'existaient pas auparavant, de nouveaux métiers pour répondre à cette demande croissante d'art, devenu une véritable plateforme pour le tourisme mondial et l'industrie culturelle. Et si de jeunes curators reviennent constamment, sous forme de reprises, remake ou parodies, sur les expériences d'exposition dont je parlais, c'est bien souvent par défaut, celui de pouvoir prendre la liberté du risque, du hasard, de l'accident, de l'inventivité première. L'époque, en ce sens, n'en finit pas d'être postmoderne sans le savoir ou sans pouvoir le reconnaître.

Petits rôles, silhouettes et figurants : notes de tournage

Sabine Chalvon-Demersay

Howard Becker a attiré notre attention, dans l'analyse sociologique d'un travail créateur, sur les contraintes matérielles qui conditionnent l'action. Il nous a aussi enseigné qu'il fallait prendre en compte tous les acteurs qui participent à la production d'une œuvre culturelle et pas seulement ceux dont la contribution est la plus évidente ou la plus consacrée. Tout en rappelant que tous les intervenants ont, à leur façon, une incidence sur le résultat final, il marque toutefois une hiérarchie entre les contributeurs essentiels et ceux qu'il appelle le *personnel de renfort*, catégorie résiduelle, plutôt hétéroclite qui doit néanmoins être considérée parce qu'elle peut avoir une importance décisive et transformer en profondeur l'aspect du produit final, qui sans eux ne pourrait pas être ce qu'il est. C'est dans ce contexte que je voudrais présenter un fragment de l'enquête que je mène sur l'ethnographie des tournages des adaptations littéraires à la télévision française. Après avoir tenté de montrer, dans la communication orale, que les châtelains louant leurs châteaux relevaient de la catégorie du personnel de renfort, je voudrais me diriger tout à fait à l'autre extrémité de la dramaturgie sociale que constitue la mise en scène d'un film historique à la télévision française et me concentrer sur la catégorie de ceux qui occupent des petits rôles ou qui sont simplement des figurants. Souvent, les figurants ne sont pas des comédiens professionnels : ils sont recrutés au hasard des rencontres par des recruteurs spécialisés dans ce genre de castings, ce sont des amis et des relations du réalisateur ou de son assistant, ou bien des personnes qui, bien insérées sur le lieu du tournage, exercent dans leur vie quotidienne des métiers proches de ceux qu'ils devront représenter à l'écran. Mais dans le cas qui nous intéresse ici, tous les figurants étaient des acteurs professionnels ou des personnes qui espéraient le devenir. Les observer était une façon de saisir la manière dont s'établissaient, sur le tournage les rapports professionnels et les rapports sociaux et, plus particulièrement, de saisir la manière dont pouvait être obtenue la mobilisation collective autour du film entrain de se faire.

Le contexte de l'enquête :

Cet article a été réalisé à partir de l'observation ethnographique du tournage d'une fiction prestigieuse se déroulant au XVIII^e siècle, réalisée pour la télévision française aux mois d'avril et mai 2011. Il prend place dans un ensemble de recherches, entreprises depuis plusieurs années, qui tentent de comprendre concrètement comment se produisent les œuvres, en cherchant à voir dans quelle mesure les univers qui s'y déploient sont la résultante d'activités pratiques portées par des acteurs concrets. Leur objectif est de resituer, en les hiérarchisant, et en allant des moins influents aux plus influents, les éléments qui contribuent à « la fabrique des personnages ». La focale se resserre progressivement sur les comédiens parce que ce sont eux qui supportent les personnages. Cette perspective conduit à décrire les dispositifs d'encadrement de leur travail

comme des cercles concentriques qui soutiennent leur investissement : d'abord les *décors* que sont les châteaux, puis les *costumes* qui les vêtent, ensuite les *maquillages* qui les apprêtent. Ces enveloppes successives (de pierre, d'étoffes, de pommades) cernent le comédien de plus en plus près et le soutiennent dans son travail de représentation du passé. Elles constituent des supports qui l'aident à agir et à s'installer dans la position qu'il désire occuper. Tous les comédiens n'ont pas le même statut et il est intéressant de se pencher sur cette catégorie particulièrement dévalorisée dans la division du travail d'interprétation qui est la catégorie des figurants.

Paradoxe sur le figurant

Les figurants interviennent à l'image avec la responsabilité de donner au film l'épaisseur et la densité de la représentation historique, tout en étant toujours dans une position subsidiaire. C'est leur présence, leur nombre, la qualité de leurs vêtements, le soin de leurs coiffures qui fera que la fiction sera riche et belle, qu'elle donnera ce sentiment d'abondance qui est indispensable pour qu'une fiction historique soit réussie. Mais en même temps, les figurants sont toujours périphériques par rapport à l'action. Par conséquent, ce sont eux qu'on sacrifie quand les budgets sont trop serrés, ce sont eux qu'on coupe quand la séquence est trop longue. Ils sont donc à la fois essentiels à l'éclat du projet et facultatifs dans son exécution. Comme leur position subordonnée dans le tournage du film renvoie à une position subordonnée dans l'organisation professionnelle du métier, soit parce que ce sont de jeunes aspirants qui rêvent de pratiquer ce métier, soit parce qu'ils cherchent à subsister alors qu'ils n'ont pas réussi à s'installer dans la carrière, les figurants permettent d'entrevoir des questions sociologiques intéressantes tant pour la compréhension de l'économie générale d'un tournage que pour celle du fonctionnement de l'univers professionnel des intermittents du spectacle¹.

Leur situation est en effet l'objet d'un paradoxe : il existe un décalage profond entre les raisons qui les ont conduits à chercher à devenir comédiens (l'aspiration à des professions permettant l'épanouissement personnel, l'autonomie, la créativité, l'expression personnelle) et la réalité de l'activité qui leur est ponctuellement demandée sur le tournage, où ils sont dans une position systématiquement dévaluée. Or, alors qu'ils sont sélectionnés sur un casting qui n'accorde aucune importance à leur mérite, qu'ils sont ensuite engagés dans un travail qui semble n'accorder aucune importance à leur compétence, qu'ils ne connaissent pas la portée de leur rôle, qu'ils ne disposent pas du scénario, que la durée de leur engagement est limitée, que la possibilité d'enchaîner sur d'autres engagements est hypothétique, que l'adhésion qui leur est demandée est totale et sans anicroche, ils n'adoptent pas de position critique. Une organisation du travail qui devrait déboucher sur une contestation de ce qui paraît comme un processus parachevé de réification, est vécue comme une expérience professionnelle à part entière, qu'une description misérabiliste ne saurait que trahir. Le rationnement du travail est évidemment une explication de la docilité des personnes mais comment pourrait-il rendre compte du haut degré de collaboration jubilatoire qu'on trouve, à certains moments, sur le tournage ? Ou bien, pour dire les choses autrement, à quoi les personnes sont-elles *tellement attachées* pour que, dans un système qui se présente comme le comble du contraire de ce à quoi elles aspiraient, elles manifestent néanmoins leur adhésion ? Et pourquoi ce mode d'organisation professionnelle qui, dans n'importe quel autre secteur de la vie économique serait considéré comme jouant sur l'exploitation des personnes, est-il soutenu, et parfois ardemment, par ceux qui y participent.

1. Pour une analyse approfondie des fragilités et des contradictions du régime de l'intermittence, voir Menger, 2011.

Ces questions restent énigmatiques pour une sociologie du travail. Sans prétendre les élucider d'une manière définitive, nous allons tenter de les documenter à partir de la description ethnographique d'une journée de figuration.

Si tous les figurants et les petits rôles avaient été choisis parmi des comédiens professionnels, c'était à cause du prix exorbitant de la location des décors (le tournage était réalisé dans des châteaux magnifiques) et à cause du prix de la location des costumes. Le tournage devait être rapide et efficace. Les producteurs ne pouvaient pas prendre le risque de l'amateurisme. Mais grâce à cette situation particulière, il devenait possible de réfléchir aux conditions concrètes de l'organisation du travail dans ce secteur, aux modalités par lesquelles on arrive à obtenir l'implication de chacun dans un travail collectif ponctuel et à la manière dont les participants se coordonnent dans l'espoir de consolider une biographie professionnelle, sur un horizon plus large que celui du projet.

Sur ce tournage, l'ensemble représentait une trentaine de personnes. Le plan de travail, document organisant la préparation du tournage, donnait une description de ce petit personnel en les répartissant en trois rubriques : les *petits rôles* (domestiques, cadavres, prostituées, cochers, nobles, gardes à cheval, joueurs de harpes, nourrice qui allaite, peintre de la Reine, vendeur de figes, ribaude, tabellion, fillette, bébé) ; les *silhouettes* (la silhouette est chargée de prononcer quelques répliques), les *figurants* à proprement parler (des adultes hommes, des adultes femmes, des exempts, des gardes pour Paris, des gardes pour Versailles, des cavaliers, des cochers et des enfants). À quoi, étaient ajoutés les *doublures* et les *cascadeurs*.

Les figurants sont classés en quatre catégories et leur rémunération augmente à mesure que leur nombre diminue et que leur rôle s'intensifie. Ils sont payés en fonction des tarifs en vigueur, dont les conditions sont fixées par la Convention collective de la production cinématographique, dans la rubrique qui définit les conditions de travail et de rémunération des « acteurs ». En l'occurrence, ils percevaient pour la journée un cachet de 92 euros bruts, le repas de midi et une collation². Mais ce qu'ils viennent chercher sur le tournage n'est pas seulement une façon de gagner leur vie par leur rémunération mais aussi une façon d'obtenir le maintien de l'ouverture des droits à indemnisation. Les intermittents du spectacle relèvent en effet des annexes 8 et 10 de la Convention relative à l'indemnisation du chômage : pour rester intermittent du spectacle et bénéficier d'une couverture sociale et d'un chômage indemnisé, il leur faut avoir travaillé 507 heures sur les 319 jours qui précèdent la fin du contrat de travail. L'emploi dans la figuration constitue pour beaucoup une façon de se maintenir dans le milieu, dans un contexte où le nombre des interprètes intermittents a augmenté plus vite que la croissance de la masse salariale, et où le volume de l'emploi s'est dégradé³.

2. Les rémunérations des figurants sont fixées par la convention collective de travail de la production cinématographique (acteurs) signée le 1^{er} septembre 1967. Les figurants sont classés en quatre catégories en fonction de leur nombre et de l'élégance des costumes. À partir de la troisième catégorie, ils sont considérés comme des acteurs. Les barèmes de rémunération, en 2009 s'étagaient de 69 euros par cachet (pour un ensemble de figuration de plus de 100 personnes, en costumes tout venant) à 164 euros (pour un ensemble de figuration allant seulement jusqu'à 30 personnes en costumes et robes très élégantes.) Ils touchent, en outre, une vingtaine d'euros lorsqu'ils font l'objet d'une convocation non suivie d'effet ; 24 euros pour les essayages au studio ou chez les costumiers.

3. Comme le montre Vincent Cardon, les effectifs d'artistes interprètes recensés dans les données de la Caisse des Congés Spectacles ont été multipliés par 4 en 20 ans. La masse salariale a, elle, été multipliée par un peu moins de 3 et le volume d'emploi mesuré par le nombre total de jours travaillés par un peu plus de 2. Chaque artiste travaille donc de moins en moins de temps, pour un salaire direct de plus en plus faible. Ils n'obtiennent plus, en 2006, qu'un volume annuel moyen de travail de 46 jours pour un salaire direct d'environ 9 500 €. Les jours passés en emploi sont accumulés à l'issue de contrats de plus en plus brefs, augmentant la part de la prospection d'emploi dans les agendas individuels. Cette croissance déséquilibrée, partiellement compensée, à l'échelle individuelle, par un droit de tirage important sur l'assurance chômage, n'a pas touché de manière égale toutes les strates de revenus. Ce sont les mieux implantés qui ont le plus souffert de la dégradation des conditions de marché. Plus précisément, on constate à la fois la baisse du salaire des mieux lotis et l'augmentation des inégalités au sein des plus hauts revenus.

La position dévaluée des figurants

Par rapport aux autres professionnels présents sur le tournage, les figurants se trouvent dans une position dévaluée. Ils sont tout en bas de la hiérarchie des professionnels qui y participent. Mais ils sont aussi en deçà de l'idée qu'ils se font de leur propre métier. La figuration est un moment où se croisent des personnes en trajectoire ascendante, avec des jeunes qui espèrent entrer dans le métier et des personnes en trajectoire descendante, avec des comédiens plus âgés qui tentent de s'y maintenir. La figuration constitue une opportunité ambiguë puisqu'elle les mobilise sans s'appuyer sur leurs aptitudes. Ils éprouvent donc une contradiction entre l'exigence propre à l'exercice de leur métier (mémoire, capacités expressives, endurance etc.) et l'absence de qualification de l'emploi qu'ils occupent ponctuellement. Les qualités professionnelles requises ici sont limitées : avoir l'allure qui convient, arriver à l'heure, et avoir bon esprit. Vivant un décalage entre ce qu'on leur demande et ce qu'ils se sentent capables de faire, les figurants font aussi l'expérience de décalages culturels. Parce qu'ils ont souvent beaucoup travaillé dans le théâtre et qu'ils ont une familiarité avec des grands textes du répertoire classique et moderne, ils ont une connaissance fine des auteurs et des périodes. (Les comédiens sont sans doute, avec les professeurs de lettres, ceux qui, dans la société contemporaine, ont la connaissance la plus précise de la littérature dramatique). Tandis que les techniciens parlent du passé en disant « *A l'époque* » et que dans les caves du cachot, une personne demande, peut-être pour plaisanter, si « *à l'époque, on allumait les torches avec des silex* », une jeune figurante sur l'escalier en plein soleil est plongée dans une *Histoire de la Mésopotamie*.

La journée d'un figurant :

Casting

Le choix des figurants revient à une agence de casting spécialisée dans les petits rôles et dans les rôles d'enfants, qui les choisit en fonction de leur capacité à participer à l'évocation d'une période historique éloignée. Leur recrutement est d'abord subordonné à des critères matériels tout à fait prosaïques comme la disponibilité des costumes : « *Pour les figurants, on ne taille pas les costumes sur mesure. On cherche les gens qui vont dans les costumes.* » Ainsi, non seulement, ils auront un rôle accessoire mais ils sont même, à proprement parler, mis au service d'un accessoire. Mais ensuite viennent des critères plus subtils. La personne qui sélectionne les figurants doit exercer une compétence sélective pour décider les éléments qui lui paraissent pertinents pour l'efficacité du film. Un peu à la manière des traducteurs qui font passer un contenu sémantique d'une langue à l'autre, elle effectue des choix entre la période-source et la période-cible et dispose d'une réelle capacité d'arbitrage : certains éléments seront jugés, par elle, comme étant essentiels pour figurer le passé ; d'autres comme pouvant être sacrifiés. Elle est donc amenée à opérer des arbitrages à caractère proprement sociologiques qui constituent des paris sémantiques et donnent un contenu concret, empiriquement observable, à la notion de vraisemblance. Ainsi, la transformation des principes d'évaluation de la beauté féminine l'embarrasse. Bien qu'elle sache que « *à l'époque, les bourgeoises et les nobles étaient grosses parce qu'elles étaient bien nourries et les femmes du peuple étaient maigres* », elle se sent obligée dans son casting d'inverser ces caractéristiques : « *Je suis forcée de faire exactement le contraire* ». En effet, la corpulence ne pourrait plus aujourd'hui être associée à la distinction. Dans ce cas, les critères de l'esthétique contemporaine, écrasent les exigences de fidélité historique.

Si elle se sent obligée de céder du terrain sur le tour de taille des comédiennes, en revanche, elle ne transige pas sur la blancheur du teint. Elle choisit les enfants blonds plutôt que les enfants bruns et privilégie les femmes au teint pâle. Tout en justifiant oralement ses choix, elle s'interrompt dans sa conversation pour s'adresser, gourmandeuse, à une figurante : « *Toi, tu reviens de week-end ! Tu es bronzée ! Tu t'es mise au soleil ! Ce n'est pas bien.* » Puis, elle commente : « *Les gens mats, je ne les prends pas.* » Toutefois, pour éviter que ses propos ne soient mal compris et suspectés de connotations racistes, elle poursuit en choisissant une métaphore sans équivoque : « *Les figurants, je les prends blancs, couleur poulets pas cuits.* »

Il arrive aussi que l'engagement soit lié à des logiques de fonctionnement professionnel et que des motifs comme le désir de maintenir un réseau actif et vivant de comédiens disponibles au pied levé, et peut-être aussi la volonté de les aider, l'emporte sur d'autres considérations. Une jeune fille a été recrutée par la directrice de castings pour jouer les prostituées. Elle est fine, mince et plate alors qu'elle devrait avoir une gorge abondante. Elle se retrouve ainsi devant des habilleuses qui doivent la préparer. Celles-ci manifestent leur désappointement : « *Elles m'ont demandé : « Ben... elle est où, la poitrine ? » La dame qui fait les castings m'avait choisie parce que je la connaissais, j'avais déjà travaillé avec elle et qu'elle savait qu'il me manquait des heures. Il me fallait trois cachets pour finir mes heures.* »

Préparation

Les figurants arrivent sur le site du tournage plus tard que la régie mais plus tôt que les comédiens principaux, et sont alors préparés et apprêtés pour le film. L'ordre d'habillement des comédiens est précis et inversement proportionnel à leur importance. En effet, les habilleurs préfèrent commencer par préparer les silhouettes et les figurants, car cela leur permet de garder du temps pour les toilettes plus raffinées des personnages principaux. Cela donne également la possibilité à ceux qui auront un rôle plus important et, par conséquent, une journée plus fatigante d'arriver plus tard. La conséquence de cette organisation temporelle est que les figurants préparés de bon matin déambulent devant le château, promenant leur oisiveté sur les terrasses. De jeunes garçons en livrée de domestiques parlent « *de la fac* », et du cursus de leur cours de théâtre, tandis que des prostituées accroupies parlent des modalités d'inscription à la Caisse des Congés spectacles. Mais surtout, comme cet épisode porte sur l'élucidation de crimes de bouche, des bataillons de cadavres autopsiés, le visage blafard et la chemise ouverte pour ne pas gêner l'effet de l'énorme cicatrice dont on leur a balaféré le ventre, arpentent les allées. L'un d'entre eux, crânement, lance à la cantonade : « *Moi, je suis mort empoisonné* ».

Il y a toutefois une différence entre les sexes dans l'ordre de la préparation. Les femmes sont habillées intégralement dès le matin parce qu'on ne pourrait pas leur enfiler les tenues après qu'elles aient été coiffées. Elles auront donc à supporter, toute la journée, le poids des robes. Pour que les vêtements tombent correctement, elles portent des corsets, des baleiniers, des bas, tout un appareillage souterrain contraignant qu'il faut savoir protéger. « *Attention, si elles vont manger, il leur faut un tablier !* » Les comédiennes, au moment du repas, sont enveloppées d'un film de plastique translucide, comme si elles allaient passer au frigidaire.

Après avoir été habillés, les figurants passent au maquillage. Les transformations techniques, avec l'arrivée des caméras haute définition, a rendu plus délicat le travail des maquilleuses dans la mesure où les moindres détails deviennent perceptibles ; les maquillages épais ne peuvent plus masquer les défauts car on les voit à l'image. Ce qui oblige les maquilleuses à collaborer

davantage qu'autrefois, en aval, avec les responsables de la lumière, pour tenter d'obtenir qu'ils préservent leur travail en corrigeant par une moindre intensité lumineuse les rougeurs ou les cernes qu'elles n'ont pas pu éliminer, et à espérer, en amont, d'avoir des figurants à la peau et au teint bien adaptés au rôle qu'ils sont destinés à occuper.

La préparation se termine par la coiffure. L'état de passivité qui caractérise la situation des figurants contraste avec ce qu'on pourrait appeler la *compétence métonymique* des autres professionnels. Sur un tournage, en effet, chacun des protagonistes est susceptible de redéfinir l'ensemble de la mise en scène en fonction de sa compétence professionnelle propre. Il redéfinit le tout à partir de sa partie et participe ainsi à une division du travail artistique qui le place dans une situation de totalisation gratifiante. La personne responsable de la coiffure illustre admirablement cette dimension de réflexivité et son pouvoir organisateur : « *Sous la monture, il y a les cheveux. Les cheveux sont solidaires de la tête, mais pas la perruque. Mon travail consiste à rendre la perruque solidaire de la tête, de façon à les faire bouger toutes les deux en même temps. Cela doit être très maîtrisé. Le résultat naturel n'est pas simple, parce que c'est une prothèse, pas exactement comme dans le maquillage, mais presque... Il faut l'adapter pour la rendre vivante. En même temps, je ne dois pas perdre l'artifice. Les perruques sont artificielles. Elles correspondent à un choix esthétique propre, qui est très codifiée. Moi, j'ai une théorie personnelle. C'est que, à la Cour, les perruques sont des masques. Les courtisans ne s'embellissent pas, ils se masquent. Pour ne pas se montrer. Ils sont dans une attitude très... Ils ne veulent pas montrer l'intérieur de leur âme, donc il leur faut se cacher. La parole compte énormément. Mais la parole s'embarrasse aussi... Ils ont... des perruques de parole... Ils ne disent pas les choses de façon directe mais indirecte. Il y a aussi un respect à l'égard du roi, ou un asservissement. Il peuvent être eux-mêmes mais à condition d'être subordonnés; donc il leur faut exister avec beaucoup de doigté. Ils ont appris cela dès l'enfance. Evidemment, quelques années plus tard, avec la Révolution, ça va leur coûter très cher. Mais en attendant... moi, j'essaie de restituer ça. »*

En inventant, pour parler du XVIII^e siècle, de l'étiquette de la Cour et des civilités, l'expression « *des perruques de parole* », le responsable de la coiffure a le sens de la formule. Cette métaphore rend bien compte de l'expérience d'un professionnel qui agence toute une perception du passé en fonction de la manière dont il doit, suivant sa logique professionnelle propre, intervenir dans sa reconstitution : toute la société d'Ancien Régime se trouve décrite, résumée et synthétisée en référence au travail précis qu'il doit lui-même accomplir. Cet entretien attire ainsi l'attention sur le fait que le tournage s'accompagne d'une division du travail perceptif, chaque catégorie prenant en charge une dimension particulière du monde à reconstituer, découpé en strates qui correspondent à des logiques professionnelles complémentaires, qui fusionnent en se rejoignant sur la personne du comédien. Elle montre aussi, par contraste, que ce mode de redéfinition de la situation qui met le professionnel au cœur du processus à accomplir est refusé aux figurants.

L'attente et la pause

Lorsqu'ils sont préparés, les figurants commencent à attendre. La matinée passe plutôt vite et l'attente s'interrompt avec le moment de la pause déjeuner. Les tables sont disposées sous une tente et les personnes qui se présentent s'installent spontanément par affinités professionnelles. Les premières tables sont réservées à l'équipe de réalisation. Les figurants sont à la dernière table. Ils ont été les premiers à être envoyés à table. Ils sont plutôt silencieux. Les techniciens sont sur le côté. Ils boivent du vin – ce que se gardent bien de faire les comédiens – racontent des gaudrioles, (« *...et tu vois la nénette qui se fracasse, les pamplemousses dehors, les miches*

à l'air... ». Par bien des aspects, ils s'opposent aux figurants : alors que les uns ont des costumes chatoyants, les autres sont vêtus de noir, pour éviter que la lumière reflétée sur eux ne perturbe l'image, leurs cheveux (souvent mi-longs) ne sont pas apprêtés, ils ont besoin d'un vocabulaire technique (« *On appelle ça des borniols.* »), et pris dans le feu de l'action, usent de raccourcis évocateurs (« *Tu me mets ça au cul du camion* »), et surtout, alors que les figurants sont isolés, se sentant proches des autres comédiens mais n'ayant sur le tournage pratiquement aucun contact avec eux, ils développent, eux, des solidarités de branche (« *Les électriciens, groupe man et machinos, c'est la même équipe, on s'entraide.* ») Au moment du dessert, l'un d'entre eux raconte l'histoire d'un producteur qui avait inventé de rémunérer des figurants avec une tombola dont le premier prix était un voyage en Egypte. « *Les gens, ils avaient travaillé toute la journée et ils disaient : « Oh, Zut ! j'ai pas gagné le voyage » ; et ils rentraient chez eux sans avoir gagné un rond, mais ils étaient contents, ils se disaient juste qu'ils n'avaient pas eu de chance* » « *Faut le faire !* » « *C'est trop fort !* » Mais à la table voisine où les figurants plastifiés entendent l'anecdote, elle ne les fait pas rire.

Une fois le repas terminé, l'attente reprend. Elle semble plus longue, l'après-midi. Elle n'est pas gérée comme un moment de détente. Il n'y pas de relâchement des corps, d'abord pour ne pas salir les costumes et puis parce que l'essence même de leur travail est dans cette inactivité qui est certes moins épuisante que l'activité sans relâche de ceux qui s'agitent autour d'eux, chacun concentré sur sa tâche, et dont ils sont les spectateurs, mais qui est elle aussi éprouvante car le piétinement et l'ennui sont aussi une source de fatigue. Ce qui rend l'attente pénible est le fait qu'ils ne savent pas exactement quand ils interviendront. Ils sont dépendants du déroulement du tournage qui n'est pas prévisible. Mais surtout, ils n'ont pas de point de repère qui leur permette de déterminer le moment de leur intervention : « *J'ai trois scènes mais je ne sais pas à quel moment ; quand on n'est pas comédien, on n'a pas le scénario ; je sais juste que j'interviens après manger.* » Même ceux qui sont chargés de quelques répliques demeurent dans une position incertaine : « *On ne nous donne pas le scénario. C'est ça qui est frustrant dans la figuration.* »

Les plus jeunes des figurants engagent volontiers la conversation, les plus âgés sont plus taiseux. Les discussions peuvent prendre un tour général. Devant une table où sont servis des jus de fruits, des figurants discutent sur le fait qu'ils possèdent des Nike, bien qu'ils désapprouvent les processus de fabrication, l'exploitation des pays émergents et le travail des enfants. Beaucoup d'échanges concernent les évolutions de la réglementation, et notamment les règles concernant la prise en charge de l'intermittence. Bien qu'on sache que les réseaux sont les canaux par lesquels circulent les informations concernant les opportunités d'embauche, on n'entend pas d'échanges sur ces sujets. La pudeur empêche de poser les questions directes qui permettraient de connaître des opportunités d'engagements futurs. Il faut, au contraire, manifester un certain détachement sur ce sujet : quelqu'un de trop pressé pourrait paraître peu professionnalisé. Il s'agit donc de trouver la manière d'être remarqué sans avoir l'air d'être demandeur, ce qui n'est pas tellement facile parce que les responsables de castings cherchent à renouveler les visages qu'on voit en fond d'écran, ce qui empêche une professionnalisation des figurants. Avoir une nouvelle opportunité suppose donc, paradoxalement, de parvenir à ne pas être trop visible.

Il ne faut pas, non plus, être trop entendu. De même que l'attente est une conduite à part entière, la capacité à se taire, et à se taire au bon moment, est une compétence. Lorsque l'équipe de figuration est nombreuse et qu'il y a « beaucoup de monde », le maintien du silence devient un enjeu important pour l'équipe de réalisation. C'est même sans doute ce qui explique, sur un

tournage comme celui qui a été la source principale d'observations, le recours à des figurants professionnels conscients de l'importance de leur obéissance. Les ordres sont donnés, répercutés de l'intérieur vers l'extérieur par une fille équipée d'une oreillette. Pour chaque scène, il y a une répétition et quatre prises sous deux angles différents. Comme dans la marine, et pour le même de genre de raison, c'est-à-dire pour être sûr d'être compris à distance, les ordres sont tout à fait standardisés. « *Attention, le silence est demandé à l'extérieur ! Un peu de silence pour une répétition. On y va. Répétition. On répète. Bien, le silence, merci ! C'est Régis qui démarre. Attention, répétition. ACTION !* »

C'est en discutant avec différents réalisateurs que j'ai appris que le silence, qui semble si naturel et si indispensable, est en réalité l'aboutissement de stratégies professionnelles complexes et peut, sur un tournage qui se passe mal, devenir le cauchemar du réalisateur. Certains l'obtiennent par la douceur, en le pratiquant eux-mêmes (« *Je parle à l'oreille des comédiens* »). D'autres font passer la consigne par l'assistant, et si le volume ne baisse pas, trouvent des formules conciliantes : (« *Alors, les amis ? On peut, là ?* »). Un degré de plus et l'agacement perce sous des réprimandes déguisées en compliments : « *Super, ce silence ! Merci !* ». L'impatience contenue se transforme en tension. La tension étant par nature contagieuse, elle a comme inconvénient de se propager, de proche en proche à tous les intervenants et risque de rendre rapidement le tournage ingérable. La mission cardinale des seconds assistants est donc de la contenir, sans la relayer mais en la transformant, c'est-à-dire, en répercutant les consignes sans l'énervement, pour les décharger de leur contenu toxique. D'autres réalisateurs, enfin, pratiquent « le coup de gueule ». Il faut avoir non seulement un statut important sur le film (seuls les réalisateurs et les assistants peuvent se l'autoriser, les colères sont exclusivement des colères hiérarchiques) et un statut très consolidé dans la profession pour y recourir. La colère doit aussi être utilisée de manière stratégique si le responsable qui s'y livre veut qu'elle soit comprise par ceux qui la subissent comme la manifestation d'une autorité et non d'une impuissance. Si l'explosion peut être interprétée comme renvoyant à l'intérêt du film – et par ricochet à l'intérêt ultérieur des personnes qui y collaborent –, elle sera collectivement tolérée. L'évaluation de l'acceptabilité de la colère repose donc sur une appréciation générale de la dynamique de carrière du réalisateur et de sa capacité à en redistribuer les bénéfices. Les colères éventuelles sont donc pilotées, même si cela peut paraître paradoxal, pour un type d'émotions qui se caractérise en principe par sa dimension incontrôlée.

Les figurants ne sont bien sûr pas les seuls impliqués dans le maintien du silence mais comme ils sont tout en bas de la hiérarchie, et que leur capacité de nuisance est sans rapport avec l'importance de leur contribution – c'est souvent le cas avec le personnel de renfort – le moindre écart de leur part serait impardonnable et ils doivent donc être vigilants. Ils doivent aussi se tenir prêts à intervenir à la moindre injonction, écouter les consignes collectives, car ceux-là mêmes qui parlent à l'oreille des comédiens, en les singularisant à l'extrême, s'adressent à eux collectivement et, parfois, sans trop d'égards. En fin, de journée, comme ils ne reçoivent guère d'informations sur le déroulement des opérations, ils s'interrogent sur la durée de leur engagement, l'envie d'en finir est un peu compensée par la perspective des heures supplémentaires. « *À la base, on était convoqués jusqu'à 19 heures, mais comme ça a pris du retard, je crois que ça sera plutôt 20 heures.* » Ajoutons qu'ils n'ont aucune certitude sur le fait qu'ils vont, en fin de compte, figurer à l'image, car comme ils ne jouent pas un rôle direct dans la narration, les scènes dans lesquelles ils apparaissent peuvent disparaître au montage. « *On peut être coupées... Les scènes où j'interviens, je ne suis même pas sûre qu'on les verra à l'image. On risque de ne jamais les voir.* »

Des savoir-faire discrets

On pourrait penser, à la lecture de ces descriptions, que les figurants sont de simples « décors vivants », mais en réalité, ils sont davantage que cela. Ce ne sont pas de simples porte-manteaux et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le fait de laisser son corps être traité comme un objet est déjà une conduite à part entière. Goffman le note à propos des esclaves examinés par des acheteurs potentiels au moment de la traite, des malades palpés par les médecins ou des clients qui se prêtent aux mesures du tailleur (Goffman 1991). C'est certes une conduite caractérisée par une absence d'action, mais s'abandonner entre les mains d'autrui et se laisser glisser dans une pure objectivation, supposent un contrôle de soi-même et une retenue qui ne se réduisent pas à la manifestation d'une impuissance.

Ensuite, le rôle de figurant est plus difficile qu'il n'y paraît. Leurs compétences paraissent transparentes, mais une observation plus attentive permet de les déceler : il faut savoir porter les vêtements et accepter l'ascèse qui en résulte, surtout en fin de journée, quand ils paraissent plus lourds. Si dans une salle du château, le comédien principal peut s'allonger à même le sol, les bras en croix, en dépit de la poussière qui traîne sur le parquet parce qu'il est épuisé et qu'il cherche à récupérer quelques forces, il est clair qu'un figurant ne pourrait pas s'autoriser ce type de conduite. Les filles peuvent à peine s'asseoir pour ne pas froisser les robes. Leurs corps restent contraints, leurs attitudes engoncées. On s'en rend compte par contraste quand on voit la troisième assistante, qui est toujours dans le feu de l'action, s'arrêter cinq minutes parce qu'on répare une caméra. Elle s'assied dans l'herbe, désinvolte, avec une décontraction qui n'est possible que par le contraste entre cet instant volé et la sur-occupation d'une journée harassante.

Il faut aussi savoir où se placer, pour ne pas déranger. Le tournage accueille un petit stagiaire de troisième qui est tout le temps installé là où il ne faudrait pas, ce qui permet de remarquer, *a contrario*, que les figurants n'y sont jamais. Il faut aussi savoir réagir rapidement lorsqu'on est appelé, être immédiatement disponible, c'est-à-dire n'entreprendre aucune activité secondaire qui ne puisse être immédiatement interrompue lorsque l'ordre en est donné ; il faut encore être capable de bouger devant la caméra, trouver les lumières, comprendre et appliquer de manière individuelle des consignes qui sont souvent collectives, car les figurants sont souvent chargés de représenter la foule et ne sont donc pas individualisés. L'application des ordres suppose un minimum de coordination. Il faut enfin s'exécuter sans rechigner, car les sanctions sont immédiates (« *Les moutons noirs, je m'en débarrasse. S'ils commencent à râler, je leur dis : tu prends ton cachet et tu t'en vas. C'est très important, parce qu'il suffit d'un seul pour casser l'ambiance.* ») Retenir la critique, savoir attendre sans protester et aller au bout sans se plaindre. Tous ces éléments recèlent, de fait, des savoir-faire.

Enfin, dernier argument en faveur d'une certaine compétence, les figurants font aussi, *a minima*, une expérience de comédien. Ainsi, ils n'échappent pas à la fusion du personnage et de la personne qui caractérise le métier d'acteur. Le simple fait d'être préparé pour le film favorise une imprégnation par le rôle. Leur personnage se dépose sur leur personnalité et, progressivement, la contamine, pour le meilleur comme pour le pire, à leurs propres yeux mais aussi aux yeux d'autrui.

Suivons, par exemple, l'évolution de l'état d'esprit de cette figurante au fil de la journée. La scène qui sera tournée aujourd'hui se déroule dans les cachots du château qui sont censés figurer

une prison. L'équipe de décoration a placé dans la cave des grilles artificielles en bois sombre, aussi redoutables à l'œil que légères à transporter, a déposé de la paille sur la terre battue et, de bon matin, est venue chauffer les sous sols pour que les comédiennes ne prennent pas froid « *et que ce soit plus doux* ». Trois prostituées sont emprisonnées en même temps que l'héroïne principale. Il est dix heures quand la première d'entre elles passe entre les mains des maquilleuses pour être préparée. Protégée par la présence des autres professionnelles qui effectuent leur performance avec technicité, elle regarde son visage dans la glace se transformer rapidement en jugeant l'aventure plutôt amusante : « *On m'a mis de la graisse sur les doigts et les bras et du fard blanc, et de la silicone sur les fards, pour les pustules. On est au cachot depuis pas mal d'années, on est censées avoir toutes les maladies de la création. C'est un maquillage violent. Les filles ont ajouté de petites gouttes pour les larmes, au bord des paupières et elles m'ont dit: « Tu as de quoi pleurer! »* En dépit de cette remarque peu rassurante, elle-même insiste alors plutôt sur la dimension ludique de la métamorphose. « *C'est assez drôle de s'enlaidir; c'est devenu tellement normal d'essayer d'être la plus jolie, que tout à coup, d'être la plus laide...* » Elle définit sa performance en référence à un genre cinématographique, un film d'horreur ou un clip, ce qui marque le caractère encore très professionnel de l'opération : « *On est tellement blafards; on est blêmes: ça donne un côté thriller, mort vivant. Un peu comme dans les clips de Michaël Jackson.* »

Si la transformation est d'abord présentée comme une performance expérimentale, la dégradation physique devient plus difficile à supporter au fur et à mesure que la journée s'avance. Tenir toute la journée avec un corps abîmé, suppose de mettre en place des stratégies de mise à distance : « *Enfin, on ne va pas se couper l'appétit en se regardant en face.* » Mais échapper à son reflet est une entreprise délicate dans un château du XVIII^e siècle, rempli de glaces et de miroirs. Et même si elle y parvient, des fragments de son corps morcelé lui rappellent son délabrement : « *Ce qui me gêne, ce sont mes mains et mes bras, parce que je les vois. Ma tête, elle est pleine de pustules, c'est vrai, mais je l'ai oubliée...* ».

Sur un tournage, les égards ne sont pas des marques de considération personnelles mais ils ont aussi une finalité proprement professionnelle. Il faut ménager le corps des comédiens parce qu'il est leur outil de travail. Comme tous les intervenants visibles à l'image travaillent avec leur corps et que leur corps est solidaire de leur personne, l'ensemble fait l'objet d'attentions. Ces attentions relèvent de la compétence professionnelle des corps de métiers remplissant les fonctions les plus rapprochées des individus. Les maquilleuses, par exemple, cherchant à contrarier le moins possible les comédiens, retardent les interventions les plus intrusives pour ne les effectuer qu'à la dernière minute. Pour notre figurante, le pire est donc à venir : « *Moi, j'étais assez fière parce que j'ai arrêté de fumer depuis un mois et demi, mais c'était surtout pour les dents. Et justement, on va me noircir les dents! On va me tacher les dents Quand ils vont m'abîmer les dents, je vais sentir. Ça se sent, il paraît!* » Elle se félicite toutefois d'échapper à l'épreuve de la saleté qui épargne son odorat : « *Et encore, là, les guenilles, elles sont propres; alors que vraiment, à l'époque, au niveau hygiène, c'était pas terrible.* » Progressivement, le personnage qu'elle incarne s'impose à elle et au-delà, le référent réel auquel il renvoie : « *Quand j'étais dans le cachot: j'ai pensé, rapidement, aux filles qui y étaient vraiment et je me suis dit: C'est vrai que ça devait pas être facile à cette époque. Enfin, c'est gentil de dire ça: ça devait être vraiment horrrrrible!* » Autrement dit, l'expérience amusante au début (quand il s'agit de se déguiser), professionnelle ensuite (quand elle se compare à une actrice jouant dans un clip ou dans un film d'horreur), devient carrément éprouvante à la fin (quand elle compare sa position à la destinée infernale d'une prostituée vivante, enfermée dans un cachot au XVIII^e). On peut dire que comme

la figurante n'a pas la contrepartie concrète d'un rôle à assumer, elle se trouve littéralement livrée à la transformation de son apparence.

La contamination par le rôle existe aussi, de manière nettement plus gratifiante, à l'autre pôle des relations sociales, quand les figurantes jouent le rôle d'une duchesse ou d'une demoiselle d'honneur. L'apparence empruntée a des conséquences pratiques et les figurantes qui sont jeunes et jolies en tirent manifestement des satisfactions. Elles se promènent dans les allées, le téléphone portable entre les seins (parce qu'elles n'ont pas de poche), avec une aisance radieuse. Et c'est sans doute pour éviter qu'elles ne se laissent emporter par leur personnage qu'elles sont ramenées à leurs conditions d'origine par celles qui les ont vêtues et qui, tout en veillant sur les toilettes dont elles se sentent responsables, en profitent pour leur rappeler que ce sont elles qui leur ont donné leur statut. Une costumière interpelle une princesse : « *Céline, tu tiens ta robe pour la faire passer sur le gravier !* »

La transformation des corps autorise une mobilité imaginée pour soi-même mais elle a aussi des conséquences pour autrui. Les figurants jouent un rôle décisif dans l'installation du climat de voyage dans le temps qui est nécessaire à la réalisation d'une fiction historique et déborde légèrement hors du film. Ils crédibilisent le dispositif, beaucoup plus que le château lui-même qui n'est qu'un simple décor, trop surchargé par les usages successifs qu'ont autorisés sa permanence pour avoir conservé intacte sa puissance d'évocation. En revanche, la présence d'êtres vivants dans les allées y contribue puissamment. Comme les figurants costumés côtoient toute la journée des personnes en costume civil et habits ordinaires, ils contribuent à effranger les cadres en créant une zone intermédiaire entre le jeu et la vie réelle (Goffman, 1991).

Or, cette crédibilisation est importante d'abord parce qu'elle est utile aux comédiens. Elle crée un climat général qui favorise la concentration dont ils ont besoin eux-mêmes pour aller occuper leur position. Le Roi de France, par exemple, insiste sur ce point : « *On est aidé par le regard des autres. Quand on voit les figurants qui se prosternent...* » En rendant visibles les conséquences des situations qu'ils doivent interpréter, ils soutiennent, par leur présence, les interprétations de personnages plus importants qu'eux. Dans la cave se déroule une des scènes importantes du film. Emprisonnée avec les filles qui travaillent pour elle, l'une des comédiennes principales lance une bordée d'injures :

– *Foutriquet ! Maraude ! Viande de moricaud ! Cloporte ! Saquin ! Paltoquet !
Gargouille ! Résidu de basse fosse ! Gougnafier ! Pisse-à-l'œil ! Rat syphilitique !
Cloporte ! Faux culs ! Fiente de moricaud ! Cloporte ! Cloporte ! Cloporte !*

– *Coupez ! dit le réalisateur*

Mais la comédienne continue sur sa lancée, avec une voix qui s'étrangle : *Paltoquet !* Puis, essoufflée, jetant un coup d'œil sur les femmes dévastées qui partagent son triste sort : *Cloporte... Cloporte !*

La présence des figurants n'est pas seulement utile aux comédiens, elle sert aussi les autres professionnels, d'une manière plus imperceptible. L'essentiel de leur journée se passe loin du lieu de tournage, mais ils en portent sur leur corps tous les indices et contribuent ainsi à en distiller l'atmosphère. Ils y participent par leur aspect, étant en quelque sorte les agents propagateurs

d'une épidémie de confusion temporelle, qui, de proche en proche, emporte à un moment ou à un autre la plupart des protagonistes. La parole commence par s'accorder aux vêtements. Un homme croise un figurant : « *T'as bien mouri ?* » Un cadreur en interpelle un autre : « *Il faut quérir Fabien !* » Une figurante essaie d'envoyer à des amis depuis son portable des SMS avec des « *termes d'époque* ». La responsable de l'accueil au château de Vaux le Vicomte racontait que le comédien principal s'adressait à elle en lui parlant dans la langue du xviii^e siècle, ce qu'elle prenait comme un signe de considération. Considération qui peut aussi faire intervenir des valeurs professionnelles qui s'expriment sur des scènes plus éloignées. Deux acteurs se croisent dans une allée et se saluent. Celui a qui a la position la plus élevée dans le film s'inclinant dans la reconnaissance des compétences de l'autre, qui ne joue ici que le rôle d'un valet, mais « *cartonne* » avec un *Misanthrope* dans un théâtre de banlieue : « *Quel talent, le bougre ! Bourré de talent, cet enfoiré !* »

Or, ce climat de voyage dans le temps, qui se répand comme un halo flottant légèrement en dehors du film, remplit un certain nombre de fonctions qui facilitent le travail collectif. D'abord parce que la double identité des figurants, le fait que la personne qui est installée dans le costume soit dans une situation professionnelle précaire, tout en étant vêtue avec des habits de grand prix -ou à l'inverse qu'elle soit dans une position réelle meilleure que celle qu'elle incarne- met du jeu dans les relations sociales. Les professionnels peuvent moduler leurs réactions pour effectuer des différenciations en mobilisant cette double échelle hiérarchique. Comme les acteurs principaux ne sont pas ceux qui occupent les positions les plus élevées dans la hiérarchie sociale de l'époque représentée, les professionnels peuvent se glisser dans ces interstices pour jouer des hiérarchies sociales surannées contre la hiérarchie des rôles. Ainsi, on traite de manière plus cavalière un premier rôle qui prend ses aises qu'une personnalité moins centrale dans le film mais plus illustre dans l'Histoire.

Une déférence amusée accompagne ainsi les souverains. Quand la comédienne qui incarnera la reine arrive, légèrement en retard, en faisant crisser les roues de sa petite voiture rouge sur le sable de l'allée de Chantilly, un technicien s'exclame : « *Voici la reine dans son carrosse !* » La responsable des castings la regarde jaillir de son siège et la trouve modeste dans ses habits ordinaires : « *L'habit ne fait pas le moine, mais la plume fait l'oiseau* », commente-t-elle. Mais lorsque quelques minutes plus tard, la reine se retrouve solennellement assise au milieu de ses enfants dans le petit salon, elle a une allure majestueuse, altière, et on note, à son égard, une considération manifeste. Indice qui ne trompe pas, on parle d'elle en l'appelant : « *The Queen* ». Et à la fin de la journée, aux portes du car-loge où on la déshabille, l'un des membres de l'équipe de nettoyage se présente et s'incline : il porte dans les mains le grand bouquet de fleurs qui servait à la décoration du salon de la reine et qui, le geste est joli, désormais lui reviennent : « *On m'a demandé de remettre les roses à la comédienne.* »

Enfin, la crédibilisation du dispositif temporel, auquel contribuent les figurants, autorise un nombre infini de plaisanteries. Lorsqu'on vient d'un milieu professionnel où les relations sont dominées par le sérieux, on ne peut pas s'empêcher de s'apercevoir qu'ici, la plupart des interactions se terminent par une blague. Or, on comprend vite que ces plaisanteries sont fonctionnelles. D'abord, leurs sujets sont circonscrits : elles portent sur le rythme et l'organisation du travail (« *Je viens te voir après la sieste. Quand j'aurais pris mon bain moussant* », « *je bosse trois jours tu me payes trois heures* », « *C'est ki ki range ? C'est Bibi comme d'hab* »), mettant éventuellement en cause, sur un mode plus allusif, des responsabilités individuelles et concernant

ensuite le voyage dans le temps. Or, si les premières ont une vocation critique ciblée, contenue par la nécessité prioritaire de préserver l'atmosphère du tournage, ce qui est crucial si on veut tenir les délais, les secondes à l'inverse ont une vocation de détente. Elles sont inclusives. Elles ne sanctionnent pas, elles embarquent. Elles favorisent la collaboration. On rassure une jeune femme qui craint les araignées en lui affirmant que celle qu'elle a sous les yeux n'est rien d'autre qu'« *une araignée d'époque* » ; on regarde en riant une accessoiriste puiser à pleines mains dans la caisse remplie de pièces d'or qui contient le Trésor Royal – un double fond, des vrais centimes et des boutons dorés pour représenter de faux louis – en lui proposant d'en prélever un peu pour payer l'acompte de son tiers provisionnel. Chacun en use dans son métier, avec ses collaborateurs proches, mais elles facilitent aussi les interactions professionnelles entre groupes, et on y a recours quand on se croise, manière de montrer qu'on est au courant de l'existence de l'autre, même si on est si plongé dans ses propres préoccupations professionnelles qu'on pourrait sembler ne pas le voir. Elles permettent ainsi de créer un collectif à peu de frais car l'enveloppe temporelle est suffisamment large pour la référence temporelle est suffisamment élastique pour créer des connivences entre tous, surmontant les hiérarchies et les divisions et rassemblant tout le monde dans un projet unique.

Le plaisir

On a vu que la position de figurant est une position dévaluée qui les place tout en bas de la hiérarchie professionnelle des personnes présentes sur le tournage, même si elle suppose des compétences modestes mais indiscutables. Cette situation entraîne logiquement des commentaires désabusés : « *La figuration, c'est dur pour l'ego* » récapitule une figurante. Tandis qu'une autre ajoute : « *Il ne faut pas en faire trop souvent* », comme s'il y avait une sorte d'hygiène de la figuration à respecter pour pouvoir conserver une certaine image de soi-même.

Et pourtant, on ne peut abandonner la description sans remarquer qu'il y a, dans le fait de participer à un tournage, souvent appelé par les participants « *une aventure* », un plaisir suffisamment exprimé pour qu'on lui rende justice. Il est certes plus sensible en début de journée qu'en fin de journée ; plus manifeste chez ceux qui débentent dans la carrière que chez ceux qui y sont présents depuis longtemps, et plus vif chez ceux qui occupent dans le film des positions prestigieuses que chez ceux qui cumulent les handicaps d'une existence sociale et filmique désagréable mais il est néanmoins suffisamment manifesté pour être intrigant.

On peut livrer brièvement quelques-uns des éléments qui contribuent à cet état d'esprit, tels qu'ils apparaissent à travers les entretiens et les observations. Tous tournent autour du plaisir du jeu. C'est la dimension ludique, immédiate ou différée, qui vient épaissir l'expérience vécue en direct et contribuer à en modifier le sens, de manière suffisamment significative pour étouffer toute forme de revendication.

Parmi les éléments qui expliquent le versant positif de leur rapport au travail, il y a d'abord le plaisir, même minimal, de se trouver investi d'autres vies que la sienne. Le corps apprêté pour le jeu ouvre des horizons à l'imagination et permet d'échapper à la contrainte, plutôt fastidieuse, de ne mener qu'une existence unique. Il y a ensuite le sentiment, même fugitif, d'appartenir à une troupe. Les différents protagonistes se réjouissent également de pénétrer dans des lieux prestigieux, qui sont ainsi « *privatisés* » et de s'y conduire dans une position qui n'est pas subordonnée.

Vient ensuite, le fait de participer, collectivement, à une régression temporelle : le voyage dans le temps a, comme on l'a vu, une dimension ludique.

Pour les figurants, le tournage est non seulement un spectacle auquel ils participent mais aussi un spectacle auquel ils assistent. À celui du film qui se constitue sous les yeux s'ajoute le spectacle du tournage lui-même, vu depuis une position de pure extériorité, qui permet aussi de se dispenser de responsabilités. Il y a aussi la satisfaction de voir se dérouler une action parfaitement organisée : tout est si bien prévu, chaque détail a une traduction matérielle, dans une parfaite adéquation avec les besoins élémentaires, ou sophistiqués, des plus ordinaires aux plus insolites. Les échecs sont anticipés, les parades sont déjà prêtes. Les égards, même s'ils sont modulés en fonction de la hiérarchie et du degré de visibilité de la contribution dans le produit final, sont les indices d'une attention partagée, sinon d'une sollicitude collective. Il y a l'expérience quasi esthétique, qu'on trouve aussi dans l'événementiel, et peut-être également dans les installations artistiques, d'un déploiement de ressources considérables, expérience démiurgique transformatrice totale, rapide et éphémère, qui transgresse le cours ordinaire de l'expérience du temps, puisque les choses se trouvent ensuite vite remises en état, comme « sous l'effet d'un coup de baguette magique », (les figurants ne sont pas ceux qui rangent.) Il faut encore ajouter la beauté des décors, ces châteaux XVIII^e sublimes, dans la chaleur estivale inattendue de ces premières journées de printemps, le repas qui ressemble à un repas de fête.

Mais l'essentiel est ailleurs, car bien au-delà de toutes ces raisons, ce qui explique leur implication sur le tournage, c'est le fait qu'il leur donne des moyens de poursuivre ailleurs le métier qu'ils désirent à cause du mode d'organisation économique du secteur. La réponse à l'énigme posée au début du texte est apportée par la responsable des castings : « *Ceux qui sont absolument adorables sont ceux qui ont autre chose à côté.* » Ainsi, les attitudes deviennent mieux explicables, leur rapport au travail, fait de distance et d'implication, étant une manière de manifester que leurs véritables enjeux sont ailleurs. Car au fond, ce qui fait tenir le système, ce qui les fait tenir dans le système, ce n'est pas seulement l'espoir des bénéfices matériels substantiels que peuvent engranger les stars, mais la possibilité d'un accrochage ou d'un réaccrochage au métier, la volonté d'en être et d'y rester, pour préserver ce à quoi ils tiennent le plus, l'amour du théâtre. Reste la question de savoir combien de temps et à quel prix, collectif mais aussi individuel, peut se maintenir un décalage et surtout un décalage sans critique, entre des aspirations si élevées et des pratiques si dévaluées. Surtout lorsqu'elles s'exercent au sein d'un système qui permet une répartition collective de ses coûts, mais une répartition inégalitaire de ses bénéfices.

Ainsi, on voit bien l'intérêt que présente le fait de centrer ses observations sur ceux qu'Howard Becker appelle le personnel de renfort de l'activité artistique. Tout d'abord, cette notion permet de rompre avec l'idéologie artistique qui se focalise sur le génie de l'artiste créateur indépendant et, en montrant l'ensemble des intervenants qui rendent possible son activité, d'adopter une perspective plus *distribuée* des processus de création et, partant, plus réaliste et plus complète. Ensuite, elle offre une perspective décalée par rapport à ce que donnerait une enquête focalisée sur ceux dont la contribution est la plus évidente ou la plus instituée. Mais elle ouvre aussi d'autres perspectives, quand ceux qui sont en situation de renforcer une production, dont ils constituent en quelque sorte un étai d'arrière-plan, ont leurs investissements ailleurs, sur d'autres scènes ou dans d'autres espaces sociaux. La focalisation sur ces catégories, marginales dans l'activité observée sur le tournage, mais dont la signification ne peut être comprise que resituée dans un contexte d'activité plus large, invite à redéfinir la question de l'échelle pertinente

d'observation, quand les phénomènes sont intriqués. La focalisation de l'attention sur des catégories marginales obligeant à redéfinir les situations et à élargir les contextes d'interprétation.

Bibliographie

Becker Howard S., (1988). *Les mondes de l'art*. trad. fr, Paris, Flammarion.

Cardon Vincent, (2011). *Une vie à l'affiche, sociologie du vieillissement en emploi des artistes interprètes*. Paris, EHESS, Thèse de doctorat.

Chalvon-Demersay Sabine, (2012). « La saison des châteaux, une ethnographie des tournages en décors réels pour la télévision », *Réseaux*, 174.

Goffman Erving, (1991). *Les cadres de l'Expérience*. trad.fr, Paris, Éditions de Minuit.

Menger Pierre-Michel, (2011/2005). *Les intermittents du spectacle, sociologie du travail flexible*. nouvelle édition, Paris, Éditions de l'EHESS.

Rot Gwenaële, (2012). *Les espaces du tournage, une sociologie économique de l'activité cinématographique*. Mémoire original en vue de l'habilitation à diriger des recherches, Paris, EHESS.

Sortir de l'atelier : jeux d'acteurs et raisons communautaires

Michelle Bergadaà¹

La frontière entre l'art et l'artisanat est ténue. Howard Becker y consacre un chapitre entier de son livre « Les mondes de l'art ». Les hommes dont nous allons parler ne sont pas de simples artisans. Ils se reconnaissent dans ces propos Becker (2007, p. 276) : « *L'artiste apporte quelque chose à sa production, quelque chose qui tient à ses facultés créatrices et confère à chaque objet ou manifestation un caractère expressif unique.* » Pourtant, ils se comprennent aussi par ces mots de Sennett (2010, p. 93) : « *l'artisan est tourné vers l'extérieur, vers sa communauté, l'artiste est tournée vers lui-même.* » En fait, il n'existe pas de définition de cette fusion que constitue l'« artisanat d'art »². Nous avons donc, durant trois ans, observé des artisans d'art de la région de la Loue (France) dans leur pratique quotidienne, afin d'en induire un construit (Bergadaà, 2008 ; Bergadaà et Clarac, 2009-2010). Nous avons compris que la véracité revendiquée par ces artisans d'art, pour ne pas dire l'authenticité, s'enracine en un lieu : l'atelier. Ils n'aiment pas en sortir pour des expositions. C'est toujours trop loin, même si certains ateliers sont situés à quelques centaines de mètres du lieu de l'exposition. Et elles sont toujours trop longues, même si elles ne durent que le temps d'un week-end. Pourtant, les artisans d'art ne peuvent rencontrer de nouveaux clients que s'ils font l'effort de se rendre dans ces lieux publics pour entrer en contact avec des inconnus et tisser de nouveaux liens. Ils y vivent alors quelques jours, non seulement avec leurs pairs, mais aussi avec les autres acteurs de la manifestation qui contribuent à son existence : les élus (municipalité, région), les représentants des acteurs locaux (commerçants, associations) ou encore l'Office du Tourisme. La recherche que nous présentons dans ce chapitre avait pour objectif de répondre à la question de savoir si, hors de l'atelier, le temps d'une exposition, des liens de *coopération* pouvaient se créer entre ces différents acteurs.

Nous avons réalisé une observation participante lors de la 32^e édition des Journées « Art et Artisanat » au parc de la Visitation à Ornans, ville de 4500 habitants de Franche-Comté, qui regroupe durant un week-end quatre-vingts exposants des métiers d'art et de bouche. À l'origine, en 1976, cette exposition était organisée au centre de la ville pour la mettre en valeur et la dynamiser. Aujourd'hui encore les principaux artisans de la manifestation n'ont pas la même conception de ce qu'elle représente. Pour certains, les artisans de métiers d'art animent la ville, la

-
1. L'auteur remercie vivement Florence Clarac (Chargée de mission pour le développement du pôle métiers d'art d'Ornans) qui a recueilli une partie des données de cette recherche et qui a participé à la validation des résultats. Tous nos remerciements également aux personnes qui ont accepté de nous confier leurs impressions, leurs craintes et leurs espoirs. Sans leur ouverture d'esprit et leur sincérité à tous, cette recherche n'aurait pu être réalisée.
 2. Nous n'avons pas trouvé de définition dans les nombreux sites des Artisans d'art des différentes régions de France qui regroupent ces artisans et font la promotion des leurs expositions. Il n'existe pas non plus de définition administrative de ce secteur au niveau de l'État.

mettent en beauté et attirent ainsi 15 000 à 18 000 personnes qui vont vivifier le commerce local durant quelques journées estivales. Pour d'autres acteurs, ces journées ont pour objectif d'attirer les meilleurs artisans afin que perdure la tradition. Ces acteurs « ... se préoccupent de faire la distinction entre objets ordinaires et beaux objets d'artisanat, mais les gratifications notables vont à ceux qui fabriquent de beaux objets tout en respectant les normes d'un travail artisanal » (Becker, 1988, p. 280). C'est ainsi, dans une perspective d'excellence, qu'un pôle de Métiers d'Art est né de la mise en relation des hommes et d'un lieu propice à accueillir un espace de création. Il s'agit de créer un « district culturel », lien entre territoire et culture (Santagata, 2002). Les origines de la ville remontent au XII^e siècle et son patrimoine architectural est bien conservé (de nombreux bâtiments des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles). La vie culturelle s'y est développée, et des artistes, des sculpteurs, des photographes y exposent toute l'année.

Nous avons observé comment les principaux acteurs de la manifestation coopèrent, et pourquoi leurs relations parviennent à s'agencer – bon gré, mal gré – dans l'espace-temps d'une exposition d'artisanat d'art. Nous présenterons les interactions de quatre acteurs majeurs mis en exergue antérieurement (Bergadaà et Clarac, 2010) :

- **Les artisans de la filière métiers d'art.** Les artisans ont le sentiment d'appartenir à une « famille », par un partage de valeurs liées au travail et à une quête permanente du « faire encore mieux ». Les artisans d'art que nous avons pu interroger et observer visent la créativité, mais aussi la fidélité à des savoir-faire ancestraux. Selon Sennett (2010, p. 39) la communauté des artisans (d'art) s'est historiquement concentrée sur l'excellence du travail dont les normes de qualité se transmettent de génération en génération. Mais aujourd'hui, les ateliers fourmillants de maîtres, de compagnons et d'apprentis n'existent plus. Entrepreneurs individuels pour la plupart d'entre eux, le collectif leur apparaît comme un simple soutien face à leurs difficultés commerciales et à la survie de leur activité. S'ils sont, dans la vie quotidienne, indépendants et assez solitaires, ils ne jouent dans le registre collectif que s'ils sont « contraints » de sortir de leur atelier-intime.
- **Les élus de la ville et du département.** Au-delà des aspects purement financiers de soutien ou d'éventuelles commandes publiques, les élus locaux s'efforcent de rassurer les artisans d'art par un message de considération quant à leur rôle économique et social. Ils œuvrent pour attirer des artisans d'art de talent et développer un pôle de bonne notoriété. La photo ci-contre a été prise avant la manifestation lors d'une visite préfectorale, alors que les élus visitaient l'atelier d'un artisan d'art. Nous observons la tenue de leurs mains qui dénote une attitude respectueuse. Cependant, ils ont de la difficulté à faire état d'une compréhension réelle de la cause « métiers d'art » qui soit en osmose avec celle des artisans. Aux yeux de ces derniers, ils seraient surtout préoccupés par leur image électorale.



- **Les acteurs économiques locaux** (commerçants, « simples » artisans). Kosianski (2005), dans une perspective économique, définissent le processus de développement local d'un pôle de métiers d'art par l'adhésion d'un ensemble d'acteurs constitué de politiques, de professionnels ainsi que de la population. Nous avons cependant observé peu de collaborations entre les artisans d'art et les acteurs locaux. Pour les commerçants et les artisans simples de la ville, la logique économique occulte toute autre considération. Focalisés sur la rentabilité de leur activité, ils connaissent peu les artisans d'art. Les retombées économiques de l'installation de ces derniers sont indéterminées et l'existence du pôle des métiers d'art implique un soutien financier de la commune et de la région qui échappe au commerce local. Dès lors, leur perception de la manifestation est généralement assez négative. Sa fonction serait de contribuer à l'attractivité de la cité pour stimuler une l'augmentation de leur chiffre d'affaires.
- **Les visiteurs/clients.** L'Office du Tourisme, dont l'objectif est de valoriser la région, s'efforce de développer le tourisme culturel lors des grandes expositions. Mais, dans une exposition, il faut distinguer le visiteur et le client de l'artisanat d'art. Si le caractère utilitaire du produit est la marque de l'artisanat d'art, son esthétisme touche l'amateur éclairé (Bergadaà, 2008). L'acheteur de produits issus des métiers d'art va les inclure dans un « moi étendu », l'objet étant considéré comme une extension de soi (Belk, 1988; Belk et al., 1989). Or, la grande majorité des visiteurs n'est pas éduquée pour appréhender les métiers d'art et ne considère les expositions que sous l'angle expérientiel d'une promenade plaisante. Ce visiteur est *a priori* perçu comme externe au monde de l'artisan d'art, comme le déclare le vitrailliste: « *Le curieux, le badaud, cela ne m'intéresse pas. On n'est pas des gens comme ça, on n'est pas des bêtes de foire que l'on vient voir parce qu'on a un métier un peu particulier. Les gens qui veulent un vitrail ont un cheminement qui n'est pas comme pour une paire de pompes* ».

Nous avons adopté une perspective beckerienne en considérant la coopération entre les acteurs comme axe central de notre observation (Becker, 2002). À aucun moment nous n'avons observé de conflit entre les acteurs de cette manifestation. Les quatre catégories d'acteurs ont en commun le désir de valoriser la filière de l'artisanat d'art. Leur but est que la 32^e édition des Journées Art et Artisanat se déroule du mieux possible. Nous faisons usage de photos pour appuyer nos analyses de verbatim et nos observations, en hommage, bien entendu, aux travaux d'Howard Becker (2007) sur la photographie.

Notre méthode de travail

Durant trois ans, nous avons observé dix artisans, initialement choisis de manière à varier les métiers de base, les âges et l'origine sociale (Bergadaà, 2008). Nos recherches sont enracinées dans le paradigme de l'« interactionnisme symbolique » qui a pour principe philosophique de considérer la perception de soi dans les processus sociaux et la coopération de divers acteurs du champ culturel (Becker, 1988). Nous avons été accompagnés dans notre travail par la responsable du Pôle des artisans d'Art d'Ornans qui était en contact quotidien avec eux. Lors de longs interviews, les artisans d'art étaient conduits à s'exprimer sur des sujets profonds que leur sensibilité conduisait souvent à traiter avec une grande émotion, la posture émiqque de l'enquêtrice signifiant aux personnes interrogées qu'elle les comprenait par empathie. Une interaction permanente entre notre enquêtrice sur le terrain et nous durant toute cette période a permis de récolter des données très riches et variées. Nous avons ainsi obtenu des retranscriptions de ces entretiens, des notes d'observations détaillées, plus de cent photos et un film de 52 minutes. Finalement, nous avons participé directement à des manifestations sur le terrain et recueilli des données complémentaires à des fins de validation de nos propositions conceptuelles.

Les analyses de ces documents nous ont permis de publier nos résultats sur la représentation sociale que les artisans d'art avaient de leur métier et sur la représentation conjointe artisans d'art-clients (Bergadaà, 2008). Dans l'analyse présentée ici, nous nous appuyons sur les propositions de Denzin (1989), pour qui l'individu établit la relation concrète entre les expériences de sa vie et la représentation culturelle de ces dernières. Le rôle de l'observateur sur le terrain est de déambuler, d'interroger, de photographier, d'observer les liens que l'artisan tisse avec le lieu, mais aussi avec les autres acteurs. Denzin introduit sur la base de l'« interactionnisme interprétatif », le concept d'« épiphanies ». Ces épiphanies sont les moments d'interaction avec les autres qui vont marquer et souvent transformer sa personne. Dès lors, l'objectif du chercheur est d'être présent lorsqu'elles se produisent pour observer et écouter les dialogues. Nous nous efforçons alors de comprendre ce que ressentent les personnes en interaction dans ces « moments de vérité » observés et dénotés par des photos significatives. Nous induisons ainsi les liens entre acteurs et les jeux sociaux qui s'instaurent lors de la manifestation choisie.

Le lieu d'exposition

Observons tout d'abord ce que représente le lieu d'exposition pour mieux comprendre les tensions que le choix du site peut engendrer. L'atelier, lieu par excellence d'exercice du métier, est, depuis le Moyen-âge, à la fois un espace de production et un endroit où s'exerce l'autorité du maître-artisan avec la compétence comme principe de légitimation du pouvoir et l'obéissance de l'apprenti comme rituel de transmission (Sennett, 2010, p. 78-79). Certes, le sens de l'atelier s'est modifié au cours des siècles, mais il reste, pour les artisans d'art, le centre de leur vie, comme l'exprime celui-ci (vitrailliste) : « *Tu vois, on fait le Nouvel An, les réveillons de la Saint Silvestre, c'est dans un atelier... Pour l'instant c'est mon premier chez moi, parce que j'aime y être. C'est là que je m'exprime. C'est là que je rencontre des difficultés, de la reconnaissance, que je rencontre l'épanouissement, certaines formes de jouissance. Il y a vraiment une démarche particulière; moi j'ai du mal à passer plus d'une journée sans aller à l'atelier.* » Les propos des artisans, recueillis durant les mois d'observation participante, les ramenaient toujours à ce lieu, et tous pourraient prononcer ces mots (luministe) : « *Mon atelier... Mais c'est moi, mon atelier! C'est là où j'habite. Chez moi ce n'est pas ma maison, c'est mon atelier... C'est comme un temple. Les gens viennent,*

tu es prêt à les accueillir parce qu'il n'y a aucune agressivité, ils poussent la porte par plaisir. » Ou encore ceux de cet autre artisan d'art (coutelier) : *« Alors cet atelier, tu le mets à ton image... Ils rentrent dans ton atelier, ils rentrent un peu dans ton cœur. »* Dès lors, il est aisé de comprendre que le choix d'un espace pouvant accueillir une exposition est tout sauf neutre. Ce choix va initier de nombreuses concertations, puisqu'il s'agit de sortir ces artisans d'art de leur atelier pour les installer dans un ailleurs étranger³.

Pour comprendre comment ils peuvent adhérer aux choix d'un espace d'exposition, distinguons avec Tuan (1977), le lieu de l'espace. Un « lieu » existe parce que quelqu'un l'occupe physiquement et l'évoque mentalement. Ainsi, un même espace physique aura différentes valeurs, selon qui se le représente mentalement. Dans cette construction subjective, l'espace physique devient lieu à mesure qu'un individu lui donne du sens et l'interprète. Mais le lieu est aussi le siège d'activités humaines, donc de processus sociaux : si le sens donné aux lieux varie selon les individus, il peut aussi être partagé s'il comporte une même dimension culturelle pour plusieurs d'entre eux (Altman et Low, 1992). Le lieu contribue alors à la formation et au développement de l'identité du groupe social. Des lieux de rencontre tels que les marchés et les églises des siècles précédents, et bien sûr les ateliers de leurs guildes d'artisans, étaient propices à la consolidation de liens sociaux. Mais, pour certains auteurs, dans notre société moderne l'individualisme, l'égoïsme généreraient l'attrance pour des lieux artificiels. Ainsi, Augé (1992) constate que des espaces de consommation actuels sont des « non-lieux » propices à générer l'oubli d'une identité individuelle et culturelle, en raison de la pauvreté de leur contenu symbolique, identitaire et historique. Or, l'attrait de fictions créées sur la base d'événements médiatisés, tels que la coupe du monde de football, serait la preuve que le besoin de liens interpersonnels est toujours vif (Augé, 2000).



Pour les artisans d'art, le Parc de la Visitation qui accueille l'exposition des métiers d'Art, met en exergue, tel un écrin, le caractère unique de leurs produits. Car ce lieu favorise la rencontre entre l'objet, le fabricant et son client, tout en étant un endroit inscrit dans la pérennité. Sur la photo ci-contre, le coutelier inspiré s'amuse à mimer le vitrail qui se trouve derrière son stand sous l'œil complice du photographe. Tous se montrent donc unanimement favorables à ce lieu d'exposition. Le Président de l'association « Métiers d'Art en Franche-Comté » (ébéniste et marqueteur) explique : *« Les lieux qui ont une histoire ou un patrimoine sont les lieux les plus appropriés. Est-ce que c'est notre public qui va plus dans ces endroits ? Ou est-ce que c'est par habitude ? Mais très souvent les lieux historiques ou avec un patrimoine, sont souvent des lieux qui se prêtent bien à nos métiers... Il y a quelque part des racines d'eux-mêmes. »*

3. Casey (1993) souligne que l'absence d'un « lieu familial » provoque une sensation de panique (le terme grec « Atopos » – littéralement pas de lieu – signifierait bizarre ou étrange). Les symptômes émotionnels provoqués par le fait d'être séparés de ses lieux d'attachement – mal du pays, dépression, dépaysement, affliction – illustrent la désorientation de la personne.

Ce lieu séduit également le Président de l'Office de Tourisme de la ville. La signification donnée à un lieu provient d'un processus cumulatif : l'empilement des expériences permet petit à petit à l'individu de donner du sens à l'espace jusqu'à ce que celui-ci devienne familier (Tuan, 1977). Parce que le parc de la Visitation est peu utilisé, il n'y a pas d'effet de halo et l'association d'esprit « artisanat d'art » – « parc de la Visitation » se produit. L'architecture se prête en outre bien à l'exposition des métiers d'art et les visiteurs viennent de loin en famille, ainsi que l'explique le Directeur de l'Office du tourisme : « *On a choisi la Visitation parce que c'est un lieu qui a un passé, et puis l'esprit est de sécuriser un public qui prend le temps de visiter les exposants. Ils ont l'impression de passer un après-midi reposant. Je pense que c'est important de trouver un lieu où l'on a le temps, où l'on n'est pas dérangé par l'extérieur. On visite une exposition. Il faut avoir le temps, être libéré de ces bruits extérieurs qui perturbent la réflexion et l'observation.* »



Mais ce lieu est peu apprécié des commerçants de la ville pour qui l'objectif de la manifestation est d'attirer des clients dans leurs boutiques du centre-ville. Ainsi, la manifestation qui se déroule à la campagne, à 2 km du centre bourg (cf. photo ci-contre), les déçoit. L'élú de Besançon en charge du commerce, de l'artisanat et du tourisme s'exprime ainsi : « *Pour moi, le cœur de ville, c'est la vitrine de la capitale comtoise. Les métiers d'art quand ils viennent me voir pour mettre en valeur leur production, on les met dans la vitrine de la ville c'est-à-dire place de la révolution, place du marché pour le marché de Noël ou pour le marché de potiers... On les met en vitrine dans la vitrine de la ville, nos plus belles places municipales.* »

Quant aux élus locaux, ils mesurent leur performance aux opinions qui leur sont favorables et qui se transforment en votes lors des élections. Ils cherchent donc à optimiser le résultat des diverses tendances exprimées par les principaux acteurs. Le maire la ville raconte : « *Le jour où l'on a décidé de déplacer cette manifestation du centre-ville au parc de la Visitation, on a eu une levée de boucliers de la part des commerçants du centre-ville et on a eu un doute. Aurions-nous autant de monde ? Mais on a canalisé le public, en le faisant passer par le centre-ville pour l'emmener dans ce parc.* » Ainsi, un compromis a émergé.

Le temps de l'exposition

Observons maintenant le cadre temporel de cette manifestation pour comprendre les tensions et les négociations entre acteurs que génère l'exposition, puisque ce temps organise les relations humaines et sociales (Bergadaà, 1990). Le temps des artisans d'art est synonyme de durée. Au Moyen-âge, il fallait sept ans minimum pour passer du statut d'apprenti à celui de compagnon, puis de cinq à dix ans pour devenir maître d'œuvre une fois son chef-d'œuvre réalisé en toute solitude, puis présenté à la corporation. Sennett (2010, chap. 4) conteste la vision des disciples d'Adam Smith qui pensaient que les « manuels » ne sont pas conscients de ce qu'ils font et se contentent de reproduire des procédures apprises. Au contraire, les artisans d'art sont parfaitement conscients de ce temps qui passe, comme l'exprime l'un d'entre eux (coutelier): « *Il y a des gens qui toute leur vie sont les derniers détenteurs d'un savoir qui disent... Et ces gens-là ils partent à la retraite, il n'y a personne pour reprendre derrière. Il y a des pans entiers de patrimoine qui disparaissent. Après c'est une vie, pour retrouver 10 % de ce que savait faire un ébéniste du ^{xvi^e}. C'est une vie, pour retrouver 50 % de ce que savait faire un coutelier du ^{xix^e}.* » Dans ce temps « cyclique » s'inscrit le renouvellement d'activités traditionnelles. Il contient à la fois des coutumes passées, mais aussi les germes d'un futur qui les verra perdurer (Bergadaà 1988, 1989). Les artisans d'art entretiennent une relation permanente avec ceux qui les ont précédés depuis au moins le moyen-âge, mais aussi – et en cela ils sont des « artistes » – avec les générations futures à travers leurs travaux. Ainsi, le menuisier nous explique que ses meubles dureront au moins deux-cents ans avant d'être restaurés. C'est pourquoi, comme l'ont fait tous ceux qui l'ont précédé au cours des siècles, il inscrit sur une planche cachée son nom, la date de sa finition et il grave un signe de reconnaissance pour ce pair, ce restaurateur qui dans un futur lointain y aura accès lorsqu'il démontrera le meuble pour le réparer.

Une deuxième particularité de leur temps est que, lorsqu'ils sont au travail, les artisans d'art sont en relation fusionnelle avec leur activité et que le temps est alors pour ainsi dire suspendu (photo ci-contre). Tous se situent dans le « présent permanent », celui où l'activité tend à occuper tout l'espace-temps nécessaire à sa bonne réalisation. Csikszentmihalyi (1991) a proposé l'état de « flow » (ou « être dans le courant ») pour décrire ce moment où l'individu est totalement engagé dans l'instant présent. Cet état repose sur une activité durant laquelle l'individu écarte toute autre préoccupation. S'immergeant totalement dans l'activité, la personne la réalise sans attendre de reconnaissance externe, car l'activité procure un feed-back immédiat qui récompense son auteur. Ainsi, aucun de nos artisans d'art ne se situe dans le temps « moderne » actuel, tous refusant de se plier aux impératifs économiques qui pourraient nuire à la haute qualité qu'ils visent dans leur travail. C'est d'ailleurs cette posture temporelle qui les distingue clairement des simples artisans, ainsi que l'exprime le restaurateur: « *Des pseudo restaurateurs*



travaillent pour les salles des ventes et, la veille de la vente, nettoient un tableau à la va-vite, même s'ils le mettent en danger, c'est-à-dire s'il perd de la matière... Ce qui me gêne le plus, c'est que là, il n'y a aucune considération pour l'œuvre elle-même. C'est simplement du business... Ils font des restaurations à 30, 40 euros... à la chaîne... » Une relation intense les lie à leur matière et le fait de devoir entrer dans un cadre temporel différent perturbe les artisans d'art⁴ qui essaient d'y échapper, comme le raconte l'ébéniste : « Dans les premières décennies, je faisais au moins deux expositions par an. Il faut bien exposer un peu. J'ai fait tout ce qui est nécessaire pour faire connaître l'atelier. Maintenant, le nom étant suffisamment connu, je ne pense plus qu'il soit vraiment nécessaire que je participe à des expositions. J'en fais pour être avec les collègues, pour l'ambiance ou par esprit « métier d'art », si mon travail peut apporter un plus au jugement qu'auront les gens sur les artisans d'art. »

Les autres acteurs de la manifestation que nous avons interrogés considèrent qu'elle s'inscrit dans le cadre d'un programme annuel d'animation. Tous envisagent un temps, logique et rationnel, où ce qui ne progresse pas est appelé à disparaître. Le futur sera la conséquence des décisions du passé et du présent. Ce temps linéaire, support de la planification, permet à l'individu d'allouer des unités de temps à des activités lui permettant d'atteindre ses objectifs (Bergadaà, 1989). Fonctionnalisé, ce temps « moderne » consacre un progrès maîtrisé grâce à l'optimisation des actions. Ainsi, pour Président de l'Office de Tourisme, c'est bien évidemment ce temps « moderne » qui guide ses actions : « L'objectif N° 1 en tant qu'Office de Tourisme est d'amener une animation supplémentaire. C'est un an de préparation. Maintenant, on est habitués à cette manifestation. On a des éléments, le fichier exposants est connu. Mais c'est un travail énorme d'organisation. Parce qu'il faut le résultat d'un public présent et content de cette exposition ». Plus étonnant : les autres acteurs (à l'exception du maire) ne pensent même pas que les artisans d'art puissent persister à vivre dans un cadre temporel différent du leur. Ainsi s'exprime l'élu chargé du commerce, de l'artisanat et du tourisme : « Cela leur permet (aux artisans d'art) de présenter des produits et d'en vendre parce qu'il faut qu'ils vivent... C'est vrai qu'ils essaient d'être sédentaires, mais la plupart ce sont quand même des gens qui vont ici et là pour vendre leur production un peu tous azimuts. Quand on fait des métiers d'art, c'est une niche et si on veut vivre de ce que l'on fait, il faut nécessairement se déplacer, aller sur des marchés. »

Le caractère incommensurable de ces deux cadres temporels – l'un cyclique et fondé sur un présent permanent, l'autre linéaire et guidé par un objectif, est bien perçu par une personne, le maire de la ville. Quel écho le temps circulaire des artisans éveille-t-il en lui ? Il y a réfléchi, de toute évidence, et il raconte : « Moi, je vis beaucoup dans le futur parce que je suis très pressé, je voudrais que les choses aillent beaucoup plus vite qu'elles n'avancent. Par contre je place le futur par rapport au passé parce j'ai eu de la chance : j'ai vu mes parents travailler. Mes enfants ne me voient pas travailler. Et c'est là-dessus que moi j'ai un peu évolué. Aujourd'hui, ce n'est plus pour moi une question économique, c'est une question de reconnaissance du travail fait ». Il poursuit pour nous indiquer son désarroi de n'être pas compris des artisans d'art : « Peut-être ont-ils dans l'esprit que moi je n'y vois avec les artisans d'art qu'un intérêt qui est de développer ma collectivité économique ? Mais il y a des choses qui me bouleversent. Parce qu'il n'y a vraiment plus, à la fois de convivialité et à la fois de discussions entre les gens. Il faudrait redonner une confiance aux gens, arrêter de contrôler tous les matins, c'est pour cela que les gens deviennent égoïstes, et

4. Les manifestations que rejettent d'emblée tous les artisans sont celles où leur perspective temporelle d'un temps de présent éternel et autotélique ne serait pas respectée. Ainsi en est-il, bien sûr, des Marchés de Noël tant prisés des artisans simples et des commerçants des arts de la bouche.

qu'il y ait un vrai dialogue avec les gens maintenant. » Ainsi, la rencontre de ces cadres temporels différents permet malgré tout de mettre en place une exposition qui se tiendra chaque année et s'inscrira dans une certaine permanence; tant et aussi longtemps du moins qu'il y aura un maire qui voudra renouer les liens sociaux.

La communauté des exposants

Les artisans d'art exercent tous des métiers anciens. Leur éthique repose sur le fait qu'ils savent reproduire fidèlement des techniques apprises minutieusement, mais aussi qu'ils tendent de les faire évoluer. La plupart de ceux que nous avons suivis au cours de cette recherche ont été compagnons: certains ont fait partie d'un groupe compagnonnique, d'autres y ont fait un court séjour, tous n'ont pas fait de « tour de France ». Cependant la filière du compagnonnage est très présente et très structurante⁵. Aujourd'hui, le compagnonnage fondé sur le métier et son atemporalité a aussi ses limites, comme le résume un ébéniste-marqueteur: « *Le compagnonnage c'est le métier et l'homme dans son métier, et l'homme dans sa globalité; il y a un travail qui est fait de façon très importante sur l'élévation de l'homme par le travail. Mais aujourd'hui dans le compagnonnage, l'aspect économique n'est jamais abordé. C'est vrai que c'est quelque chose qui est un peu déroutant quand on est en prise constamment avec les problèmes économiques de son métier.* » Malgré cette réserve, ils demeurent fidèles à cet esprit communautaire.

La photo ci-contre illustre l'inauguration de l'atelier de l'artisane de droite, la plus jeune de toutes, qui est sous la protection et la surveillance de ses aînés en posture d'observation. Et ainsi, le fait d'exposer dans un magasin en ville est déjà rompre avec sa communauté. Cette crainte est illustrée dans les propos de ce vitrailliste sur une consœur :

« *Il faut faire attention à la démarche d'ouverture et de vulgarisation de nos métiers. Parce qu'on peut avoir une dérive assez rapide. Par exemple quelqu'un comme x je pense qu'elle aurait tout intérêt à se retirer de cette boutique (en ville) et à avoir une démarche qui lui permette de dégager du temps pour faire réellement de la création et avoir une valeur plus glorifiante de son métier. Elle a un savoir important, elle fait des choses de qualité, mais elle est cantonnée dans son côté un peu vitrine* ». Notre question était de savoir comment, et surtout pourquoi, cet aspect « vitrine » se concrétisait lors des Journées Art et Artisanat.



Le concept de communauté est un des plus controversés qui soient. Le communautarisme est devenu un vaste champ de recherche, principalement du monde anglo-saxon. Depuis les travaux originaux de Berry (1990, 1997), la logique sous-jacente est que le groupe dominant du pays hôte utilise des normes et des standards pour accélérer l'intégration de la minorité immigrante, et ce, en s'appuyant sur les communautés identifiées. Ainsi, sur le continent nord-américain, les communautés sont considérées comme des supports individuels et collectifs, alors qu'en France, elles ont généralement une connotation négative de facteur d'isolement et d'exclusion

5. Le compagnonnage est inscrit au patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO en 2010, accédant ainsi à la reconnaissance mondiale quant à l'originalité de sa méthode de transmission des savoirs.

du citoyen (Schrecker, 2010). Or, en sortant de l'atelier, un artisan d'art se confronte à la société civile et, plus la préparation de la manifestation avance, plus il se montre réticent aux arguments économiques qui lui sont présentés et qui reposent souvent sur l'investissement de l'État et de la région dans l'événement. Ainsi s'exprime un fabricant de luminaires : « *Nous... on adopte inévitablement une forme de philosophie, de fatalisme, mais aussi de rigueur, d'aller à l'essentiel, de ne pas s'arrêter à des choses qui paraissent importantes pour d'autres, mais nous on les contourne. L'État est quand même notre adversaire parce qu'il nous traite un peu durement; mais bon... Mais d'un autre côté, on sait aussi qu'on est maître de nos vies. Alors on est un peu au-dessus de ça, on s'en fout un peu.* »



partagent de nombreux en cours d'année. Notons que, très vite, se retrouvent autour de simples mets très régionaux (du fromage Comté et de la saucisse de Morteau), des symboles religieux évidents tels le pain au premier plan, le verre de vin, mais aussi les deux bougeoirs qui sont en fait de simples cartouches de pierres trouvées par terre et transformées pour l'occasion en portes-bougies. Prenons un autre exemple, celui du « rite de passage », décrit par Erny (1994) comme étant le passage de l'extérieur vers l'intérieur de la communauté. Ainsi, l'entrée dans une communauté est marquée d'une forme de cérémonie qui va du parrainage, à la présentation, ou à la remise de codes d'accès, parfois à l'attribution d'un surnom au nouveau membre.

Et c'est bien ici que ces artisans d'art se démarquent clairement des simples artisans. Nous avons demandé aux artisans d'art ce qu'ils attendaient de la rencontre avec les acteurs qui ne sont pas des leurs pendant la 32^e édition des métiers d'Art au parc de la Visitation à Ornans : « *Selon toi, est-ce que les institutions, je pense au Conseil général, au Conseil régional régional, comprennent tes aspirations ?* ». La réponse formulée par un ébéniste restaurateur est significative de l'état d'esprit qui les anime : « *Mes aspirations ? Non, je ne me reconnais pas là-dedans. Je fais ce qui est nécessaire, j'ai un pied dedans. Mais ce n'est pas ma société. Je ne me recon-*

Sennett (2010), montre que la pérennité des communautés d'artisans reposait sur la force de la religion, mais aussi sur la stricte observance de rites. Les corporations des artisans d'art d'autrefois avaient leurs propres fêtes et cérémonies qui rattachaient l'individu à sa guilde, mais aussi des rites de partage d'une tasse de thé ou de repas, aussi bien que les défilés en centre-ville. Van Gennep (1909) a montré que, de manière générale, tout individu se rattache à une communauté en trois étapes : celle où l'individu, isolé du groupe va le rejoindre, celle où s'effectue l'entrée dans le groupe et celle qui voit le membre démontrer son appartenance en ayant adopté le comportement et la culture de ses pairs. Selon Bourdieu (1982), les rites qui marquent chaque étape servent de ligne de démarcation entre ceux qui font légitimement partie d'une communauté et ceux qui se situent dans le flou de la société en général. La communauté des artisans d'art que nous avons observée durant ces trois ans satisfait également à différents rites. Ainsi, la photo ci-jointe montre un apéritif dinatoire, comme ils en

nais pas dans cette société. Ils sont en place, ils ont un vague idéal. Je veux bien faire un bout de chemin ensemble. On est là, on ne va pas jouer les ermites ! Mais ce n'est pas ma société. » Ainsi que le note Sennett (2010, p. 87) : « L' "autorité" ne signifie pas simplement occuper une place d'honneur dans un réseau social. Pour un artisan, l'autorité réside également dans la qualité de ses compétences. » Lors de notre observation sur le terrain nous avons eu l'impression d'assister à un ballet où les acteurs dansent sur la même musique et dans le même espace, mais sans vraiment se regarder. La manifestation a été inaugurée par les représentants de la ville et de la région. L'attitude des artisans d'art à l'égard des « autorités » nous est apparue un peu frondeuse, comme nous le voyons dans cette photo prise lors de l'inauguration : quatre artisans, encore en bleus de travail finissent ostensiblement le montage d'un de leurs stands, alors même que la foule écoute les discours, tournée vers les officiels. Aucun artisan ne sera ensuite capable de se souvenir de ce qui a été dit à leur propos, alors que le *leitmotiv* des allocutions était de leur rendre hommage. A contrario, entre eux le « collectif » s'exprime dès l'installation des stands : si l'ébéniste souhaite un tapis sous son meuble, le vitrailliste lui prête un des siens ; une artisane, dans son huitième mois de grossesse, aide ses confrères à préparer leurs stands. Tous se connaissent et, s'ils aiment exposer ensemble, c'est qu'ils respectent la haute qualité des œuvres présentées. Le Président de l'association Métiers d'Art en Franche-Comté (ébéniste et marqueteur) explique : « *La manifestation montre l'excellence et la vision actuelle du métier. On doit sélectionner des professionnels qui tendent vers cette excellence... Pour que le savoir-faire perdure, il faut déjà une volonté du professionnel d'art. Après je pense qu'il faut qu'il y ait un lieu où on peut échanger les façons de faire de la transmission, des choses comme cela.* »



Alors que l'exposition bat son plein, le rite fondamental du partage du repas se révèle intact. Les artisans d'art se retrouvent et reforment un territoire où ne sont invités que certains de leurs conjoints. Cette notion de territoire a été mise en exergue par Hall (1971, 1973) qui l'a observée sur la base, notamment, de repères personnels et familiers.

L'auteur a démontré le lien existant entre la distance spatiale à laquelle nous nous plaçons et la nature de nos interactions avec les autres en fonction de la société à laquelle nous appartenons. Ainsi, la sphère intime s'inscrit dans des distances moyennes de 0,50 à 1 mètre, alors que la sphère personnelle se place à une distance de 1,25 et 2,10 mètres. Au-delà de cette distance, on entre dans le domaine du social. Sur notre photo, les artisans d'art forment un cercle d'où sont exclus les visiteurs qui continuent à regarder l'exposition. Ils partagent des anecdotes gla-

nées récemment, significatives de la frontière entre des mondes qui se côtoient sans fusionner. Le « pitch » est toujours centré sur l'opposition entre une vision « économique » et leur état de créateurs de beaux objets. Par exemple :

- Visiteur : « *Quel beau métier vous faites. Vous en vivez ?* » Artisan : « *Non, j'en jouis.* ».
- Visiteur, après trente minutes d'émerveillement devant un meuble d'art (l'artisan a expliqué toutes les opérations nécessaires à la création) : « *Et... ça coûte cher ?* », Artisan : « *7000 euros* ». Client : « *ah... Quand même !* »
- Visiteur : « *Quel beau métier. Vous en vivez ?* » Artisan : « *Pourquoi, vous me trouvez mort ?* »



Ces artisans d'art n'ont aucune démarche commerciale. Ce qui compte est d'être jugé sur la beauté des créations. Si le visiteur initie le lien sur cette base, l'artisan se détend, car l'intérêt suscité lui permet de présenter son travail, sa matière première et son métier. Un client raconte : « *J'ai beaucoup de respect pour les métiers manuels et j'ai l'envie de demander comment il fabrique telle ou telle chose. S'il m'explique comment il fait ça, l'objet a plus de valeur pour moi...* » Une fois les premiers liens établis, le tailleur de pierre, s'exprime ainsi le deuxième jour : « *Je pense que mon activité*

correspond bien aux attentes des gens qui viennent visiter. C'est un endroit où l'on explique son métier. Parce que je crois qu'il y a un véritable besoin d'explications. Alors le meilleur moyen c'est de pouvoir avoir le maximum de personnes pour leur expliquer le métier, de leur faire toucher la pierre, leur faire comprendre. C'est un peu une éducation. » Sa main en position de préhension à côté de celle d'un client illustre ce lien autour de l'objet d'artisanat d'art. Car l'appropriation par la main et par le toucher des doigts complète l'esthétique perçue par l'œil. Senett (2010) explique à ce propos que le cerveau reçoit des informations plus fiables de la main que de l'œil, car elle peut se saisir d'un objet comme d'un problème.⁶ Or, dans une exposition de cette nature, qui est tout sauf une vitrine, on va au contact des objets, on les partage.

La manifestation comme perpétuation de conventions communautaires

Sortir de son atelier, pour un artisan d'art, c'est prendre tous les risques : délaisser une fabrication en cours, perdre un temps précieux de création, endurer une fatigue physique qu'il faudra bien éliminer, abîmer peut-être ses fabrications au cours du transport et de l'installation, ne pas reconnaître son produit une fois qu'il est exposé (par exemple les coloris du bois varient selon les éclairages). Quitter l'atelier c'est aussi rompre avec sa nature d'artiste finalement assez solitaire pour se dévoiler devant une foule d'étrangers. Mais, participer à une exposition c'est

6. D'ailleurs, le titre anglais de son livre « *The Craftsman* » a été traduit en français par « *Ce que sait la main – la culture de l'artisanat* ».

aussi et surtout accepter de coopérer avec des acteurs qui inscrivent leur action dans une trame temporelle et spatiale différente. C'est accepter *in fine* que leur communauté d'artisans d'art soit remise en cause au contact d'autres acteurs.

S'il existe pourtant un certain esprit communautaire – qui s'exprime par le succès de l'exposition observée – entre les quatre catégories d'acteurs, c'est donc sous l'angle d'une communauté de destin que nous devons l'envisager. La reconnaissance de l'autre, au sens de Weber (1922), s'appuie sur la coordination d'intérêts motivés de manière rationnelle par un objectif commun. En effet, le maire recherche une diversification économique et l'accroissement de la fréquentation touristique pour soutenir le commerce local. Quant à l'artisan d'art, s'il accepte de participer à la manifestation, c'est qu'il souhaite donner un nouvel élan à son activité en l'adossant au développement et à la promotion de l'ensemble de la filière métiers d'art. Tous se savent liés par un même but et, dès lors, ils vont mettre en place une organisation fonctionnelle. Selon Rhéaume (2010), ce type de communauté de destin s'articule autour de trois missions: a) fournir des services adaptés qui répondent aux besoins de ses membres, b) offrir des lieux et des temps d'échange et de solidarité, c) s'organiser pour défendre les droits des membres de cette communauté. Ce type de communauté de destin, se fonde sur un récit héroïque où les pionniers jettent les bases de l'organisation et lui donnent des repères. Car un cadre propice ne suffit pas, il faut des hommes pour l'animer, comme l'a relevé Pisani (1956). Les deux personnes à l'origine du développement de manifestations d'artisanat d'art sont le maire de la ville et un artisan des métiers d'art. Ils ont en commun la même sensibilité pour le lieu, l'esprit d'entreprise et le goût de l'action collective. Ils ont, par ailleurs, chacun de la considération pour le travail de l'autre. C'est parce que leur lien se crée sur ces bases fondamentales qu'ils peuvent exprimer la volonté de faire d'Ornans une ville « Métiers d'art » sur la base de plusieurs manifestations, dont celle que nous avons observée ici. Mais cette communauté de destin nous est apparue comme beaucoup plus fragile que les districts culturels fondés sur des spécificités territoriales ou sur une longue tradition d'artisanat d'art ou de culture.

Lorsque Santagata (2002) analyse la création et l'évolution de districts culturels, il observe les relations entre le bien idiosyncrasique de la culture et les externalités positives des traditions artisanales locales. Pour l'auteur, la concentration est évidemment le moyen de protection et de développement des acteurs locaux. C'est dans cette perspective que les pôles d'artisanat de métiers d'art se sont développés depuis 1990. Selon Kosianski (2005), leur objectif est d'améliorer l'attractivité du territoire et de relier ses aspects économiques, culturels, touristiques, mais aussi identitaires. L'ancrage historique joue alors un rôle clé dans le lien à un territoire. Tous les artisans d'art, mais surtout les élus de la ville et les représentants de l'Office du Tourisme nous ont parlé du peintre Courbet, un enfant du pays.⁷ Mais, contrairement à ce qu'il évoque pour les représentants de l'Office du Tourisme, les commerçants et même les visiteurs, le lieu reste pour les artisans d'art un simple espace géographique, un cadre de vie: la majorité n'est pas née dans cette ville ni même dans la région. Alors que les commerçants, natifs de la région, ne conçoivent que la communauté d'enracinement. Le maire de la ville insiste pour que l'objectif commun soit une fierté d'appartenance au lieu et son souhait est d'y enraciner le plus profondément possible ses actions. Dès lors, on comprend que si le temps et le lieu ne servent pas de ciment à une communauté qui englobe les différents acteurs, leurs mondes peuvent continuer à se côtoyer

7. Souvent, il y a une confusion entre l'Histoire et l'histoire: dans de nombreux cas, on assiste à la fabrication de récits historiques pouvant légitimer des productions pseudo-patrimoniales pour attirer des touristes (Bergadaà et Lorey, 2010).

sans réellement se rejoindre. Par exemple, lors de la projection de notre film⁸, un élu a vivement souhaité qu'il serve à des fins promotionnelles à l'étranger pour attirer des apprentis chez les artisans d'art de la région. Son idéal est donc de faire vivre la symbiose de l'artisanat d'art et de sa région. Un artisan d'art lui répondit aussitôt : « *Nous ne sommes pas du même bord, vous et moi : regardez mes mains, regardez les vôtres. Les miennes travaillent depuis l'âge de 15 ans, elles sont fatiguées. Je veux bien parler et faire vivre mon métier, parce que je l'aime. Mais je ne peux plus former d'apprentis.* »

En fin d'étude notre question est toujours là : avons-nous à faire à des artistes ou à des artisans ? La réponse se trouve peut-être dans leur engagement tout à la fois pragmatique et conceptuel, théorique et actionniste, tel que l'exprime cet artisan d'art (fabricant de luminaires)⁹ : « *C'est vrai qu'on est parti à l'aventure dans ces vies. Et, finalement, on s'aperçoit que quand tu as mené une vie comme ça pendant 30 ans où tu es au centre de ton monde à toi, que tu es le décideur, celui qui fait des choix sans arrêt, 20 fois par jour avant de scier une barre, avant de faire une commande, avant de choisir des lampes qui devront correspondre à ce que tu espères, avant de couper... sans arrêt on se doit de s'engager tout le temps, tout le temps. On est dans un engagement permanent. Et ça, ça fait que tous mes copains artisans d'art vivent ce même engagement. Et cet engagement ne nous laisse jamais en paix.* » Car tous les artisans d'art que nous avons connus au cours de cette recherche sont fiers de leur choix de vie. En cela ils se reconnaissent comme de véritables artistes. Mais ils se revendiquent aussi artisans : la véracité et la loyauté – à la matière travaillée, au client et aux autres artisans d'art – sont les fondements de leur communauté. Ils ont une représentation mentale de l'univers « artisanat d'art », dont plus ou moins consciemment, de manière plus ou moins appuyée, ils perpétuent les coutumes, la culture et les rites. Cette communauté, telle qu'elle nous apparut avant et pendant la manifestation, est proche de ce que Lénéel¹⁰ (2010) développe autour du concept de « *comunitas* » qui s'articulerait autour du don, de la dette et de l'altérité. Ainsi, les artisans sont reliés par une dette *a priori*, puisqu'ils considèrent ce qui est commun : le savoir acquis depuis le Moyen âge par le compagnonnage et le long apprentissage d'une vie. On comprend pourquoi les artisans d'art situent les autres acteurs guidés par des objectifs économiques ou locaux comme extérieurs à leur monde. Eux se revendiquent de la même histoire communautaire. Ils ont besoin d'y croire ; d'autant plus que leur équilibre financier est fragile. À l'heure du bilan, en fin d'exposition, tous évaluent les commandes potentielles. Et, pendant ce temps, le restaurateur et le charcutier comptent la recette engrangée grâce à ces milliers de visiteurs attirés par le spectacle des Journées Art et Artisanat.

Bibliographie

Altman Irving, Low Setha M., (coord.) (1992). *Place attachement*. New York, Plenum Press.

Augé Marc, (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Le Seuil.

–., (2000). *Fictions fin de siècle. Que se passe-t-il ?* Paris, Fayard.

8. Film « Métiers d'art, enquête sur l'authenticité », Scénario Bergadaà M. et Clarac F., Co-production Image 2 et Garnier L., 52 minutes, 2010.

9. Le chercheur engagé sur le terrain que nous sommes depuis 30 ans aurait aussi pu prononcer ces mots.

10. Dans son analyse des travaux de Roberto Esposito.

- Becker Howard S.**, (1988). *Les mondes de l'art*. Flammarion, Champs.
–., (2002). *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris, La Découverte (1^{re} éd. en anglais 1998).
–., (2007). « Les photographies disent-elles la vérité? Arrêt sur images: photographie et anthropologie », *Ethnologie française*, vol. 37, n° 1, p. 33-42.
- Belk Russell W.**, (1988). « Possessions and the extended self », *Journal of Consumer Research*, vol. 15, n° 2, p. 139-168.
- Belk Russell W, Wallendorf Melanie, Sherry John**, (1989). « The sacred and the profane in consumer behavior: theodicy on the odyssey », *Journal of Consumer Research*, vol. 16, n° 1, p. 1-38.
- Bergadaà Michelle**, (1988). « Le temps et le comportement de l'individu (Part 1) », *Recherche et Applications en Marketing*, vol. 3, n° 4, p. 57-72.
–., (1989). « Le temps et le comportement de l'individu (Part 2) », *Recherche et Applications en Marketing*, vol. 4, n° 1, p. 37-55.
–., (1990). « The role of time in the action of the consumer », *Journal of Consumer Research*, vol. 17, n° 3, p. 289-302.
–., (2008). « L'artisanat d'un métier d'art: l'expérience de l'authenticité et sa réalisation dans les lieux de rencontre entre artisan et amateur éclairé », *Recherche et Application en Marketing*, vol. 23, n° 3, p. 5-26.
- Bergadaà Michelle, Clarac Florence**, (2009). Les expositions publiques: un dilemme pour les artisans d'un métier d'art, 10th International Conference on Arts & Cultural Management, Dallas (USA), June 28-July 1.
–., (2010). « Acteurs et créateurs d'un pôle de Métiers d'art: le cas d'Ornans », *Culture et attractivité des territoires*, L'Harmattan, p. 253-279.
- Bergadaà Michelle, Lorey Thierry**, (2010). « Dynamisation d'une activité culturelle régionale à caractère identitaire: l'exemple des chœurs basques », *Décision Marketing*, n° 60, Oct.-Dec., p. 9-19.
- Berry John W.**, (1990). « Psychology of acculturation: Understanding individuals moving between cultures ». In R. Brislin (éd.) *Applied Cross-Cultural Psychology*. Newbury Park, Sage. p. 232-253
–., (1997). « Immigration, acculturation, and adaptation ». *Applied Psychology: An International Review*, vol. 46, n° 1, p. 5-68.
- Bourdieu Pierre**, (1982). « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 43, p. 58-63.
- Casey Edward S.**, (1993). *Getting back into place: toward a renewed understanding of the place-word*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Csikszentmihalyi Mihaly**, (1991). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York, Harper & Row Publishers.

- Denzin Norman K., (1989). *Interpretive Interactionism*. Thousand Oaks, Sage Publication.
- Erny Pierre, (1994). « La notion de rite de passage », in Goguel d'Allondans T. (dir.), *Rites de passage: d'ailleurs, ici, pour ailleurs*. Ramonville-Saint-Agne, Éditions Érès, p. 21-29.
- Hall Edward Twitchell, (1971). *La dimension cachée*, Paris, Le Seuil.
–., (1973). *Le langage silencieux*, Paris, Le Seuil.
- Kosianski Jean-Michel, (2005). « Créer un pôle de métiers d'art, ce n'est pas si facile... », *Revue Espaces n° 231*, novembre.
–., (2010). « Les pôles métiers d'art: entre culture, tourisme et coopération interentreprises », *Culture et attractivité des territoires*, L'Harmattan, p. 233-252.
- Lénel Pierre, (2010). « Contribution à une conception ouverte de la communauté: l'apport des travaux de Roberto Esposito », in Ivan Sainsaulieu, Monika Salzbrunn et Laurent Amiotte Suchet (sous la dir. de) *Faire communauté en société, dynamique des appartenances collectives*. coll. Le Sens social, Presses Universitaires de Rennes, p. 63-74.
- Pisani Edgard, (1956). « Administration de gestion, administration de mission », *Revue française de sciences politiques*, n° 2, avril-juin, p. 315-330.
- Rhéaume Jacques, (2010). « L'action communautaire d'inspiration nord-américaine », in Ivan Sainsaulieu, Monika Salzbrunn et Laurent Amiotte Suchet (sous la dir. de) *Faire communauté en société, dynamique des appartenances collectives*. coll. Le Sens social, Presses Universitaires de Rennes, p. 171-182.
- Santagata Walter, (2002). « Cultural Districts, Property Rights and Sustainable Economic Growth », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 26, n° 1, p. 9-23.
- Sennet Richard, (2010). *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*. Paris, Albin Michel.
- Schrecker Cherry, (2010). « Le concept anglo-saxon de communauté: description et évaluation? » « Contribution à une conception ouverte de la communauté: l'apport des travaux de Roberto Esposito », in Ivan Sainsaulieu, Monika Salzbrunn et Laurent Amiotte Suchet (sous la dir. de) *Faire communauté en société, dynamique des appartenances collectives*. coll. Le Sens social, Presses Universitaires de Rennes, p. 51-62.
- Tuan Yi Fu, (1977). *Espace et Lieu, La perspective de l'expérience*. Traduit de « *Space and Place, The perspective of experience* », traduit de l'américain par Céline Perez, Gollion, In folio, collection Archigraphy Paysages. Collection Archigraphy Paysages.
- Van Gennep Arnold, (1981/1909). *Les rites de passage: étude systématique*. Paris, E. Nourry, rééd.
- Weber Max, (1971/1922). *Economie et société*. Paris, Plon.

Les sociabilités de la culture cultivée : Étude des groupes d'amis du théâtre de Chaillot

Dominique Pasquier

Dans *Les mondes de l'art*, Howard Becker souligne l'importance des réactions des publics sur les œuvres : « la participation du public des consommateurs aux mondes de l'art est certes des plus fugitives, puisqu'ils consacrent aux œuvres moins de temps que la plupart des professionnels, mais ce sont eux, sans doute, qui contribuent le plus directement à la vie et à la carrière des œuvres au jour le jour » (Becker, 1988, p. 225). Il accorde une place particulière au public « assidu et averti » par opposition au public « occasionnel » : « les habitués des manifestations artistiques, ceux qui vont aux spectacles et aux expositions, ou les amateurs de littérature, apportent un soutien appréciable à ces activités et à leur système de production. Ce public initié appartient au monde de l'art et participe plus ou moins constamment à l'activité de coopération qui le constitue » (Becker, 1988, p. 71). Pour Becker, ces publics d'habitues, ayant une plus grande expérience des œuvres, contribuent plus que d'autres publics à la diffusion et à l'évolution du savoir conventionnel. Je voudrais montrer qu'ils peuvent aussi agir de façon prosélyte pour soutenir une pratique et aider à recruter de nouveaux participants. Je prendrai une pratique précise, le théâtre, et un cas particulier, celui des groupes d'amis. Les groupes d'amis rassemblent des individus liés par des liens d'interconnaissance, qui pratiquent, ensemble et de façon régulière, des sorties au théâtre. Ces groupes existent depuis une quinzaine d'années et bénéficient d'une existence officielle auprès des services de relation au public, et d'abonnements collectifs à des prix avantageux – ainsi que d'un très bon placement. Au théâtre de Chaillot, scène nationale parisienne, ils sont environ 200, allant d'une dizaine à une cinquantaine de membres. Au cours de l'année 2009, vingt-cinq entretiens approfondis ont été réalisés avec des responsables de groupe d'amis dans ce dernier théâtre.

Les groupes d'amis constituent une réponse récente à un problème ancien : celui de l'accompagnement au théâtre. Problème ancien, car le théâtre est, plus que d'autres, une pratique dépendante de l'entourage amical et familial. On peut être un gros lecteur dans un milieu où personne ne lit ; cela créera un effet d'étonnement ou de moquerie peut être, mais la pratique en tant que telle n'est pas dépendante des autres. Il est aussi relativement facile de trouver quelqu'un pour aller au cinéma, c'est une pratique très courante, l'offre est variée et aisément repérable, les horaires sont souples. Le théâtre est, à l'inverse, une pratique lourde en termes d'organisation et socialement peu répandue. La probabilité de connaître des passionnés de théâtre ou même simplement des personnes qui aiment y aller de temps en temps est faible, voire inexistante, dans la plupart des milieux sociaux non supérieurs et non citadins. Or, on ne va pas seul au théâtre, c'est une réalité statistique : seulement 4 % de spectateurs solos au théâtre,

contre 9 % dans le cas des visiteurs de musée et 38 % dans celui des spectateurs de cinéma – dont 7 % « souvent seuls »¹.

L'enquête Pratiques Culturelles des Français (PCF) de 2008, avec une nouvelle question sur les accompagnants, permet de repérer les configurations sociales des sorties au théâtre. La question « avec qui êtes-vous allé au théâtre la dernière fois ? » donne des résultats intéressants comme on peut le voir sur le tableau 1.

		Réseau mobilisé pour la dernière sortie au théâtre								
		Couple	Avec un ou plusieurs amis avec lesquels vous avez l'habitude d'aller au théâtre	En famille avec des enfants âgés de moins de 18 ans	Avec d'autres amis	En famille sans enfant de moins de 18 ans	En groupe (scolaire, 3 ^e âge...)	Seul	Plusieurs réseaux	Total Public théâtre
Parmi le public du théâtre		37%	17%	13%	7%	7%	7%	4%	8%	100%
Effectif brut		378	185	123	71	70	49	43	86	1005
Sexe	Homme	62%	28%	36%	43%	36%	44%	43%	49%	47%
	Femme	38%	72%	64%	57%	64%	56%	57%	51%	53%
Total		100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Age	15-17 ANS	1%	8%	17%	6%	6%	38%		1%	7%
	18-24 ANS	5%	23%	12%	30%	22%	46%	14%	8%	16%
	25-34 ANS	18%	14%	9%	19%	16%	0%	25%	15%	15%
	35-49 ANS	22%	16%	33%	18%	19%	5%	19%	31%	21%
	50-64 ANS	37%	22%	19%	21%	22%	3%	25%	29%	26%
	65 ANS ET +	18%	18%	10%	6%	13%	8%	17%	16%	15%
Total		100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
PCS de l'individu (avec inactifs classés dans leur ancienne profession)	Indépendants	9%	5%	3%	4%	6%	0%	3%	5%	6%
	Cadres et prof. intell. sup.	33%	23%	16%	24%	15%	3%	29%	29%	25%
	Professions intermédiaires	22%	16%	21%	22%	11%	2%	34%	19%	19%
	Employés	15%	21%	20%	12%	21%	6%	11%	18%	16%
	Ouvriers	8%	6%	6%	3%	6%	3%		9%	6%
	Étudiants, élèves	6%	25%	26%	31%	26%	82%	16%	10%	21%
	Femmes au foyer	4%	3%	7%	1%	12%	3%	5%	8%	5%
	Autres inactifs	2%	1%		1%	3%	2%	3%	1%	2%
Total		100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Niveau de diplôme	Aucun, CEP	19%	17%	19%	4%	28%	6%	14%	21%	17%
	CAP-BEP	22%	10%	14%	12%	13%	3%	8%	18%	15%
	BEPC	7%	3%	3%	7%	1%	3%	5%	5%	5%
	BAC	10%	10%	12%	6%	6%	2%	14%	16%	10%
	BAC+2 et +3	13%	10%	13%	21%	10%	5%	19%	10%	12%
	BAC+4 et plus	22%	24%	14%	18%	16%	0%	24%	19%	19%
	Élèves, étudiants	6%	25%	26%	31%	25%	82%	16%	10%	21%
Total		100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Vie familiale	En couple avec enfant	24%	8%	45%	13%	15%	3%	11%	30%	21%
	En couple sans enfant	60%	16%	9%	19%	21%	1%	24%	49%	34%
	Élève seul enfant	1%	3%	8%	4%	5%		8%	4%	3%
	Célibataires sans enfant	9%	44%	8%	32%	36%	13%	45%	8%	20%
	Vit chez ses parents	5%	25%	25%	28%	20%	82%	11%	8%	20%
	Non déterminé	1%	3%	3%	3%	3%		3%	1%	2%
Total		100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Taille de l'agglomération	Communes rurales	19%	17%	29%	6%	12%	15%	27%	16%	18%
	Moins de 20000 hab.	11%	6%	14%	9%	9%	19%	11%	13%	11%
	20000 à 100000 hab.	11%	13%	13%	12%	12%	25%	8%	11%	13%
	Plus de 100 000 hab.	27%	29%	25%	41%	32%	25%	38%	25%	29%
	Paris intra-muros	11%	18%	4%	12%	8%	3%	11%	5%	10%
	Reste de l'agglom. parisienne	21%	17%	14%	21%	27%	12%	5%	29%	19%
Total		100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%
Fréquence de sorties au théâtre	1 ou 2 fois depuis 12 mois	73%	58%	75%	67%	78%	74%	57%	60%	69%
	3 fois et plus	27%	42%	25%	33%	22%	26%	43%	40%	31%
	Total	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

1. Les pourcentages sur les accompagnants au cinéma sont issus de l'enquête PCF 1997, la question n'ayant pas été posée dans l'enquête 2008. Les chiffres sur les accompagnants au musée sont issus de PCF 2008.

Comme d'autres enquêtes l'avaient déjà constaté, la majorité des sorties se font en couple (Guy, 1988; Djakouane, 2007). Si on y ajoute les sorties en famille avec ou sans enfants, 57 % des sorties se font donc avec l'entourage familial. En revanche, la cartographie des sorties amicales offre une surprise: les sorties avec « un (des) ami (s) avec lesquels vous avez l'habitude d'aller au théâtre » sont deux fois plus fréquentes que les sorties avec des amis « non réguliers ».

Qui sont les spectateurs qui sortent avec des amis réguliers? Le tableau 1 montre, qu'on y compte une proportion importante de célibataires sans enfants (44 % contre 20 % dans l'ensemble du public). C'était attendu. Le pourcentage très élevé de femmes pose beaucoup plus de questions: 72 % des spectateurs sortis avec des amis régulier sont des femmes (contre 53 % de spectatrices dans l'ensemble du public). La sortie avec des amis réguliers pour le théâtre est donc un phénomène très féminin qui s'oppose au schéma dominant de la sortie en couple chez les hommes.

Ce mode de sortie atteint chez les spectatrices des pourcentages particulièrement élevés entre 15 et 25 ans d'un côté, après 50 et surtout 65 ans de l'autre (tableau 2): ce sont deux moments de la vie qui encadrent la période probable de mise en couple et de naissance des enfants, période durant laquelle les sorties sont moins nombreuses et la probabilité de les faire en couple plus grande. Pour les femmes de moins de 25 ans, le repli sur les amis (e) s'est sans doute une manière de pallier le déficit d'accompagnateurs masculins au théâtre: c'est en effet entre 15 et 24 ans que la différence de fréquentation du théâtre est la plus grande entre les hommes et les femmes (11 % des hommes, 22 % des femmes, Donnat, 2005). Après 50 ans, le réinvestissement sur une sociabilité amicale stable pour le théâtre, tient sans doute à plusieurs facteurs: le plus grand nombre de femmes seules du fait des divorces ou veuvages, mais aussi les difficultés à maintenir sur le long terme les sorties en couple au théâtre².

Tableau 2. Pourcentage de spectateurs étant sortis la dernière fois au théâtre « avec un ou plusieurs amis avec lesquels vous avez l'habitude d'aller au théâtre » (modalité exclusive) par le sexe/âge.

Base: individus ayant vu au moins une pièce de théâtre au cours des douze derniers mois

	Hommes	Femmes
15/17 ans	4%	25%
18/24 ans	15%	34%
25/34 ans	14%	17%
35/49 ans	10%	15%
50/64 ans	4%	21%
65 ans et plus	11%	29%
Ensemble	10%	23%

Source: PCF 2008

2. Sur les sorties en couple voir Pasquier 2012.

Deuxième résultat saillant : les parisiens intra muros sont particulièrement nombreux à pratiquer la sortie avec des amis réguliers (18 % alors que le public du théâtre ne compte que 10 % de parisiens, tableau 1). Alors que la sortie au théâtre avec des amis en général croît régulièrement avec la taille de l'agglomération de résidence, la courbe des sorties avec des amis réguliers a un profil plus chaotique. Pourquoi Paris, et pas Marseille ou Lyon ? Pourquoi un tel écart entre Paris intra muros et sa banlieue ? On peut émettre plusieurs hypothèses. La première tient aux particularités de la capitale en matière d'offre et de consommation de théâtre³. Avec une moyenne de 300 spectacles par semaine, l'offre parisienne n'a pas d'équivalent, et, de fait, les parisiens sont de bien plus grands consommateurs de théâtre que les autres : 56 % de pratiquants contre 19 % à l'échelle de l'ensemble de la population française, dont 35 % de pratiquants assidus (plus de 3 fois dans l'année) contre 6 % au niveau national (Donnat, 2009, p. 182). Or, comme on peut le constater sur le tableau 1, les spectateurs assidus sont surreprésentés dans le groupe des spectateurs sortant au théâtre avec des amis réguliers : alors qu'il ne constitue que 31 % de l'ensemble du public, ils sont 42 % à pratiquer ce type de sortie. L'assiduité et la résidence parisienne font donc partie d'un même ensemble. On doit aussi évoquer le fait qu'un nombre élevé de parisiens ne vivent pas en couple. Enfin, certains interviewés avancent l'idée que la dispersion de l'habitat, les horaires de travail, et les difficultés de transports dans la région parisienne tendent à distendre les liens amicaux : les sorties régulières au théâtre sont un moyen de les maintenir sur une base durable.

« C'est aussi pour se retrouver, sinon c'est vrai que tout le monde est un peu à droite à gauche, pas mal occupé ailleurs, se voir assez régulièrement, c'est agréable. ».

Il y a bien sûr différentes configurations d'amis réguliers, cette forme de sortie concernant des groupes plus ou moins formels et étendus. Au niveau le plus simple, ils peuvent être simplement composés de deux personnes qui ont pris l'habitude de sortir ensemble pour voir des pièces. Au niveau le plus formel, on trouve des groupes beaucoup plus denses, comme les groupes d'amis que je vais étudier ici.

Le rôle culturel des responsables de groupe

Chaque groupe est dirigé par un responsable, choisi par les membres du groupe et qui est délégué auprès des théâtres pour faire les réservations pour la saison. Ces responsables ont une double fonction d'interface avec les théâtres et de conseiller auprès des membres de leur groupe.

D'un côté, le responsable entretient des liens privilégiés avec les professionnels des relations au public du théâtre où il a constitué un groupe. Ces liens sont de surcroît souvent personnalisés – comme j'ai pu l'observer lors des présentations de saisons au théâtre de Chaillot. Le théâtre devient un lieu où le responsable se sent à la fois apprécié et reconnu. Les propos de ces responsables ne font aucun doute : cela change profondément leur relation à une salle (« on n'est pas des numéros, on n'est pas des tickets »), et, plus généralement, leur relation au spectacle vivant, au point que certains d'entre eux en deviennent à leur tour des ambassadeurs engagés.

« Je pense qu'il faut vraiment prendre en compte, si on veut avoir des gens fidèles à un théâtre, la façon dont on est reçu c'est très important. Par exemple à la Colline on était très

3. De nombreux travaux ont exploré cette spécificité parisienne : Menger 2009, p. 547-554, Maresca 2003.

mal reçus, très mal reçus. J'ai eu des gens qui se sont fait crier dessus quand ils venaient demander un renseignement, beaucoup d'erreurs dans les places... Et moi j'ai arrêté, parce que c'est pas la peine. Si les gens sont pas bien reçus, c'est pas la peine d'essayer d'aller à un théâtre... À Chaillot, on est très bien reçus et ça fait une différence énorme en tant que groupe. Je pense que le rôle des gens qui s'occupent des groupes ou des collectivités a une énorme importance dans un théâtre... Je vous dirais que je ne sais pas ce que c'est les derniers rangs de Chaillot, car on dépasse rarement le douzième rang à Chaillot, ça je dois dire qu'ils nous servent remarquablement... Bon c'est vrai qu'on est quand même des spectateurs fidèles depuis des années, alors c'est vrai que ma foi... je vais pas considérer ça comme des privilégiés mais c'est vrai que c'est un peu la reconnaissance de notre fidélité et de la confiance qu'on leur fait... On est mieux placé, on a un peu plus de considération, oui c'est un petit plus... Elles nous trouvent toujours d'excellentes places, c'est très gratifiant, ce genre de truc, on se sent un peu de la maison, considéré, voyez, c'est pas désagréable. » (Homme 68 ans, ingénieur à la retraite, banlieue parisienne)

A priori, le responsable d'un groupe de théâtre est très proche de ces leaders d'opinion étudiés par Katz et Lazarsfeld: les leaders exercent leur influence sur des groupes primaires c'est-à-dire des « groupes d'ordinaire caractérisés par leur petite taille, leur durée relative, leur style informel, leurs contacts en face à face, une grande diversité, et leurs finalités plus ou moins spécialisées » (Katz et Lazarsfeld, 2009, p. 60). Ils sont conscients d'avoir été désignés pour le leadership et sont parmi les mieux aimés parmi leurs pairs, ils occupent une position clé dans les canaux de l'interaction, et sont mieux informés que les autres sur les activités ou les problèmes importants dans la vie du groupe. Enfin, ils ont une expertise supérieure à celle des individus qu'ils influencent. Toutefois, et la différence est de taille, les responsables de groupes d'amis au théâtre sont des leaders officiellement désignés par un groupe pour les représenter et agir en leur nom.

Il y a plusieurs manières d'assumer ce rôle de conseil et le processus de choix des pièces est plus ou moins démocratique. Certains groupes se réunissent et argumentent. Les membres cherchent alors un consensus satisfaisant pour tout le monde – les trois ou quatre pièces nécessaires pour bénéficier du tarif sont des valeurs « sûres », et des pièces plus difficiles ou douteuses, sont proposées en option. D'autres groupes suivent plus aveuglément les choix du responsable :

« C'est archi simple, car moi mon truc c'est « qui m'aime me suive ! », c'est moi qui choisis et personne d'autre, c'est mon credo ! Je leur dis : « après tout c'est moi qui me tape tout le boulot, les inscriptions, la pré collection des chèques, distribuer, re-distribuer quand il y a des soucis de changements de dates, c'est moi aussi qui me tape toute l'organisation, c'est pas facile. Alors tout le monde m'appelle « le dictateur », ce qui me fait rire. » (Femme, 49 ans, mariée, inactive, Paris)

Tout dépend donc de la personnalité du responsable de groupe et de la docilité de ses troupes. Il semble en revanche que les motivations qui poussent à accepter cette responsabilité soient assez proches d'un interviewé à l'autre: il y a d'évidentes gratifications culturelles à être reconnu comme plus compétent que les autres en matière de théâtre, surtout auprès de gens qu'on porte en estime :

« Vous n'avez jamais pensé arrêter ?

Non. Non, non, ça ne me viendrait pas à l'idée. Ah bah, j'ai pas envie qu'on choisisse pour moi, quand même. Mais c'est vrai qu'au théâtre, c'est flatteur de se dire qu'effectivement, les gens vous font confiance, dans le groupe. Ils ont confiance dans vos choix. C'est agréable.

Ils vous disent qu'ils vous font confiance ?

Non, non, ils ont pas besoin de le dire, ils le manifestent en prenant l'abonnement. »
(Femme, 65 ans, cadre retraitée, Paris)

En réalité, le responsable de groupe est très souvent animé par une ambition pédagogique. Son rôle est de faire découvrir le théâtre à des spectateurs plus néophytes et c'est un rôle qui le passionne. Comme le décrit Becker, ces spectateurs initiés jouent un rôle central dans l'activité coopérative « pour comprendre, apprécier et soutenir les activités de ceux qui ont qualité d'artistes dans le monde considéré » (Becker, 1988, p. 72)

« Effectivement, je suis un petit peu l'investigatrice, parce que j'ai plaisir à le faire, et que c'est aussi le plaisir de partager avec des gens, de les amener à découvrir (...). Ce spectacle, j'ai vraiment envie de le faire découvrir aux gens, et là je leur impose, mais quelque part, elles prennent plaisir, elles aussi, à se laisser porter par mon choix ou quoi, elles se laissent porter, mais je sais que c'est ça un peu le deal... Donc elles se laissent porter. Elles savent très bien que je pense que ça va être bien, donc elles me font confiance aussi. Après je peux me planter, hein. Mais en général, les gens me suivent, quoi. Alors après, ça peut ne pas plaire... (Femme, 25 ans, célibataire, chômeuse, Paris)

Cette enseignante de français qui dirige des groupes d'amis dans trois théâtres parisiens différents parle des membres de ses groupes exactement comme elle le ferait de ses élèves :

« De voir comment ils réagissent, voir ceux qui s'endorment, ça j'aime bien. Ça c'est intéressant. Si je ne les emmène voir que du Racine, Corneille, Molière, je vois pas l'intérêt. Je trouve qu'il faut qu'ils découvrent des spectacles différents, qu'ils découvrent des créateurs différents, qu'ils découvrent des textes différents. Je vais les emmener deux trois fois à la Colline, peut-être, je sais pas, je verrai. Je travaillerai sur les programmations, on verra... (Femme, 58 ans, célibataire, professeur de français, Paris)

La médaille a son revers. Car la recommandation d'une pièce de théâtre est un art difficile. Les pièces qui ont plu sont une source de forte gratification pour celui qui les a choisies (« Je suis très contente quand les gens aiment, parce que forcément, je me dis : « c'est grâce à moi »), mais celles qui ont suscité ennui ou rejet posent plus de problèmes aux responsables de groupe qu'ils ne veulent bien l'admettre, comme en témoigne l'ambiguïté de leurs propos :

« Bah, c'est sûr, c'est toujours un peu gênant, quand les gens n'ont pas apprécié, on est un petit peu déçu, parce qu'encore une fois, on a un petit peu perdu son temps, c'est toujours dommage. C'est pas pour ça que je me culpabilise, d'accord, il faut rester sérieux, quand même, je me sens pas culpabilisée pour autant. Ah non, parce que bon, je les ai prévenus, moi je suis très claire là-dessus, je prends des spectacles, je suis pas critique, j'y connais

rien, j’y vais au feeling, et bon ben, après, ils ont accepté, je les ai pas forcés, donc je me sens pas responsable. Bon, je fais encore une fois quand même en sorte de tenir compte éventuellement dans le choix de leur avis, parce que si je prends des choses, et que ça plaît à personne, j’aurai plus personne (rires), c’est pas le but non plus. Si je leur propose que des choses de ce type-là, l’année prochaine, ils viendront pas. Si quand tu sors, ils te disent : « putain, on s’est fait chier, c’était chiant ! », bon, bah je suis gênée, après ils savent très bien que j’y suis pour rien, quoi. » (Femme, 49 ans, cadre, Paris)

S’il y va de la survie du groupe, il y va aussi de l’honneur culturel du responsable qui a fait les choix. Les responsables de groupes d’amis sont en fait nombreux à expliquer, à mi-mots, qu’il n’est pas très facile d’encaisser les réactions négatives.

« Je peux me dire : « hou, là, là, c’est un accès difficile, bon, comment ils vont réagir », donc parfois ça peut peut-être m’ennuyer de leur faire subir ça, mais d’un autre côté, je me déculpabilise très vite, parce que je suis responsable de rien, et voilà, quoi. Mais encore une fois, chacun prend ses responsabilités, aussi, après, ça leur a pas plu, ils ont le loisir de pas venir après, c’est leur choix, quoi. Ça fait partie du jeu, hein. Je veux dire, le spectacle, il est comme il est, moi j’ai pas vu le spectacle avant de les emmener. Donc ça c’est la règle du jeu, ils m’en veulent pas, hein, ce serait mal venu de m’en vouloir. Je veux dire, celui qui fait vraiment la gueule et qui m’en veut, l’an prochain, c’est clair que je le convie pas, quoi. » (Homme, commerçant, 46 ans, banlieue parisienne)

Le lien culturel entre le responsable et les membres de son groupe repose donc sur un équilibre fragile car il est difficile de concilier des ambitions différentes en matière de théâtre. Mais la sortie en groupe d’amis réguliers offre d’autres avantages, cette fois en termes de sociabilité.

Les gains de sociabilité dans les groupes d’amis

La composition des groupes d’amis varie selon les cas : il y a toujours au départ un noyau dur d’amis qui se connaissent très bien (anciens camarades d’études ou enseignants dans une même école par exemple), auquel viennent s’agréger au fil du temps des amis d’amis. Il y a un mélange de liens forts et de liens plus faibles, mais, dans tous les cas, le groupe est fondé sur des liens amicaux :

« On amène des amis, qui viennent, qui repartent, enfin, ça rentre, ça sort, ça vient. C’est comme ça, c’est souvent des personnes qui en amènent une ou deux, bon, qui viennent, et puis qui restent. Actuellement, le groupe de fidèles, c’est une dizaine, une douzaine de personnes. Y’a un noyau dur. Il peut s’étendre, il peut se rétrécir selon les circonstances. » (Homme, 68 ans, retraité, banlieue parisienne)

Les enquêtés décrivent cette sociabilité en grappe comme un des avantages de la formule. Cela permet de faire de nouvelles connaissances et de nouer des amitiés plus variées socialement, voire accessoirement de créer des relations professionnelles. De fait, ces gains de sociabilité bénéficient surtout aux responsables de groupes :

« Mon réseau d’amis a doublé, hein, avec ça, c’est tout à fait évident. Par exemple, y’en a une, au théâtre, c’est très simple, j’avais une fille qui était vraiment une très, très bonne

amie, et ben elle a mis dans le groupe théâtre son père, sa mère, sa sœur, plus le mari, plus les trois enfants, plus son frère, et la deuxième épouse du frère, donc maintenant, y'a toute la famille qui est là. Au début, je ne connaissais qu'elle, maintenant je connais le père, la mère, etc. Donc si, maintenant, je suis allée passer les vacances chez eux, et y'avait tout le monde, on a fait du bateau ensemble. Je ne connaissais pas les autres membres de la famille, et là, on s'est connus comme ça. Si, si, bien sûr, oui, tout à fait. Si, si, c'est important, ça. » (Femme, 58 ans, professeur de français, Paris)

C'est aussi que le responsable, du fait même de son rôle, est au cœur du réseau de relations du groupe. Karine, 27 ans, qui a réuni autour de deux amies intimes, quatre autres jeunes femmes moins proches, explique qu'elle a bel et bien gardé la main sur l'organisation de la sociabilité :

« Les gens à qui je propose, c'est des gens, effectivement, avec qui j'ai envie d'avoir des moments comme ça. Et du coup, elles sont amenées, effectivement, à rencontrer mon noyau dur d'amies, mais j'aime bien, justement, l'idée de pouvoir mixer mes relations, et qu'il y ait une bonne entente, ça me plaît comme idée. Après c'est vrai que je reste quand même un des maillons au sein même de leurs relations. Mais à terme, on sait pas, hein, avec le temps, elles auront peut-être plaisir à se voir sans moi. Qu'elles en viennent à s'appeler carrément sans que je sois là, non, ça c'est pas encore fait vraiment non plus. Mais ça pourrait se faire. Ça pourrait arriver. » (Femme 27 ans, chômeuse, Paris)

Cela peut aller beaucoup plus loin, si l'on reprend le cas de cette enseignante parisienne précédemment évoquée. D'un côté, elle refuse que les membres de son groupe passent trop souvent leurs places à des inconnus quand ils ne peuvent pas venir (« Il faut que ça reste un plaisir pour moi, hein, je suis pas une agence de vente de billet de théâtre. Ca non, je suis pas la Fnac, voilà, j'ai le plaisir aussi de voir des gens que j'aime bien. Quand de temps en temps, y'a trop d'invités de deuxième main, ça m'ennuie »). De l'autre, lors de la distribution des places, elle se comporte exactement comme une maîtresse de maison qui travaillerait son plan de table avant un dîner :

« Ah oui, c'est moi qui place les gens. Non, non, je les mets pas au hasard. Les couples, je les sépare pas. Donc les couples sont ensemble. Ensuite, on me donne les places disons quatre, six, huit. Donc j'essaie de répartir... J'essaie aussi, évidemment, de mettre les gens qui se connaissent le mieux, parce que le centre, c'est moi, mais il y a des gens qui ne se connaissent pas nécessairement, au départ. Donc je fais quand même attention, c'est vrai que ça demande du temps. Qui je mets à côté de qui, qui a eu les bonnes places la fois d'avant... J'essaie de répartir. Donc quels sont les couples qui se connaissent, j'essaie parfois de panacher dans la mesure où je sais qu'ils se sont vus dans l'entre-deux, ou qu'ils ont des choses à échanger. Ça dépend, tantôt je mets les uns là, les autres là, «tiens, je vais changer, je vais les mettre à côté d'untel, ils vont faire connaissance, ils ont parlé de ça la dernière fois, je vais les mettre ensemble, comme ça ils vont continuer la discussion ». Je fais exprès, justement, que les gens rencontrent les autres. Par contre, j'essaie, en début de saison, si c'est quelqu'un qui connaît pas tellement les autres, d'être proche moi-même, c'est-à-dire, de pouvoir le présenter aux gens qui sont à côté. Et j'essaie aussi, les gens qui sont célibataires, de les mettre avec des gens différents chaque fois, pour qu'ils se sentent aussi intégrés au groupe. » (Femme, 58 ans, professeur de français, Paris)

Il est aussi important de garder la maîtrise de l'esprit du groupe. Il ne s'agit pas d'aller au théâtre, il s'agit d'aller au théâtre ensemble, et de partager ensuite des moments de convivialité :

« J'ai du mal à transiger sur l'histoire du café après, je trouve que vraiment il faut se voir un peu, parce que sinon, ça fait trop « consom » , ils viennent, si c'est juste pour aller voir le spectacle, enfin, bon, c'est pas l'esprit dans lequel moi j'ai voulu créer ce truc-là. C'est vrai que monter un groupe simplement pour bénéficier des tarifs réduits, ça me gênerait un peu, quand même, si c'était que ça. Parce que je me souviens très bien que le groupe que j'avais organisé, à la fin, ça prenait des proportions, ça voulait plus rien dire, en fait. J'ai pris des abonnements pour 40, 50 personnes, ben, je devenais carrément presque une annexe du théâtre de Chaillot. Ça n'a aucun intérêt. C'est toujours le problème de rester dans une limite conviviale. Parce que comme j'organisais ça, y'avait plein de gens qui par facilité se mettaient dessus, mais il n'y avait plus, comment dire, l'esprit du départ auquel je tiens moi, c'est-à-dire l'aspect convivial. Je veux dire, les gens qui viendraient dans mon groupe, entre guillemets, simplement pour « consommer » du spectacle, ça m'intéresse pas. » (Femme 49 ans, cadre dans le privé, banlieue parisienne)

Être ensemble, mais aussi être ensemble au théâtre : de fait, ces sorties avec des amis modifient l'expérience de la pièce. Le réseau personnel n'est pas seulement « une réalité invisible qui assure la circulation des connaissances » (Karpik, 2007, p. 139), il est aussi un appui essentiel dans la construction de l'expérience théâtrale au moment même où elle se déroule. D'un côté, il se crée un collectif émotionnel dans la salle (« D'être ému au même moment, en même temps, devant la même chose, Je pense que c'est un plus. »). De l'autre, les échanges à la sortie permettent d'évacuer les tensions de l'expérience esthétique :

« Ça fait débat ensuite, y'a pas l'unanimité dans le groupe quand on sort, quoi. Donc ça va de : « j'ai dormi, je me suis vraiment ennuyé », à « j'ai trouvé ça vraiment génial » C'est formidable, parce que celui ou celle qui a pas aimé, et qui dit : « pourquoi t'as aimé ça », etc., je vais forcément essayer de trouver des arguments, d'argumenter, et à partir de là se construit quelque chose qui fait qu'on ne va pas au spectacle de la même façon que quand on est seul ou en couple, c'est le prolongement qui suit la pièce. Je constate que le fait, comme ça, d'en reparler avec d'autres après, ça permet d'approfondir, ça permet aussi peut-être d'avoir une autre approche, et je pense personnellement que c'est enrichissant, que ça apporte une autre dimension. Le fait qu'on se connaisse bien, ça permet aussi qu'il n'y ait pas de crainte de dire : « Je sais pas ce que tu as pu trouver à ce truc, parce que franchement, j'ai trouvé ça nul ». Vraiment, y'a aucune autocensure dans la bande à porter une autre appréciation que le groupe, et on sait que de toute façon, ils nous aimeront quand même, et on se verra quand même... Donc on dit ce qu'on pense, et si on a envie d'applaudir, on applaudit, et si on a pas envie, on applaudit pas, et c'est pas très important. » (Femme, 48 ans, cadre, Paris)

Enfin, les moments de convivialité organisés après le spectacle permettent une véritable socialisation du risque théâtral :

« On se dit : la première partie c'est le spectacle, la deuxième partie c'est le café, ou le dîner. On sait que la première partie des fois, elle est très bien, des fois moins. Mais la deuxième partie, elle est toujours très bien. Quand tout le monde a détesté la pièce alors

là, on mange de meilleur appétit, on se défoule... (rires) Bah oui, on dit : « ça ne fait rien, on s'en tape, on va quand même avoir une bonne soirée ensemble », et ça permet de se rappeler les bonnes pièces qu'on a vues... Si le théâtre n'est pas bien, le restaurant sera bien... Ça nous est arrivé une ou deux fois de ne pas pouvoir se voir après, et pour moi, c'est pas le même spectacle. C'est pas la même expérience. Pour moi c'est indispensable cette deuxième partie. » (Homme, psychanalyste, 55 ans, marié, Paris)

Conclusion

Les groupes d'amis au théâtre sont une bonne illustration de la forte imbrication entre pratiques culturelles et réseaux sociaux. Plusieurs sociologues se sont penchés sur cette question. Paul Di Maggio, oppose « la culture populaire qui fournit la sociabilité du quotidien », aux pratiques nobles, comme le théâtre ou l'opéra, qui se jouent dans des cercles sociaux beaucoup plus restreints, et engendrent peu d'interactions (Di Maggio 1987). Bonnie Erickson l'observe d'ailleurs dans son étude sur les échanges autour de la culture dans une entreprise de sécurité canadienne : faire allusion à des produits de la culture cultivée avec des interlocuteurs qui n'en consomment pas, est perçu par ces derniers comme un rituel de domination (Erickson 1996). Mais on peut aussi estimer que les deux types de culture ne mobilisent pas les mêmes types de liens : en reprenant la distinction de Granovetter entre liens faibles et liens forts, Omar Lizardo montre que la culture populaire accroît la densité des liens faibles, alors que la culture cultivée tend à renforcer celle des liens forts (Lizardo 2006). Le travail d'Elisabeth Long sur les clubs de lecture à Houston renforce ce deuxième constat : les lectrices qui deviennent membres de ces clubs de discussion sur des ouvrages finissent par développer des liens d'intimité. Un goût partagé pour la lecture permet à terme de développer un réseau de liens amicaux forts (Long 2003).

Le fait que ce soit des femmes qui fournissent le gros des effectifs des groupes d'amis étudiés ici pose une autre question : celle de l'articulation entre réseaux de pratique familiaux et amicaux. Une partie des amatrices de théâtre ont créé des modes de sortie originaux, en puisant dans leurs réseaux amicaux féminins pour pallier les carences de leur entourage familial. Une telle stratégie est-elle spécifique au secteur du théâtre ? Probablement pas. Il convient sans doute de s'interroger, de façon plus générale, sur les conséquences sociales du déclin de la culture cultivée et la possible montée de formes de sociabilité culturelle genrées. On le sait, le déclin des pratiques cultivées touche nettement plus les hommes que les femmes. (Donnat, 2005 ; Di Maggio, 2004 ; Lizardo 2006b). La plus grande appétence des femmes pour la culture cultivée se vérifie aujourd'hui à tous les âges, dans tous les milieux sociaux et à tous les niveaux d'éducation (Bihagen et Katz-Gerro, 2000). Cette féminisation de la culture cultivée doit bien sûr être mise en relation avec les meilleures performances scolaires féminines, qui creusent, depuis les années 80, l'écart avec leurs homologues masculins, surtout dans les filières liées aux humanités (Rosenwald, 2006 ; Vanderschelden, 2006). Dans les cohortes d'unions les plus anciennes, l'hétérogamie était liée à un niveau d'étude de l'homme supérieur à celui de sa conjointe. Pour les générations les plus récentes c'est l'inverse (Vanderschelden, 2006⁴).

4. Le phénomène n'est pas récent, pour la période des années 80, Van Berkel et de Graaf montrent que le nombre de couples « mixtes » (c'est-à-dire ayant un niveau d'éducation différent) a fortement crû aux Pays Bas entre 1979 et 1987 et que le pourcentage de couples où la femme a un plus haut niveau d'éducation que son mari est passé de 10 % dans la cohorte la plus âgée, à 33 % dans la cohorte la plus jeune. (Van Berkel et De Graaf, 1995)

Ces transformations ont une conséquence majeure : les femmes sont plus souvent obligées de chercher des interlocuteurs de pratiques en dehors de leur entourage familial. Le cas de la sociabilité culturelle autour du livre est intéressant de ce point de vue. À niveau de lecture égal, on constate que les femmes sont plus nombreuses que les hommes à échanger des livres et à en parler. De plus, les réseaux qu'elles mobilisent pour ces échanges ou discussions sont beaucoup plus souvent situés hors de leur famille restreinte -réseaux amicaux, famille hors foyer- alors que pour les hommes lecteurs, les membres du foyer constituent la première ressource (Gire, Pasquier et Granjon, 2007). Pour beaucoup de femmes, les réseaux de pratique qui, par le passé, puisaient largement dans les ressources culturelles familiales propres aux classes moyennes supérieures, se déploient aujourd'hui en directions de réseaux amicaux, voire même de réseaux amicaux spécialisés autour d'une pratique.

Bibliographie

Becker Howard S., (1988). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

Bihagen Erik, Katz-Gerro Tally, (2000). « Culture consumption in Sweden: the stability of gender differences », 2000, *Poetics*, n° 27, p. 327-349.

DiMaggio Paul, (1987). « Classification in Art », *American Sociological Review*, n° 52, p. 440-455.
–., (2004). « Gender, networks, and cultural capital », *Poetics*, vol. 32, n° 2, p. 99-103.

Djakouane Aurélien, (2007) Les carrières de spectateurs. Vers une sociologie des formes de prescription théâtrale. Doctorat de sociologie sous la direction d'Emmanuel Pedler, Paris, EHESS.

Donnat Olivier, (2009). *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Paris La Découverte.
–., (2005). « La féminisation des pratiques culturelles », *Développement culturel*, n° 147.

Erickson Bonnie H., (1996). « Culture, class and connections », *American Journal of Sociology*, n° 102, p. 217-251

Gire Fabienne, Pasquier Dominique, Granjon Fabien, (2007). « Culture et sociabilité : les pratiques de loisir des Français », *Réseaux*, n° 145/146, p. 159-215.

Guy Jean-Michel, Mironer Lucien, (1988). *Les publics du théâtre : fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus*. Paris, La Documentation Française/DEP.

Karpik Lucien, 2007. – *L'économie des singularités*. Paris, Gallimard.

Katz Elihu, Lazarsfeld Paul, (1955). *Personal Influence*. New York, Free Press (traduction française 2009).

Lizardo Omar, (2006a). « How cultural tastes shape personal networks », *American Sociological Review*, n° 71, p. 778-807.

–., (2006b). « The puzzle of women's 'highbrow' culture consumption : integrating gender and work into Bourdieu's class theory of taste », *Poetics* vol. 34, n° 1, p. 1-23.

Long Elizabeth, (2003). *Book clubs: Women and the uses of reading in everyday life*. Chicago, Chicago University Press.

Maresca Bruno, (2003). « L'intensité de la consommation culturelle, signe d'urbanité », in O. Donnat (dir), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris, La Documentation Française.

Menger Pierre-Michel, (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris, Le Seuil, Gallimard.

Pasquier Dominique, (2010). *Le théâtre, une sortie sociale*, Rapport au Département des Etudes de la Prospective et de la Statistique du Ministère de la Culture, décembre 2009.

–., (2012). « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *Sociologie*, vol. 3, n° 1, p. 21-37.

Rauch Marie-Ange, (2008). *Le théâtre en France en 1968*. Paris, Éditions de l'Amandier.

Rosenwald Fabienne, (2006). « Filles et garçons dans le système éducatif depuis vingt ans ». Paris, Insee, Données Sociales.

Van Berkel Michel, De Graaf Nan Dirk, (1995). « Husband's and wife's culture participation and their levels of education: a case of male dominance? », *Acta Sociologica*, vol. 38, n° 2, p. 131-149.

Vanderschelden Mélanie, (2006). « Homogamie professionnelles et ressemblance en termes de niveau d'études : constat et évolutions au fil des cohortes », *Economie et Statistique*, n° 398-399, p. 33-58.

Le monde des amateurs à l'ère numérique

Patrice Flichy

Avec le développement du numérique et de l'Internet, les pratiques amateurs ont pris une nouvelle physionomie. Elles se sont tout d'abord largement étendues, puisque les individus ordinaires disposent aujourd'hui d'outils technologiques qui leur permettent de réaliser leurs propres productions (la proportion de français ayant réalisé des films ou des vidéos a par exemple doublé de 1997 à 2008, atteignant aujourd'hui 27 %, Donnat, 2009), les pratiques ont également gagné en intensité (le nombre de photographies produites par appareil a aussi cru très fortement, pour dépasser les mille par an). Enfin, et c'est probablement le phénomène le plus novateur, l'amateurisme a pris une dimension collective de plus en plus importante. Internet permet d'accéder à des informations et des conseils, de réunir des compétences multiples, de produire collectivement. Les réseaux numériques permettent également de trouver un public souvent modeste, parfois plus important.

Alors que les travaux classiques sur les arts et la culture se sont principalement orientés vers les productions légitimes, accordant peu d'intérêt à la culture populaire développée par les médias ou par les amateurs, aujourd'hui dans le monde numérique, l'imbrication entre la culture professionnelle et la culture amateur est telle qu'il n'est plus possible d'ignorer la seconde.

Dans un article programmatique sur les nouveaux médias, Howard Becker propose justement d'orienter la recherche vers l'activité artistique des gens ordinaires. Pour ce faire il présente la notion de « monde d'activité », c'est-à-dire « l'ensemble des personnes dont l'action contribue d'une façon ou d'une autre à la réalisation d'une œuvre » (Becker, 2002, p. 343). Un tel projet recoupe curieusement la notion bien connue dans le monde de l'Internet d'« intelligence collective ».

Si donc la question des amateurs est en train d'entrer dans l'agenda des recherches contemporaines sur la culture, elle était déjà une des composantes essentielles des *Mondes de l'art*. Alors qu'Howard Becker utilisait, dans cet ouvrage, les catégories de *francs-tireurs*, d'*artistes populaires* ou d'*artistes naïfs*, pour mieux définir les *artistes intégrés*, peut-on aujourd'hui faire la démarche inverse et partir de cette dernière catégorie pour définir les amateurs, à l'ère numérique ? Sans doute pas, cela reviendrait à considérer l'amateur comme un « non » artiste.

Je partirai au contraire d'une hypothèse que je partage avec H. Becker : l'amateur n'est pas intrinsèquement médiocre, il est avant tout extérieur au monde de l'art. En adoptant un tel point de vue, on ne cherche plus à définir l'amateur par rapport à l'artiste, comme le « non-profes-

sionnel » celui qui ne possède pas les qualités d'excellence du professionnel, ni sa compétence. On se distingue ainsi de cette littérature qui considère que l'amateur à l'ère numérique est un artiste médiocre auquel on accorde malheureusement trop d'importance, au détriment des professionnels talentueux. Andrew Keen a notamment popularisé cette thèse dans un essai qui a fait beaucoup parler de lui (Keen, 2008).

Il convient alors de définir l'amateur pour ce qu'il est. Est-ce un dilettante ? Il lui arrive pourtant de produire avec intensité et opiniâtreté, pensons par exemple au facteur Cheval et à son palais idéal, à Watts et à ses tours. Est-ce un besogneux incompetent ? Ce « cousin de province un peu ridicule qui s'obstine à souffler dans son tuba », selon la belle expression d'Antoine Hennion (Hennion, 2000, p. 56). Dans le domaine du numérique qui m'intéresse ici, nous verrons que des productions amateurs et non des moindres, comme les logiciels libres sont devenus des productions de référence. Si on cesse donc de présenter l'amateur négativement, il faut considérer qu'il a deux caractéristiques principales : celle de choisir son domaine d'activité, de définir librement un projet individuel et celle d'agir pour le plaisir, en fonction de son intérêt. L'amateur est guidé par une recherche hédoniste, celle de l'émotion, de l'attachement à des pratiques souvent partagées avec d'autres.

Ainsi, les amateurs ne se définissent pas par opposition aux spécialistes, aux artistes intégrés, mais au sein d'un monde qui est autre. Ce positionnement dans un monde alternatif est d'autant plus présent chez les amateurs de l'ère numérique, qu'ils n'interviennent pas seulement dans le monde de l'art, mais aussi dans celui de la science et de la technique, ou de la politique et de la vie citoyenne.

Ceci étant précisé, pour entamer ce dialogue avec les *Mondes de l'art* qui nous réunit ici, je me propose de comparer les amateurs du monde numérique avec les *artistes naïfs* de H. Becker. Cette réflexion sera menée autour de cinq thèmes : la solitude de l'amateur, sa formation, ses outils de travail, les conventions qu'il partage avec d'autres, son public.

Une solitude tempérée par des petites communautés, à la marge des dispositifs de masse

Howard Becker notait que les artistes naïfs « ne peuvent s'appuyer sur aucun réseau de coopération déjà constitué. Ils travaillent seuls » (Becker, 2006, p. 270). On trouve des phénomènes voisins dans le monde numérique, notamment dans le domaine de la musique. Prenons l'exemple des compositeurs utilisant l'outil informatique. Cette musique est d'abord faite pour soi : « je compose ce que j'ai envie d'entendre » (Ponts-Lajus *et al.*, 2002, p. 56) dit l'un de ces musiciens. Cette pratique, comme très souvent l'activité de création, a un caractère profondément individuel, c'est non seulement une pratique autonome comme celle de l'informatique, mais c'est surtout une pratique subjective et libre. Contrairement au professionnel, l'amateur n'a pas à subir les contraintes d'un éditeur ou du marché.

Au-delà de sa famille et de ses amis à qui il montre ce qu'il fait, il s'insère dans les communautés qui apprécient sa musique. En définitive, comme le dit un amateur « c'est très solitaire et en même temps très connecté » (Ponts-Lajus *et al.*, 2002, p. 46). Internet est évidemment un outil essentiel de cette connexion.

Dans ces petits collectifs d'amateurs en ligne, la coopération peut être intense. Elle prend principalement une forme d'entraide et non de division du travail comme dans le cas des artistes intégrés. La division du travail artistique renvoie à des compétences spécifiques, à des statuts reconnus. Rien de tel n'existe dans l'encyclopédie en ligne Wikipedia. Tous les contributeurs qui le souhaitent participent à l'écriture et à la révision des articles. Il n'est pas possible de se prévaloir de sa compétence pour jouer un rôle central dans l'écriture d'un article. Il convient, au contraire, dans cette enceinte où on postule au départ l'égalité de tous, de défendre sa position, d'argumenter. La seule distinction qui vaille, c'est l'activité d'écriture passée ou présente. À travers ces pratiques amateurs au quotidien, apparaissent néanmoins des spécialisations. Certains contributeurs vont s'intéresser aux illustrations, d'autres vont se consacrer aux corrections. La division du travail n'est donc pas explicitée à l'avance, elle est le résultat de l'activité quotidienne des amateurs, mais peut toujours être remise en cause. On est dans le modèle de la « compréhension partagée » étudiée par H. Becker (Becker, 1999, p. 12).

Un autre élément caractéristique ces petites communautés d'amateurs: leur intermittence. Si l'engagement de l'amateur dans son activité peut être intense, il est fondamentalement irrégulier. Le néo-militant étudié par Jacques Ion (Ion, 1997) correspond bien à ce modèle, il est rarement membre d'une organisation, il préfère se mobiliser de façon intensive pour une cause précise, pendant un laps de temps souvent limité. Internet est incontestablement un dispositif adapté à cet engagement irrégulier, il permet de se coordonner, de suivre la temporalité d'un mouvement social, de militer en réseau à travers aujourd'hui Facebook et Twitter. Cet « amateur de politique » peut collecter de l'information, la faire circuler, il peut dénoncer des comportements des entreprises, de l'administration ou des gouvernants. Les jeunes activistes des révolutions tunisienne et égyptienne correspondent bien à ce profil.

Parfois, ces petits collectifs d'amateurs peuvent s'intégrer dans des plates-formes plus larges, dans le domaine de la musique, par exemple. Ainsi, Myspace permet aux amateurs de signaler leurs préférences en notant les musiciens qui sont « leurs meilleurs amis ». Les groupes musicaux sont classés en une centaine de catégories, ce qui permet à des amateurs locaux de trouver d'autres amateurs qui jouent la même musique qu'eux dans des lieux fort éloignés. Myspace est bien le réseau social de la musique populaire, un espace où la curiosité de chacun peut se révéler payante. Symboliquement, la cohabitation de tous apparaît de façon particulièrement explicite dans la présentation du classement des artistes en fonction de l'audience. Celui-ci comprend trois colonnes: la première pour les artistes qui ne sont pas édités, la seconde pour ceux qui le sont par des labels indépendants (indies) et la troisième par les majors. Cette belle symétrie est en partie fautive, puisque les pages des artistes produits par les majors sont reliées à de nombreux autres sites qui attirent les internautes, mais en même temps, l'existence d'un hit-parade impose la règle commune des médias: la qualité musicale se mesure à l'audience. Ainsi, quand l'amateur quitte ses petites communautés, il rencontre les règles des professionnels, mais il ne devient pas pour autant un nouveau professionnel.

Autodidaxie, expertise par le bas

L'autonomie des amateurs que nous avons notée, leur spécificité par rapport à la culture légitime apparaît aussi dans la façon dont ils se sont formés. Dans le domaine de l'écriture, les amateurs n'ont pas reçu d'autre formation que celle acquise dans le système scolaire, c'est

également le cas des trois quarts des plasticiens. Par contre, l'autodidaxie est plus rare chez les musiciens: seulement 5 % pour le piano. Mais dès qu'on quitte la musique légitime, elle devient néanmoins plus fréquente. Ainsi 37 % des guitaristes ont appris seuls (Donnat, 1996, p. 10), l'auto-apprentissage est également le cas des rappeurs, autre exemple de musique pour laquelle il n'existe pas d'apprentissage formalisé. Ainsi, plus on s'éloigne de la musique classique, plus l'autodidaxie est répandue. Elle est au cœur des musiques électroniques. Dans le domaine musical, l'informatique permet de développer une pratique amateur sans avoir reçu aucun enseignement.

Cette place de l'autodidaxie dans la formation des amateurs rejoint l'observation d'Howard Becker sur les *artistes naïfs*. Ceux-ci n'ont pas reçu de formation artistique et par conséquent, ils ne sont pas orientés dans un style particulier, il crée des formes et des genres spécifiques (Becker, 2006, p. 270-102).

Contrairement au spécialiste qui a constitué sa compétence dans le système scolaire et universitaire, l'amateur a acquis sa compétence par l'expérience. C'est un « expert par le bas », quelqu'un dont l'expertise vient de l'expérience. Avec l'amateur, on retrouve le sens original du mot expert: quelqu'un qui a acquis ses compétences par l'expérience. Aujourd'hui, au contraire, on a l'habitude d'appeler expert, le spécialiste. Dans la ligne de la réflexion de Richard Sennett (Sennett, 2010), l'observation des amateurs amène à revaloriser l'expertise ordinaire, à accorder moins d'importance à celle des élites.

Cette expertise par le bas se retrouve également chez les amateurs de science, comme ces botanistes amateurs qui revisitent la nomenclature des plantes dans le cadre du projet Tela Botanica (Heaton, Millerand, Prouls, 2010, p. 71-78). Dans des projets comme celui-là qui associent amateurs et scientifiques, ce qui distingue les premiers des seconds, c'est non seulement leur faible niveau d'expertise savante, mais aussi leur inscription dans un cadre local. L'amateur produit une connaissance inscrite dans un milieu, alors que le scientifique élabore des savoirs globaux valables dans toutes les situations. Mais ce que le savoir local perd en universalité, il peut le gagner en précision et en adaptation au milieu, à la vie même des individus.

Il existe aussi des cas où les amateurs ne coproduisent pas de connaissances nouvelles, mais participent à des controverses sur les effets des sciences ou des techniques sur l'environnement ou la santé. On est dans une situation où l'on joue le jeu de la démocratie scientifique et technique jusqu'au bout. Pour organiser le débat public, on fait appel, selon la belle expression de Jacques Rancière, à la « compétence des incompetents » (Rancière, 2005) pour mettre en place des conférences dites de consensus. Celles-ci partent du constat que dans des situations de fortes incertitudes où on peut craindre un danger pour la santé ou l'environnement, le problème ne peut pas être uniquement traité par des experts-spécialistes, car ceux-ci n'ont pas suffisamment d'informations pour élaborer des prévisions. Face aux incertitudes rencontrées par exemple dans les effets des ondes électromagnétiques ou dans les nanotechnologies, on sent bien que les choix à effectuer relèvent de l'expertise ordinaire des amateurs qui peuvent, avec l'aide de spécialistes, examiner et comparer les tenants et les aboutissants des différentes solutions. L'amateur devient alors le porte-parole de la société.

Des instruments de travail universel

Alors que traditionnellement, l'amateur ne disposait pas d'instruments identiques à ceux des *artistes intégrés*, l'amateur de l'ère numérique dispose le plus souvent d'outils semblables à ceux des professionnels. Rappelons tout d'abord cette caractéristique de base de la culture numérique : tout le monde utilise, avec le micro-ordinateur, le même outil universel, aussi bien dans la vie professionnelle que dans la vie privée. Les apprentissages qui sont effectués dans l'un de ces deux univers peuvent être réutilisés dans l'autre. Les multiples possibilités d'un micro-ordinateur donnent l'opportunité aux amateurs d'associer différentes composantes médiatiques. Les auteurs de *fanfictions* qui écrivent des textes qui prolongent et détournent de grands romans populaires, comme *Harry Potter* peuvent aussi associer à leur texte de la musique (François, 2009). Ils créent ainsi un nouveau genre le *songfic*.

Sur la scène musicale, l'amateur, avec son *home studio* dispose souvent d'outils techniques comparables à celui des professionnels. L'ordinateur permet aussi de systématiser les habitudes d'emprunt de plages musicales à des enregistrements existants, de développer une esthétique du braconnage qui était déjà apparu dans la tradition des DJ. Avec le *sampling*, on peut réutiliser des portions de sons enregistrés. Les logiciels de traitement du son permettent ainsi du copier-coller analogue à celui qu'on peut effectuer avec un logiciel de traitement de texte. Les éléments musicaux qui sont prélevés sont ensuite retravaillés, transformés. Ils peuvent être associés à des sons générés par des synthétiseurs (Ariel Kyrrou Techno Rebelle, 2002). On peut aboutir ainsi à des compositions complètement nouvelles ou à des remix.

La pratique du remix, c'est-à-dire de l'adaptation ou de l'arrangement d'un morceau de musique est également très vivante dans le domaine de la vidéo. On estime ainsi que 15 % des *home vidéo* déposées sur des sites de partage, comme You Tube ou Dailymotion, sont des remix. Là encore le PC est un outil qui facilite ce travail de reconstruction audiovisuelle.

Si les logiciels dont disposent les amateurs sont souvent identiques à ceux adoptés par les professionnels, ils sont toutefois utilisés de façon plus élémentaire. *Photoshop*, ce logiciel de retouche et de traitement des photographies numériques est un bon exemple de ces pratiques multiples. Ce logiciel est reconnu par les infographistes professionnels et enseigné dans les écoles d'art, mais il est aussi utilisé par les adolescents pour réaliser leur blog. Grâce à l'auto-apprentissage et à l'aide de leurs amis, ils savent recadrer une photo, découper un personnage, modifier un éclairage, changer une couleur. Pour illustrer ce savoir-faire, on peut prendre l'exemple de cette jeune adolescente qui pour mettre en scène son spleen a réalisé une photo d'elle simulant un suicide dans sa baignoire. Elle baigne dans un sang rouge vif qui s'écoule doucement sur le sol !

De même, des fans de mangas réalisent des petits clips vidéo (AMV ou Anime Music Video), en prélevant des images sur des photos ou des vidéos en ligne, en associant une musique totalement différente. L'objectif est, non seulement, de prélever des éléments imagés ou sonores, mais également d'articuler l'ensemble, de faire du montage. L'activité créatrice de ces fans s'inscrit dans un processus collectif. Les créations sont mises en ligne et commentées sur le web. Se met ainsi en place un processus d'apprentissage collectif.

Les conventions

« Ce n'est pas le caractère de l'œuvre qui fait la particularité de l'art naïf, estime H. Becker, mais son indépendance à l'égard des conventions du moment » (Becker, 2006, p. 274). Cette indifférence par rapport aux conventions de l'art caractérise aussi les amateurs. Une amatrice de musique note, par exemple: « l'ordinateur, c'est une technique sans règle ». Cette ancienne pianiste précise: « pour composer, je ne me sers pas du tout de mes connaissances en musique... Mes instruments, ce sont ma voix, le PC et les CD enregistrés que je sample » (Ponts-Lajus, 2002, p. 27).

Cette liberté offerte par la technique informatique est notée par d'autres musiciens amateurs. « Cela me permet de passer d'un style, d'un genre à l'autre. Je n'ai pas d'étiquette » déclare l'un d'entre eux. Un autre amateur remarque qu'il a le grand avantage par rapport aux professionnels d'être libéré de l'obligation de plaire et de vendre. Il peut s'exprimer comme il le souhaite (Ponts-Lajus, 2002, p. 27). On retrouve ainsi un comportement que H. Becker remarque à propos des *francs-tireurs* et notamment du compositeur Charles Ives qui avait poussé à l'extrême sa volonté d'indépendance en choisissant qu'on ne joue pas sa musique (Becker, 2006).

En fait, la plupart des amateurs ne vont pas si loin dans leur volonté d'autonomie. Leur liberté est plus cadrée qu'ils ne le disent. Les petites communautés auxquelles ils appartiennent souvent créent leurs propres règles locales. Ces règles sont nécessaires à l'organisation du collectif. Ainsi les photographes amateurs qui postent leurs photos sur le site Flickr s'organisent parfois en petites communautés qui réunissent uniquement des photographies qui appliquent une règle commune, soit de type formel (images composées de lignes parallèles ou diagonales) soit de définition du sujet (photos d'éclipse de lune, d'empreinte de pieds, de chaussures accrochées sur des fils...). Dans d'autres communautés très spécifiques, comme celles des amateurs de musique de jeu vidéo, une véritable esthétique du remixage s'est élaborée. Ainsi, sur le site Overclocked Remix qui propose de telles musiques, seules des musiques basées sur une bande originale de jeu vidéo sont acceptées. Le matériel original doit être identifiable et dominant, mais transformé par des modifications et des augmentations (Russell, 2008). De telles règles qui permettent à l'animateur du site, suite à des jugements d'experts de ne garder qu'une faible partie des musiques soumises, définissent très clairement l'activité créatrice d'un amateur particulier: le fan. Celui-ci prétend moins créer que transformer les produits culturels qu'il apprécie, ceux de la culture de masse.

Parfois, ces règles touchent des communautés plus importantes, comme celle des musiciens qui pratiquent le sampling. Dans ce cas, les sons prélevés doivent être méconnaissables. Comme le note Serge Ponts-Lajus « avoir des samples reconnaissables, c'est un peu *la honte*, le signe qu'on est un débutant » (Ponts-Lajus, 2002). Ces conventions locales qui étaient à l'origine celles de petits groupes vont petit à petit s'étendre à des collectifs plus importants.

On le voit donc les amateurs adoptent des positions diverses face aux règles et aux conventions de l'activité artistique. Ils peuvent s'en affranchir totalement, mais le plus souvent, ils adoptent des conventions locales adaptées aux petites communautés auxquelles ils participent. Parfois, ces communautés s'étoffent et les règles deviennent celles d'une nouvelle activité artistique. Le plus souvent, cette règle locale qui est assumée et même revendiquée est une des caractéristiques de l'activité amateur, elle distingue l'amateur de l'artiste ou du scientifique.

Cette multiplication de conventions locales a un effet important, elle entraîne non seulement un morcellement des activités amateurs, un éclatement des valeurs, elle empêche la constitution de classements communs. La hiérarchie artistique reconnue par tous d'un côté, et l'universalité des savoirs de l'autre disparaissent pour laisser la place à un morcellement des arts et des savoirs¹. Avant l'ère numérique, la diffusion de ces conventions locales était limitée. Aujourd'hui, Internet leur permet d'acquérir une audience plus large. Par ailleurs, les critiques qui jouaient un rôle central dans la construction de l'opinion ont perdu une partie de leur pouvoir, les amateurs expriment leur goût et informent leurs réseaux. Ces différents avis se juxtaposent sans être ordonnés en un classement reconnu des qualités artistiques.

Le public des amateurs

Même si l'amateur est souvent un solitaire, il cherche le plus souvent à diffuser sa production, au minimum à ses proches. Avec Internet, la liste des proches s'élargit à des individus avec qui l'amateur partage tel ou tel intérêt. Il s'appuie sur un dispositif qui rend la diffusion aisée et permet au public d'exprimer d'une façon ou d'une autre ses commentaires. C'est tout particulièrement dans les écrits amateurs qu'on peut voir assez précisément les différents publics rencontrés.

Le premier type de public est limité à quelques individus. C'est le cas du blog intime. L'auteur cherche à exprimer ses émotions, à faire le récit d'expériences fortes. La distanciation et l'objectivation de soi rendues possibles par l'écriture électronique permettent un partage avec quelques âmes sœurs rencontrées anonymement sur le réseau qui commentent avec sympathie et apportent à l'échange leurs expériences personnelles (Cardon, Delaunay-Teterel, 2006).

Au-delà de ce dialogue avec quelques individus, de nombreux amateurs se situent dans une sphère restreinte de production d'informations et d'opinions. Ils écrivent pour un nombre limité de lecteurs. Si l'on en croit Médiamétrie, c'est le cas de la moitié des blogueurs, qui déclarent ne pas s'adresser à « tous les internautes ». Ainsi, le témoignage de nombreux amateurs n'a qu'une portée limitée. Ils cherchent à s'exprimer non plus en face à face avec des proches, mais plutôt avec des inconnus et des profanes : les « amis du Net » mais qui reste une communauté restreinte. Si dans le premier cas, on a à faire à un espace intime, il s'agit dans ce cas d'un espace extime, c'est-à-dire d'un espace où l'énonciateur s'adresse à un nombre restreint de récepteurs plus ou moins connus, à travers un dispositif accessible à tous.

Si le blogueur ne cherche pas à obtenir une forte visibilité et se contente d'une audience restreinte, il peut parfois arriver après avoir été commenté très positivement par d'autres internautes, largement repris dans les *blogrolls*, renvoyés à des amis de Facebook, qu'il obtienne presque par inadvertance un public de masse. Ce cas qui est souvent évoqué dans les médias est en fait tout à fait inhabituel. Le blog de l'amateur ne devient que très exceptionnellement un dispositif de masse.

Si cette distinction entre trois types de public apparaît nettement dans le domaine de l'écrit, on peut également l'observer dans le domaine de la musique, de la photographie ou de la vidéo.

1. Je remercie Dominique Pasquier d'avoir attiré mon attention sur ce point.

Conclusion. La carrière des amateurs

Une des spécificités de l'amateur est qu'il acquière ses compétences par lui-même, à travers ses expériences (Flichy, 2010). Aussi la gamme et le niveau de ses compétences sont très variés. Certains amateurs possèdent des savoirs et des savoir-faire très restreints ce qui en fait des quasi profanes, d'autres, au contraire, développent petit à petit des compétences importantes, ils réussissent à faire reconnaître leur expertise. Pour ceux qui cheminent entre ces différents types d'amateurisme, on peut évoquer le développement d'une carrière.

On imagine souvent la carrière de l'amateur comme un cheminement vers la professionnalisation qui débouche sur l'entrée dans le monde de la production artistique, scientifique ou journalistique, avec comme référence le modèle du *pro-am* (« professionnel-amateur ») (Leadbeater, Miller, 2004). Celui-ci développe ses activités amateurs selon des standards professionnels. En fait, l'amateur qui devient professionnel est tout à fait exceptionnel. La difficulté ne repose pas seulement sur l'acquisition des compétences, mais dans l'insertion dans des chaînes de coopération qui sont au cœur des mondes de l'art, de la science ou de l'information. Même, pour les amateurs qu'on pourrait considérer comme les plus doués, il y a bien un plafond de verre qu'il est très difficile de franchir, sauf pour ceux d'entre eux qui avaient déjà acquis une compétence professionnelle et utilisent le cadre de l'amateurisme pour développer leur projet de façon autonome, c'est notamment le cas des développeurs de logiciels libres qui sont en quelque sorte des *francs-tireurs*.

Mais dans l'ensemble, la véritable carrière de l'amateur est autre, elle s'organise plutôt au sein du monde des amateurs où l'individu peut être de plus en plus reconnu, peut acquérir une légitimité de plus en plus grande. Cette évolution de la carrière se manifeste par des positions diverses au sein des communautés amateurs. Wikipedia a organisé de façon particulièrement nette ces différentes positions (participant anonyme, participant inscrit, administrateur, wikipompier) retrouvant ainsi les différentes positions qu'on rencontre dans les associations traditionnelles du monde socioculturel.

Même si le numérique a facilité l'activité d'individus qui souhaitent cultiver leurs passions, accroître leurs connaissances et en définitive a permis de développer l'activité amateur, ce dernier ne devient pas pour autant un professionnel, il s'inscrit dans un monde des amateurs qui a ses spécificités propres.

Bibliographie

Becker Howard S., (2006). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, Collection Champs.

–., (1999). *Propos sur l'art*. Paris, L'Harmattan.

–., (2002). « Studying the New Media » *Qualitative Sociology*, vol. 25, n° 3.

Cardon Dominique, Delaunay-Teterel Héléne, (2006). « La production de soi comme technique relationnelle », *Réseaux*, n° 138.

- Donnat Olivier, (1996). *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*. Paris, La Documentation Française.
- ., (2009). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*. Paris, La découverte.
- Flichy Patrice, (2010). *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris, Le seuil.
- Francois Sébastien, (2009). « Fanf(r)ictions », *Réseaux*, n° 153.
- Heaton Lorna, Millerand Florence, Proulx Serge, (2010). « Tela Botanica : une fertilisation croisée des amateurs et des experts », *Hermès*, n° 57, Paris, CNRS Éditions.
- Hennion Antoine, Maisonneuve Sophie, Gomart Emilie, (2000). *Figures de l'amateur*. Paris, Documentation Française.
- Ion Jacques, (1997). *La fin des militants*. Paris, Éditions de l'atelier.
- Keen Andrew, (2008). *Le Culte de l'amateur. Comment Internet détruit notre culture*. Paris, Scali.
- Kyrou Ariel, (2002). *Techno Rebelle. Un siècle de musiques électroniques*. Paris, Denoël.
- Leadbeater Charles, Miller Paul, (2004). *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing our Economy and Society*. Londres, Demos.
- Pouts-Lajus Serge, Tiévant Sophie, Joy Jérôme, Sevin Jean-Christophe, (2002). *Composer sur son ordinateur*. Ministère de la Culture.
- Rancière Jacques, (2005). *La haine de la démocratie*. Paris, la Fabrique.
- Russell Christopher, (2008). « Ethnography of the web site OverClocked ReMix », *Art of Recording Production symposium*.
- Sennett Richard, (2010). *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Paris, Albin Michel.

Partie II



Becker, une grille de lecture
pour la recherche

Les multiples mondes de Howard Becker

Yves Winkin

Après tout, je m'étais déjà prêté à l'exercice (Winkin, 1969); je le ferais donc bien une seconde fois. Présenter Howard Becker sous toutes ses facettes, l'homme, l'œuvre, la relation entre les deux. En plus, la première fois, j'étais en toge, sous des spots aveuglants, et mon temps était strictement minuté. Howard Becker recevait un doctorat *honoris causa* de l'Ecole normale supérieure de Lyon. À Cerisy, dans l'intimité de la bibliothèque, ce serait tellement plus aisé. Croyais-je. Le hic, c'est que tout a déjà été dit et redit sur Howard Becker, du moins à un certain niveau de généralité. L'article anonyme de Wikipédia est ainsi une contribution dense à la Beckerologie normale – normale au sens de Kuhn dans *Structures des révolutions scientifiques*. La vie s'écoule et les œuvres s'égrènent. Mais si l'on cherche à faire traverser l'œuvre par un principe structurant, une disposition à l'action ou une expérience primitive, l'exercice s'avère moins simple à mener que je ne me l'étais initialement imaginé¹.

Tenter de montrer, comme je l'avais fait pour Goffman (Winkin, 1988, p. 11-92), que l'œuvre est autobiographique n'a rien de très original: Howard Becker ne cesse d'évoquer sa vie dans ses textes. Partir de la scène primitive des musiciens de jazz qui ne se connaissaient pas cinq minutes avant de commencer à jouer mais qui réussissent à « faire des choses ensemble » serait déjà plus subtil parce que la métaphore du jazz permettrait de montrer comment l'œuvre de Becker s'est écrite comme une improvisation bien réglée, dans un style oral qui n'est en fait que l'aboutissement d'une parfaite maîtrise de l'écriture. Mais un aspect bien moins connu de la vie de Becker pourrait peut-être conduire plus loin encore que son investissement dans la musique de jazz: Howard Becker est un pasteur de la *Universal Life Church*. Une église qui ne croit en rien mais qui a tout compris. Il suffit de lui envoyer un dollar pour recevoir un certificat de prêtrise, vingt dollars pour devenir Docteur en Divinité. Howard Becker n'avait pas besoin du doctorat mais du statut de pasteur: il s'en est servi pour marier des amis en toute légalité... Il y a de l'anarchie souriante à la Paul Feyerabend dans cette manière de faire: « anything goes ». Pourvu que ça marche, c'est bon. En entrant dans l'œuvre de Becker par la petite porte arrière de la *Universal Life Church*, il se pourrait qu'on parvienne à dégager l'épistémologie implicite de la sociologie beckerienne.

Mais en fait, il y a une grosse porte avant, qui ne demande qu'à accueillir les visiteurs: le site internet de Howard Becker². Les « multiples mondes » de Howard Becker sont là, vivants, en perpétuelle expansion. Dessiné comme un trèfle à sept feuilles, ce site donne une entrée dans le

1. Je remercie très vivement Laurent Jeanpierre pour son remue-méninges avant le colloque de Cerisy et pour sa très attentive relecture du texte. La vie intellectuelle dans ce qu'elle a de meilleur.

2. <http://home.earthlink.net/~hsbecker/>

monde personnel de Becker, avec des photos de jeunesse, des extraits de concerts, des citations et des sites favoris (mais il s'agit du monde personnel extime : la famille reste hors champ). Le monde professionnel de Becker est présent sous la forme d'articles à charger librement, d'une présentation commentée de ses livres, de conseils aux étudiants qui doivent travailler sur son œuvre... Le monde social de Becker est présent sur l'ensemble du site, à la fois par le ton complice qu'adopte Becker pour parler aux « usagers » – qui sont plutôt des « amis » au sens où on l'entend aujourd'hui au sein des réseaux sociaux – et par l'invitation à lui écrire si jamais l'envie ou la nécessité s'en fait sentir.

Émerge ainsi un Becker qui n'a plus rien du digne représentant de l'École de Chicago, de l'interactionnisme symbolique ou de la théorie du labelling. C'est un chercheur du XXI^e siècle, qui donne à voir ce que peut devenir une sociologie hypertextuelle, celle que nos étudiants attendent déjà de nous, et que nous tardons sans doute un peu trop à leur offrir... Dès 1995, Howard Becker avait lui-même attiré l'attention de la communauté savante sur tout l'intérêt des travaux de Michael Joyce, un des premiers créateurs hypertextuels, avec qui il était personnellement en contact depuis la fin des années 1980 (M. Lourdes Lima dos Santos, 1995, p. 67-81).

Je tenais enfin mon entrée dans la vie et l'œuvre de Howard Becker, envisagé comme un chercheur d'une contemporanéité « cutting edge » grâce à une œuvre à la fois toujours plus dialogique, toujours plus rhizomatique, toujours plus ouverte. Pour comprendre Becker aujourd'hui, il faut aller sur son site, passer d'un registre à l'autre, et ne revenir aux livres qu'après s'être laissé porter par cette interaction particulière avec l'auteur que suscitent les sites personnels bien construits. Et celui de Becker est particulièrement convivial.

Pièces montées

Lorsqu'on revient à un livre comme *Do you Know...*, on s'aperçoit qu'il est monté comme un site, ou plutôt comme un hypertexte. Des fragments d'échanges avec son co-auteur, Robert Faulkner, des anecdotes personnelles, des échappées conceptuelles rythment la lecture. Si ce n'était la contrainte du support papier, on imagine aisément comment des liens renverraient vers des extraits musicaux, vers des photos ou vers des extraits de films. On se rend compte ainsi que *Do you Know...* est l'aboutissement d'un processus de libération du texte auquel Becker s'est exercé de livre en livre, d'une part en les organisant de plus en plus systématiquement à partir d'articles antérieurs, d'autre part, en installant un dialogue avec son lecteur, qui est interpellé en permanence. Le « contrat de lecture » que Becker met en place est bien de l'ordre du « doing things together », qui est éminemment pédagogique. Auteur et lecteur explorent ensemble une réalité complexe et tentent d'en dégager la logique avec l'aide d'un appareillage conceptuel aussi léger que possible.

Mais ces pièces montées que sont les livres de Becker ne sont pas pour autant des collages qui exploiteraient des effets de juxtaposition inattendue (à la manière de certains livres de Marshall McLuhan mis en pages par Quentin Fiore). Il n'y a pas de *cuts* dans les montages de Becker, pas de blancs intentionnels où l'imagination du lecteur doit se déployer. Il n'y a au contraire que des enchaînements doux, des montées lentes en généralisation, comme dans l'anecdote du « Tunedex » exploitée dans *Do You Know...* (p. 39-42).

Ces montages permettent l'organisation de mondes (de l'art entre autres) qui sont pleinement construits selon les perspectives théoriques de Becker : il ne prend que les pièces qui l'intéressent : le chef monteur, mais pas la femme du chef monteur, qui pourtant, pourrait-t-on avancer, joue un rôle important dans la chaîne de coopération en préparant des sandwiches pour son monteur de mari qui travaille tard le soir... Mais laissons là le montage qui n'est pas en mesure de nous faire appréhender la spécificité de l'heuristique de Becker, en ce sens que trop d'auteurs l'ont exploité dans trop de domaines. Il est préférable de se tourner vers une forme dynamique de montage : la performance.

L'analyse sociologique comme performance

Qu'il soit dit d'entrée de jeu que la notion de *performance* a pris aujourd'hui dans les sciences sociales anglo-saxonnes une ampleur qu'on mesure mal en France, où l'on en est encore à la traduire par *représentation*. Si les travaux de Richard Schechner commencent à être traduits (mais ne circulent encore qu'au sein de la communauté des chercheurs en théâtre et en art) (Schechner, 2003), ceux de Dwight Conquergood (Conquergood, 1992, p. 1-23) ou de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (Kirshenblatt-Gimblett, 1998), par exemple, restent inconnus, alors que ce sont des classiques pour les chercheurs de langue anglaise. Or Howard Becker a personnellement connu et travaillé avec ces auteurs. Dans *Comment parler de la société*, il évoque le débat qui a traversé les *performance studies* dans les années 1980 et 1990 sur la pertinence de l'approche performancière des rituels. Il a dirigé un livre collectif avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett et Robert Faulkner sur l'improvisation artistique (Bercker, 2006). Becker est donc à la fois un acteur et un penseur de la société comme performance. Les musiciens de jazz qui se mettent à l'unisson en quelques instants sont pour lui une métaphore vive de la société toute entière, qui à chaque instant accomplit son répertoire (pour faire allusion au sous-titre de *Do you Know... ? : Répertoire in Action*).

La performance n'est pas seulement une instanciation pragmatique dans la pensée des chercheurs qui animent les *performance studies* (par exemple à la Tisch School of the Arts de New York University). La société est entendue comme un accomplissement, parfois spectaculaire, que les acteurs que nous sommes reproduisent – recréent – quotidiennement avec plus ou moins d'entrain. On n'est jamais loin d'une approche « dramaturgique » de la vie sociale, mais la polysémie de la notion de performance permet d'aller bien plus loin que la métaphore, aujourd'hui assez fatiguée, de la vie comme mise en scène. La créativité heuristique de la notion de performance s'illustre précisément bien dans l'idée qu'un site peut être le cœur d'une œuvre sociologique.

En s'investissant dans la création de son site, en le maintenant régulièrement à jour, en invitant ses lecteurs à lui écrire, Becker « performe » son œuvre sociologique en en faisant une action collective – non au sens d'une écriture partagée comme l'est Wikipédia, mais au sens où l'œuvre est constamment remise sur le métier, affinée et étendue dans le jeu des interactions avec les internautes. Alors que la plupart des chercheurs en sciences humaines fonctionnent encore sur la base de textes « coulés dans le bronze » une fois qu'ils sont publiés, Howard Becker a intégré, peut-on suggérer, la notion d'œuvre sociologique comme œuvre performée : c'est toujours la même et jamais la même. Le site permet de réinventer l'œuvre sociologique jour après jour.

L'heuristique beckerienne

Il est évident que Howard Becker ne se réinvente pas tous les jours. Mais il se donne la possibilité de faire évoluer son travail à un rythme que seuls de très jeunes chercheurs ont adopté aujourd'hui en intégrant les nouvelles technologies dans leur mode de production et de diffusion des idées³. Becker a compris avant la plupart de ses contemporains que les travaux de sciences sociales pourront dorénavant s'inscrire dans des temporalités fondées non plus sur la discontinuité imposée par la publication imprimée de textes, mais sur la continuité qu'offrent les supports électroniques.

Il est frappant de constater que Becker répond aux invitations lancées par diverses universités de par le monde par une autre invitation : celle de lui poser des questions, afin d'instaurer un dialogue avec son public, et de permettre une captation audiovisuelle qui pourra être remontée en fonction des besoins. On est toujours très loin avec Becker de la conférence fondée sur la lecture d'un texte écrit à l'avance, qui ne donne le plus souvent qu'un produit audiovisuel indigeste. Dans ces dialogues, il se donne le moyen, comme sur son site, de toujours reprendre, ajuster ou encore ouvrir une nouvelle voie.

L'heuristique beckerienne est sans nul doute celle de l'improvisation bien réglée. On revient au jazz, c'est vrai. Mais c'est un jazz qui a intégré les leçons de Lennie Tristano⁴ comme celles de Joëlle Léandre⁵.

Bibliographie

Becker Howard S., (1995). « Hypertext Fiction », in M. Lourdes Lima dos Santos, *Culture & Economia*, Lisbon, Edições do Instituto de Ciências Sociais.

Becker Howard S., Kirshenblatt-Gimblett Barbara, Faulkner Robert, (2006) (éd.). *Art from Start to finish: Jazz, Painting, Writing and Other improvisations*. Chicago, The University of Chicago Press.

Conquergood Dwight, (1992). « Ethnography, Rhetoric and Performance », *Quarterly Journal of Speech*, n° 28, p. 1-23.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara, (1998). *Destination Culture: Tourism, Museum and Heritage*. Berkeley, University of California Press.

Schechner Richard, (2003). *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux États-Unis*. Paris, Théâtrales Éditions.

Winkin Yves, (1988). « Erving Goffman : portrait du sociologue en jeune homme », in Erving Goffman. *Les moments et leurs hommes*. Paris, Seuil, Éditions de Minuit.

–., (2008). *A Roomful of Howie. Eloge de Howard Becker*, Lyon, ENS LSH, 20 novembre.

3. Certes, pourrait-on objecter, Becker ne tient pas de blog. Mais le dialogue invisible qu'il tient jour après jour avec des centaines de correspondants vaut bien un blog, et un blog sans dérive narcissique, qui plus est.

4. Lennie Tristano (1919-1978) est un pianiste et compositeur de jazz américain, de formation classique (Bach). C'est auprès de lui que Howard Becker a tout appris, en matière de jazz comme de technique pianistique.

5. Joëlle Léandre (née en 1951) est une contrebassiste française qui a notamment travaillé avec Merce Cunningham, Morton Feldman et John Cage. Elle contribue puissamment aujourd'hui à diffuser la « musique improvisée ».

Une analytique de l'action en horizon incertain

Une lecture de la sociologie pragmatique et interactionniste

Pierre-Michel Menger

En découvrant, en 1983, ce qui est aujourd'hui considéré comme l'un des livres majeurs de Howard Becker, *Art Worlds*, je me souviens du choc que sa lecture constitua pour moi, jeune sociologue français formé d'abord en philosophie et attiré alors par le structuro-constructivisme de Bourdieu et Passeron. Bien sûr, une première version du chapitre d'ouverture, « Art as collective action », nous était connue par sa publication en 1974 dans l'*American Sociological Review*. Et une première version de ce qui est devenu le huitième chapitre du livre avait été traduite par Dominique Pasquier et Nicole Dumont, alors membres du Centre de Sociologie des Arts, pour figurer dans le numéro spécial de la revue *Sociologie du travail* de 1983 qui était consacré aux professions artistiques et que Raymonde Moulin et moi-même coordonnâmes. Mais la surprise venait de la composition d'ensemble d'*Art Worlds*, qui déployait complètement les perspectives contenues dans l'article de 1974.

Dès qu'avec mon collègue historien d'art Alain Mérot, nous eûmes fondé chez Flammarion la collection Arts-Histoire-Société, nous entreprîmes de faire connaître en France des ouvrages étrangers majeurs. Furent ainsi traduits et publiés successivement *Rediscoveries in Art*, de Francis Haskell (1986), *Art Worlds* (1988), et *Canvases and Careers* de Harrison et Cynthia White (1991). La traduction du livre de Howard Becker, n'a pas été une affaire aussi aisée qu'on pourrait l'imaginer à la lecture du livre dans sa langue originale. Le style de Becker est simple, fluide, volontairement dépourvu de jargon et d'abstractions ostentatoires et inutiles. Becker a lui-même exposé sa conception de l'écriture sociologique dans son livre *Writing for Social Scientists*. J'en cite un extrait significatif dans la préface que j'ai rédigée pour la traduction française d'*Art Worlds*. Becker y explique son aversion pour les constructions syntaxiques obscures et alambiquées, qui trahissent généralement l'imprécision du raisonnement et de l'argumentation. Mais les choix stylistiques correspondent aussi à une prise de position théorique, comme l'indique ce passage :

« Bien que les critères stylistiques évoqués soient indépendants de toute école de pensée, je crois que ma préférence pour la clarté et les formulations directes a ses racines dans la tradition sociologique de l'interactionnisme symbolique, qui centre son approche sur les acteurs réels dans des situations réelles. » (Becker, 1986, p. 9-10).

Comme l'histoire et les grandes théories de la sociologie française la situent dans une grande proximité à l'égard de la philosophie et de son appareil conceptuel, l'ancre du travail de Becker dans une tout autre tradition, couplé à une ferme aversion à l'égard de l'ostentation théori-

cienne, pouvaient constituer un obstacle à la réception de son livre : la traduction, telle que je l'ai supervisée, dut en tenir compte, et exigea un soin particulier pour que la fidélité à l'égard de l'impératif de simplicité ne masque pas le caractère ambitieux et systématique du livre¹.

La sociologie de l'art européenne et américaine dans les années 1960 et 1970. Un bref aperçu

Au début des années 1980, la sociologie des arts était, en France, largement dominée par les analyses de la consommation artistique et culturelle de Bourdieu, de Passeron et de leurs collègues du Centre de sociologie européenne, et par la théorie des homologies structurales entre l'offre et la demande d'art et de culture, telle que Bourdieu l'exposa complètement dans son livre *La Distinction*, paru en 1979. L'analyse sociologique approfondie de la production artistique n'était pas centrale dans la construction théorique de Bourdieu. Son argument des homologies de structure entre production et consommation avait pour fonction d'exposer le mécanisme de leur détermination réciproque, et non d'introduire à l'analyse de la création comme un système d'action.

Le constructivisme structuraliste de Bourdieu rompait alors avec la sociologie marxiste de l'art, qui avait encore une forte audience en Europe et notamment en Grande-Bretagne. Des travaux comme ceux de Frederick Antal ou d'Arnold Hauser avaient entrepris d'étudier les déterminants sociaux de la production artistique, les caractères sociaux des styles, la vision du monde des classes sociales dominantes, et de relier l'évolution de l'art vers l'autonomie et vers l'organisation marchande à la fameuse « montée » de la bourgeoisie, ce processus historique qui, dans les vastes fresques socio-historiques proposées, s'étalait sur plusieurs siècles et constituait une trame aussi implacable qu'imprécise de l'argumentation déterministe. Le marxisme de Raymond Williams était plus subtil, puisqu'il explorait par exemple, dans le roman et le théâtre, les dimensions sociales de la transformation des sensibilités et de la structuration de la personnalité.

La contribution d'Adorno était, elle, plus énigmatique que ce que pouvait en révéler la *Dialectique de la Raison* co-écrite avec Horkheimer dans leurs années d'exil aux Etats-Unis et publiée en 1947 mais, dans les années 1970, elle demeurait insuffisamment et imparfaitement traduite pour que sa diversité apparût et qu'une juste appréciation de ses apports fût possible. Ce n'est qu'au rythme de la publication de ses œuvres complètes et des traductions qui faisaient connaître une écriture et une pensée difficiles hors de l'espace linguistique et philosophique germanique qu'il apparut que le programme déterministe, anti-empirique et normatif-critique des écrits les plus systématiques d'Adorno sur l'art (y compris sous forme d'un anti-système, comme dans sa *Théorie Esthétique*) avait beaucoup moins d'intérêt que le détail des analyses contenues tout particulièrement dans ses grandes monographies sur Berg et Mahler, dans lesquelles il forge un vocabulaire d'analyse plus singulier et plus inventif que ce que prescrivait son système. Il faut du reste reconnaître à Bourdieu le mérite d'avoir accueilli dans sa collection « Le sens commun »

1. Une première tentative de traduction, très littérale, conduisit à un résultat qui banalisait à l'excès le style dépouillé de Becker. La nouvelle traduction que réalisa une traductrice plus aguerrie prenait, elle, des libertés qui dépouillaient parfois le livre d'une partie de sa teneur sociologique, en faisant varier, selon le contexte, la traduction les notions clés que mobilise Becker au long du livre : action collective, réseau, convention, personnel, « editing ». En révisant cette traduction pour la publication définitive, je m'efforçai notamment de redonner toute son importance au réseau conceptuel des notions cardinales du livre et de restituer le caractère subtilement systématique du livre, notamment par un travail sur la syntaxe de la version française.

des éditions de Minuit la traduction de l'essai sur Mahler, certainement l'un des livres les plus originaux d'Adorno et l'un des essais les plus réussis de sociologie musicale (Menger, 2010, p. 331-360)².

Si l'on met à part un article théorique devenu fameux de Bourdieu sur « Le marché des biens symboliques » (Bourdieu, 1971, p. 49-126), le seul exemple français de sociologie empirique de la production de l'art qui soit apparu réellement novateur et pleinement convaincant, avant les années 1980, était le livre que Raymonde Moulin avait tiré de sa thèse sur *Le marché de la peinture en France*, et que Bourdieu publia dans sa collection. Howard Becker a dit qu'il avait appris le français en lisant le livre de Raymonde Moulin. La place qui lui est faite à Raymonde Moulin dans *Les Mondes de l'art* est au demeurant remarquable, puisque c'est de loin l'auteur que Becker cite le plus abondamment.

Il est frappant de constater à quel point l'essor de la sociologie américaine de l'art et de la culture, dans les années 1960 et 1970, s'est fondé sur un tout autre programme de recherche que celui qui occupait la sociologie européenne. Cette sociologie américaine de l'art réagissait à la domination du fonctionnalisme de Parsons et manifestait son impatience à l'égard des systèmes trop généraux. Paul DiMaggio et Paul Hirsch, dans l'introduction de leur contribution au volume dirigé en 1976 par Richard Peterson, *The Production of Culture*, soulignaient combien les questions naïves du type « comment la société influe-t-elle sur l'art ? » ou bien « quel est le rôle de l'art dans la société ? » avaient obstrué le développement de la recherche. Mieux valait se demander comment les choses sont produites plutôt que de rapporter les productions artistiques à des fins et à des normes sociales, dans un raisonnement fonctionnaliste stérile. Peterson, dans l'introduction générale du volume, soulignait ce qui réunissait pragmatiquement les contributeurs (Howard Becker, Diana Crane, Paul DiMaggio et Paul Hirsch, Warren Hagstrom, Max Heirich, Charles Kadushin, Michael Useem) : une conception du travail analytique, procédant par segmentation raisonnée des objets et par accumulation de résultats empiriques ; une pratique de la comparaison entre des champs différents (les domaines de création symbolique rapprochés dans le volume étaient les arts, les sciences et les religions) ; le recours systématique aux concepts et aux méthodes développés dans la sociologie des organisations et de la production industrielle, dans celle des professions, dans la psychologie sociale, dans la théorie économique. C'est en réalité le domaine des arts qui a principalement bénéficié de la constitution de ce réseau de chercheurs sous l'étiquette *Production of culture* : outre les auteurs déjà cités, ce réseau a notamment été alimenté, dans les années 1970 et 1980, par les contributions de Harrison White sur les carrières et les réseaux de production dans les arts plastiques, de Robert Faulkner sur les carrières et les organisations musicales, de Marcia Bystryn sur le système des galeries dans le marché de l'art, de Priscilla Ferguson (Priscilla Clark alors) sur la littérature, de Judith Adler sur les écoles et l'enseignement artistique, de Barbara Rosenblum sur la profession de photographe et les styles de production photographique, ou encore de William Powell sur l'organisation de la production éditoriale, et de Vera Zolberg sur les organisations muséales.

Dans ce mouvement de recherche, l'article de Becker, « Art as collective action », a joué un rôle important. Il participait certes d'une sociologie des professions et des organisations, qui constituait le cœur des avancées de la sociologie américaine de la culture de l'époque, mais il le faisait à sa manière à lui, bien particulière. Il étendait la théorie beckerienne du *labelling* à la

2. J'ai examiné la situation particulière de l'essai sur Mahler au regard du programme d'une sociologie de la musique d'Adorno dans mon article.

production des catégories esthétiques et à la définition même de l'art, pour suspendre l'évidence du « faire œuvre », et pour extraire les multiples propriétés contingentes de l'activité créatrice, c'est-à-dire pour en faire le produit d'un travail collectif et d'un ensemble d'acteurs au travail dont la diversité et les modes de coopération ne relevaient pas d'une simple sociologie de la division du travail.

Changement et stabilité : la convention comme pivot

Créer, produire de l'art, c'est se former au départ puis sur le tas, c'est travailler et s'organiser pour savoir comment agir et comment réaliser ce qu'on projette de faire, c'est mobiliser des ressources. L'argument de Becker est obstinément simple : créer, c'est faire, et c'est faire des choses en coopérant avec d'autres.

La simplicité des prémisses est un bon levier. L'un des intérêts essentiels de l'argumentation de Becker, dès son article de 1974, résidait dans la mise en relation de réalités très dissemblables. Il s'agit en effet de caractériser dans les mêmes termes les réalités matérielles (celle des instruments, des espaces physiques de représentation ou d'exposition avec leurs caractéristiques architecturales et acoustiques, etc.), les codes de communication, les habitudes de perception, les ressources d'interprétation, les solutions mises en œuvre pour organiser le travail en commun, et les routines organisationnelles. C'est à quoi vise le recours à la notion de convention. J'ai rappelé, dans ma préface à la traduction des *Mondes de l'art*, la sémantique originale de cette notion.

La référence à l'axiomatique de la théorie des jeux indique que les récurrences constamment observées dans les activités collectives, et les règles et normes dont elles peuvent procéder, doivent toujours être conçues comme des formes stabilisées d'arrangement entre les acteurs sociaux. La dimension intersubjective de l'accord produisant la convention et entretenant silencieusement son efficacité nous conduit à la notion parente de culture. Elle désigne la communauté d'expériences et de pratiques propres à un groupe social, qui s'incarne dans des comportements habituels et dans des conceptions conventionnelles, partagées par tous. Dans ses spécifications techniques, le concept désigne enfin les techniques et règles de création propres à chaque discipline artistique et les codes de la perception esthétique. C'est grâce à cette palette de significations que peuvent être apparentées les pratiques, les techniques, les objets, les perceptions, les significations et les connaissances où s'incarnent les conventions.

Alors que la connotation traditionnelle de la notion de convention en esthétique évoque l'inertie et le conservatisme, l'analyse sociologique montre que c'est par la médiation des conventions que s'opère l'oscillation entre l'inertie et le changement dans l'art. Nulle révolution artistique n'abolit toutes les conventions du monde où elle prend place. Et nulle organisation conventionnelle des activités n'est totalement figée.

Pour généraliser l'analyse de l'art selon ce schéma, il fallait récuser ce que, dans le sillage de l'esthétique prér romantique et romantique, la notion de convention recèle de négatif quand on lui oppose l'originalité et le rejet des normes, des contraintes et des grammaires conventionnelles de production artistique qui peuvent inhiber le libre épanouissement de l'individualité inspirée et novatrice.

Parmi les auteurs que citent Becker, Gombrich a insisté sur la valeur fonctionnelle des conventions dans la transaction que l'acte de peindre établit entre l'appréhension du réel, l'organisation de sa représentation picturale et la valeur expressive de celle-ci, et dans la transaction qui s'établit entre la représentation picturale et la perception par le spectateur des rapports créés entre la représentation et le modèle. Mais l'analyse de Gombrich soulignait aussi la valeur régulatrice de la convention dans le travail d'invention :

« Le but principal des chapitres précédents de cet ouvrage était de rechercher les limites des options de l'artiste, la nécessité pour lui de disposer d'un vocabulaire et les possibilités relativement restreintes qui lui étaient offertes d'élargir le cadre d'un conditionnement formel de la représentation. Le présent chapitre se propose de préciser pourquoi ces limitations doivent être considérées, moins comme une faiblesse que comme la source d'un pouvoir de la réalisation artistique. Quand tout devient possible et que l'on peut s'attendre à tout, les liens de la communication se rompent ». (E. Gombrich, *L'art et l'illusion*, trad. fr., p. 464-465)

De même, Leonard Meyer, un des auteurs si justement mis en valeur par le livre de Becker, a exploré la généalogie de la valeur de convention en art (Meyer, 1989). Examinant le dénigrement de la valeur de convention qui habite l'esthétique prér romantique et romantique, Meyer montre comment la célébration de l'originalité, considérée comme la signature de l'expression unique de la différence entre chaque créateur et tous les autres, projette l'acte artistique dans un monde en apesanteur sociale et historique, puisqu'aucune caractéristique contextuelle déterminante n'agit plus autrement que comme une injonction abstraite à la créativité mue par le libre déploiement de l'expressivité personnelle.

Le ressort de l'argument à opposer à cette hypostase esthétique de l'individualité idéalement libre et sans attaches réside dans l'introduction de la notion et de l'activité du choix. C'est un ressort puissant, car il conserve quelque chose d'essentiel du ressort de l'invention créatrice, au plus loin de la réduction analytique que proposent les analyses déterministes qui ne veulent manier que des macro-contextes historiques et sociaux (e.g. le découpage du capitalisme occidental en diverses phases de développement hégémonique) et des macro-acteurs (la bourgeoisie montante, l'aristocratie acharnée à freiner son déclin, l'artiste classique et l'artiste romantique, l'avant-garde, etc.). Et il conserve quelque chose d'essentiel de l'explication sociale causale contextualisatrice, puisque le choix n'est pas le simple exercice de la liberté. Comment obtenir la colligation de l'invention émergente et de la causalité déterminante ? En faisant du choix une variable d'organisation du travail et de l'environnement du travail. Dans ce cas, l'action des contraintes peut changer deux fois de signe. Un travail trop contraint fait basculer l'activité artistique vers l'application convenue de règles et de normes (valeur négative de la convention). A l'inverse, le relâchement des contraintes recentre l'activité sur les mécanismes de la motivation intrinsèque, fortement corrélée à la créativité, et élève la probabilité de l'invention originale. Mais le rejet radical des contraintes sur lesquelles peut agir l'artiste (contraintes d'intelligibilité, d'exposabilité, d'appropriabilité) acquiert une valeur négative, parce qu'il impose des coûts supérieurs aux gains, comme le suggère la citation ci-dessus de Gombrich.

Logée dans une analyse organisationnelle, la convention devient une variable analytique et non plus simplement une contrainte. Aucune forme conventionnelle d'action, de qualification, d'évaluation, d'appréciation n'est durable si elle n'est pas entretenue par ceux qui y recourent pour agir et travailler. Symétriquement, aucun changement dans l'action et dans l'invention n'est possible sans la mobilisation d'un collectif prêt à se rallier, provisoirement ou durablement, à l'initiative proposée, et prêt à éprouver la solidité de la nouvelle configuration. La notion de convention revêt dès lors une portée critique, qui fait la force de l'utilisation étrangement simple de cette notion. Toutes ces réalités « épaisses » que sont les organisations et les institutions impliquées dans la production de l'art, il faut pouvoir les décomposer pour explorer ce qui les caractérise essentiellement : ce sont des activités collectives, qui ont la stabilité ou l'instabilité des réseaux d'acteurs qui les composent et qui agissent de concert, sur la base d'arrangements prévisibles mais aussi modifiables. Et en procédant à une telle redéfinition des institutions, dans le langage de l'action et non plus dans celui des normes, des rôles et des valeurs, Becker rappelle que la grande majorité des organisations artistiques sont instables, changeantes, souvent éphémères, assemblées et désassemblées au gré des projets qui les font émerger.

Le résultat surprenant de cette décomposition analytique constitue le leitmotiv du travail de Becker et de la sociologie interactionniste tout entière : la donnée première, c'est la variabilité des situations, la plasticité des arrangements, la configuration contingente des réseaux constitués autour d'un projet. Ce qu'il convient par conséquent d'expliquer, ce n'est pas le changement, mais la stabilité des arrangements et des appareillages institutionnels construits dans ces contextes. Que signifie exactement ce principe d'analyse ?

Poser que le changement est la donnée première et que c'est la stabilité qui est à expliquer équivaut à première vue à un postulat hériclatéen : on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve... En fait, les oppositions habituelles entre inertie et changement, entre convention et innovation esthétique sont récusées au profit d'une graduation sur un continuum de situations et d'initiatives qui correspond à des combinaisons variables de changement et de stabilité, de convention et de nouveauté. Dans *Les Mondes de l'art*, Becker préfère toujours un vocabulaire gradualiste à une conception tranchante et séparatrice, car le premier seul ouvre la voie à l'analyse de la plasticité des situations. En voici quelques indices prélevés dans le livre. Comme le souligne tout le chapitre dix du livre, consacré au changement dans les mondes de l'art, l'innovation et l'originalité supposent de désapprendre en partie les manières conventionnelles de faire, pour pouvoir les transgresser, avant que les savoirs requis des individus engagés dans la coopération interindividuelle soient réalignés. Une situation n'est jamais à ce point codifiée qu'elle ne laisserait « plus de place à diverses options » (p. 82). Une connaissance par un lecteur du style d'un écrivain (par exemple, la connaissance des conventions romanesques de Dickens) a beau être souvent imprécise, elle suffira à produire une appropriation satisfaisante (p. 87-88). Chaque œuvre, dit Becker (p. 85), comporte beaucoup d'éléments conventionnels, sans lesquels elle serait inintelligible, et des éléments novateurs, sans lesquels elle serait insipide. De même, page 86, il indique que chaque œuvre enseigne quelque chose de nouveau à son public. Une révolution artistique peut atteindre un degré élevé de radicalité, qui la distingue d'une simple accumulation de changements imperceptibles (p. 310), mais elle n'est jamais totale. Un artiste doit savoir tenir compte d'autrui, mais aussi savoir négliger l'opinion d'autrui (p. 217).

Toutes ces formulations ne sont pas de simples habiletés tactiques pour écarter le risque de réifier une réalité dans des abstractions intenables. En réalité, l'argument du primat du change-

ment oriente l'analyse dans un sens non-déterministe. C'est la tradition pragmatique américaine qui fournit les éléments essentiels de l'ontologie sociale sous-jacente. Dans la section qui suit, je dégagerai les points essentiels d'une telle approche, avant d'examiner en quoi cette architecture théorique s'ajuste à l'analyse des arts.

Dewey, Mead : agir, agir problématiquement, agir collectivement

Toute réalité est la réalisation d'un des possibles candidats à sa survenue : Becker aime beaucoup insister sur l'idée que, pour analyser l'action, la coordination des actions et la cristallisation des actions en réalités symboliques et matérielles et en comportements récurrents, il faut concevoir d'abord que les choses peuvent toujours être réalisées de plusieurs manières, car rien de ce qui advient dans le monde social ne s'impose avec la force d'une loi de gravitation universelle comme dans la physique newtonienne. Ce principe relie l'analyse beckerienne à la tradition pragmatique de la philosophie de l'action.

L'action, son environnement et l'enveloppe des possibles

Comment spécifier ce « pouvoir advenir autrement » ? D'abord en caractérisant la temporalisation de l'agir. L'agir, indique Mead dans *The Philosophy of the Act*, caractérise l'être vivant. Agissant, celui-ci s'emploie à obtenir un certain résultat dans le futur, et ce résultat modifiera son environnement. Mead écrit qu'il « détermine ainsi le monde au sein duquel il vit ». Mais son action n'est-elle pas elle-même déterminée par des conditions ? Il faut assurément que l'action s'insère dans un environnement sur lequel l'acteur a prise par la perception et par l'attribution de signification aux choses et aux interactions qui composent cet environnement.

« Action carries with it the implication of a certain world of objects within which it can be completed. If it is so completed, it gives us the perceptual assurance of the existence of this world or environment of objects ». (G.H. Mead, *op. cit.*, p. 417-418)

Mais la dynamique de l'action n'est pas assimilable au mouvement entièrement calculable de particules physiques. L'examen rétrospectif peut faire illusion : nous semblons pouvoir donner les raisons qui déterminent ce qui a eu lieu, ou du moins nous postulons que nous pourrions donner ces raisons si notre information était complète sur les éléments de la situation. Mais ce genre de raisonnement, dit Mead, ne vaut que pour un cas limite : celui d'une situation routinière et mécanique, dont la forme accomplie est le monde physique des particules. Qu'est-ce qu'introduit l'agir qui fait pivoter le déterminisme ? Une opération de sélection : « The living being acts to reach a certain result in the future, the realization of its act. In this action it may be said to select its own time system and the space that this involves. It thus determines the world within which it lives. Its determination, however, is a selection, and a creation only in the sense of a reconstruction ». (G.H. Mead, *op. cit.*, p. 417)

L'argument de la sélection d'un cours d'action et du remodelage des coordonnées spatio-temporelles de son environnement indique que la temporalité de l'action entrelace constamment la rétrospection et la prospection, la mémoire et l'anticipation. La conscience du temps enveloppe le réel perçu dans la visée de possibilités impliquées et soutient l'examen rétrospectif des cours d'action qui auraient pu être choisis. Corrélativement, il n'y aurait pas pour moi matière à choix si l'environnement n'était pas constitué comme une somme de situations possibles, dont

la réalisation dépend d'événements qui peuvent advenir sans mon intervention et d'événements qui ne surviennent qu'en raison de mes initiatives. Dans un environnement entièrement déterminé, stable et gouverné par des régularités, sélectionner un cours possible ou préférable d'action ne serait qu'une illusion.

Il faut encore graduer la prise en compte de ces possibilités alternatives. Le détour par l'analyse économique de l'action et de la décision permet de fixer les termes précis d'une conception probabiliste de l'action, et de souligner les traits saillants de l'analyse pragmatique, qui suit un raisonnement analogue, sur certains points essentiels que j'isolerai. L'analyse économique spécifie, d'un côté, des actions possibles dans un environnement donné, et, de l'autre côté, des états possibles du monde qui déterminent le résultat de l'action (Philips, 1988; Cayatte, 2004). La décision a les propriétés d'une matrice qui relie les actions possibles aux états possibles du monde et qui fournit le tableau des conséquences possibles de l'action. La question essentielle, s'il s'agit de prendre une décision, concerne l'information dont dispose l'acteur sur les « états du monde » qui sont susceptibles de se réaliser, compte tenu des ressources dont il dispose et de l'environnement de son action. Si son information est complète, l'acteur sait avec certitude quel état du monde se réalisera et il connaît avec certitude la conséquence de son action. Nous sommes dans le cas où l'anticipation est simple, parce que l'environnement est familier et se comporte de manière stable et régulière, donc prévisible. Notre prise sur ce futur est assurée. L'action est routinière, et il ne faut attendre de son effectuation, et de ses implications anticipées avec certitude, aucune information nouvelle sur l'environnement ou sur soi.

Relâchons la condition de l'information complète. Deux cas principaux se présentent. L'information est identiquement incomplète pour chacun de ceux qui sont impliqués dans une situation : ils doivent agir, mais ne connaissent pas les chances d'atteindre le résultat visé, autrement dit de voir se réaliser l'état du monde qui détermine la conséquence de leur action. Chaque acteur forme des conjectures sur l'état du monde susceptible de se réaliser selon l'action qu'il engage. L'argument est ici que l'acteur doit d'abord déployer des conjectures sur le futur, des scénarios d'action, puis examiner de quelle information il peut disposer pour savoir quel état du monde sera déterminant. Si chaque acteur est placé dans une même situation d'incomplétude de son information, l'incertitude sur l'état futur du monde est exogène. En revanche, si certains détiennent des informations privées qu'ils peuvent exploiter à leur avantage contre ceux qui sont dépourvus de ces informations, une asymétrie apparaît : l'incertitude sur l'état futur de l'environnement de l'acteur devient endogène et stratégique. Dans ce cas, l'acteur imparfaitement informé peut entreprendre d'améliorer sa situation en cherchant de l'information : sa recherche a un coût, et il doit adopter une stratégie de recherche (décider comment chercher, quand s'arrêter).

De ce traitement analytique habituel de la décision en univers incertain, je tire trois points pour mon propos. D'abord, l'action à conséquence certaine est un cas particulier ou un cas limite de l'action en horizon incertain : celui où l'information de l'acteur sur la distribution des probabilités sur les états futurs de l'environnement de son action est complète. Ensuite, l'introduction de la variable de l'information permet de montrer que le symétrique inverse de la certitude n'est pas l'ignorance radicale mais l'incertitude. Dans un état d'ignorance radicale, l'acteur ne pourrait même pas se représenter plusieurs états possibles du monde. Dans une situation d'incertitude, l'acteur envisage plusieurs états du monde, mais ignore lequel se réalisera, c'est-à-dire quelle est la distribution des probabilités de survenue des différents états possibles du monde. Enfin, l'incertitude peut être ou ne pas être identique pour tous, dans une situation d'action et d'inte-

raction qui implique plusieurs acteurs. Cette caractéristique indique que l'information sur les états possibles du monde a un coût. En cas de certitude, ce coût est nul. Le coût devient visible, et positif, quand l'incertitude résulte d'une information incomplète et qu'il est possible pour l'acteur d'engager des ressources afin d'augmenter son information.

Recourir au vocabulaire de l'action conduit à déployer et temporaliser l'environnement de l'acteur et à concevoir la relation entre l'acteur et son environnement dans des termes probabilistes. Toutes les situations ordinaires d'action, comportement automatique, improvisation imprudente, choix réfléchi, stratégie calculée, erreur de jugement, manipulation d'autrui, prennent sens dans ce cadre temporalisé et probabiliste. L'action habituelle et routinière, est un cas très fréquent mais particulier, qui oblitère la dimension de choix qu'appelle la prise en compte des états possibles du monde. Effectuant une action habituelle, l'acteur néglige en effet la probabilité que son environnement pourrait lui réserver des surprises, ou, pour le dire autrement, néglige le fait que la stabilité du cours prévisible des choses n'est qu'un résultat attendu dans une distribution de probabilité.

C'est sur la base d'une telle conception que les caractéristiques de l'analyse de l'action prennent tout leur relief. L'action n'est jamais assez routinière pour que les propriétés contingentes de son effectuation soient totalement méconnues. L'action habituelle et quasi automatique a son économie propre, celle d'alléger l'action du coût en temps et en énergie psychique qu'impose l'exercice du choix à partir de l'examen de cours alternatifs d'action. Mais elle prend place dans une relation dynamique avec un environnement : c'est parce que l'environnement de telle ou telle action est stable ou apparaît inchangé que l'exercice de l'habitude peut demeurer infraconscient. Les variations dans un schéma habituel d'action et les changements de contexte des actions d'un individu sont pourtant une expérience tout aussi massivement ordinaire que le bon ajustement des comportements habituels. Elles suffisent à faire de la certitude sur le cours prévisible de l'action et de la stabilité attendue de l'environnement un cas remarquable mais particulier, dans une distribution de probabilités. Comment comprendre autrement le postulat énoncé plus haut selon lequel ce qui est donné est la variabilité et ce qui est à expliquer est l'inertie ?

Leonard Meyer, dont la recherche philosophique sur la musique est ancrée dans une théorie pragmatique de l'action autant que dans une psychologie de la perception, fournit une analyse éloquente de l'épaisseur temporelle de l'action :

« Our understanding of temporal events is both retrospective and prospective. It includes both an awareness of what might have happened and our knowledge, after the fact, of what actually did occur. The fact of implication, in other words, affects our understanding of both the antecedent and the consequent event, whether the consequent was the one thought to be implied or not. If the stormy conditions do not actually lead to rain, then that fact is included in our retrospective understanding of those conditions: they implied but were not followed by, rain. And our understanding of the consequent is similarly modified: the pleasant day is one which had been threatened by rain and is in that respect different from fair days not so threatened. (...)

We tend to be aware of the contingency of temporal events. This is specially true when the antecedent situation is ambiguous, when a number of alternative consequences seem more or less equally probable. But even when the implications of some situation seem

unequivocal, the possibility of alternatives is somehow present – if only unconsciously so. Moreover, even if the probable consequent actually occurs, we are frequently aware that things might have been otherwise – that it might not have rained, that the child might not cried, that the cadence might have been deceptive. For our proclivity to consider alternatives, though significantly related to the patterning of the particular event being considered, also stems from a fundamental fact of human existence: namely, the necessity of choosing. Because human behavior is not for the most part genetically determined, man must choose. To do so successfully, he must envisage the consequences – understand the implications – of alternative courses of action. Perhaps for this reason considering alternatives is a deep human habit.

The importance that we attach to alternatives is shown by the fact that our understanding of a past event often includes not only our knowledge of what actually occurred, but also our awareness of what might have happened. Particularly when temporal events are being analyzed, we are prone to make contrary-to-fact statements... What is of interest about counterfactuals is not their logical, but their psychological significance. They are rhetorical devices which, by calling attention to the contingency of alternatives, modify our understanding of events.

Clearly, however, we do not always consider all alternatives. If we did, surprise would be impossible. Unanticipated events certainly occur ». (L.B. Meyer, *Explaining Music*, p. 111-112)

La puissance féconde des situations problématiques et incertaines

L'analyse pragmatique immerge l'agir dans un environnement contingent et distribue les situations d'action entre les deux pôles de la stabilité et de la précarité. L'essence de l'agir réside dans le traitement cognitif et émotionnel de la variabilité, c'est-à-dire dans la conscience des possibilités impliquées. Les comportements réguliers et les réponses quasi automatiques ne sont que la cristallisation de solutions contingentes toujours révisables. Comme l'écrit Dewey dans *The Quest for Certainty*, c'est l'incertitude sur le cours souhaitable de l'action qui en est le principe fécondant, celui qui confère à la dynamique de l'agir son caractère formateur. Je rappelle ici certains points essentiels de l'argumentation de Dewey.

Dans un environnement complexe, l'individu réagit aux choses comme à quelque chose de problématique, il est incertain sur la sorte d'action à mener pour parvenir à satisfaire un besoin ou atteindre un but : son comportement devient plus hésitant, ses réponses sont sujettes au doute, et l'action exige plus de temps de préparation. L'observation a une valeur génétique pour l'analyse de l'action. Dewey écrit en effet que les réactions d'un être vivant complexe acquièrent une qualité mentale dans la mesure où elles sont confrontées au doute : comment transformer une situation problématique et précaire en une situation plus sûre qui résout la difficulté, telle est la qualité distinctive de l'action. Et les émotions, les volitions, les pensées ne sont que des modes de réaction à l'incertain. Le soin qu'exige l'action, ce que Dewey appelle *care*, a deux significations très différentes : l'angoisse, le souci, d'une part, et l'attention soigneuse à tout ce qui comporte des potentialités dignes d'intérêt, d'autre part. Ces deux significations représentent les pôles d'un comportement engagé dans une situation et dans un temps présent dont le futur est doté d'ambiguïté. L'euphorie comme la dépression ne se manifestent que lorsque le déroulement de l'action n'est pas complètement déterminé et certain.

Dewey en extrait un principe ontologique, celui du « caractère objectif de l'indétermination ». L'argument est présent dans la philosophie aristotélicienne qui reconnaissait la présence de la contingence tout en assignant au monde sublunaire, habité par l'inachèvement et par l'incertitude, et en cela même ouvert à l'action humaine, un statut inférieur à celui du monde divin, absolument déterminé. À l'inverse, observe Dewey, la philosophie newtonienne de la nature a tendu à traiter toute existence comme totalement déterminée, en éliminant ce qui est intrinsèquement incomplet, en affectant tout ce qui est incertain et indéterminé aux défaillances de notre subjectivité. Le douteux s'opposait au déterminé comme le subjectif à l'objectif. En réalité, dit Dewey, il faut penser l'incertitude et la détermination ensemble, en définissant toute relation signifiante au monde comme une action et en reconnaissant que la connaissance et la création sont essentiellement des actions.

« Nature is characterized by a constant mixture of the precarious and the stable. This mixture gives poignancy to existence. If existence were either completely necessary or completely contingent, there would be neither comedy nor tragedy in life, nor need of the will to live. The significance of morals and politics, of the arts both technical and fine, of religion and of science itself as inquiry and discovery, all have their source and meaning in the union in Nature of the settled and the unsettled, the stable and the hazardous. Apart from this union, there are no such things as "ends," either as consummations or as those ends-in-view we call purposes. There is only a block universe, either something ended and admitting of no change, or else a predestined march of events. There is no such thing as fulfillment where there is no risk of failure, and no defeat where there is no promise of possible achievement. Any philosophy that in its quest for certainty ignores the reality of the uncertain in the ongoing processes of nature denies the conditions out of which it arises.

Interaction is a universal trait of natural existence. "Action" is the name given to one mode of this interaction, namely, that named from the standpoint of an organism. When interaction has for its consequence the settling of future conditions under which a life-process goes on, it is an "act". If it be admitted that knowing is something which occurs within nature, then it follows as a truism that knowing is an existential overt act ». (J. Dewey, p. 243-244)

C'est donc la combinaison du stable et de l'incertain qui, selon Dewey, définit la place que peut occuper l'intervention contingente de l'individu dans le monde des relations déterminées et nécessaires entre toutes choses. Cette place est non pas celle du libre exercice de la volonté, mais celle d'une conduite intentionnelle de l'action, à partir de l'exercice des préférences individuelles et des ressources que procure la connaissance :

« Contingency is a necessary although not, in mathematical phrase, a sufficient condition of freedom. In a world which was completely tight and exact in all its constituents, there would be no room for freedom. Contingency while it gives room for freedom does not fill that room. Freedom is an actuality when the recognition of relations, the stable element, is combined with the uncertain element, in the knowledge which makes foresight possible and secures intentional preparation for consequences. We are free in the degree in which we act knowing what we are about. The identification of freedom with "freedom of will" locates contingency in the wrong place. Contingency of will would mean that

uncertainty was uncertainly dealt with; it would be a resort to chance for a decision. The business of "will" is to be resolute; that is, to resolve, under the guidance of thought, the indeterminateness of situations. Choice wavers and is brought to a head arbitrarily only when circumstances compel action and yet we have no intelligent clew as to how to act.

The doctrine of "free-will" is a desperate attempt to escape from the consequences of the doctrine of fixed and immutable objective Being. With dissipation of that dogma, the need for such a measure of desperation vanishes. Preferential activities characterize every individual as individual or unique. In themselves these are differential in a *de facto* sense. They become true choices under the direction of insight. Knowledge, instead of revealing a world in which preference is an illusion and does not count or make a difference, puts in our possession the instrumentality by means of which preference may be an intelligent or intentional factor in constructing a future by wary and prepared action. Knowledge of special conditions and relations is instrumental to the action which is in turn an instrument of production of situations having qualities of added significance and order. To be capable of such action is to be free ». (*ibidem*, p. 248)

C'est donc par l'action que l'individu expérimente des solutions pour passer de l'incertain au stable, dans une situation qu'il parvient à modifier par son intervention. Plutôt que d'opposer l'incertain au certain, il faut montrer comment l'action réalise la transition de l'un à l'autre, pour transformer une situation. Le changement implique des actes précis: investigation, initiatives, expérimentation. C'est par de tels actes que l'organisme peut résoudre les difficultés que lui présente son environnement et qu'il assure sa survie en exploitant son potentiel de développement et d'apprentissage.

Une seconde spécification du réel est indispensable pour compléter cette philosophie de l'action. Selon Dewey, nulle situation ne demeure stable, ne conserve son caractère de finalité accomplie, car toute situation est constituée d'interactions qui sont indéfiniment changeantes. C'est l'argument fameux selon lequel toute réalité et tout objet dont on fait l'expérience ont un double statut: ils sont individualisés, *consummatory* (achevés, complets), mais ils sont aussi impliqués dans une série continue d'interactions et de changements. Telle est l'origine du caractère problématique des objets. Immédiatement, et directement, ils sont simplement ce qu'ils sont, mais en tant que transitions et possibilités d'expériences ultérieures, ils sont incertains. Face à un objet, nous réagissons à la fois pour nous rapporter à lui comme à une fin (e.g. une table dont nous voulons avoir l'usage), et nous le situons dans une chaîne d'actes qui préparent une situation future. L'objet est individualisé, mais peut être défini en même temps par ses relations multiples avec d'autres objets, relations qui seront révélées dans d'autres situations.

L'individuation de l'objet peut être assimilée à une stabilisation des significations et des propriétés relationnelles qui sélectionne des traits constants. L'habitude venant, l'action qui vise l'objet est stéréotypée en une série constante d'actes dotés d'une finalité stable: une table a un usage spécifique. Mais les divers usages possibles de cette table sont tenus en réserve, et peuvent être activés au gré des situations: la nature substantielle d'un objet n'est qu'une hypostase, une constante standardisée, selon l'expression de Dewey, et l'enveloppe des multiples mises en relation possibles fait de cette réalité d'apparence stable le pôle d'un processus de

stabilisation. Il suffit de l'insérer dans un nouveau jeu de relations pour la déloger de son inertie³. Le monde des objets n'est donc pas formé d'objets ontologiquement stables, dotés d'une individualité constante et invariable. La stabilité n'est que la limite et la limitation d'un processus de stabilisation, une limitation qui a une efficacité propre, mais qui n'a pas de privilège ontologique. C'est que parce que nous sélectionnons et stabilisons certains usages des objets, ou certaines significations qui peuvent leur être attribuées (la fonctionnalité en est une), que nous réduisons le caractère problématique de notre environnement. Mais il est toujours possible de modifier la situation, autrement dit de faire réémerger la mobilité relationnelle de tout ce qui est doté d'une apparente stabilité.

L'action est interaction sociale

A cette ontologie du monde incertain, ouvert à l'action, et aménagé selon des mécanismes de stabilisation qui sont autant de moyens de réduire les coûts de l'action en environnement incertain, il manque encore une spécification pour entrer complètement dans le champ de la sociologie. Il faut relier les relations et les interactions au le réseau dans lequel est insérée chaque réalité. C'est l'autre élément décisif de la tradition pragmatiste en sociologie, celui de la réalité interactionnelle et sociale de l'action, tel que Mead l'a théorisée (Mead, 2006).

La relation entre l'incertitude et la nature sociale de l'action est simple à localiser dans la philosophie pragmatique de l'action. L'expérience du retour réflexif sur soi est un processus qui émerge de la prise de conscience du caractère problématique d'une situation. L'enchaînement des arguments, est le suivant. L'activité de connaissance est déclenchée par le caractère problématique d'une situation dans l'environnement de l'acteur. La cognition est un processus d'enquête qui écarte les automatismes de l'expérience immédiate et qui implique un processus de réajustement de l'acteur avec son environnement. En ce sens, la cognition est une activité, une « conduite réflexive ». Comme l'écrivent Cefaï et Quéré :

« Pour Mead, "la cognition n'appartient qu'aux *selves*", c'est-à-dire aux individus sociaux, dotés d'intelligence réflexive. Ce qui la rend possible, c'est cette capacité des individus d'entrer dans leur propre champ de vision et de devenir un objet pour eux-mêmes – un objet à transformer, à affecter, à orienter ou à diriger. L'opposition entre expérience immédiate et attitude de cognition recouvre ainsi plus ou moins celle entre conduite impulsive et conduite rationnelle, ou celle entre individu biologique et individu social ». (D. Cefaï, L. Quéré, Introduction à la traduction de G.H. Mead, *L'esprit, le soi et la société*, 2006, p. 35)

La réflexivité est le vecteur de la socialisation intrinsèque de l'action, dès lors que l'environnement de l'action est un monde peuplé d'autres Soi. L'utilisation du langage permet à l'individu d'adopter la place d'autrui pour s'entendre parler. Le langage lui permet ainsi d'anticiper les réactions d'autrui, et, au fil des apprentissages, d'intérioriser ces réponses à la manière d'un répertoire accessible de réponses possibles. En somme, il s'agit de retourner chaque expérience

3. L'analyse est celle-ci : « "Table" signifie une définitive but restricted set of uses; stated in the physical terms of science it is thought of in a wider environment and free from any specified set of uses; out of relation to any particular individualized experience. The abstraction is as legitimate as is that which gives rise to the idea of the table, for it consists of standardized relations or interactions. It is even more useful or more widely instrumental. For it has connection with an indefinite variety of unspecified but possible consummatory individual observations and enjoyments. It waits like a servant, idle for a time, but ready to be called upon as special occasion arises. When this standardized constant, the result of series of operations and expressing an indefinite multitude of possible relations among concrete things, is treated as the reality of nature, an instrument made for a purpose is hypostatized into a substance complete and self-sufficient in isolation ». (Dewey John, *op. cit.*, p. 237-238)

verbalisable sur elle-même pour développer ses capacités de traitement mental des informations issues de l'environnement et de plasticité des relations du Soi avec son environnement.

Si donc la réflexivité est essentiellement liée à l'altérité, c'est que la réflexivité n'a rien à voir avec un dialogue solipsiste avec soi, à l'aide de quelque chose comme un langage privé. Comme l'écrit Mead, « la réflexivité introduit le processus social dans l'expérience des individus. Elle leur permet un retour sur soi, dans l'endossement de l'attitude d'autrui à leur égard et dans l'ajustement conscient à l'interaction sociale (...) La réflexivité est donc, dans le processus social, la condition essentielle du développement de l'esprit » (G.H. Mead, *op. cit.*, p. 206).

Blumer a donné une synthèse de l'analyse meadienne dans laquelle apparaissent plusieurs arguments qui m'importent pour situer le traitement beckerien de l'action. Dans son article de 1966 « Sociological implications of the thought of George Herbert Mead », repris dans le recueil *Symbolic Interactionism*, Blumer rappelle que Mead fait de l'« acte social » la caractéristique distinctive fondamentale de ce qu'est une société. Mais Blumer substitue à la notion meadienne d'« acte social » celle de « *joint action* », afin de désigner plus explicitement toute une vaste gamme de comportements collectifs construits sur l'ajustement des lignes d'action individuelle, ou sur « l'articulation des actes des participants », depuis « la simple collaboration de deux individus jusqu'à l'alignement complexe des actes de vastes organisations ou institutions ».

La proposition vise tout simplement à décrire le fonctionnement même de la société comme un ensemble d'actions jointes ou conjointes, « avec leur variété multiple, leurs connections variables, et leurs réseaux complexes ». Blumer souligne avec insistance que cette conception ne présuppose en rien une communauté de vue ou de comportement des participants : c'est bien dans l'ajustement des positions et des perspectives différentes occupées par les acteurs que l'action conjointe trouve ses propriétés distinctives, autrement dit sa dynamique processuelle. Le vocabulaire de Blumer demeure fidèle à Mead et à une description phénoménologique de l'échangeabilité des points de vue pour définir l'action conjointe comme le résultat des actes d'identification de l'objectif partagé par les acteurs engagés dans la situation, puis d'interprétation par chacun des acteurs, de l'action des autres :

« The essence of society lies in a ongoing process of action – not a posited structure of relations. Without action, any structure of relations between people is meaningless. To be understood, a society must be seen and grasped in terms of the action that comprises it. Next, such action has to be seen and treated, not by tracing the separate lines of action of the participants – whether the participants be single individuals, collectivities, or organizations – but in terms of the joint action into which the separate lines of action fit and merge. (...) Third, just because it is built up over time by the fitting together of acts, each joint action must be seen as having a career or history. In having a career, its course and fate are contingent on what happens during its formation. Fourth, this career is generally orderly, fixed and repetitious by virtue of common identification or definition of joint action that is made by its participants. The common definition supplies each participant with decisive guidance in directing his own act so as to fit into the acts of the others. Such common definitions serve, above everything else, to account for the regularity, stability and repetitiveness of joint action in vast areas of group life; they are the source of the established and regulated social behavior that is envisioned in the concept of culture. Fifth, however, the career of joint actions also must be seen as open to many possibilities of uncertainty ». (H. Blumer, *op. cit.*, p. 71)

Deux arguments de la synthèse que fait Blumer de la théorie de Mead méritent une attention particulière, pour mon propos. D'une part, la liaison avec le pragmatisme de Dewey apparaît dans la qualification des régularités de l'action. Celles-ci constituent des ressources pour l'action conjointe, et des principes quasi automatiques de coordination des acteurs, mais sans être le produit de schèmes invariants de conditionnement de l'action. L'ajustement dans l'interaction est ce qui produit la régularité: la « culture » entendue comme cette stabilisation des anticipations réciproques est une propriété émergente. Mais l'ajustement n'est que le noyau d'une enveloppe de situations possibles, qui confèrent sa dynamique à la carrière de l'action, dans un système d'interaction. Comme l'exprime le cinquième principe, l'incertitude inhérente aux situations et aux ajustements désigne l'enveloppe de possibilités qui font de la régularité un foyer de cristallisation et jamais un schéma fonctionnel prescriptif de l'agir.

Le contexte scientifique de cet ancrage de l'action dans l'action jointe et dans la variabilité de celle-ci est la critique des pièces essentielles de la sociologie fonctionnaliste, les concepts de norme, de valeur, de règles sociales. « Ces concepts ne devraient pas aveugler le sociologue quant au fait que chacun est sous-tendu par un processus d'interaction sociale – un processus qui n'est pas seulement nécessaire à leur changement, mais tout aussi bien à leur maintien dans une forme fixe. C'est le processus social dans la vie d'un groupe qui crée et soutient les règles, et non pas les règles qui créent et soutiennent la vie du groupe » (H. Blumer, *op. cit.*, p. 19). Ce pivotement anti-fonctionnaliste revient à faire de la répétition et de la régularité des variables dépendantes et non des variables explicatives: le familier comme le nouveau, dans toute situation sociale, résultent d'un « processus interprétatif », et les significations partagées qui soutiennent le déroulement récurrent d'une action conjointe peuvent être « sujettes à renforcement mais aussi à dissatisfaction croissante, ou à l'indifférence », elles peuvent être « mises en question non moins que réaffirmées, devenir inapparentes sans que personne s'en soucie, ou retrouver une nouvelle vigueur » (H. Blumer, *ibidem*).

Blumer poursuit son entreprise de requalification anti-fonctionnaliste des réalités de l'organisation sociale en faisant des institutions le produit plutôt que la cause efficiente des régularités et des perturbations problématiques de l'action individuelle et collective, et ce, en requalifiant tout ce qui, *prima facie*, a la stabilité des réalités collectives instituées, à l'aide de l'argument de la consistance acquise, mais jamais prescrite ni figée, des réseaux d'acteurs. Blumer réélabore ainsi une dimension qui sera au cœur de l'analyse beckerienne des *Mondes de l'art*, la division du travail, pour la dénuder de son armature organisationnelle habituelle et pour étendre l'identification des interdépendances que la sociologie des réseaux nous a rendu familières par un traitement formalisé. Il s'agit bien d'une mise à nu des interdépendances, par la mise en suspens de la thèse de leur nécessité fonctionnelle. C'est par ce procédé que l'interdépendance au sein d'un réseau peut retrouver ses propriétés émergentes et que sa plasticité peut être qualifiée:

« We are familiar with these large complex networks of action involving an interlinkage and interdependency of diverse actions of diverse people – as in the division of labor extending from the growing of grain by the farmer to an eventual sale of bread in a store, or in the elaborate chain extending from the arrest of a suspect to his eventual release from a penitentiary. These networks with their regularized participation of diverse people by diverse action at diverse points yields a picture of institutions that have been appropriately a major concern for sociologists. They also give substance to the idea that human group life has the character of a system. In seeing such a large complex of diversified activities, all

hanging together in a regularized operation, and in seeing the complementary organization of participants in well-knit interdependent relationships, it is easy to understand why so many scholars view such networks or institutions as self-operating entities, following their own dynamics and not requiring that attention be given to the participants within the network. Most of the sociological analyses of institutions and social organizations adhere to this view. Such adherence, in my judgment, is a serious mistake. (...) A network or an institution does not function automatically because of some inner dynamics or system requirements; it functions because people at different points do something, and what they do is a result of how they define the situation in which they are called on to act ». (H. Blumer, *op. cit.*, p. 19)

Ceci me conduit à mon second point. Si Blumer souligne que les relations d'interdépendance ont une dynamique qui n'est pas celle d'un cours prescrit des choses, et qu'il s'ingénie à rappeler tout ce qui, dans l'action conjointe, est susceptible d'échouer, ou de s'écarter du cours prévu et attendu, c'est parce que l'action est immergée dans l'incertitude. Il s'agit non pas de faire de l'incertitude un facteur qui affecte incidemment le déroulement de l'action conjointe, mais une donnée consubstantielle à l'effectuation de l'action, et même une condition de sa possibilité puisque sans elle, les éléments de nouveauté et d'invention dans l'action, et de différenciation des lignes d'action sont impensables. La citation qui suit en donne une grammaire énumérative.

« The career of joint actions also must be seen as open to many possibilities of uncertainty. Let me specify the more important of these possibilities. One, joint actions have to be initiated – and they may not be. Two, once started a joint action may be interrupted, abandoned or transformed. Three, the participants may not make a common definition of the joint action into which they are thrown and hence may orient their acts on different premises. Four, a common definition of a joint action may still allow wide differences in the direction of separate lines of action and hence in the course taken by the joint action; a war is a good example. Five, new situations may arise calling for hitherto unexisting types of joint action, leading to confused explanatory efforts to work out a fitting together of acts. And six, even in the context of a commonly defined joint action, participants may be led to rely on other considerations in interpreting and defining each other's lines of action. Times does not allow me to spell out and illustrate the importance of these possibilities. To mention them should be sufficient, however, to show that uncertainty, contingency, and transformation are part and parcel of the process of joint action ». (H. Blumer, *op. cit.*, p. 71-72)

L'argument fondamental est que ce qui donne à l'action son épaisseur est la variabilité des conditions de son effectuation.

Les mondes de l'art, empire de la variabilité? Les leçons de l'analyse pragmatique de l'action

Le monde des arts offre-t-il un terrain idéal d'application à la théorie pragmatique de l'action dont je viens de rappeler les éléments principaux? En d'autres termes, le gradient routine/changement est-il particulièrement favorable à l'expansion de cet univers d'activité, et de certains autres qui partagent les mêmes caractéristiques organisationnelles, telles la recherche scientifique, ou l'industrie de la mode, pour citer des exemples que donne Arthur Stinchcombe dans son analyse pionnière du mode d'organisation des activités à forte variabilité de contenu?

Le cours incertain du travail et de son achèvement

La variabilité est une qualification du cours incertain du travail. Becker le décrit dans son chapitre intitulé *Editing*, qui porte sur les mécanismes de choix. Ceux-ci sont malaisés à cerner dans le vocabulaire de la prise de décision consciente et optimisatrice, fondée sur des critères aisément énonçables. Cette dimension était ce qui avait intrigué Dewey dans son exploration du travail de création artistique, qu'il décrit essentiellement comme un processus orienté vers une fin non préméditée, et placé dans une tension permanente, en raison du caractère non linéaire de la dynamique temporelle de la production. La tension est créée par l'accumulation des résultats intermédiaires, qui appellent une continuité de réalisation, et une intégration progressive, sans que pourtant une vision complète du résultat attendu puisse dicter le déroulement de l'activité. La valeur d'incertitude, qui maintient le cours processuel dans sa tension permanente vers un but, mais vers un but qui n'est pas prémédité, est la condition des satisfactions procurées par l'exercice du travail artistique. La dynamique du processus doit en effet protéger l'acte de travail de la monotonie et de la répétition, et écarter le spectre d'une succession d'excitations dépourvues d'orientations et d'objectifs. La continuité de l'activité consiste en une accumulation de résultats qui doit demeurer ouverte à la surprise et à l'incertaine anticipation des états ultérieurs. Dans son *Art as Experience*, Dewey écrit ainsi :

« The unexpected turn, something which the artist himself does not definitely foresee, is a condition of the felicitous quality of a work of art; it saves it from being mechanical. It gives the spontaneity of the unpremeditated to what would otherwise be a fruit of calculation. The painter and poet like the scientific inquirer know the delights of discovery. Those who carry on their work as a demonstration of a preconceived thesis may have the joys of egoistic success but not that of fulfillment of an experience for its own sake. In the latter they learn by their work, as they proceed, to see and feel what had not been part of their original plan and purpose ». (J. Dewey, *op. cit.*, p. 139)

Mais Dewey refermait aussi l'œuvre sur son individualité, et voyait même dans l'œuvre d'art réussie un parangon de complétude. Son objectif était en effet de rendre compte de la construction formelle de l'œuvre, seul critère de la réussite de l'entreprise créatrice. L'art incarne supérieurement ce qu'est la forme, selon Dewey. La forme est le nom que prennent les exigences d'unité et de complétude de l'activité de perception, et c'est donc le travail d'organisation et d'arrangement perceptif réalisé par le sujet dans sa relation à son environnement. Dans la conception processuelle de Dewey, la forme n'est rien d'autre que « l'opération des forces qui conduisent l'expérience qui est faite d'un événement, d'un objet, d'une scène ou d'une situation jusqu'à son accomplissement intégral » (*op. cit.*, p. 137). Et l'art « met en œuvre plus délibérément et plus

complètement les conditions qui rendent effective cette unité », puisque le propre du travail créateur authentique, c'est-à-dire non planifié, est de réarranger sans cesse le produit de l'activité accomplie en fonction de la totalité qui est en construction :

« If the artist does not perfect a new vision in his process of doing, he acts mechanically and repeats some old model fixed like a blue print in his mind. An incredible amount of observation and of the kind of intelligence that is exercised in perception of qualitative relations characterizes creative work in art ». (J. Dewey, *op. cit.*, p. 50-51)

Compris selon cette perspective, le processus créateur apparaît comme contrôlé par le mouvement d'intégration formelle des parties successivement élaborées et ajustées à la construction mouvante de la totalité. C'est à cette condition que le travail de conception lui-même est accessible et intelligible à un sujet spectateur ou auditeur.

Ce qui intéresse Becker, ce n'est pas tant le mouvement intime du processus créateur, avec sa variabilité intrinsèque, que l'empreinte laissée par l'action collective à tous les stades du travail, et, pour le dire plus simplement, la teneur en travail, et en division du travail et en collaboration interindividuelle, de l'activité artistique. La variabilité du processus de travail exprime l'indétermination au moins partielle des critères de son effectuation.

Dans son analyse des actes d'*editing* (que traduit la notion de mise en forme), Becker montre que « l'œuvre doit sa forme définitive aux choix successifs, importants et minimes, que l'artiste et d'autres effectuent jusqu'au dernier moment (Becker, 1988, p. 209) ». Choix entre de multiples possibilités de sujet, de format, de traitement stylistique, de matériau, d'assemblage; choix entre diverses façons de faire, nouvelles pour l'artiste ou déjà employées précédemment; choix effectués par négociation ou confrontation ou collaboration directes avec divers autrui; choix par anticipation des préférences, des objections et des évaluations de ces autrui au fil d'une construction dialogique d'alternatives imaginées et de mises à l'épreuve; choix conscients, sélections automatiques ou choix issus de cheminements infraconscients.

La description que donne Becker (Becker, 1988) pour indiquer comment les actes de choix et la tournure des enchaînements de micro et macrodécisions au long d'un travail créateur relèvent d'une action collective, peut être décomposée en quatre arguments. D'abord, le nombre des choix opérés est considérable, mais les supposer tous réfléchis est absurde, car l'énergie dépensée à tout peser serait dévoratrice et paralysante. D'où l'hypothèse d'une distribution des choix dominée par les choix infraconscients, et, celle, corrélative, d'une relative incapacité à justifier les choix même les plus apparents. Ensuite, l'infinité des choix à opérer se soutient d'une pratique continue par l'artiste de l'interchangeabilité des points de vue, fondée sur la fréquentation de ses partenaires et sur les apprentissages qui en procèdent, selon une analyse empruntée à Mead. Le flux de multiples décisions sourd continûment de ce processus de va-et-vient mental par lequel l'artiste convoque en un dialogue intérieur diverses catégories d'acteurs situés dans son réseau d'interaction et de coopération. En troisième lieu, tout comme les choix sont, dans leur grande majorité, malaisément verbalisables, les anticipations des opinions et des évaluations d'autrui, au long du jeu intersubjectif des interpolations de points de vue sur l'œuvre en devenir, sont à la fois nécessaires et très imparfaites; l'artiste peut néanmoins procéder à des raisonnements probabilistes simples afin de borner l'espace de choix par un calcul élémentaire d'anticipation des chances de réalisation et de présentation de l'œuvre à faire, lorsque les différences de probabi-

lité à computer sont saillantes à l'intuition (une nouvelle œuvre pour quatuor à cordes a plus de chances de circuler qu'une sonate pour basson et alto).

Enfin, la terminaison de l'œuvre n'est généralement pas l'affaire d'une lucidité clairvoyante qui renseignerait sans ambiguïté l'artiste sur l'atteinte du but : des modifications sont toujours imaginables et praticables, et l'évaluation du juste point d'équilibre où l'œuvre doit s'arrêter d'évoluer (« ni plus ni moins ») ne peut pas se calculer, parce que le résultat escompté n'est pas déterminable à l'avance. Le « salut » vient alors de la contrainte externe (un compte à rebours impose que l'œuvre soit impérativement prête pour une publication, une exposition ou une diffusion publique à telle date), de l'environnement (aux yeux de ceux de ses partenaires qu'il choisit d'écouter, l'œuvre est achevée), et des coûts d'opportunité de l'allongement éventuel du travail sur l'œuvre (s'immobiliser plus longtemps sur l'œuvre aura un prix direct – par exemple retarder la sortie du film, c'est faire courir les agios bancaires, voire repousser les délais de rémunération du personnel employé s'il a été engagé en participation, etc. – et indirect – l'artiste ne se consacre pas à une autre œuvre ou à une autre tâche, sa visibilité et sa réputation vont en pâtir).

La variabilité dans le travail et son organisation

La carrière dans les arts se construit essentiellement d'un projet à l'autre, hors d'organisations et d'emplois permanents et stables, et les chances de succès de chaque projet varient. Les travaux de Hirsch et de Faulkner que cite Becker et ceux de Stinchcombe démontrent comment le système d'organisation de la production artistique est gouverné par le problème de la gestion de l'incertitude et par la variabilité des facteurs du travail par projet. J'en retiens ici un simple indice. L'organisation par projet introduit une très forte variabilité dans l'activité et multiplie les points de bifurcation possible : disposer de la bonne information sur les projets à venir et les occasions d'emploi, remplacer au pied levé la cantatrice vedette grippée ce soir-là, trouver un rôle dans lequel, contre toute attente, on peut se révéler sans avoir jamais été distribué dans cette catégorie d'emplois auparavant. La complexité des projets multiplie les aléas et parfois l'enchaînement des coups du sort. Le plus souvent, le travail individuel est immergé dans une entreprise collective, dont les chances de succès sont imparfaitement corrélées avec les qualités de chacun des membres de l'équipe. La compétence ou le talent d'une comédienne, évalué d'après sa prestation personnelle, ne sont sans doute pas fondamentalement différents selon que le film dans lequel elle joue est un succès ou un échec, mais sa visibilité et ses chances d'être associée à d'autres projets plus ou moins prometteurs dépendent pour une part de la réussite du film. Peu de professions recourent du reste autant que les professions artistiques à des pratiques superstitieuses et à des rituels de conjuration, qui sont le corrélat d'un autre mécanisme comportemental essentiel, la survalorisation de soi.

La division du travail et ses routines organisationnelles paraissent constituer un rempart contre la variabilité inhérente à la différenciation de la production prototypique dans les arts. Mais l'argument de Becker est direct : la stabilité n'est que le produit de mécanismes de réduction de la variabilité. L'argument théorique qui soutient l'emploi du vocabulaire des conventions chez Becker a une inspiration typiquement contrefactuelle et économique : c'est parce que les choses peuvent toujours se faire autrement qu'il faut analyser la stabilité en termes de gains et de sacrifices, et la rupture des conventions en termes de réagencement des ressources et de réajustements des actions dans la chaîne d'interdépendance qui rend possible la production artistique. En ce sens, l'analyse de la coopération entre une diversité d'acteurs qui agissent conjointement oppose une lecture horizontale de l'action conjointe propre au travail par projet à une lecture

verticale et hiérarchique des relations de subordination dans le travail en organisation. La variabilité y est immédiatement concevable en termes contrefactuels, dans un raisonnement probabiliste intuitif. Si je veux innover (par volonté ou par contrainte d'économie) en supprimant tel ou tel maillon du réseau organisationnel de collaboration, comment l'activité pourra-t-elle demeurer viable et quelles solutions originales pourraient en surgir ? En somme, la lecture beckerienne de l'organisation est, pour paraphraser Schumpeter, celle de la désorganisation créatrice, ou, ce qui revient au même, celle d'une comptabilité contrefactuelle du coût des routines.

La variabilité grâce à la durabilité de l'œuvre

Argument plus inattendu, la variabilité peut être traquée dans ce qui constitue pourtant l'une des caractéristiques les plus remarquables de l'œuvre d'art, sa durabilité. L'œuvre d'art passe par l'incarnation par excellence de la réalité capable de traverser le temps en demeurant identique à elle-même, pourvu que des moyens de conservation soient mobilisés pour la préserver des dégradations physiques inhérentes à sa matérialité. Mais l'analyse selon les catégories du travail et de l'action collective ouvre la possibilité d'explorer les conditions dans lesquelles évoluent la présentation des œuvres ou, dans les arts du spectacle, leur représentation. Elle fait voir le degré plus ou moins contingent d'autorité du créateur sur son œuvre. Pour durer et franchir l'épreuve du temps, les œuvres doivent satisfaire à deux conditions : la consolidation de leur identité esthétique distinctive et la plasticité de leur signification. La première est obtenue par l'accumulation des preuves de leur originalité et de leur valeur, au fil des sélections qui conduisent à les maintenir ou à les écarter, dans les différents contextes évaluatifs où elles font carrière. La seconde est révélée par les interprétations nouvelles et concurrentes qu'elles reçoivent. Les œuvres ne durent et ne brillent que si elles sont en mesure de délivrer un flux indéfini de gratifications esthétiques, culturelles et financières. Durer, pour une œuvre, c'est donc pouvoir devenir plus qu'un bien final de consommation et de délectation, c'est devenir un bien intermédiaire durable. Les gratifications esthétiques qu'elle procure, et les services culturels et économiques qu'elle rend supposent une transformation indéfinie de l'œuvre en objet de connaissance, et son ajustement perpétuel à ses contextes changeants d'utilisation. Durer, pour une œuvre, c'est donc pouvoir devenir plus qu'un bien final de consommation et de délectation, c'est devenir un bien intermédiaire durable (Menger, 2010).

Conclusion

Il y a chez Becker un appétit évident pour la diversité des œuvres, des artistes, des styles, des genres, des expériences, et une aversion pour les hiérarchies. Dans sa théorie, la concentration du succès, de l'estime ou de la réputation sur quelques-uns est non seulement analysée comme le résultat d'une série d'opérations arbitraires qui pourraient très bien être menées tout autrement, mais aussi comme un résultat socialement et culturellement négatif. Bien sûr, il serait facile de nous observer nous-mêmes. Que faisons-nous à Cerisy ? Nous célébrions un sociologue réputé, inventif, talentueux, plus reconnu que tant d'autres, et qui pourtant a écrit que la concentration de l'attention et l'attribution d'une valeur incomparablement plus grande à certains ne sont pas des choses souhaitables.

La rigidité des classements des artistes et des œuvres, sans être immuable (il n'y a pas de classement sans déclasserment, pas d'évaluation sans phénomènes de réévaluation, pas d'oubli sans possibles redécouvertes), équivalait à une rente réputationnelle. Ceci nous rapproche des

problèmes soulevés par le phénomène de concurrence imparfaite qu'évoque Becker quand il indique que la théorie de la réputation qui est au fondement de l'attribution de valeur aux artistes et aux œuvres ne peut en rien s'approcher de la condition d'information parfaite dont elle prétend s'autoriser. Les coûts d'information sur les caractéristiques de chaque œuvre produite en régime de différenciation illimitée de la création sont en effet beaucoup trop élevés pour que les classements aient la plus petite chance de refléter une évaluation complète.

D'où l'impatience de Becker à l'égard de tout ce que la compétition transforme en rareté et en asymétries rigides: allocation restrictive de l'attention et de l'admiration à un trop petit nombre d'individus issus des comparaisons classantes, constitution de rentes réputationnelles, oblitération de l'infinie différenciation des biens et des artistes. Sans doute la variabilité inhérente au système d'activité dans les arts conduit-elle à rappeler obsessionnellement que la stratification verticale qui transforme la diversité de la production en échelle de valeurs n'est conquise que sur le déploiement illimité d'organisations horizontales de travail et d'invention par différenciation. C'est l'observation de cet axe horizontal de l'activité qui, selon moi, fournit à Becker son antidote à la contrainte de rareté des ressources: autrui, la coopération avec autrui, l'apprentissage grâce à autrui pourraient bien représenter la ressource authentiquement inépuisable de l'action, si l'on admet, après Mead et Blumer, que l'essence de l'action est l'action jointe. Certes, comme le souligne Becker, si agir c'est pouvoir faire les choses autrement, il y a des coûts certains, et des bénéfices incertains, à agir autrement que selon l'ensemble des conventions stabilisées sur lesquelles les individus ont appris à se coordonner pour travailler. Mais ici apparaît l'un des ressorts de la coopération et de la plasticité des solutions pour agir autrement, selon Becker. L'analyse de l'interaction avec autrui est délibérément tirée vers le jeu à somme positive: d'où ce motif de l'apprentissage par l'expérience, et cette plasticité possible du comportement, qui ouvrent la possibilité de l'innovation et permettent de qualifier celle-ci comme un gain individuel et collectif net. Il existe certainement des univers d'action qui sont plus plastiques et plus dénégateurs de conflit et de compétition que d'autres. L'art en est un: la relation de concurrence y est en partie voilée par ce que Caves appelle la propriété de différenciation illimitée ou de variété infinie de la production artistique, ou par ce que Stinchcombe (1968) appelle la variabilité intrinsèque du contenu des activités. C'est ce qui explique que les individus s'y engagent en misant absolument sur le gradient de différenciation et d'originalité qu'ils entendent apporter, et que cet engagement, ou cette motivation intrinsèque doivent entrer en composition avec les forces de comparaison et de compétition qui font graviter les carrières. Mais la force de la différenciation interindividuelle opère sous des conditions suffisamment prégnantes d'incertitude pour que l'action soit conçue et organisée comme un jeu coopératif à somme positive.

Bibliographie

- Adorno Theodor, (1989/1968). *Alban Berg. Le maître de la transition infime*. trad. fr., Paris, Gallimard.
–., (1974/1970). *Théorie esthétique*. trad. fr., Paris, Klincksieck.
–., (1976/1960). *Mahler. Une physionomie musicale*. trad. fr., Paris, Éditions de Minuit.

Adorno Theodor, Horkheimer Max, (1974). *La Dialectique de la raison*. trad. fr., Paris, Gallimard.

- Antal Frederik**, (1948). *Florentine Painting and Its Social Background*. Londres, Routledge.
- Becker Howard S.**, (1974). « Art as Collective Action », *American Sociological Review*, vol. 39, n° 6, p. 767-776.
–., (1986). *Writing for Social Scientists*. Chicago, The University of Chicago Press.
–., (1988). *Les mondes de l'art*. trad. fr., Paris, Flammarion.
- Blumer Herbert**, (1969). *Symbolic Interactionism; Perspective and Method*. Englewood Cliff (NJ), Prentice-Hall.
- Bourdieu Pierre**, (1979). *La distinction*. Paris, Éditions de Minuit.
–., (1971). « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, n° 22, p. 49-126.
- Cayatte Jean-Louis**, (2004). *Introduction à l'économie de l'incertitude*. Bruxelles, De Boeck.
- Cefaï Daniel, Quéré Louis**, (2006). Introduction à George Herbert MEAD, *L'esprit, le soi et la société*. nouvelle traduction, Paris, PUF.
- Dewey John**, (1929). *The Quest for Certainty*. New York, Minton, Balch & Company.
–., (1980/1934). *Art as Experience*. New York, Wideview/Perigee Book.
- DiMaggio Paul, Hirsch Paul**, (1976). « Production Organizations in the Arts », in R. Peterson (ed.), *The Production of Culture*. Beverly Hills, London, Sage, p. 73-90.
- Faulkner Robert**, (1983). *Music on Demand. Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick, Transaction Books.
- Gombrich Ernst**, (1971). *L'art et l'illusion*. trad. fr., Paris, Gallimard.
- Haskell Francis**, (1986). *La norme et le caprice*. trad. fr., Paris, Flammarion.
- Hauser Arnold**, (1951). *The Social History of Art*. Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Hirsch Paul**, (1969). *The Structure of the Popular Music Industry*. Ann Arbor, University of Michigan.
–., (1972). « Processing fads and fashions », *American Journal of Sociology*, n° 77, p. 639-659.
- Mead George H.**, (2006). *L'esprit, le soi et la société*. trad. fr. et introd. par Daniel Cefaï et Louis Quéré, Paris, PUF.
–., (1938). *The Philosophy of the Act*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Menger Pierre-Michel**, (2010). « Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà », *L'Année sociologique*, vol. 60, n° 2, p. 331-360.
–., (2010). « Le travail à l'œuvre. Enquête sur l'autorité contingente du créateur dans l'art lyrique », *Annales HSS*, mai-juin, p. 743-786.

Meyer Leonard B., (1989), *Style and Music, Theory History and Ideology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

–., (1973). *Explaining Music*. Chicago, The University of Chicago Press.

Moulin Raymonde, (1967). *Le Marché de la peinture en France*. Paris, Éditions de Minuit.

Peterson Richard, (1976). (éd.), *The Production of Culture*. Beverly Hills/London, Sage.

Philips Louis, (1988). *The Economics of Imperfect Information*. Cambridge, Cambridge University Press.

Stinchcombe Arthur, (1968). *Constructing Social Theories*. Chicago, The University of Chicago Press.

White Harrison, (1991). *Cynthia White, La carrière des peintres au 19^e siècle*. trad. fr., Paris, Flammarion.

Williams Raymond, (1977). *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press.

Le processus de production du disque *Abyssinia, song for a lost shepherd*: activité créative, nouvelles technologies et mise en réseau

Florent Bousson

Introduction

Le texte d'Howard S. Becker « Art as a collective action » (1974), prémisses du futur « Art worlds » (1982), a marqué un tournant dans la manière de conceptualiser les modes d'organisation de la production artistique. Les problématiques étudiées, comme le travail de l'artiste, l'action collective et le rôle des institutions et de l'État, ont depuis été affinées par de nombreux travaux se situant aux confluences de l'économie des biens culturels, du management, de la sociologie de l'art ou encore de l'histoire de l'art. Dans cet article, je vais m'arrêter sur l'activité créative ayant abouti à la sortie d'un disque produit entre la France et l'Espagne. En tant que producteur, j'ai pu utiliser les moments perdus en studio d'enregistrement ou lors de répétitions pour prendre des notes, réaliser une série d'entretiens improvisés et faire des photos. La mise en forme de cet article a été difficile car elle m'a obligé à synthétiser un projet étalé sur deux ans et fragmenté entre pics de travail intense et longues périodes de décrochage.

Comment créer de la musique à distance et peu à peu donner forme et corps à une œuvre artistique alors que les acteurs vivent dans des pays différents et que la plupart d'entre eux ne se sont jamais rencontrés ? Comment dans ce cas gérer l'activité créative du groupe ? En quoi les nouvelles technologies, venues bouleverser la production/diffusion de la musique ont représenté un lien facilitant l'échange d'informations ? Telles sont les questions auxquelles je souhaite apporter des éléments de réponse. Pour ce faire, j'ai divisé cet article en 4 parties :

- l'élaboration et la mise en forme du disque ;
- les choix stratégiques concernant la protection et la diffusion de l'album ;
- les nouvelles technologies et la mise en réseau du processus créatif ;
- les points-clés du projet.

De l'inspiration à la mise en forme du disque

Le disque *Abyssinia, song for a lost shepherd* est sorti en Espagne à la fin de l'année 2003, après un travail de plus de deux ans mené dans le cadre de l'association culturelle franco-espagnole Morpho prod. Sa production a mobilisé un vaste réseau composé de plusieurs collectifs à taille réduite répartis entre Valencia, Barcelone, Marseille et Grenoble. Une soixantaine de

personnes ont ainsi collaboré dans 9 espaces de travail (home-studios, studios d'enregistrement, paroisse). En tant que concepteur et producteur du projet, je me suis appuyé sur la logistique offerte par l'association tout en assumant les dépenses et frais de fonctionnement afin de pouvoir travailler avec une entière liberté artistique. Aucun des participants n'a été rémunéré. Chacun s'est engagé sur le mode de la collaboration bénévole. Le disque en tant que tel est formé de 24 morceaux répartis en deux blocs. Dans le premier, l'auditeur peut écouter succession de 5 petites pièces unies entre elles et formant une sorte de « poème symphonique ». Il s'agit du thème principal d'*Abyssinia*. Le second bloc est composé de morceaux aux styles très divers (rock, rap, musique du monde, musique électronique), entrecoupés de petits interludes musicaux. Ce sont les variations musicales du thème principal. Cette caractéristique permet de classer l'œuvre dans la catégorie du « disque-concept »¹.

L'élément fondateur du projet est un poème que j'ai écrit puis mis en musique en 2001 à Valencia, m'inspirant pour cela des dernières années de vie d'Arthur Rimbaud dans les territoires de la Corne de l'Afrique. Ce n'est qu'après avoir terminé la partition du morceau que j'ai commencé à réunir les musiciens nécessaires, issus aussi bien de la scène rock (piano, basse, batterie) que de la musique classique (quatuor à cordes et chœur d'étudiants). Les répétitions ont commencé, certaines en groupe, d'autres en petit comité. J'ai alors pris contact avec le responsable d'un studio d'enregistrement que l'on m'avait recommandé : Mefrix. Ce dernier, très intéressé par l'originalité du projet, a posé ses conditions par rapport à sa collaboration et aux aspects techniques de la production.

« J'avais dit que l'une des conditions *sine qua non*, c'était que je ne me charge pas seulement des enregistrements. Je t'avais dit que je voulais aussi m'occuper du montage des pistes et, peut-être, du master. J'avais adoré l'idée du projet, le fait de travailler avec des musiciens classiques, de rock, avec un guitariste flamenco (...) Et puis, c'était aussi l'occasion de tester mes programmes informatiques avec un morceau entièrement fait de belles pistes, enfin je veux dire... un chœur entier, un quatuor, des percussions... C'est pas tous les jours qu'on a l'occasion de participer à un tel truc ! Alors, une de mes ambitions, c'était de booster mon PC, de voir s'il allait tenir le coup avec ses 8 minutes de sons stéréos, de vrais sons ! » (Mefrix, 2004)

Le chœur et le quatuor à cordes ont été enregistrés dans une paroisse de Valencia. Mefrix et son assistant y avaient installé un studio-mobile, ce qui leur a permis de bénéficier d'un lieu ayant une acoustique et une réverbération exceptionnelles. Pour ce qui est des autres instruments, les sessions ont eu lieu en studio, pistes après pistes. En possession de l'ensemble des sons nécessaires, nous avons commencé le travail de production à proprement parler. Cette étape a duré plusieurs semaines, suivant une division en 4 phases : la numérisation, l'édition, le mixage puis le mastering des pistes dans un système de production basé sur la MAO (*Musique Assistée par Ordinateur*)².

1. À titre d'exemple, il est convenu d'associer à cette catégorie deux albums studio de Serge Gainsbourg : « Histoire de Melody Nelson », sorti en 1971 et « L'homme à la tête de chou », sorti en 1976.

2. Mefrix a utilisé un PC équipé des logiciels *Cubase VST 32* et *Sound Forge 6.0*.

Musiciens pendant des sessions d'enregistrement



(© F. Bousson, Valencia, 2001)

Une fois le morceau terminé, Mefrix et moi avons réalisé la chance d'avoir pu travailler avec autant de musiciens, d'avoir convaincu un curé de nous ouvrir les portes de sa paroisse, d'avoir su créer une dynamique de groupe se basant sur la collaboration et l'engouement ou simplement d'avoir mené à terme ce qui au début nous paraissait juste une aventure. Nous nous sommes mis à imaginer une suite possible au projet et une idée nous est venue : pourquoi ne pas élaborer un disque basé sur le poème symphonique et élargir le champ d'action en impliquant de nouveaux artistes ? De quelle manière pourrions-nous mobiliser ces derniers afin qu'ils créent, composent et produisent leurs propres versions musicales ? Convaincu qu'il y avait là matière à réflexion, j'ai parlé de cette idée à 3 producteurs de musique et à un groupe de rock que je connaissais :

- Tetsuo, musicien et producteur de Marseille spécialisé en hip-hop³ ;
- Ben, musicien et producteur de reggae de Grenoble ;
- Thomas, musicien, DJ et producteur de musique électronique vivant à Valencia ;
- The Shamerock, groupe de rock espagnol.

3. Testuo, travaillant à l'époque comme animateur social dans les quartiers Nord de Marseille, avait installé chez lui un home-studio dans lequel il accueillait de jeunes rappers venant répéter leurs textes sur les musiques que lui-même créait.

Emballés par le projet, ils ont tout de suite relevé le défi. Je leur ai alors fait parvenir sur support informatique l'ensemble des sons issus des enregistrements ainsi que la documentation réunie autour de Rimbaud et des thématiques du désert ou de l'Afrique (images, textes et sons). Ces informations ont représenté le lien commun à toutes les équipes et ont donc été déterminantes dans la cohérence des thèmes d'inspiration à suivre. Chacun a pu s'y référer pour composer son morceau, faire ses arrangements musicaux, écrire ses textes ou encore faire travailler les musiciens. Il s'agissait là d'un premier cadrage de la créativité. J'ai également demandé aux producteurs de choisir entre deux options : soit l'élaboration d'un morceau basé sur le « recyclage » des sons mis à disposition, soit la composition d'un morceau original créé de toutes pièces. Durant deux années, le collectif de départ s'est peu à peu étoffé à la manière d'une « boule de neige ». Chaque producteur a enrichi son travail grâce à la participation de nouvelles personnes prêtes à apporter leur aide ou à prêter du matériel technique trop cher à louer⁴. Des musiciens de tous styles, âges et origines sociales se sont trouvés impliqués dans le projet : un jeune rappeur amateur de Marseille faisant partie du collectif Scholar, un cuisinier érythréen vivant à Valencia, la rappeuse espagnole Silvia Amal, l'une des plus grandes voix du jazz espagnol – Celia Mur – ou encore un chanteur de Raï algérien. Cet effort de mobilisation a permis la mise sur pied d'un véritable réseau artistique international regroupant des personnes qui, tout en étant séparées par une distance géographique, sociale ou culturelle, étaient unies par un projet commun. Des lieux de production des plus divers, allant du studio professionnel au home-studio⁵, ont été le théâtre de sessions d'écriture, de répétitions et d'enregistrements au sein duquel les producteurs ont, peu à peu, défini leur processus créatif et leur méthode de travail. Le fait d'être passé d'un simple collectif à un projet international m'a obligé à mettre au point de nouvelles règles d'organisation. J'ai été rapidement obligé d'externaliser les tâches et compétences tout en supervisant les différentes équipes de production. Pour ce faire, je suis resté en contact permanent avec elles, leur rendant visite plusieurs fois. Mes allées et venues ont été indispensables pour fonder un esprit de travail en commun, guider les personnes dans leur processus créatif et procéder aux cadrages nécessaires en respectant les propositions et la liberté créative de chacun. Ce dispositif de « coopération négociée » (Rudent C., 2008) a permis de respecter 4 principes : l'ouverture maximale (pas de plan de travail pré-défini, pas de réserve ou d'*a priori* par rapport à un style musical en particulier), l'échange interpersonnel (d'idées, de sons, d'images), l'interaction (des individus ou des mini-collectifs entre eux), le don (de temps, de savoir-faire, de compétence) et, enfin, la médiation (du producteur se déplaçant d'un espace de travail à un autre). L'action de toutes les personnes dans ce « faire ensemble », dans cette « médiation active » (Hennion A., Maisonneuve S., Gomart E., 2000), a permis la création de 17 nouveaux morceaux. Cette étape, étalée sur plus de deux années (de juillet 2001 à août 2003), a été à la fois la plus longue, la plus compliquée au niveau de l'organisation et la plus riche sur le plan de la créativité et de la mise en commun des idées.

Le mastering final du disque est le résultat du travail de Gilles Martin, ingénieur du son français résidant à Valencia. Ayant lui-même collaboré à la production de plusieurs morceaux, il m'a proposé de mettre à disposition son studio professionnel pour y terminer le disque⁶. Nous avons

4. Je pense ici à la chance que l'on a eue de pouvoir enregistrer une piste de guitare classique et les voix du rappeur marseillais Mc S et de la chanteuse Ouafa avec deux micros légendaires – des Neumann, modèle U87 – que l'on nous a prêtés.

5. Un home-studio est un lieu de production de musique. De taille et d'équipement de tous les ordres, il permet à son utilisateur de créer de la musique à bas coûts en suivant un processus relativement classique : enregistrement, édition de pistes, mixage, égalisation et mastering. Les machines (tables de mixage, effets, séquenceurs, boîtes à rythme, synthétiseurs...) y côtoient les instruments et la MAO.

6. Il a utilisé un PC équipé des programmes *Nuendo 2.0*, *Sound Forge 6.0* et *CD Architect 5.0*.

passé tous les deux un mois enfermés dans le studio, face à l'écran de l'ordinateur. Le fait que chaque morceau ait été produit par des personnes différentes, avec la collaboration de musiciens issus de mondes musicaux variés, avec des machines de tous styles et selon des protocoles de travail distincts a représenté pour l'ingénieur du son un défi à la fois technique et artistique. Il lui a fallu équilibrer les morceaux entre eux et niveler l'impression d'hétérogénéité sonore en gommant les disparités, en maquillant les imperfections par l'application de filtres et d'effets, en retouchant de fréquences extrêmement fines ou encore en améliorant un mixage.

« Pour avoir suivi un petit peu le travail en studio et à l'écoute des titres de Tetsuo par exemple, je savais que c'était la partie la plus compliquée qui nous attendait. Imagine ! Des sons qui partent dans tous les sens, certains issus de machines, d'autres de pistes acoustiques... Du hip-hop, de la musique du monde avec plusieurs percussions différentes, un long morceau électronique, du rock, du reggae... Il y avait toute cette fusion de styles que t'avais voulue, quoi ! Rarement un ingénieur du son a à gérer un tel magma sonore ! C'était la première fois de ma vie. Mais c'était justement ça le défi. Au bout du compte, on a réussi à équilibrer l'ensemble (...) Maintenant, tu écoutes *Abyssinia* et t'as l'impression d'une homogénéité. Entre ce qu'il y avait au début, avec les sons qui partaient dans tous les sens, et le résultat final, je te dis pas le changement ! » (Gilles Martin, 2005)

Gilles avait choisi deux types d'enceintes différentes pour diversifier les écoutes. Les premières étaient dédiées au travail de mixage en studio et avaient un rendu extrêmement plat et parfaitement calibré permettant d'apprécier les sons dans leur état « brut ». Les secondes étaient des enceintes Kenwood des années 70, typiques du secteur de la haute-fidélité, qui possédaient un bouton de pré-égalisation modifiant instantanément le son. Gilles avait recours aux premières pendant qu'il retouchait des fréquences ou appliquait des effets à certains morceaux dans l'ordinateur (dans ce cas, le projet correspondant au morceau était ouvert dans le programme, ce qui permettait d'avoir accès aux pistes de sons séparées). Nous écoutions alors le résultat de ses interventions en utilisant les enceintes Kenwood. Nous nous éloignons de la salle de contrôle du studio et allions sur la terrasse pour écouter le morceau sonner au loin, comme si nous avions laissé la radio sonner. Cette double écoute nous permettait de contraster les impressions en nous plaçant dans deux types de situation d'écoute : l'une la plus neutre et plate possible, idéale pour travailler les mixages, l'autre formatée pour une audition plus « généraliste » dans un contexte de vie normal.

Après 6 semaines de travail, nous avons réussi à créer le son d'*Abyssinia*. Puis, nous avons défini la liste définitive des pistes après avoir testé plusieurs combinaisons. La dernière étape a alors été de créer les liens entre chaque titre (fondus enchaînés, balances d'un son d'un côté à l'autre de l'éventail stéréophonique, etc.). Le but recherché était de faire du continuum musical une sorte de scénario musical comprenant des entrées et sorties de sons qui puissent capter l'attention des auditeurs. Pour moi, tout avait un sens, une justification. J'avais beaucoup pensé au public que je voulais toucher avec ce disque. Pour résumer, j'avais identifié 4 types d'auditeur : le voyageur amoureux de grands espaces (montagnard, randonneur, marin), l'amateur des sports de glisse, la personne sensible à la culture alternative et aux mouvements anti-système et le mélomane curieux de nouvelles fusions musicales. Mettre le point final au projet nous a pris une semaine en tout. Nous avons travaillé intensément sur 5 ou 6 masters différents. Après la journée de travail, nous emmenions une copie du master pour l'écouter tranquillement, prendre des notes avant de se retrouver le lendemain afin de mettre en commun nos impressions.

Gilles Martin en plein travail



(© F. Bousson, Valencia, 2003)

Même si nous n'avions aucune échéance particulière, nous ne pouvions pas prolonger indéfiniment ces dernières retouches. Nous avons dû décider de mettre un point final, de valider le résultat final et de dire : « voilà c'est exactement ce que nous voulons. Le contenu musical et sonore du disque nous semble difficilement améliorable. Nous avons fait ce que nous avons pu. C'est terminé »⁷. Cette décision, difficile à prendre, impliquait la reconnaissance de la finitude de l'œuvre selon nos propres critères, selon notre goût et nos sensations. Au début du mois de novembre 2003, le disque était prêt à être envoyé au pressage. Mais avant cela, il fallait en protéger les droits.

Choix stratégiques concernant la protection et la diffusion de l'album

Toute diffusion d'une œuvre suppose préalablement la prise en compte des questions liées à la protection des droits d'auteur y étant associés. Le mode de production et le processus artistique ayant mené à la sortie d'*Abyssinia* étant particuliers, il nous a fallu étudier les différentes solutions possibles et faire des choix stratégiques. En 2001, je suis devenu membre de la SGAE (*Sociedad General de Autores y Editores*⁸) et j'ai déposé le texte et la musique du poème symphonique auprès de ses services administratifs. Disposant d'une partition et d'une poésie écrite, la démarche a alors été très simple. Lors de la sortie du disque, nous nous sommes retrouvés confrontés à deux types de problèmes. Le premier était lié à la « non-utilité commerciale » de l'œuvre. La SGAE, à l'instar de ses homologues européens, protège les droits liés à des œuvres intellectuelles dans le cadre des éventuels usages commerciaux qui en sont fait. Mais dans le cas d'un disque n'étant pas produit par un label discographique, ne dépendant d'aucune commande ou de contrat de coproduction et ne faisant l'objet d'aucune distribution en magasin ou de vente

7. « ...the general choice of the convention by which works will be recognized results from a political process that is continuous and never settled for good » (Becker H.S., Faulkner R.R., Kirshenblatt-Gimblett B., 2006, p. 24).

8. Cette société de gestion est l'équivalent en Espagne de la SACEM française. Pour une étude précise des systèmes de droits d'auteur, voir l'ouvrage de Paris Thomas, le droit d'auteur : l'idéologie et le système (2002) 234 – <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00262546>.

en ligne, les services juridiques de cette société considèrent que l'œuvre ne fait pas partie du domaine commercial et qu'il est impossible d'en protéger les droits. C'est pour cette raison que le pressage du disque a dû être fait par une entreprise catalane qui, à cette époque, était l'une des seules en Espagne à ne justifier d'aucune relation officielle avec la SGAE⁹.

Le second problème était lié à la difficulté d'écrire les partitions de certains morceaux. En effet, la SGAE ne prend en compte que les morceaux de musique écrits sous forme de partitions, la graphie étant alors garante d'authenticité. Devant l'impossibilité de transcrire les morceaux conçus autour de rythmiques et d'échantillons sonores, nous avons alors décidé de déclarer le contenu musical auprès des services de la Propriété Intellectuelle espagnole, organisme public dont l'unique mission est de protéger une œuvre contre les plagiat ou les usages frauduleux, et non de veiller à la gestion/rémunération des droits d'auteur. Si nous avions pu recourir aux licences *Creative Commons* pour diffuser et promouvoir *Abyssinia*, nous aurions étudié cette alternative, revu notre positionnement et sûrement choisi l'un des 6 types de paternité proposés¹⁰. Au moment de la diffusion du disque, nous nous sommes posé les questions suivantes : comment faire connaître notre travail ? De quelles manières toucher un public ? Comment faire pour être identifié sur le marché des contenus musicaux en ligne ? Le modèle d'auto-production suivi était incompatible avec une distribution reposant sur un modèle classique de vente (magasins, chaîne de détaillants, écoute et vente en ligne). Nous avons donc décidé de concevoir un site web dédié au projet et d'acheter un nom de domaine. Il faut tenir compte qu'en 2003 la « révolution numérique » (Bourreau M., Gensollen M., 2007) associée au Web 2.0 et à la reconquête de l'espace public face au phénomène de la globalisation, était en pleine structuration. Les blogs, forums, portails de diffusion et sites communautaires tels que *MySpace*, *YouTube*, *Flickr* ou Facebook – réseaux possédant plus de 130 millions d'utilisateurs et devenus désormais des références incontournables dans la diffusion des informations – n'étaient ni aussi puissants ni aussi populaires qu'à l'heure actuelle¹¹. Ne pouvant en profiter, nous avons décidé de créer un site web en français, anglais et espagnol, présentant le projet et renvoyant aux pages personnelles des certains des artistes. Ce site, toujours en ligne, permet notamment d'écouter des extraits de tous les morceaux et de se procurer le disque en le commandant directement¹². Nous avons aussi soupesé une possibilité de téléchargement directe des titres en format MP3 depuis le site, mais la logistique et les frais occasionnés par les services bancaires sur Internet ont vite découragé cette option, devenue depuis le standard de l'« intermédiation musicale » (Beuscart J.S., 2007)¹³. Pour ce qui est de la promotion d'*Abyssinia*, nous avons décidé de mettre au point une campagne de presse classique. J'ai participé, accompagné parfois de musiciens, à des émissions de radio

9. Depuis, cette entreprise de pressage a dû se plier aux exigences et au durcissement des lois espagnoles concernant la protection des droits d'auteur et la lutte contre le piratage. Elle ne travaille plus que pour des labels discographiques associés à la SGAE. La seule solution pour faire presser *Abyssinia* aujourd'hui serait donc de choisir une entreprise située dans un pays où les sociétés de gestion des droits d'auteur n'ont pas autant d'influence sur les choix politiques en matière de culture et d'industrie.

10. Élaborées à la fin 2002 sur l'exemple des logiciels libres et du mouvement *open source* et transposées fin 2004 dans le droit français par le CERSA (Centre d'études et de recherches de science administrative), les licences *Creative Commons* ont été créées à partir du constat selon lequel les lois sur le copyright étaient un frein à la diffusion de la culture. Divisées en 6 licences différentes, elles permettent à un auteur d'une œuvre de protéger ses droits tout en promouvant la libre circulation du contenu culturel de cette œuvre, afin que l'auteur contribue à un patrimoine d'œuvres accessibles dans le « domaine public » (notion prise au sens large). Pour en savoir plus sur ces licences, visitez le site web : <http://fr.creativecommons.org>

11. Au sujet de l'implication du Web 2.0 et des sites web communautaires dans la diffusion de la musique, voir l'article de Beer David (2008).

12. Pour en savoir plus, rendez-vous sur www.morphoprod.com.

13. Pour une analyse détaillée de l'histoire du téléchargement de fichiers musicaux en France et des stratégies adoptées par les acteurs de l'industrie du disque, voir l'article de Beuscart Jean-Samuel (2007).

espagnoles. Une série d'articles et de critiques ont été publiés dans des revues spécialisées. Ceci étant, le problème majeur était la difficulté de jouer le disque sur scène, les musiciens vivant dans des pays différents, certains étant professionnels et se trouvant en tournée à l'étranger, d'autres ayant une toute autre activité professionnelle. Ce handicap a converti notre album en un disque de studio et non de scène¹⁴.

Nouvelles technologies et mise en réseau du processus créatif

Bien que la plupart des morceaux aient été mis au point en suivant des méthodes de production musicale classiques (sessions de répétitions, musiciens enregistrant en studio, écriture/édition/mixage par le biais d'interfaces et d'appareils « physiques » tels que sampleurs et échantillonneurs¹⁵), certains des titres ont été entièrement créés en ayant recours aux ordinateurs, aux séquenceurs MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) et à la synthèse numérique du son. Je m'arrêterai ici sur le cas du morceau électronique *Like a black wrinkle*, fruit d'un travail de co-production mené à bien entre Thomas et moi-même. Équipé d'un PC, du programme *Cubase 32* et d'un synthétiseur, Thomas a commencé par élaborer la structure du morceau (rythmiques, nappes de synthétiseur, ligne de basse et effets sonores). Nous nous sommes alors réunis pour ajouter de nouvelles pistes et travailler plus en finesse la structure du morceau. Plusieurs semaines après avoir commencé, j'ai dû m'absenter d'Espagne. Cela nous a obligé à instaurer de nouveaux protocoles basés sur les avantages liés à l'informatique musicale : la sauvegarde sous forme de fichiers de l'ensemble des informations (pistes de sons, éditions, mixages, égalisations, effets, etc.), l'échange instantané des fichiers et, par conséquent, la « dématérialisation » du travail et des conventions artistiques traditionnels. Lorsque Thomas retouchait une piste de rythme ou modifiait un son précis, il n'avait qu'à enregistrer son travail et m'envoyer un mail avec le fichier joint pour que je puisse prendre connaissance de son intervention et y réagir avec les modifications opportunes¹⁶. La numérisation des informations nous a donc permis de créer une œuvre musicale en commun tout en étant physiquement séparés. Ceci étant, la distance n'a pas toujours été facile à gérer, elle a aussi représenté une limitation, un frein à la créativité. En effet, la proximité que les moyens technologiques permettent d'avoir n'est qu'apparente et ne peut en aucun cas remplacer une interaction en face-à-face.

« Un des trucs qui m'a gêné, c'était de ne pas pouvoir continuer à bosser ensemble, de perdre le délire à deux, de s'asseoir ensemble devant l'ordi, d'essayer un truc, d'en parler... De faire un mélange de nos idées ! Y a eu un moment où, quand t'étais parti, t'as fait des modifs que personnellement je n'aurais pas faites, tu vois... Notamment au niveau du solo de clavier que t'as rajouté... Moi, j'aurais préféré continuer dans la veine du style *deep-house* du morceau... Je te l'ai dit, le son du solo et le mix que t'as fait avec, c'était pas trop

14. Actuellement, face à la crise touchant le monde du disque, la plupart des groupes ou des petits labels se basent sur les tournées de concerts pour distribuer leurs disques et autres produits dérivés et faire connaître leur production.

15. Le travail de Tetsuo est un parfait exemple de cette manière de travailler. Il a en effet décidé d'échantillonner tous les sons du morceau-matrice (violon, piano, guitare, batterie ou chœur) qu'il a ensuite convertis en échantillons sonores. Puis, il a écrit des bases rythmiques auxquelles il a intégré des pistes de *scratch* et des sons issus de 33 tours.

16. Ainsi, je me suis retrouvé à passer des heures devant mon ordinateur portable (il s'agissait d'un Toshiba Satellite équipé d'un processeur tournant à 400 MHz, de 64 Mo de SDRAM, du système d'exploitation Windows 98 et d'une carte-son rudimentaire), à écouter le morceau avec un casque de *walkman* et à affiner l'édition et le mixage. La lenteur du processeur et l'absence de carte-son professionnelle ont rendu le processus créatif plus que précaire. La disproportion entre l'interface de travail et la somme d'informations manipulée s'est notamment traduite par plusieurs bogues qui ont fait disparaître une partie du travail.

mon délire (...) Je continue à penser que le titre aurait gagné sans ce solo. Il aurait été plus... plus efficace, enfin je crois ». (Thomas, 2004)

Internet a été un acteur précieux, voire déterminant, contribuant à renforcer le sentiment de proximité entre les personnes, à faciliter les envois de documents et à mettre son réseau à disposition des dispositifs de créativité en réseau¹⁷. Le recours à l'informatique musicale, aux interfaces/appareils numériques et aux systèmes de stockage des informations (depuis l'ancienne disquette au disque dur externe, en passant par la clé USB) a permis de produire des morceaux à des coûts très inférieurs à ceux que des méthodes de travail traditionnelles auraient impliqués et a joué un rôle déterminant dans l'interconnexion entre le producteur, les collectifs et l'ensemble des participants¹⁸.

Points-clés du projet

Trois points-clés peuvent résumer les modes d'organisation et les choix stratégiques du processus créatif.

Auto-production et engagement des personnes

Tout l'intérêt de ce projet a été de faire cohabiter les notions de participation bénévole et d'exigence professionnelle. Travailler de manière autonome a permis de ne pas dépendre des circuits traditionnels, de ne répondre à aucune commande, de ne compter sur aucune subvention, de se limiter à un budget privé et de ne pas perdre de temps en démarches administratives. La dynamique créative a donc pu démarrer immédiatement, sans design de production ou étude préalable. L'absence de financement a donc signifié rapidité, sens de la réactivité et liberté. Le budget disponible ne permettait de prendre en charge que les frais liés aux journées de studio et à l'administration du projet. Cette condition *sine qua non*, annoncée dès la première rencontre avec les personnes afin qu'il n'y ait aucun malentendu et que tout le monde soit mis sur un pied d'égalité, a annulé la distinction entre musicien professionnel et musicien amateur. Que ce soit par intérêt, croyance ou instinct, chacun s'est engagé librement et après avoir pris connaissance des règles du jeu. Cette caractéristique a converti le disque en une sorte de « bien commun » pour la réalisation duquel chacun a fait de son mieux sans attendre de contrepartie. La collaboration s'est donc faite sous le régime du don de soi. Largement inspiré de la philosophie du *do it yourself*, notre *modus operandi* a permis aux personnes impliquées de créer en suivant leur inspiration et sans être tenu à un rendement particulier. Ceci étant, cette méthode de travail n'a pas été exempte de contraintes. Le rythme productif a été discontinu, oscillant entre des périodes de création intense et d'autres de stand-by. Les délais ont été plusieurs fois repoussés et négociés avec les collaborateurs afin de leur donner le temps de terminer leur morceau, provoquant chez certaines personnes une sensation de perte de repère. Leur énergie se diluait peu à peu. J'ai donc dû mettre en place des dispositifs permettant de les remotiver : écoute des autres morceaux pour faire prendre conscience des productions en cours, visites des studios et espaces de travail, communications et échanges par courriers électroniques ou téléphones.

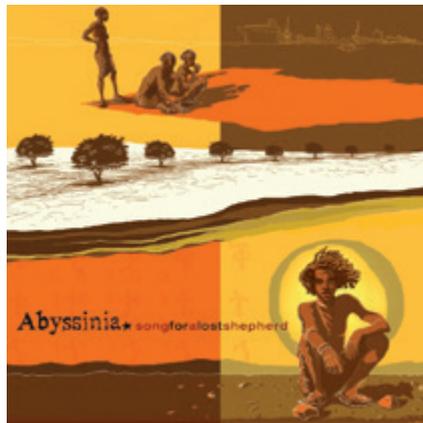
17. « Un des enjeux dans le management de la création consiste à faire en sorte que les personnes impliquées dans les processus soient très libres dans leur recherche, tout en réintroduisant en permanence des dispositifs pour favoriser la convergence en vue d'aboutir à un projet » (Paris T., 2007, p. 8).

18. « Wired sound is at the basis of digital sound editing, effects processing, multitrack recording, and MIDI sequencing, practices that have powerfully impacted musical cultures and soundscapes around the world » (Greene P. D., Porcello T., 2005, p. 1).

Diversité des systèmes de production musicale

Trois systèmes de production musicale différents ont été mobilisés : une configuration basée à 100 % sur le studio d'enregistrement professionnel, une autre mélangeant la production dans un home-studio et les retouches et finitions dans un studio professionnel et, enfin, une troisième basée à 100 % sur le home-studio. Il convient néanmoins de souligner que la division faite entre l'analogique et le numérique est réductrice car, dans la pratique, elle n'est pas réellement valide. La grande majorité des studios d'enregistrement professionnels ont par exemple intégré les outils de l'informatique musicale dans leur système de travail. À l'inverse, de plus en plus de propriétaires de home-studio s'équipent en matériel analogique et utilisent des machines semi-professionnelles pour produire leurs morceaux. Je préciserai, à titre d'exemple, que les morceaux de Tetsuo et la pièce composée pour guitare sont les seuls à avoir été enregistrés et édités en home-studio, contrairement au poème symphonique et au morceau du groupe The Shamerock qui ont été intégralement produits dans un studio professionnel¹⁹. Les autres titres ont fait l'objet d'un va-et-vient : enregistrement de pistes en studio professionnel, édition de celles-ci en home-studio, mixage et mastering en studio professionnel, etc. Au moment de regrouper toute l'information, les résultats en termes de son et de finition étaient, logiquement, très bigarrés : chaque morceau portait l'empreinte de son créateur et de ses méthodes de travail. Ainsi, les sons d'une guitare de luthier, captés par des micros à lampes et enregistrés sur bande analogique, n'avaient absolument pas le même rendu que des pistes enregistrées avec un Mini-Disc dans un appartement ou que le grain typique des séquenceurs ou des boîtes à rythme.

La pochette du disque



(illustration © L. Ponsonnet, 2003)

19. À l'époque, la démarche créative de ce groupe de rock passait avant tout par une production de type *vintage*. Leurs choix esthétiques en termes de sonorité les poussaient à utiliser des méthodes d'enregistrement traditionnelles (micros AKG à lampes, enregistreur multipiste à bande et table de mixage analogique). Ils n'ont donc à aucun moment eu recours à l'informatique musicale.

Créativité et improvisation

La production d'*Abyssinia* s'est auto-alimentée du processus qu'elle a elle-même déclenché. Celui-ci, parfois chaotique et incertain, dont les objectifs n'ont à aucun moment été clairement définis, a cependant nécessité une organisation de la créativité. En tant que projet en devenir, il a fallu prendre des décisions qui répondait au va et vient des idées, aux aléas des contraintes, aux moments d'indécision et à l'instabilité des choix esthétiques. Le flux créatif émanant des personnes impliquées et les interactions suscitées par le travail en réseau ont donc obligé à être réactif, voire parfois à improviser²⁰.

« Je me souviens très bien que, en arrivant au studio, je ne sais plus vraiment comment... en marchant sur le trottoir je crois... je me suis mise à chanter des paroles qui me venaient d'un coup, comme ça. Je me suis mise à penser à une copla de Grenade, à ce style de choses... Tu sais, ces sensations qu'on a dans Lorca, la nature, l'eau, les éléments... On en avait parlé en répétition, j'avais écrit des choses, on les avait reprises et puis d'un coup, 5 minutes avant d'entrer, je trouve un truc nouveau, qui me plaît beaucoup, court et parfait pour une intro (...). Je me rappelle t'avoir demandé tout de suite un papier et un stylo pour noter le texte. Et puis, voilà. En deux temps trois mouvements, j'étais dans la cabine d'enregistrement et là, je me suis laissée aller. T'as tellement adoré qu'on a gravé une seconde voix, à la tierce... c'était magique ! » (Célia Mur, chanteuse de jazz, 2004)

La dimension collective du projet a obligé à adapter les méthodes de travail au cas par cas. Inventant, improvisant, il s'agissait en effet de réagir face à un objet en train de se faire. La mise sur pied d'un réseau de mini-collectifs composés de personnes aux parcours, aux âges et aux disponibilités différentes n'a pas empêché chacune d'entre elle d'avoir sa propre vision du disque ou du morceau dans lequel elle jouait et de faire part de ses opinions. Certaines des suggestions étaient si pertinentes qu'elles ont parfois obligé à revoir le plan d'action. Ceci étant, il est évident que les relations entre les membres du réseau n'ont pas toujours été exemptes de divergences et de débats. Mais l'interaction, au centre du travail, a fait que la « direction conceptuelle » a prévalu, réussissant à s'imposer et à résoudre les conflits esthétiques. Plus de nouveaux morceaux étaient mis en chantier, plus le nombre de musiciens et de collaborations augmentait et plus les problèmes techniques s'accumulaient. Il a donc fallu déléguer et confier certaines tâches à des personnes qualifiées dans un domaine précis : la prise de son, le traitement des données numériques ou encore la traduction des dossiers de presse. En tant que producteur, ma préoccupation était d'être avec les musiciens et de les aider, grâce à des dispositifs de créativité « guidée », à trouver un son, à composer un solo ou juste à chercher l'inspiration²¹. Remettant en question les frontières qui délimitent le professionnel de l'amateur, la rémunération du don et la compétence légitimée des habiletés personnelles, ce disque a pu voir le jour grâce à l'effort important entrepris pour associer l'activité créative (un montage de méthodes de travail hétéroclites fait d'une quête d'inspiration, d'une documentation, d'un construit mental des formes artistiques) aux règles de l'organisation (cadrages et retouches en cours de production) et à la répartition du travail entre différents lieux.

20. Célia Mur évoque ici la production du morceau *Abhé bad II*, dans lequel elle a fait preuve de ses talents l'ayant convertie en l'une des meilleures voix féminines du jazz espagnol. On trouve dans le même morceau un autre exemple de l'improvisation ayant eu lieu au cours du travail de création. La ligne de contrebasse que l'on entend en plein milieu n'était pas prévue au départ. Elle a été répétée et enregistrée directement chez le musicien. L'enregistrement s'est fait au milieu de son salon grâce à un Mini-Disc et à un micro d'ambiance. Le musicien écoutait le morceau pré-mixé sur CD, avec un casque de chaîne Hi-fi. Une fois les bonnes pistes sauvegardées, elles ont été ajoutées au projet.

21. Voir Becker Howard S., Faulkner Robert R., Kirshenblatt-Gimblett Barbara (2006).

Conclusion

Je terminerai en me posant une série de questions ou en pointant les limites, doutes et/ou regrets concernant le résultat final d'*Abyssinia*.

Avant tout, qu'est-ce que ce disque représente? À sa sortie, la presse musicale a eu du mal à le cataloguer. En l'absence de format ou de style clairement identifiable, les journalistes se sont référés soit à l'effort d'auto-production (« disque sans label ni distributeur auquel 50 musiciens ont participé bénévolement », *Trax*, juillet 2004), soit au rendu final (« œuvre chorale, musique écrite sur du vent », *Ateneaglam*, février 2005) pour communiquer à leurs lecteurs les informations qui leur semblaient pertinentes. J'ai toujours pensé que ce disque était un « ovni » inclassifiable, aussi bien au niveau du fond (résultat en termes esthétique et musical) que de la forme (projet et processus de travail sous-jacent). Les auditeurs, dans leurs lettres ou courriers électroniques, ont pour leur part mis en avant leurs sensations lors de l'écoute: « musique qui m'a magiquement transportée quelque part dans l'inachevé », « une musique tour à tour mystérieuse et poignante, légère et vive... C'est une délicieuse heure de vrai bonheur », « il y a dans cet album une telle diversité que ça peut plaire à tout le monde. C'est osé, souvent nouveau à l'oreille et généreux ».

Cette question de la réception de l'œuvre permet d'évoquer un second point: le regret de ne pas avoir pu transporter *Abyssinia* sur scène en réunissant le maximum de musiciens et en leur donnant l'occasion de se connaître et de partager un même espace de création. Ce regret, partagé par de nombreux collaborateurs qui, dès la publication du disque, ont fait part de leur envie de monter un spectacle vivant, est lié à une série de difficultés concrètes qui ont empêché la production de cet événement. En quoi les voix/instruments en direct, les solos, les improvisations et les nouveaux arrangements auraient-ils permis de donner au disque une autre dimension? Comment des musiciens aux parcours si différents auraient-ils partagé la scène? Qu'est-ce qui serait ressorti de ces rencontres et de la confrontation avec le public? Quelles auraient été les réactions de ce dernier? Avec quel mode d'écoute et selon quelles références les personnes qui, étant venues au concert sans idées précises et ayant acheté le disque à la sortie, auraient-elles appréhendé *Abyssinia* une fois de retour chez elles? Ces questions restent sans réponses.

Cela m'amène à parler d'un troisième point. *Abyssinia* est un disque de studio, conçu dans les entrailles de lieux d'enregistrement, de systèmes de MAO et de machines diverses. Dans le cas des deux morceaux acoustiques *Abhé Bad*, je regrette de ne pas avoir pu financer un enregistrement en direct du groupe de musiciens, ce qui aurait permis d'éviter le « re-recording » et l'édition des pistes à outrance (à titre d'exemple, 24 pistes stéréo composent *Abhé Bad part 1*), avec la perte d'authenticité musicale que cela peut engendrer. En tant que disque de studio, il se peut qu'*Abyssinia* manque de spontanéité et que certains morceaux n'aient pas l'impact qu'ils auraient pu avoir s'ils avaient été créés en privilégiant davantage l'instant et les interactions entre les musiciens et la production pour ne pas accorder trop de valeur à la post-edition.

Quatrièmement, je citerai les limites à la fois méthodologiques (gestion de la créativité sur le long terme et à distance) et artistiques (choix imposés aux compositeurs) auxquelles le processus de création s'est confronté. On a vu que l'élaboration d'*Abyssinia* a été possible grâce à la gestion « centralisée » d'un réseau qui, loin d'être déterminé à l'avance, a constamment évolué en fonction des besoins et que la liberté de création a représenté un axe central du processus de travail.

Ceci étant, cette idée de liberté a ses limites. Les producteurs/compositeurs, influencés par une culture musicale, des états d'âme et émotions issus de leur vécu, voire une mémoire collective, auraient-ils en effet donné la même forme à leurs morceaux s'ils avaient pu décider et contrôler tous les paramètres décisifs dans l'acte créatif (sources et moment propices à l'inspiration, choix des conventions pour choisir entre tel ou tel instrument/accord/rythme/tonalité/volumes de mixage, etc.) ? Je signalerai aussi que la majorité des participants n'ont pas pu écouter l'ensemble de l'œuvre et prendre connaissance de la place réservée à leur morceau avant la publication du disque. Jusqu'à ce moment, j'ai été le seul à « contempler » ce puzzle en train de se faire et, bien que j'aie fait écouter certains morceaux qui me paraissaient particulièrement importants pour l'ensemble, il s'agissait de pièces souvent inachevées de l'œuvre. Cela a pu gêner certains collaborateurs qui auraient aimé écouter les autres morceaux pour s'orienter dans leur propre chemin créatif.

La question des choix artistiques est je pense le cinquième point à soulever. Faire des choix est souvent difficile pour un artiste seul devant sa création. Dans le cas d'un travail collectif, cela implique une toute autre difficulté liée aux relations avec les co-créateurs et à la recherche d'un compromis avec leurs propres idées ou exigences. Produire *Abyssinia* a obligé à faire de nombreux choix, à laisser de côté, à modifier des détails au premier abord insignifiants, à décider de telle convention plutôt que de telle autre. Or, c'est au producteur qu'il incombe en dernier lieu la responsabilité de dire « on garde », « on oublie », « on garde, mais il va falloir reprendre ceci, revoir cela... » et de réduire l'éventail des possibilités. Choisir, parfois de manière arbitraire, est un acte difficile. Cela m'a sans cesse obligé à me référer à l'œuvre dans son unité et à la direction conceptuelle afin d'arriver à mettre de l'ordre dans un monde de sons. Ceci étant, le souci de peaufiner le moindre détail et de laisser le moins de place au hasard n'a pas empêché une sensation d'indétermination et de doutes. Avait-on fait les bons choix ? Cette décision était-elle légitime ? En quoi le fait de ne pas l'avoir prise aurait-il pu avoir une incidence sur le résultat final ?

Enfin, il est désormais clair que le travail à distance a des limites que les nouvelles technologies ne peuvent pas combler. La musique reste à mes yeux une question de personnes qui font quelque chose ensemble. Dès que je réécoute le rap *Mc for Abyssinia*, écrit à l'époque avec maturité et justesse par un très jeune rappeur marseillais qui a pris le temps de prendre en compte les documents que Tetsuo lui avais remis de ma part pour s'inspirer, je réalise à quel point il est dommage de ne pas l'avoir rencontré et remercié pour son travail. Mc S est le seul musicien avec lequel je n'ai pas encore eu la chance de m'asseoir et de prendre le temps d'écouter le morceau. Situation quelque peu étrange pour un producteur, non ?

Bibliographie

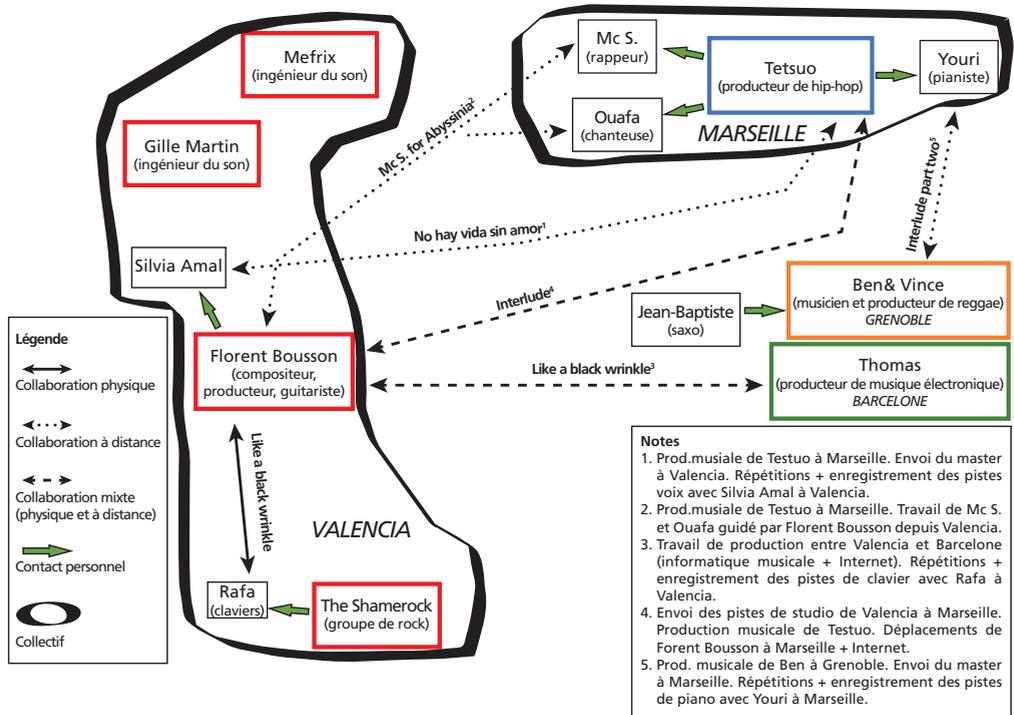
Becker Howard S., (1974). « Art as collective action », *American Sociological Review*, vol. 39, n° 6, p. 767-776.

–., (1988). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

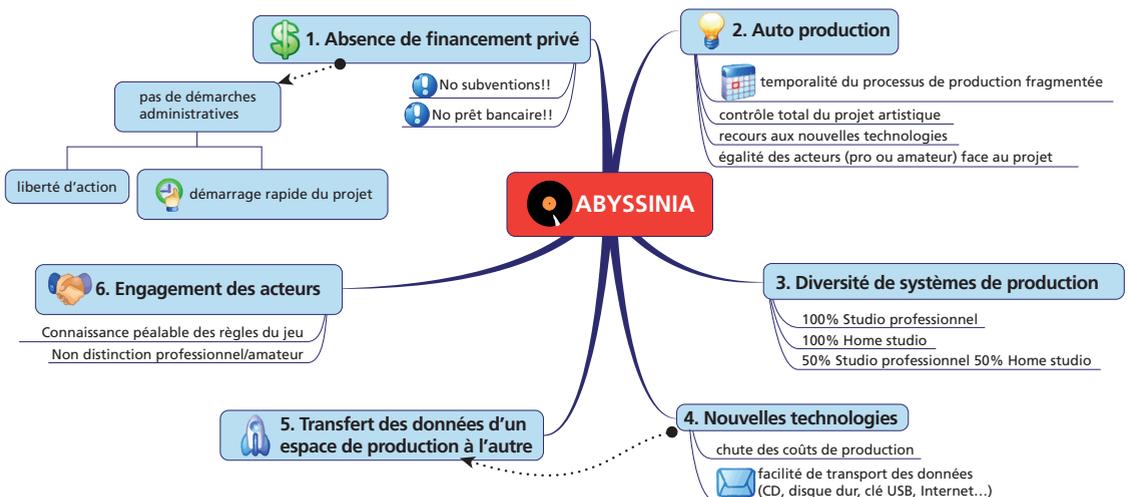
Becker Howard S., Faulkner Robert R, Kirshenblatt-Gimblett Barbara, (2006). *Art from start to finish*. Chicago, University of Chicago Press.

- Beer David**, (2008). « Making friends with Jarvis Cocker: music culture in the context of Web 2.0 ». *Cultural Sociology*, vol. 2, n° 2, p. 222-241.
- Beuscart, Jean-Samuel**, (2007). « Les transformations de l'intermédiation musicale ». *Réseaux*, n° 141-142.
- Bourreau Marc, Gensollen Michel**, (2007). « Musique enregistrée et numérique : quels scénarios d'évolution de la filière ? ». *Culture et Prospective*, Paris, n° 1, p. 1-16.
- Bousson Florent**, (2006). *Les mondes de la guitare. Essai de sociologie d'un objet*. Paris, l'Harmattan.
- Greene Paul D., Porcello Thomas**, (2005). *Wired for sound*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Hennion Antoine, Maisonneuve Sophie, Gomart Émilie**, (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris, La Documentation Française.
- Menger Pierre-Michel**, (1993). « Machines et novateurs ». Coll. *Raisons Pratiques*. Paris, éd. de l'EHESS n° 4, p. 165-186.
- Paris Thomas**, (2002). *Le droit des auteurs : l'idéologie et le système*. Paris, PUF.
- ., (2007). « Organisation, processus et structures de la création », *Culture et Prospective*, n° 5, p. 1-15.
- Rudent Catherine**, (2008). « Le premier album de Mademoiselle K. : entre création individuelle et coopérations négociées », *Ethnologie Française*, éd. PUF, Paris, p. 69-78.

Annexe 1 – mise en réseau du travail musical lors de la production des variations stylistiques



Annexe 2 – synthèse conceptuelle de la production



Annexe 3 – résumé de l'activité créative

Inspirations	Méthodes de cadrage	Mises en forme	Résultats
<p>Idées espace, Afrique, désert, voyage, origines, Arthur Rimbaud</p> <p>Musique accord guitare, Erik Satie, Dj Cam, Pink Floyd, musiques de films</p> <p>Image photo de Jean-Paul Poinot, travelling de caméra survolant un désert</p> <p>Texte Poème original, rap de Sílvia Amal et de Mc S., copla de Celia Mur, poésie en berbère</p>	<p>Direction conceptuelle → sources d'inspiration → notion de scénario musical</p> <p>Notion d'interludes mise à disposition des pistes originales du poème symphonique</p> <p>Œuvre collective → culture du projet → disque comme « bien commun » → principe de convergence des propositions</p> <p>« créativité guidée » 1. propositions → 2. sélection/refus → 3. phase de production conceptualisation des « auditeurs-types »</p> <p>Conceptualisation des « auditeurs-types » → voyageurs → amoureux des grands espaces et des sports de glisse → mélomanes curieux</p>	<p>Production pré-mastering des morceaux dans chaque espace de production</p> <p>Postproduction → travail sur le son : notions de « douceur », « rondeur » et « sensation d'espace » → détails de structure : enchaînements des titres, liaisons entre chaque morceau</p>	<p>disque-concept « scénario musical »</p> <p>Patchwork de langues scatt vocal, paroles en amharique, en berbère, en français, en espagnol, en anglais</p> <p>Patchwork de styles musicaux rap, World-Music, rock, musique électronique, dub, musique classique</p>

Petit portrait de Becker en pragmatiste

Antoine Hennion

Un succès mérité, mais un succès mystérieux

C'est avec plaisir que je vais faire quelques remarques sur la sociologie de mon collègue et ami Howard S. Becker. Un peu au second degré, je vais surtout revenir sur ses effets, en particulier sur la façon dont elle est reçue en France : j'ai en effet déjà eu plusieurs fois l'occasion de commenter ses thèses elles-mêmes, notamment sur les mondes de l'art (Hennion, 2007 ; 2012). Plus généralement j'ai salué la vivacité et l'astuce de son écriture, en soulignant qu'il y avait une certaine ruse dans la présentation la plus allégée de théorie possible que Becker lui-même donne de son travail. Mais cette posture modeste a pu en favoriser une lecture que je crois en partie fondée sur une équivoque par les sociologues de l'art français. Le malentendu a ses avantages, il peut favoriser un grand succès ! Si en l'occurrence il est assurément mérité, cela n'empêche pas de s'interroger sur ce qui a permis ce curieux succès. Becker lui-même est sensible à son ambiguïté, dans un pays si porté sur les grands débats théoriques et si friand de guerres de positions. Dans un pays si réticent, aussi, à toute forme de réalisme primaire, qui ne mette pas d'abord en avant le cadre à travers lequel ladite réalité est construite. Tout se passe comme si les sociologues de l'art avaient cherché en Becker une issue à l'état quelque peu dévasté dans lequel vingt ans de suprématie de la sociologie critique avaient laissé leur domaine. Mon idée est donc de réfléchir à cela, hors polémique : la question n'est nullement de revenir une fois de plus sur le bilan de la sociologie critique elle-même, mais d'éviter que des jeux de positions venus d'un autre contexte et largement non explicites fassent lire une œuvre de travers, en fonction d'autres problèmes et d'autres enjeux que les siens¹.

Le cœur du problème tient à mon sens au statut du plaidoyer que, dans le droit fil des interactionnistes de l'École de Chicago, Becker entonne avec vigueur, chaque fois qu'il en a l'occasion, en faveur de la primauté absolue du terrain sur les grandes questions théoriques ou les discussions de posture, dans la mesure où elles ne changent pas l'enquête en situation et se traduisent rarement par la production de résultats notablement différents. Mais il y a un danger à mobiliser ce qui ressemble à des slogans : l'allergie envers les développements abstraits, la méfiance vis-à-vis des grands systèmes. Si elles sont percutantes, les formules simples ne sont pas sans prêter à de profondes ambiguïtés, plus ou moins volontaires. C'est ce que je voudrais essayer de clarifier. Dans le cas de Becker, on peut en outre estimer que, cette fois, plutôt en contraste avec des auteurs proches de lui comme Goffman ou Strauss, il s'appuie délibérément sur une version

1. Quitte, je le reconnais par avance, à donner trop de crédit au contraste entre les traditions sociologiques française et américaine, pour les besoins de ma cause.

minimaliste du cadre théorique proposé par les interactionnistes. Version que la fameuse théorie de l'étiquetage résume bien : moins regarder les qualités que les qualifications. Face à ce qui se présente comme un état, une propriété, un comportement valorisé ou condamné, une condition qu'il faudrait expliquer par des causes, relier à des déterminants ou interpréter à travers les catégories des acteurs, un seul précepte : se demander plutôt qui porte ce jugement, avec quels moyens et avec quels effets.

Tout le monde a relevé l'efficacité de cette façon de voir, je dirais volontiers son rendement, un exceptionnel rapport bénéfices/coûts : dès les tout premiers travaux de Becker sur les musiciens de bar ou les fumeurs de marijuana, l'originalité des résultats obtenus frappe, rapportés à la légèreté des moyens mis en œuvre pour les obtenir (Becker, 1985). Sans changer fondamentalement d'optique, l'approche de l'art défendue dans les *Mondes de l'art* (Becker, 1988), regardés à travers le prisme de la bonne vieille « *sociology of occupations* » (que recouvre concrètement l'activité qui consiste à faire, à évaluer, à faire circuler et à apprécier de l'art), donne selon moi, à la *labelling theory* une profondeur supplémentaire. Non pas tant, sur le mode d'un Goffman faisant dans *Frame analysis* (1991) un effort de synthèse pour prendre en compte les critiques souvent adressées au supposé localisme de l'interactionnisme – ce qui a en somme été une réplique d'ordre théorique. Plutôt par les actes, sur le mode du « prouver en faisant » : c'est-à-dire en laissant les multiples aspects que, ici à propos d'art, sa perspective rend visibles se charger eux-mêmes d'en montrer la fécondité. La théorie n'est pas un modèle, ce n'est pas un jeu de construction que des spécialistes tenteraient de rendre le plus solide et cohérent possible, indépendamment de ses applications. C'est un moyen, un échafaudage. Moins elle apparaît, meilleure elle est. Becker applique à la *labelling theory* ses propres principes : ce n'est pas le débat interne qui la valide, mais ses résultats.

Une écriture risquée

J'aime cette écriture risquée, qui avait été mise à l'honneur par l'École de Chicago, où l'on ne s'abrite pas derrière les fortifications d'un système pour avancer quelques analyses largement prévisibles, mais où au contraire c'est l'originalité et l'intelligence d'une réflexion aussi inattendue que convaincante qui font la différence, à partir d'un terrain où la présence même du sociologue demande une bonne dose d'engagement, de prise de risque et de ruse (qu'on pense à *Street Corner Society* ou à *Asiles*²). De tels livres ne se résument pas à leur programme, seule compte l'exécution. C'est presque un test de lecture que je propose, tout à fait valable dans le cas de Becker : on ne lit pas de la même façon *Les Mondes de l'art* selon qu'on guette en quoi le livre conforte l'idée qu'on se fait de l'interactionnisme, ou pis encore qu'on cherche en quoi il se différencie de la théorie sociologique qu'on pense être la meilleure ; ou au contraire si l'on recueille avec délices les innombrables scènes, situations, relectures de faits connus ou révélations de choses méconnues que font apparaître une observation aiguisée et une rédaction impertinente, lancées plus que contenues par leur cadre analytique. Je parlais d'exécution, la métaphore musicale ne vient pas par hasard sous les doigts, cela ressemble en effet à ce qu'est une performance par rapport à ce qu'est une partition : avec ce tour de main du pianiste pour jouer la « même » musique en lui donnant des couleurs et un pouvoir d'évocation que d'autres seraient incapables de faire surgir, Becker refait de l'écriture sociologique un art de faire.

2. Whyte (1995), Goffman (1968).

L'exemple de la musique a le grand mérite de mettre en évidence la nécessité de cette prise de risque, qui seule fait la valeur de la performance. Il ne s'agit pas de lire la grille, mais d'en faire surgir autre chose : il en va de même entre cadres d'analyse et analyses. Mais, comme Sonny Rollins improvisant au sax sur « *On the cutting edge* », dire cela en tant que sociologue c'est se mettre sur le fil du rasoir : en effet, vu de France, dès qu'il n'est plus couplé avec l'exigence d'une prise de risque maximale, avec le défi de réussir une interprétation surprenante à partir d'un cadre minimal, le conseil de ne pas en faire trop du côté des interrogations préalables sur la théorie et la méthode se change en le plus plat des réalismes. Cela est d'ailleurs vrai qu'on assume ou qu'on rejette cette modération théorique : qu'on soit trop content de pouvoir s'installer confortablement dans le cadre bâti d'une discipline qui aura fait le travail pour nous et fourni une boîte à outils dont il n'est plus besoin de se préoccuper ; ou que, comme c'est plutôt la tentation dans la tradition intellectuelle européenne, cette suspicion de réalisme soit un reproche et qu'on regarde de haut la candeur empiriste de ces incorrigibles Américains, qui croient qu'on peut simplement décrire les faits tels qu'ils sont (et il faut reconnaître que Becker lui-même, dans ses expressions, ne fait rien pour nous détromper).

Le paysan et le guerrier

Il faut aller plus loin. Interprétation risquée ou théorie protectrice : je le reconnais, j'exagère l'opposition, en comparant de façon quelque peu romanesque deux visions du terrain, celle du paysan qui le laboure avec de bons vieux outils, et celle du guerrier qui, sous sa fragile cuirasse, s'y lance pour ferrailler dans la confusion du combat avec des forces inconnues. Et surtout en dessinant ainsi deux images trop simples de la théorie, comme rampe de lancement vers des horizons neufs ou comme lourd édifice dont la construction accapare tous les efforts du chercheur pour rendre son système d'interprétation toujours plus cohérent, plus général, plus englobant. Mais justement, arrêtons-nous plus sérieusement sur les rôles divergents qu'on peut donner à la théorie, même dans cette version « lourde », qui se situe aux antipodes de ce que revendique Becker : creuser ce point nous aidera à mieux comprendre l'ambivalence de la lecture faite de lui par des lecteurs français baignés dans ces conceptions et ces débats.

Toujours en simplifiant mais de façon moins caricaturale, disons qu'aux extrêmes, la *modélisation* d'un côté, l'élaboration d'un *système* de l'autre, expriment bien deux façons opposées de concevoir ces constructions théoriques lourdes, et que, même si les choses sont plus complexes à l'usage, il est important de ne pas les confondre. On en a une illustration parfaite en observant par exemple le contraste qu'il y a entre le système d'interprétation générale mis en place par Bourdieu au fur et à mesure qu'il articule plus étroitement légitimité et reproduction, domination et distinction, *illusio* et dénégation, champ et habitus, d'une part ; et, d'autre part, le *modèle* des « cités » de Boltanski et Thévenot, que les auteurs de *De la justification* (1991) ont d'ailleurs en partie conçu comme une réplique explicite à la conception bourdivine de la théorie : il a un côté ingénierie sociale ; leur effort pour expliciter un nombre fini de configurations tout en les dotant de tous les attributs qui les fassent fonctionner montre bien qu'il s'agit d'un modèle, justement, qui n'exprime pas la réalité mais aide à la penser. L'approche est moins interprétative que grammaticale³ : à quelles règles les acteurs se soumettent-ils eux-mêmes pour être capables de faire ce qu'ils font et pour reconnaître comme normal, ou non, ce qui se passe. Autrement dit, l'accent est mis sur l'extériorité entre l'outil qui fait voir et la réalité ainsi regardée à travers lui. Il

3. C'est d'ailleurs en pensant à la pragmatique de l'énonciation et non au pragmatisme philosophique qu'ils ont baptisé leur sociologie.

a moins l'objectif d'être complet, fini, qu'il n'attend que des travaux ultérieurs le développent, le remettent en cause, le périment: la démarche est pragmatique et méthodologique.

Au contraire, dans les grands systèmes à visée totalisante, comme Bourdieu en a fourni un parangon (mais c'est aussi la conception scientifique de Parsons ou de Habermas), l'objectif est de révéler une réalité ignorée (soit sur un mode scientifique ou positiviste, qui n'a guère la faveur de ce côté-ci de l'océan, soit sur un mode négatif ou critique, qui résonne aussitôt avec toute notre tradition). Dans cette optique, tout contribue à ce que la distance entre l'appareil conceptuel et la réalité qu'il fait apparaître se réduise de plus en plus, au fur et à mesure de l'explicitation des relations entre les divers aspects de la théorie, de l'anticipation systématique des objections, de la critique implacable des « pré-concepts » ou du savoir intéressé des acteurs, de la mise en place d'un vocabulaire surcodé et, enfin, de la prétention à une validité générale, sinon à la complétude, à travers une déclinaison sur le plus de domaines possible de ce qui devient un système clos sur lui-même. Si le modèle est méthodologique, le système est ontologique: il tend à dire ce qu'est le monde, et non comment le penser, comment le faire, ou comment il est fait. D'où l'effet parfois lassant de textes qui ne montrent plus que ce qu'ils contiennent d'avance, tandis que tout détour empirique ne fait que répéter de façon prévisible et ennuyeuse ce qu'on pouvait déjà déduire de la théorie: c'est le risque de cette prétention globalisante, le système prend peu à peu la place du monde qu'il était censé montrer.

Il y a empirisme et empirisme...

Que nous sommes loin de Becker, semble-t-il! Et bien, pas tant que cela. Car l'opposition entre modèle et système ainsi vue depuis les théories lourdes, « top-down », joue tout autant, si elle est moins visible, du côté des recherches « bottom-up » privilégiant le terrain: le fait de négliger cette opposition dès qu'on s'approche de l'empirisme, sans doute parce qu'il est lui-même réticent à ces clarifications, me semble être l'une des causes principales des malentendus transatlantiques. Comme souvent, en traversant l'océan, le message principal d'un sociologue américain est resté dans la cale. Becker nous dit de délaissier le débat esthétique sur la nature ou le statut de l'art, pour observer comment il est produit, qui l'estime et l'évalue, selon quelles procédures et avec quels effets. Dans l'esprit du pragmatisme ordinaire dans lequel ont baigné tous les sociologues américains (même si, comme Howie me l'a confessé, ils ne lisent guère les pères fondateurs de cette philosophie), la posture est donc, dans notre vocabulaire, *méthodologique* et non *ontologique*: s'intéresser à l'action, au faire, aux effets produits, au lieu de chercher l'essence des choses dans un insaisissable au-delà de leurs manifestations observables. Dit autrement, éviter le débat essentialiste au profit de l'enquête sur ce que font les choses. Dans l'exemple présent, *ne pas* s'interroger sur l'existence ou la réalité de l'art, mais suivre les moyens, les conditions, les effets du travail collectif que doit produire un milieu qui désigne certains objets comme étant de l'art, pour que son activité soit couronnée de félicité.

Mais à travers le prisme de nos lunettes épistémologiques, l'invitation provocatrice de Becker se voit aussitôt métamorphosée en une consigne tout autre. Lu par des sociologues français⁴, le

4. En particulier sous le manteau trop large de l'idée de « construction sociale de la réalité ». Elle avait déjà servi à passer le témoin de la tradition phénoménologique à l'interactionnisme américain (Schütz, 1967; Blumer 1969), malgré leurs positions assez éloignées. Aujourd'hui elle peut recouvrir sous le même label le relativisme le plus radical en *Science Studies*, la défense du *linguistic turn*, ou le réalisme sociologique ordinaire, montrant les activités sociales nécessaires pour que les choses soient collectivement produites et reçues. C'est beaucoup pour une seule appellation.

même message se transforme en son inverse : au lieu de le laisser de côté, mordons au contraire avec délices dans le débat sur le statut de l'art et, la fleur au fusil, montrons qu'il n'est « que » le produit d'un jeu social de relations et de négociations ou, dans la version extrême de la sociologie critique, *l'illusio* qui, à condition que le fait même qu'il soit ce simple enjeu ne soit pas reconnu, fonde la croyance collective en sa réalité. L'invitation beckerienne à repousser l'interrogation frontale sur la réalité ou la nature de l'art au profit des opérations qui le produisent s'est transformée en une affirmation hautement ontologique, même si c'est sur un mode négatif et critique, sur le statut de l'art. Nous sommes là aux antipodes du pragmatisme : pourquoi pas, tout le monde peut défendre les idées qu'il veut – mais pas en les mettant selon ses besoins dans la bouche des autres !

L'écriture qui découle de ces deux versions de l'empirisme, comme prise de risque ou comme rappel des faits, n'est pas du tout la même. Celle-là joue des coups. Fuyant le systématisme, elle est faite d'astuce, de liberté, d'opportunisme. Tout est bon pour faire voir autrement. Au demeurant, la plume n'est pas moins critique, mais là aussi, non pas au sens des pensées du soupçon et du dévoilement : au sens d'une lame glissée dans les points faibles de nos rationalisations, d'un geste vif pour regarder la poussière sous le tapis ou agiter les ficelles des pantins. Non pas une posture prophétique montrant la vanité de nos attachements et l'envers intéressé ou aveugle de nos idéaux, mais l'insolence du fou du roi, dont les tours servent d'aiguillon pour faire reconnaître une vérité connue de tous – ce qui n'empêche pas qu'elle doive se dire toujours autrement. Éthiquement, la posture est aussi très contrastée, elle est légère, c'est l'accompagnement sardonique d'un monde aimé, avec lequel on est embarqué et dont on se moque pour mieux l'orienter, non la chape de plomb d'un esprit de sérieux qui se place au-dessus de lui pour en énoncer les lois invisibles. Politiquement et esthétiquement, enfin, il en va de même : dans un cas, loin de détacher de l'action, l'analyse ouvre à mille possibilités de l'accomplir autrement, loin de vider de contenu l'objet des activités ou des attachements (par exemple les œuvres d'art, les morceaux de musique, ou le goût pour les chromos), elle invite à les redéployer de mille manières ; dans l'autre, l'analyse sociologique conduit, au pis, au refus assumé de prendre parti (d'agir, d'estimer, de partager), au mieux à l'indifférence, de peur de s'être fait avoir par la croyance des acteurs au lieu d'avoir pris la distance nécessaire. Ne reste plus au savant, paniqué à l'idée même d'intervenir dans le monde qu'il critique, que l'enfermement dans la tour d'ivoire ou la fuite en avant dans une protestation radicale qui, sous couvert d'un combat au côté des dominés, maintienne intacte son extériorité.

Le bélier et le paravent

J'exagère sans doute l'opposition entre ces façons d'écrire. C'est d'abord pour suggérer le caractère dérisoire des discussions qui visent à opposer, à combiner ou à rendre compatibles des concepts comme ceux de champ et de monde : ils sont taillés dans des tissus dont la couture n'a pas le moindre fil commun⁵. C'est surtout, au-delà de cela, pour montrer que ce n'est pas là affaire d'empirisme plus ou moins béat. Il s'agit d'un véritable enjeu théorique, que je vais essayer de reformuler encore autrement, « à l'euro péenne », avec des mots et un style qui ne seraient

5. Pour ma part, je n'ai jamais vu l'intérêt de cet effort, qui me paraît se tromper sur la nature du débat scientifique : il ne s'agit pas de politique, la théorie ne tue personne ; il n'y a rien à concilier, nul besoin d'œuvrer à la définition d'une position médiane. S'il est une éthique du chercheur, c'est d'aller au bout de ses hypothèses. Concocter un brouet clair ne fait qu'affadir chacune des théories avec lesquelles on se croit tenu de composer.

donc pas du tout ceux de Becker, mais avec l'espoir de traduire ainsi sa posture de façon plus juste, avec un vocabulaire qui n'est pas le sien, qu'en la recevant avec ses mots mais dans un cadre général absolument incompatible avec sa démarche. Mon argument est précisément là : la vivacité du regard et l'alacrité de la plume ne sont pas (ou pas seulement) des effets de style ou des qualités personnelles. Inversement, le rejet du caractère trop pesant de la sociologie critique ne suffit pas pour s'autoriser à faire de Becker un bélier pour attaquer Bourdieu, non plus qu'un paravent derrière lequel préserver l'essentiel des arguments du grand sociologue : c'est là une façon, après avoir souscrit à la défense beckerienne du travail sur le terrain – ce qui ne mange pas de pain – de continuer à lire les mondes de l'art comme un champ de lutte pour la légitimité autour d'un enjeu-*illusio* fondant la croyance commune, mais, en parlant plutôt de réseau, de collaboration et de conventions, de faire cela sur un mode plus léger, plus ouvert, plus libéral, prêtant moins le flanc aux critiques ou aux doutes que la suprématie de la sociologie critique, notamment dans le domaine culturel, a fini par accumuler. Mais Becker n'est ni l'anti-Bourdieu, le héraut d'un empirisme de bon aloi chargé de défendre une sociologie d'observation et de bon sens contre les grosses machines théoriques, ni, pis encore, un Bourdieu présentable, allégé de matières grasses, ou plus accommodant ! Dans les deux cas, Becker est moins lu pour lui-même qu'en tant qu'il incarne la posture inverse de celle qu'on veut attaquer, ou qu'on veut prolonger sur un mode plus discret. Cette partition se joue sur un air qui n'est pas le sien : l'opposition trop évidente, caricaturale, voire mal posée, entre abstraction théorique et empirisme primaire renvoie à nos débats sur nature et culture, pas du tout à la tradition dont est issu Becker.

L'opposition simpliste théorie/terrain nous donne le beau rôle par rapport à nos amis américains, en nous mettant en position d'accepter avec condescendance les études de cas des sociologues empiristes, à condition que nous les rapatriions dans des élaborations plus sérieuses – comme si nous trouvions leur version si plate qu'il fallait lui rajouter en sous-main la théorie dont elle manque. C'est aussi ce qui autorise la réduction de l'interactionnisme à l'*hic et nunc* d'une situation locale par les critiques français, qui reprennent inlassablement la distribution commode des rôles dessinée par Bourdieu entre sa sociologie et l'interactionnisme⁶ : analyse affûtée, sensible au détail et utile pour penser la vivacité de l'interaction, mais limitée, incapable de penser les effets de structure, de pouvoir ou de détermination générale. En réalité cette distribution des rôles exerce sur nous un effet de masque. Loin de nous complaire dans la supériorité que nous nous accordons si volontiers, il faut voir qu'elle nous rend aveugles et sourds à la leçon des interactionnistes : une leçon qui, au-delà de l'empirisme que nous leur concédons bien volontiers, est tout à fait théorique, encore peu connue en France, et qui est celle du pragmatisme⁷. Ce n'est pas un hasard si c'est sur James que I. Joseph⁸ a écrit l'un de ses plus beaux textes : après avoir défendu l'interactionnisme comme envers de la sociologie déterministe, il s'est intéressé en profondeur à la pensée pragmatiste ; son texte, qu'il n'a pu achever lui-même, heureusement revu

6. Qu'il a d'abord eu le grand mérite de faire connaître en France en traduisant Goffman, et bien d'autres auteurs proches.

7. Il faut prendre plus au sérieux les arguments dévastateurs d'une démarche pragmatiste qui, au-delà de ce qui, notamment grâce aux travaux du GSPM, en est déjà reçu en France à propos des compétences des acteurs et de l'importance des épreuves, est frontalement opposée au dualisme dont continue à se réclamer la sociologie pragmatique française. Le pragmatisme d'un auteur comme William James déborde largement l'usage que nous en faisons en projetant sur le mot nos propres débats. C'est selon moi la limite du fameux article de Bénatouïl (1999), et sans doute la raison de son succès : ayant d'abord réduit le pragmatisme radical à la sociologie pragmatique, il réintégra ensuite celle-ci dans le paysage familial de nos efforts franco-français, certes intéressants, pour redéfinir une posture critique ; en fin de compte, il ne restait plus rien de bien dérangeant dans ce pragmatisme acclimaté (pour d'excellentes discussions de ces usages du pragmatisme, voir Lapoujade, 1997 ; Céfaï & Joseph, 2002 ; et Karsenti & Quéré, 2004).

8. J'en profite pour rendre hommage à celui qui, avec D. Céfaï, a été l'un des meilleurs connaisseurs français de l'interactionnisme.

et publié par Karsenti et Quéré (Joseph, 2004) fait superbement écho à la profondeur éthique de l'engagement dans le monde tel que James en parlait (2005a), comme pari risqué, sans garantie possible, en direction d'un futur à faire advenir en partie à travers ce pari même, ce « saut dans le monde », comme il disait.

Nous baignons au contraire dans une tradition épistémologique de la raison cachée. Allergiques à ce qui se passe, à la chose là, devant nous, à la production en direct d'un monde « still in process of making », qui continue de s'écrire, comme disait joliment James (1909: 226), nous cherchons aussitôt derrière cette apparence ou cette contingence la régularité d'une loi, le cadre d'une structure, l'application d'une règle ou la logique d'une grammaire, qui permettent de rapporter l'événement isolé à une cause générale, une explication ou une interprétation. Il est peu de perspectives de recherche qui entraînent une aussi forte incompréhension réciproque, dans la façon dont chacune d'elles est réinterprétée par l'autre. Le pragmatisme américain n'a qu'un adversaire, et c'est précisément cette position surplombante, cette extériorité, cette discontinuité. Et, à l'inverse de nous, tout sociologue américain baigne dans ce respect de l'événement, du moment particulier, de l'expérience spécifique en train de surgir, qu'il s'agit d'accompagner par une pensée qui en participe autant qu'elle en est issue.

« Je ne suis pas pragmatiste... »

C'est ce que je voulais rappeler. Bien au-delà des simples aspects de style, de talent et d'amour du terrain bien fait, cet arrière-plan – ces choses qui vont tellement de soi qu'on ne les voit pas – nourrit l'empirisme d'un Becker, et explique l'ampleur du malentendu qui le fait comprendre à partir du sens que prend cette démarche dans notre propre environnement intellectuel (et cela aussi bien si l'on voit en elle un recours que si on la critique). Malentendu qui, pour le dire de façon légère, à la Becker, consiste à discuter de la grille du jazzman au lieu d'écouter sa musique, à prendre son point d'appui pour sa performance (Faulkner & Becker, 2009); et pour le dire doctement, à lire comme un choix ontologique, disant ce que sont les choses (« les faits sont les faits, il n'y a qu'à aller les observer »), un choix qui est foncièrement méthodologique, disant comment les déchiffrer (« les faits ne se déduisent pas des théories, c'est en vous laissant surprendre par ce qui arrive à travers une expérience partagée avec les acteurs que vous vous donnez les moyens de les saisir »).

Je conclurai en disant qu'en effet, moi aussi je fais dire à Becker ce qu'il ne dit pas : il n'est pas pragmatiste. Mais dans le mot « pragmatiste », ce ne sont pas les *pragmata* qui le gênent, ces choses en tant qu'elles ne sont pas données (James, 2005b), ces choses en train de se faire, qui se font et qui nous font. C'est le « iste », avec les effets d'affiliation, l'obligation de penser comme il faut, le fait d'être tenu par l'étiquette qu'on s'est soi-même collée dessus, les fausses proximités qui cachent les problèmes sous des formules simplistes, les « positions » qui remplacent les arguments difficiles par le choix de cases opposées dans un jeu de dualismes indéfiniment reconduits – celui-là même que James n'a cessé de pourfendre avec ironie. Pierre-Michel Menger sommait amicalement Becker de s'avouer pragmatiste. Ma foi, non moins amicalement, moi aussi je l'inviterais volontiers à reconnaître cet héritage, pour l'en féliciter !

Bibliographie

- Becker Howard S., (1985/1963). *Outsiders: études de sociologie de la déviance*. Paris, Métailié.
–., (1988/1982). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.
- Benatouïl Thomas, (1999). « Critique et pragmatique en sociologie », *Annales* n° 2, p. 281-317.
- Blumer Herbert, (1969). *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.
- Boltanski Luc, Thévenot Laurent, (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris, Gallimard.
- Cefai Daniel, Joseph Isaac, (dir.) (2002). *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*. La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- Faulkner Robert R., Becker Howard S., (2009). « *Do You Know...?* » *The Jazz Repertoire in Action*. Chicago Ill, The University of Chicago Press.
- Goffman Erving, (1968 [1961]). *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*. Paris, Éditions de Minuit.
–., (1991/1974). *Les Cadres de l'expérience*. Paris, Éditions de Minuit.
- Hennion Antoine, (2007/1993). *La Passion musicale*. Paris, Métailié.
–., (2012). « 'This Strange Thing Called Music'... Prendre au sérieux les mondes de la musique », in E. Brandl, C. Prévost-Thomas & H. Ravet (éd.). *25 ans de sociologie de la musique en France*. Paris, L'Harmattan.
- James William, (2005a/1897). *La Volonté de croire*. Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
–., (1909). *The Meaning of Truth*. New York, Longmans, Green & Co.
–., (2005b/1912). *Essais d'empirisme radical*. Marseille, Agone.
- Joseph Isaac, (2004). « L'athlète moral et l'enquêteur modeste », in Karsenti & Quéré: *La croyance et l'enquête: aux sources du pragmatisme*, Raisons Pratiques, n° 15, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 19-52.
- Karsenti Bruno, Quéré Louis, (éd.) (2004). *La croyance et l'enquête: aux sources du pragmatisme*, Raisons Pratiques, n° 15, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Lapoujade David, (1997). *William James, empirisme et pragmatisme*. Paris, PUF.
- Schütz Alfred, (1967). *The Phenomenology of the Social World*. Evanston Ill, Northwestern University Press.
- Whyte William Foote, (1995/1943). *Street Corner Society. La structure sociale d'un quartier italo-américain*. Paris, La Découverte.

Les Mondes de l'art comme activité collective

Retour sur la métaphore de « monde » chez H. Becker et A. Strauss

Karim Hammou

Les consommateurs de l'œuvre participent également de sa production. L'œuvre n'a d'effet qu'à condition que des gens la voient, l'entendent ou la lisent, ce qu'ils font de différentes manières, à nouveau en fonction de l'organisation sociale du monde dans laquelle l'œuvre est produite. Des gens de formations différentes liront différemment une œuvre d'art et auront une expérience différente dans leur relation à cette œuvre. [...] On connaît très bien tout cela. Mais on l'oublie tout aussi facilement lorsqu'on commence à théoriser.

(Becker, 2003, p. 30)

L'ouvrage *Les Mondes de l'art* est lui aussi le produit d'activités collectives. Il n'aurait pas pris la forme qu'on lui connaît, dans l'édition américaine originale de 1984 ou dans sa traduction française publiée en 1988, sans le concours direct ou indirect de Herbert Blumer, Raymonde Moulin ou Leonard Meyer bien sûr, mais aussi des étudiants qui élirent l'anecdote des tours de Watts comme temps fort du cours de sociologie de l'art de Howard Becker, des enseignements de Philippe Perkiss, photographe professant l'importance du choix de chaque élément dans la composition d'une photographie, des ingénieurs de la compagnie de pellicules Agfa ou des commanditaires d'enquêtes sur la « culture étudiante » aux États-Unis dans les années 1960¹.

Ce livre n'est pas seulement le produit d'activités collectives. Il continue à être re-créé par ces chaînes de coopération qui en proposent des traductions, des commentaires, des critiques, des utilisations, etc. Ainsi, on peut reprendre pour le cas particulier des *Mondes de l'art* cette remarque générale de Howard Becker au sujet des œuvres : « les objets ne sont jamais les mêmes. Ils varient. » (Becker, 2003, p. 28) Reconnaître ces variations est d'un intérêt considérable pour le travail sociologique. C'est en effet un appui pour expliciter certaines conventions de lecture par lesquelles nous tendons à appréhender et à utiliser le travail de Becker – et une invitation à

1. Le rôle qu'ont joué ces participants aux chaînes de coopération ayant abouti à la publication, en 1984, de l'ouvrage *Art Worlds* est décrit dans Becker 1990, 2003 et 2005.

mesurer en quoi ces conventions « réduisent considérablement le champ des possibilités » (Becker, 1988, p. 32).

Les notions de monde social et de monde de l'art, par exemple, sont conventionnellement considérées comme similaires. Un monde de l'art serait un monde social artistique. Je me suis éloigné de cette convention, pour privilégier un usage distinguant les deux termes. En effet, les notions de monde que l'on trouve chez Howard Becker et chez Anselm Strauss travaillent à partir d'une tradition commune, mais avec des orientations que l'on peut distinguer. La notion de monde de l'art privilégie l'idée d'aire d'activité, lorsque celle de monde social insiste sur l'idée d'aire culturelle. Il est évident qu'activité et culture sont étroitement liées. La nature de ce lien, toutefois, n'est pas donnée par avance. On peut imaginer des chaînes de coopération qui franchissent les limites de certaines aires culturelles. On peut aussi trouver des aires culturelles qui englobent des chaînes de coopération parallèles mais distinctes.

Divergeant par cette entrée différente dans les phénomènes sociaux, les notions de monde de l'art et de monde social peuvent également être distinguées par la mise en œuvre qu'en proposent leurs auteurs respectifs. Pour le dire d'une façon lapidaire, Becker postule (à partir d'une œuvre) l'existence d'un monde de l'art, alors que Tamotsu Shibutani et Anselm Strauss avancent un concept dont il s'agit de démontrer l'adéquation à un ensemble d'observations empiriques. Ce texte vise à argumenter cette lecture non conventionnelle des *Mondes de l'art*, et à illustrer le type d'utilisations sociologiques auxquelles elle introduit. Je montrerai notamment comment, au cours d'une recherche sur les transformations de la pratique du rap en France, ces deux concepts m'ont été utiles, compris dans les sens respectifs que je viens d'esquisser.

Échapper à la réification conceptuelle des activités collectives

Howard Becker déploie progressivement la notion de monde de l'art au fil d'une série d'articles publiés dans les années 1970. Le premier, publié en 1974, n'en fait qu'un concept défini par défaut. Becker souligne en effet qu'il n'utilise pas la notion de monde de l'art en référence aux analyses de Danto, et précise qu'il utilise « le mot de façon relativement non analysée », tout en « laissant son sens se clarifier en contexte » (Becker, 1974, p. 768). Le cœur de l'article réside plutôt dans le couple conceptuel chaîne de coopération/convention. À l'aide de ces notions, Becker souhaite traiter l'art comme une activité collective, et propose une critique des analyses sociologiques qui réifient les notions métaphoriques de « structure sociale », de « système » ou d'« organisation ». Derrière chacun de ces termes, souligne Becker, on trouve des personnes concrètes qui s'engagent dans des activités collectives concrètes. Si ces métaphores suggèrent une forme de fréquence et de régularité dans les activités collectives, seule l'enquête peut en fait en apporter la preuve (Becker, 1974, p. 775). Cet appel à la prudence dans la manipulation des métaphores mérite d'être retenu : si la notion de monde de l'art n'est pas encore explicitée, elle entretient dès cet article un rapport paradoxal à celle d'organisation.

Une définition précise de la notion de monde de l'art intervient deux ans plus tard dans un article intitulé « Art Worlds and Social Type ». Non sans humour, Becker définit un monde de l'art par une tautologie revendiquée comme telle : « un monde de l'art correspond aux personnes et aux organisations qui produisent les événements et les objets que ce monde définit comme de l'art » (Becker, 1976, p. 703). Il en déduit quatre propositions qui résument l'armature théorique

que l'on retrouve dans *Les Mondes de l'art*. Je souhaite tout particulièrement attirer l'attention sur la troisième proposition. Becker invite à ne pas imaginer qu'il n'existe qu'un seul monde de l'art, mais que plusieurs mondes peuvent coexister, qu'ils soient durables ou éphémères. À la limite, des chaînes de coopération peuvent n'advenir qu'à l'occasion d'une seule et unique œuvre (*ibid.*, p. 704).

L'opposition entre monde de l'art durable et monde de l'art éphémère rappelle l'avertissement que formulait l'article de 1972. Lorsqu'on parle d'« organisation », il faut s'assurer que les activités concrètes que l'on vise par cette métaphore se déroulent bien de manière fréquente et régulière. C'est ainsi que Becker mobilise la notion de monde de l'art organisé (Becker, 1974, p. 774; Becker, 1976, p. 705), et laisse ainsi entendre que tous les mondes de l'art ne le sont pas au même degré, ou plus exactement peut-être que toutes les portions des mondes de l'art ne sont pas nécessairement organisées. La distinction entre portions plus ou moins organisées des mondes de l'art introduit à une analyse en termes de segmentation sociale que Becker prolonge dans un article de 1978. Cette tension entre « monde de l'art » et « monde de l'art organisé » (ou « monde organisé ») balise la majorité des usages de la notion de monde de l'art que l'on peut relever dans les travaux de Becker sur l'art comme activité collective. Elle mérite d'autant plus d'être soulignée qu'avec la publication d'*Art Worlds*, en 1984, la notion de monde de l'art est affirmée comme la colonne vertébrale (Becker, 1984, p. X) de l'approche avancée par l'auteur.

Le monde de l'art comme monde social artistique

Dès les années 1970, cette approche fait l'objet de discussions critiques (Griffin & Griffin 1976; Silver, 1979). Peu nombreuses sont celles qui accordent une attention directe au concept de monde social. David Unruh (1979; 1980) propose l'une des premières discussions explicites du concept. Il l'inscrit dans la problématique plus large des « mondes sociaux », définis comme des formes d'organisation sociale qui ne sont ni étroitement organisées ni clairement délimitées (Unruh 1980; p. 274). L'auteur souligne l'importance de cette forme sociale dans les travaux de la première école de Chicago. Il rappelle la conceptualisation explicite de la notion de monde social initiée par Tamotsu Shibutani (1955), et approfondie par Anselm Strauss (1978), avant de rattacher l'approche de Becker à cette tradition. Il souligne toutefois l'une des originalités de ce dernier : la définition qu'il propose d'un monde de l'art n'implique pas que les acteurs ou les organisations se définissent eux-mêmes comme participants à un monde social particulier pour qu'ils soient considérés comme tels dans l'analyse.

Si les commentaires ultérieurs de la notion de monde de l'art prolongent l'association monde de l'art/monde social, la singularité de l'approche beckerienne passe généralement inaperçue. En France, la traduction d'*Art Worlds* est précédée d'une présentation de l'ouvrage par Pierre-Michel Menger qui introduit la notion de monde de l'art comme une application locale d'une métaphore interactionniste plus vaste théorisée par Anselm Strauss (Menger, 1988, p. 18). C'est également ainsi que, dans la lignée de David Unruh, les *leisure studies* s'approprient la notion (Snyder, 1986; Stebbins, 1996, p. 6), ou que la sociologie des arts la discute (François, 2005, p. 9; Fabiani, 2007, p. 62). La notion de monde de l'art devient dès lors une façon de caractériser une forme d'organisation sociale (Benghozi, 1990; Hennion, 1993, p. 140), au même titre que la notion de champ de Pierre Bourdieu. Les deux notions sont d'ailleurs régulièrement confrontées,

que ce soit pour argumenter de la supériorité de l'une sur l'autre (Bourdieu, [1992] 1998, p. 338 sq; Becker & Pessin, 2006, p. 278 sqq.), ou pour proposer une articulation qui fait du champ (artistique) un cas particulier de monde (de l'art) (Mauger, 2006). Les organisations sociales particulières que décrit le concept de monde social seraient, selon la formule synthétique qu'en propose Pierre-Jean Benghozi, « des sous-systèmes sociaux quasi autonomes dans lesquels les interactions entre individus sont stabilisées en des réseaux intégrés qui perdurent en assurant la conservation de leurs normes, l'adaptation à l'environnement, la réalisation de buts communs, l'intégration des professionnels. » (Benghozi, 1990, p. 133)

Cette conception de la notion de monde de l'art a alimenté un profond renouvellement des approches des arts et du travail aux États-Unis comme en France. Il n'est pas certain toutefois qu'elle soit la seule possible. Elle laisse en effet de côté deux éléments importants: la portée critique de la notion de monde de l'art vis-à-vis des métaphores systémiques et organisationnelles; la priorité accordée par Becker aux activités collectives sur l'auto définition des personnes, notamment dans ses définitions délibérément tautologique de la notion de monde de l'art. Il me semble que l'on peut tenir compte de ces deux dimensions si l'on rompt avec la convention de lecture qui associe étroitement la conceptualisation de Becker à celles de Shibutani et Strauss, et fait ainsi des mondes de l'art des mondes sociaux artistiques.

Le test du domestique d'Anthony Trollope

Examinant les outils conceptuels proposés par la tradition interactionniste, Claude Dubar et Pierre Tripier retrouvent, par un autre chemin, la critique qu'Unruh adressait à la notion de monde de l'art *comprise depuis la problématique des mondes sociaux*. Tout en soulignant l'« extraordinaire engouement » pour la notion de monde social, les auteurs doutent qu'il s'agisse d'un concept réellement opératoire. « Le problème délicat posé par l'usage de cette notion, c'est qu'elle constitue à la fois une réalité langagière, "un univers de discours" [...] et un ensemble de "faits palpables" » (Dubar & Tripier, 1998, p. 108). Une partie de ce problème se dénoue lorsque l'on réinscrit les notions de monde de l'art et de monde social dans le processus de leur élaboration respective.

Anselm Strauss et Howard Becker inscrivent leurs travaux dans une tradition théorique largement commune, et mettent tous les deux l'accent sur la dimension processuelle des phénomènes sociaux, l'incertitude sur les frontières sociales, et le travail permanent de négociations qui rend les activités collectives possibles. Toutefois, si l'on accepte de voir dans les citations mutuelles l'une des traces conventionnelles de chaînes de coopération intellectuelles qui caractérisent les mondes académiques, l'absence de référence, dans les travaux de Becker, aux articles que Shibutani et Strauss consacrent au concept de monde social mérite attention. Inversement, Anselm Strauss ne cite pas Becker lorsqu'il analyse le concept de monde social (Strauss, 1978, trad. Strauss, 1992; Strauss, 1993, p. 209 sqq). Becker et Strauss se citent abondamment – mais pas lorsqu'ils analysent leurs notions respectives de « monde ».

Tamotsu Shibutani, dans les années 1950, conceptualise la notion de monde social en vue de comprendre comment des acteurs font groupe. Il présente cette notion comme une alternative féconde à la notion trop polysémique de groupe de référence (Shibutani, 1955, p. 563). Les mondes sociaux, précise-t-il, naissent lorsque des individus en viennent à endosser une perspec-

tive commune sur leur environnement. Ce sont donc moins les interactions entre les membres d'un monde social qui importent que la culture qu'ils ont en partage parce qu'elle circule dans des canaux de communication communs. Soucieux de ne pas cantonner l'observation et l'analyse à « des univers de discours » (Strauss, 1992, p. 272), Anselm Strauss infléchit la démarche de Shibutani. Il souhaite que la recherche sur les mondes sociaux ne néglige pas les « faits palpables comme des activités, des appartenances, des sites, des technologies et des organisations spécifiques ». Un monde social, rappelle Strauss en citant Shibutani, est « un univers de réponse réciproque régularisée » (*ibid.*), ainsi qu'« une arène dans laquelle existe une sorte d'organisation » (*ibid.*: 279). Mais c'est bien la dimension symbolique qui définit en premier lieu ceux qui font partie ou ne font pas partie d'un monde social. Ce dernier se distingue en effet d'autres formes d'organisations des activités humaines en ce qu'elle est « une « aire culturelle » dont les frontières ne sont délimitées ni par un territoire, ni par une appartenance formelle mais par les limites d'une communication efficace » (*ibid.*).

Si un monde social est borné par les limites d'une communication efficace, un monde de l'art, pour Becker, ne trouve ses limites que dans une principe d'économie de la recherche : « par commodité, nous admettons d'ordinaire que la contribution de nombre de collaborateurs est trop marginale pour que nous en tenions compte. N'oublions pas toutefois que cet état de choses peut changer [...] si, pour une raison ou pour une autre, cette sorte de contribution devient soudain difficile à obtenir. » (Becker, 1988, p. 59) Ce qui importe, pour Becker, ce n'est donc pas l'auto définition des personnes concernées, ni même l'efficacité de la communication dans l'ensemble d'un monde de l'art, mais la capacité d'un maillon à peser sur les chaînes de coopération dont il fait partie. Pour expliciter cette approche, on peut rappeler une anecdote sur laquelle Becker appuie sa démonstration, et qui a valeur de test : le domestique d'Anthony Trollope réveillait son employeur et lui apportait son café, de sorte que le romancier était au travail chaque matin à 5h30. À ce titre, Howard Becker décrit ce domestique comme un personnel de renfort dont la coopération, indispensable au travail du romancier, l'inscrit pleinement dans les chaînes de coopération mobilisées autour de son œuvre et, par voie de conséquence, dans un monde de l'art.

L'anecdote du domestique d'Anthony Trollope a une forte valeur allégorique sous la plume de Becker. Située en exergue du premier chapitre d'*Art Worlds*, elle vise à ce que « le lecteur se souvienne instantanément de la conception abstraite d'ensemble » (Becker, 1990, p. 500) développée dans l'ouvrage. De fait, c'est une excellente ficelle pour prévenir l'exclusion *a priori* de personnes peu visibles, et pourtant indispensables aux activités collectives des mondes de l'art. Le domestique d'Anthony Trollope pourrait-il aussi facilement se décrire comme partie prenante d'un monde social de la littérature britannique du ^{xix}^e siècle ? Rien n'est moins sûr, sauf à élargir l'aire culturelle de ce monde social à l'ensemble de la société victorienne. Il faudrait en tout cas démontrer que ce domestique agit sur la base d'un sentiment d'appartenance et d'engagement vis-à-vis du monde littéraire (Clarke, cité dans Strauss, 1993, p. 212), alors que l'extrait rapporté par Becker témoigne plutôt d'une relation entre le domestique et son employeur reposant sur la prime annuelle que le second accorde au premier pour sa tâche.

Distinguer monde de l'art et monde social : le cas du rap comme activité collective

Cette lecture de la notion de monde de l'art conduit à une appréhension des phénomènes sociaux distincte de celle privilégiée par la notion de monde social. La question que soulève Howard Becker est celle de l'activité collective, tandis qu'Anselm Strauss interroge l'existence d'une culture partagée. Mais elle incite également à distinguer le statut de ces deux notions. Pour reprendre le vocabulaire de Jean-Claude Passeron, la notion de monde social est typologique et offre à la recherche les vertus d'un semi-nom propre (Passeron, [1991] 2006, p. 130). Elle permet de spécifier un ensemble d'observations empiriques en les rapprochant d'une série de cas antérieurs.

Dans la lecture que je propose ici, au contraire, la notion de monde de l'art est un concept générique, dont la « teneur descriptive en phénoménalité historique » (*ibid.*, p. 132) est faible. Partout où l'on parle d'art, voire partout où l'on pourrait parler d'art, il y a « monde de l'art ». Partout où « des vraies personnes essaient de faire en sorte que des choses se fassent, principalement en obtenant d'autres personnes qu'elles fassent ce qui les aide dans leurs projets » (Becker & Pessin, 2006, p. 280) il y a monde de l'art. La question du degré d'organisation, ici, reste entièrement ouverte. Tout le problème est de savoir *comment*, empiriquement, ces activités collectives se déroulent.

Si la notion de monde de l'art laisse la question empirique du « comment » entièrement ouverte, quelle est son utilité ? Comprise de cette façon, la notion de monde de l'art s'apparente à une « ficelle du métier » de sociologue (Becker, 2002). Elle s'est révélée féconde, dans ma propre trajectoire de recherche, par la méthode d'enquête qu'elle dessine, et que l'article « Art Worlds and Social Types » explicite en 1976 :

Nous ne commencerons pas par définir l'art, puis chercher les personnes qui produisent les objets ainsi isolés. Nous chercherons plutôt des groupes de gens qui coopèrent à la production de choses qu'eux-mêmes, au moins, appellent art ; une fois ces personnes trouvées, nous chercherons toutes les autres personnes qui sont également nécessaires à cette production, de façon à dépeindre progressivement un tableau aussi complet que possible du réseau de coopération qui s'étend autour des œuvres en question (Becker, 1976, p. 704).

Je propose, pour finir, de présenter l'intérêt respectif que j'ai porté aux concepts de monde de l'art et de monde social au travers de l'exemple d'une recherche que j'ai consacrée aux transformations des pratiques de rap en français dans les industries musicales (Hammou, 2009a).

Batailler pour un chant : une histoire du rap en France

Le rap est une forme musicale américaine que popularisent plusieurs succès internationaux à partir de 1979. Il se caractérise par une base instrumentale qui fait alors la part belle aux boîtes à rythme et au sampling, technique d'échantillonnage et de manipulation d'extraits sonores. Mais ce qui donne son nom au rap est la technique d'interprétation privilégiée : ni parlée, ni chantée, mais rappée, c'est-à-dire rimée et proférée en harmonie avec le rythme de l'instrumental. Le rap français n'est popularisé comme genre musical qu'au début des années 1990, lorsque les premiers albums de rap en français sont commercialisés par les majors de l'industrie du disque. Pourtant, des pratiques de rap en français naissent dès 1980. Comment ces pratiques sont-elles rendues possibles ? De quelle façon les appropriations de l'interprétation rappée se jouent-elles en France et en français ?

En trente ans, de 1980 à nos jours, le nombre de définitions implicites ou explicites de ce qui est du rap en français est considérable, et les chaînes de coopération durables ou éphémères qui ont soutenu la réalisation d'œuvres de rap en français sont variées. Je me suis en particulier attaché à décrire trois configurations historiques différentes, qui balisent le chemin du rap français dans la culture commune contemporaine.

La première configuration voit s'opposer, au cours des années 1980, deux usages du rap et deux chaînes de coopération en partie distinctes. D'un côté, des interprètes issus des variétés et souvent chanteurs au sens traditionnel du terme, s'approprient ponctuellement l'interprétation rappée, dans le cadre des coopérations ordinaires de l'industrie du disque. Cela aboutit à des œuvres telles que « Chacun fait... (c'est qui lui plaît) » du groupe Chagrin d'Amour, tube de l'année 1982. De l'autre, des amateurs de musiques afro-américaines aux marges de l'industrie du disque se spécialisent peu à peu dans de nouvelles pratiques – DJing, rap en français... – en suivant attentivement les évolutions du genre rap américain au cours des années 1980.

La deuxième configuration est dominée par la médiatisation massive, au tournant des années 1990, de ces spécialistes de l'interprétation rappée, parmi lesquels se distinguent bientôt les noms de Suprême NTM, IAM ou encore MC Solaar. C'est alors que les grandes maisons de disques interviennent de manière centrale dans les chaînes de coopération permettant de réaliser du rap en français. Les pouvoirs publics et les grands médias (presse nationale, chaînes télévisées généralistes...) contribuent dans le même temps à imposer une nouvelle définition du genre rap en France. Cette définition assigne l'écoute comme la pratique du rap à une banlieue imaginaire, lieu de toutes les altérités, et fait du jeune de banlieue la figure analogique par laquelle l'activité des rappeurs est comprise.

La troisième configuration voit l'organisation progressive des rappeurs en France, en un monde social commun. Les rappeurs s'appuient de plus en plus sur des chaînes de coopération où les entreprises spécialisées dans le rap se multiplient, qu'elles soient discographiques, radiophoniques ou éditoriales. En outre, une définition commune dominante de ce qu'est le rap en France émerge de l'interconnaissance qui se développe entre ces artistes au cours des années 1990. Au tournant des années 2000 existe un monde social du rap français qui promeut notamment un travail esthétique et commercial sur « la rue », tout en faisant de la technicité de l'interprétation rappée une condition majeure de la reconnaissance entre pairs.

Explorer des chaînes de coopération : une méthode d'enquête

Suivant la démarche beckerienne pour le cas particulier du rap, j'ai renoncé à commencer par définir le rap, pour chercher les personnes qui produisaient les objets ainsi isolés. J'ai plutôt cherché qui définissait des choses comme du rap, avec qui ces personnes coopéraient, avant de remonter aussi loin que possible (et que nécessaire) les chaînes de coopération qui rendent ces

activités possibles. La notion de monde de l'art m'a permis ne pas me laisser induire en erreur par la division morale du travail. Elle m'a notamment conduit à prêter une attention centrale à certaines personnes, journalistes et animateurs à la télévision par exemple, dont le rôle dans la définition du rap est crucial, alors qu'eux-mêmes se définissent comme étrangers à cette forme². Parce qu'elles se caractérisent par un degré d'autonomie souvent faible, les chaînes de coopération permettant à différentes époques de réaliser des œuvres de rap s'inscrivent dans des espaces sociaux hétérogènes qui pèsent sur la forme que les œuvres prennent. La ficelle des mondes de l'art, (ou des chaînes de coopération) m'a donc permis d'être attentif au rôle des ingénieurs du son et des directeurs artistiques, mais aussi, des élus locaux, des animateurs socioculturels, des humoristes... Dans l'usage que j'ai privilégié dans ma thèse, l'existence d'un monde de l'art du rap, interprété au sens de Howard Becker, ne fait pas question dans l'enquête : elle en est une ressource.

La méthode des « mondes de l'art » m'a aussi permis d'imaginer un matériau d'enquête. J'ai travaillé en ethnographe dans les lieux où l'on faisait du rap dans la première moitié des années 2000. J'avais donc sous les yeux une partie des chaînes de coopération de cette période. Mais comment imaginer la forme de ces coopérations dans la première moitié des années 1990 ? Dans la première moitié des années 1980 ? En inversant la démarche de Becker, qui vise à mieux comprendre les œuvres à partir des chaînes de coopération qui leur ont donné naissance, j'ai examiné les œuvres pour y repérer les traces des chaînes de coopération qui les ont rendues possible. En d'autres termes, j'ai utilisé des disques de rap en français, et plus particulièrement des albums, comme des documents, au sens historique du terme. J'ai ainsi ausculté ces « moments figés de l'histoire des interactions humaines » (Becker, 2002, p. 94) que sont les œuvres de rap.

À l'aide d'autres documents, j'ai pu mettre à jour le rôle déterminant (et changeant) des programmeurs de radio, des rappeurs entre eux, des DJs³. Un seul exemple en guise d'illustration : on observe une forme caractéristique de refrain dans les albums de rap du début des années 1990 : le refrain-titre, c'est-à-dire « un monostiche détaché ou intégré à la strophe » (July, 2011, p. 120 ; Spyropoulou Leclanche, 1998, p. 100 sqq). Cette forme, qui rassemble près de 40 % des refrains de 1990 à 1993, disparaît presque totalement dix ans plus tard. Il y a moins de 10 % de refrain-titre dans les albums de rap du début des années 2000. Du point de vue des coopérations, ces refrains-titre témoignent du rôle cardinal occupé alors par le DJ dans la production de morceaux de rap. Au cours du temps du refrain, les performances du DJ (variations instrumentales, compositions de scratches...) passent au premier plan, inversant la hiérarchie implicite qui prévaut durant les couplets où l'interprétation du rappeur, du MC⁴, est mise en valeur. La quasi-disparition des refrains-titre manifeste la marginalisation progressive des DJs dans la production des morceaux de rap. Cela ne signifie pas pour autant que les DJs deviennent marginaux dans les chaînes de coopération du monde rap. Mais la forme caractéristique de coopération d'un duo DJ/MC, dominante au début des années 1990, disparaît peu à peu au fil des années 1990.

2. Ou plus exactement, ces journalistes et animateurs définissent le rap comme une forme qui leur est étrangère (Hammou, 2009b).

3. Abréviation de disc-jockey.

4. Abréviation de Master of Ceremonies (maître de cérémonie), MC est souvent utilisé comme synonyme de rappeur. Le terme fait référence au travail d'animation qu'assuraient les premiers rappeurs, incitant les participants à danser, présentant ou commentant la sélection musicale du ou des DJs lors de fêtes organisées dans les années 1970 en Jamaïque ou aux États-Unis.

Saisir la naissance d'un monde social : un résultat de l'enquête

Comprise de cette façon, la notion de monde de l'art suggère donc une démarche susceptible de prémunir le chercheur contre des opérations d'exclusion *a priori* de personnels de renfort que l'on juge traditionnellement secondaires. Mais j'ai considéré, pour citer Becker, qu'un monde de l'art « n'est pas à proprement parler une structure ou une organisation » (Becker, 1988, p. 59). Or au fil des années 1990, c'est bien une forme d'organisation des activités collectives permettant la production d'œuvres de rap que j'ai observée. Considérant qu'un monde social correspond à « une arène dans laquelle existe une sorte d'organisation » (Strauss, 1992, p. 269), j'ai utilisé cette notion pour *typifier* la forme d'organisation collective dominant la production d'œuvres de rap en France dans la deuxième moitié des années 1990.

La notion de monde social visait à saisir des phénomènes faiblement structurés, mais qui n'en sont pas moins influents : la capacité d'une collection d'individus à endosser une perspective commune sur leur environnement. S'il met explicitement à distance la référence à un territoire géographiquement délimité, le concept de monde social n'en fait pas moins fond, de façon métaphorique, sur l'image spatiale d'une étendue aux bornes incertaines. Entre l'efficacité et l'inefficacité d'une communication, il est aisé d'imaginer tout un dégradé d'efficacités partielles, de malentendus tacites, d'ambiguïtés sourdes. Le concept de monde social, entendu au sens de Shibusani et Strauss, est le concept qui m'a paru le plus approprié pour décrire comment, au cours des années 1990, une aire culturelle commune à une majorité d'artistes – mais aussi à un public – se forme. Elle s'appuie sur différents réseaux de communication. Une interconnaissance et une inter-reconnaissance entre artistes, d'abord (Hammou, 2009c), mais aussi : un réseau radiophonique national (Skyrock), des titres de presse (magazines spécialisés), des réseaux de distribution d'enregistrements spécifiques (*mixtapes*⁵, compilations), plus tard des sites Internet, etc.

Cette aire est historiquement située : il a existé des façons de faire du rap en français qui ne s'appuyaient pas sur cette aire culturelle. Elle est également socialement située : cette aire culturelle ne préside pas à la réalisation de toutes les œuvres de rap. Mais l'existence d'un monde social du rap français, forme précaire d'organisation sociale, n'en est pas moins suffisamment tangible pour constituer, à partir de 1997, l'un des cadres privilégiés d'élaboration d'un genre rap en France. Elle est aussi suffisamment tangible pour survivre à ceux qui contribuent à son émergence et pour peser sur les pratiques de leurs successeurs. En d'autres termes, apparaît alors une culture professionnelle musicienne du rap français, dont mon enquête décrit la genèse (Hammou 2009a).

La notion de monde de l'art donne prise à deux usages distincts. Mobilisée comme un sémion propre, elle se rapproche de la définition des mondes sociaux que proposent Tamotsu Shibusani et Anselm Strauss. On peut également privilégier une acception de la notion comme un concept générique qui, en dessinant une méthode d'enquête, offre un truc « qui vous fait découvrir comment surmonter telle difficulté commune ». (Becker, 2002, p. 25)

5. Les *mixtapes* rassemblaient des morceaux de rap, de ragga ou de R & B (originaux ou non) mixés sur une cassette audio vendue à bas prix dans les magasins spécialisés (généralement 8 euros pour 60 à 90 minutes).

Bibliographie

- Becker Howard S., Pessin Alain, (2006). « A Dialogue on the Ideas of 'Worlds' and 'Field' », *Sociological Forum*, vol. 21, n° 2, p. 275-286.
- Becker Howard S., (1974). « Art As Collective Action », *American Sociological Review*, vol. 39, n° 6, p. 767-776.
- ., (1976). « Art Worlds and Social Types », *American Behavioral Scientist*, vol. 19, n° 6, p. 703-718.
- ., (1988). *Les Mondes de l'art*. Flammarion.
- ., (1990). « 'Art Worlds' Revisited », *Sociological Forum*, vol. 5, n° 3, p. 497-502.
- ., (2002). *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris, La Découverte.
- ., (2005). « Inventer chemin faisant: comment j'ai écrit *Les mondes de l'art* », in Mercure D., *L'analyse du social: les modes d'explication*. Laval, Les Presses de l'Université Laval, P. 57-74.
- Benghozi Pierre-Jean, (1990). « Les Mondes de l'art », *Revue française de sociologie*, vol. 31, n° 1, p. 133-139.
- Bourdieu Pierre, (1998/1992). *Les Règles de l'art*. Paris, Le Seuil.
- Dubar Claude, Tripier Pierre, (1998). *Sociologie des professions*. Paris, Armand Colin.
- Fabiani Jean-Louis, (2007). *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*. Paris, L'Harmattan.
- François Pierre, (2005). *Le monde de la musique ancienne*. Paris, Economica.
- Griffin Charles T., Griffin Brenda S., (1976). « Art as Collective Action », *American Sociological Review*, vol. 41, n° 1, p. 174-176.
- Hammou Karim, (2009a). Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français, Marseille, EHESS, Thèse de sociologie.
- ., (2009b). « Programmer l'ambiguïté. La médiatisation d'une pratique du rap en français à la télévision (1987-1991) », in Pecqueux A., Roueff O., *Écologie sociale de l'oreille: enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris, EHESS, 119-147.
- ., (2009c). « Des raps en français au 'rap français'. Une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel », *Histoire & Mesure*, n° 24, p. 73-108.
- Hennion Antoine, (1993). *La Passion musicale*. Paris, Métailié.
- July Joël, [2005] (2011). « Formes nouvelles de la chanson française », in Bougault L., Wulf J., *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*. Éditions Styl-m, p. 115-149. En ligne: <http://www.styl-m.org/pdf/Bougault:WulfFORMESETNORMES.pdf> (consulté en septembre 2011).
- Mauger Gérard, (2006). *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

- Menger Pierre-Michel**, (1988). « Présentation » in Howard Becker, *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.
- Passeron Jean-Claude**, (2006/1991). *Le Raisonnement sociologique*. Paris, Albin Michel.
- Shibutani Tamotsu**, (1955). « Reference Groups as Perspectives », *The American Journal of Sociology*, vol. 60, n° 6, p. 562-569.
- Silver Harry R.**, (1979). « Rethinking Arts and Crafts: A Comment on Becker », *The American Journal of Sociology*, vol. 84, n° 6, p. 1452-1457.
- Snyder Eldon**, (1986). « The Social World of Shuffleboard », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 15, n° 2, p. 237-253.
- Spyropoulou Leclanche Maria**, (1998). *Le refrain dans la chanson française. de Bruant à Renaud*, Presses universitaires de Limoges.
- Stebbins Robert A**, (1996a). *The Barbershop Singer. Inside the Social World of a Musical Hobby*. Toronto (ON), University of Toronto Press.
- Strauss Anselm**, (1992). *La Trame de la négociation*. Paris, L'Harmattan.
–., (1993). *Continual Permutations of Action*. Piscataway, (NJ), Transaction.
- Unruh David R**, (1979). « Characteristics and Types of Participation in Social Worlds », *Symbolic Interaction*, n° 2, p. 115-129.
–., (1980). « The Nature of social Worlds », *The Pacific Sociological Review*, vol. 23, n° 3, p. 271-296.

Sur les traces d'Howard Becker : la sociologie (et la société) comme puzzle

Michel Villette

La Revue *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* a publié dans son numéro de juin 1986, la traduction française par Jean Pennef, de « The Life History and the Scientific Mosaic », introduction rédigée par Howard Becker au livre de Clifford R. Shaw, *The Jack Roller*, republiée en 1970 dans H.S. Becker, *Sociological Work*, Aldine, New York.

Dans ce bref hommage à l'œuvre d'Howard Becker, je voudrais essayer d'expliquer comment un apprenti sociologue français a pu recevoir cet article à l'époque et en quoi cette lecture l'a aidé à faire son travail et à définir son identité, en tant que sociologue.

Il s'agit ici d'étudier la réception d'une œuvre. La construction de ce papier suivra donc les préceptes d'Howard Becker concernant l'étude des processus, en trois étapes : l'état initial du lecteur, jeune étudiant en sociologie ; la lecture et les notes qu'il prend pour garder en mémoire sa lecture ; enfin, son état final et la transformation de sa conception du travail sociologique.

Le lecteur : Un apprenti sociologue des années 1980, prédisposé à la déviance méthodologique

Bourdieu l'avait bien montré, en France, les enfants issus de milieux populaires et dont les parents n'ont pas étudié au-delà de l'école primaire ont peu de chance d'accéder aux grandes écoles ou au doctorat et encore moins de chance de faire une carrière académique. Jouant sur des chances de réussite faibles il leur faut donc innover, s'écarter assez de la science normale pour échapper à la redoutable concurrence des héritiers, pourvus en capital culturel et social. Le texte d'Howard Becker pouvait fournir à ce jeune homme l'indication d'un des chemins de traverse possible.

À la fin des années 1980 déjà, comme aujourd'hui, beaucoup d'étudiants en sociologie se trouvaient, volens nolens, dans une position ambiguë vis-à-vis de la discipline. Ils se prétendraient rétrospectivement « sociologue » si par chance ils trouvaient un emploi académique. Ils deviendraient membres de la profession qu'ils avaient prise pour objet d'étude (par exemple, enseignant du secondaire, animateur socioculturel, assistante sociale, consultant en management) si par infortune toute carrière intellectuelle restait définitivement fermée. Pendant la période d'indéfinition de leur devenir social, leur style d'écriture prenait la forme d'un témoignage autobiographique, genre littéraire que la tradition Durkheimienne considère comme la contribution d'un

« informateur indigène » plutôt que comme celle d'un « sociologue » au plein sens du terme. Sous la houlette de leurs professeurs, ces jeunes gens devaient donc faire des efforts constants pour « prendre de la distance », « remonter en généralité » et cesser de parler à la première personne, au risque de ne raconter rien de plus que leurs propres interrogations existentielles.

Pour augmenter leurs chances de rejoindre le monde académique, ces apprentis sociologues étaient incités à dévoiler les coulisses de l'activité des professionnels qu'ils étudiaient et les dessous de la profession à laquelle ils espéraient échapper en rejoignant le refuge académique. Ils devaient prendre le risque de publier ce qui reste normalement « confidentiel » et passer pour traître d'un côté, « sociologue inabouti » de l'autre. Tout comme les jeunes artistes, dont on ne sait encore si leurs œuvres seront classées dans la catégorie sans valeur des productions amateurs ou si elles entreront dans la course à la reconnaissance artistique, les publications de ces apprentis sociologues restaient d'une valeur indéterminée jusqu'à l'éventuelle publication dans des revues reconnues et l'obtention d'un poste dans une institution d'enseignement supérieur.

Une autre caractéristique importante du jeune lecteur d'Howard Becker dont nous suivons ici le parcours d'apprentissage est qu'en 1988, outre son origine sociale modeste, l'incertitude de ses chances de carrière et son besoin de reconnaissance académique, il ne disposait que d'une connaissance très limitée de la sociologie académique, discipline découverte sur le tard, au moment de l'inscription en thèse, après un parcours dans les classes préparatoires littéraires et un cursus de philosophie. Cette voie d'accès à la sociologie par l'entremise de la philosophie était encore fréquente en France jusqu'au début des années 1980. Elle devient plus rare aujourd'hui où les sciences sociales sont de plus en plus souvent abordées par des étudiants passés par un baccalauréat scientifique, et souvent, peu au fait de la tradition des humanités.

En khâgne, notre futur sociologue avait été particulièrement séduit par l'étude d'*Erfahrung une Urteil, Untersuchungen zur Genealogie der Logik* d'Edmund Husserl. Cette initiation à la phénoménologie rendait notre lecteur d'Howard Becker potentiellement réceptif au « caractère subjectif de l'intuition intellectuelle » ainsi « qu'aux conditions subjectives de son atteinte » pour reprendre les formulations de Husserl (1970, p. 18).

De même, la lecture de *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendante Phänomenologie* (1954) pouvait constituer un terreau favorable, en dépit de la forte différence de style entre l'empirisme et le pragmatisme de Becker et l'abstraction théorisante de Husserl, car les deux auteurs se rejoignaient dans leur critique du scientisme.

La lecture de Husserl lui avait appris combien il était utile de s'écarter du scientisme pour faire de la bonne philosophie et la lecture d'Howard Becker lui fournissait des indications précieuses sur la manière de faire une sociologie qui ne soit pas scientiste.

Les recommandations de Becker peuvent se résumer en cinq points : rassembler des éléments pour comprendre comment des humains agissent en situation ; compiler les témoignages pour former une « mosaïque scientifique » ; éluder l'exigence de certitude des scientistes ; réaliser l'impossible centrage sur les processus ; travailler la relation entre le sociologue et ceux qui ne sont pas sociologues.

Rassembler des éléments pour comprendre comment des humains agissent en situation.

Selon Becker, la démarche biographique est une tentative du sociologue pour rassembler des faits utiles à la formulation de la théorie générale en sociologie. Le sociologue qui recueille une biographie « prend des dispositions pour s'assurer qu'elle traitera de toutes les choses que nous voulons connaître, qu'aucun événement important ne sera négligé, que les faits présentés comme authentiques cadreront avec les autres témoignages disponibles »... Il « accorde une grande importance aux interprétations que, dans la pratique, les gens donnent comme explication à leur comportement. Pour comprendre un individu, on doit savoir comment il percevait la situation, les obstacles qu'il croyait devoir affronter, les alternatives qu'il voyait s'ouvrir devant lui. » Ce genre de phrase contient en germe une théorie de l'action et notre jeune lecteur n'a pas manqué de les recycler, inchangées, pour les appliquer à sa propre démarche de recherche qu'il pratiquait sans l'avoir théorisée et qu'il avait besoin de justifier.

Compiler les témoignages pour former une « mosaïque scientifique »

Selon Becker, chaque étude biographique particulière peut être vue comme une des pièces ajoutées à une mosaïque, contribuant partiellement à notre compréhension de l'ensemble du tableau. Cette vision de la recherche, comme un travail collectif auquel de nombreux chercheurs apportent leur témoignage et leur vision située de la société dont on cherche à comprendre la configuration générale est évidemment une évocation de l'école de Chicago des années 1920-1930, du temps de Robert E. Park, lorsque « tout était matériau pour la théorie qui se développait » et que « toutes sortes d'études faites selon des méthodes diverses contribuaient à son développement ».

C'est la ville de Chicago que Park et ses élèves cherchaient à saisir dans sa globalité et, pour atteindre ce but, ils multipliaient les études ethnographiques les plus diverses dans les milieux les plus divers. Chaque étude de cas pouvait servir à tester une grande variété de théories et à mettre en relation, quoique de manière imparfaite, une foule de phénomènes apparemment distincts. Ce n'est donc pas par hasard que, pour nous faire comprendre ce qu'il veut dire, Becker utilise des métaphores artistiques: « des morceaux différents enrichissent diversement notre compréhension: certains sont utiles pour leur couleur, d'autres parce qu'ils permettent de discerner le contour d'un motif. Aucun morceau n'a un grand rôle et, si nous n'avons pas sa contribution, il y a d'autres moyens de parvenir à la compréhension de l'ensemble ».

Éluder l'exigence de certitude des scientifiques

Avec un magnifique courage épistémologique, Becker écrit: « Je ne connais pas avec certitude les critères pour juger de l'apport d'un travail scientifique, en particulier par rapport à son contexte global, mais je sais que ce ne sont pas ceux, actuellement en vogue, qui sont tirés du modèle de l'expérimentation contrôlée. »... « Nous n'escomptons pas, dans un programme de recherche ample et diversifié, qu'une partie quelconque du travail nous donnera toutes les réponses ou même la totalité d'une réponse. Chaque recherche fournit une indication approximative de la direction dans laquelle se trouve la vérité ».

La célébration d'une démarche de recherche approximative pourrait évoquer le travail d'improvisation du jazz man lorsqu'il vise l'interprétation sublime d'un morceau dans un horizon indéterminé, tout en prenant soin de ne jamais le jouer deux fois de la même façon. L'improvisation jazzistique est une approximation permanente. La sociologie, que Becker nous suggère de considérer comme un des beaux arts, relève de la même démarche de perfectionnement par retouches successives.

Mais alors, il faut s'attendre à avoir des ennuis avec les comités de rédaction des revues académiques en mal de certitude scientifique, et en effet, c'est bien ce qui se produit. Écoutons Becker, dont les propos, rédigé en 1970 aux États-Unis, sont d'une brûlante actualité dans les milieux académiques européens d'aujourd'hui :

« La raison majeure du faible usage de la biographie est qu'elle ne produit pas le type de « résultats » que les sociologues attendent d'une recherche aujourd'hui : une recherche doit fournir tous les éléments de preuve nécessaires pour accepter ou rejeter les conclusions avancées et dont les résultats doivent être vus comme une nouvelle brique qui s'ajoute au mur des certitudes scientifiques. L'important est que les hypothèses soient confirmées ou infirmées à partir de ce qui a été découvert au cours de cette parcelle de recherche. » (...) « Les critères actuels de la scientificité ont amené les sociologues à ne pas reconnaître la contribution d'une étude à un projet de recherche global, même quand cette étude, considérée à part, ne produit pas, par elle-même, des résultats décisifs... La méthode biographique ne donnant pas, au regard de ces critères, de résultats définitifs, bon nombre de chercheurs ont refusé d'investir le temps et l'effort nécessaires pour recueillir des documents biographiques... »

Ce texte peut être mis en correspondance avec ceux de Husserl, bien sûr, mais aussi de Hayek dans son célèbre essai, *Scientisme et Sciences Sociales*, ou avec *De la Certitude*, le dernier écrit de Wittgenstein.

Becker explique clairement comment la propension des chercheurs en sciences sociales à se transformer en experts capables « de débiter du haut de leur chaire des certitudes sur le monde social » pour reprendre la célèbre formule ironique de Max Weber, tend à décourager certaines formes de recherche, indirectes, incertaines, sinueuses et d'autant plus risquées pour le chercheur qui s'y aventure, que la communauté savante n'a pas d'égard pour les risques pris.

Il insiste, précise sa pensée et nous indique que la forme de recherche qu'il préconise risque d'être une ascèse très peu payante dans un monde académique, où la grandeur des personnes se mesure au nombre des publications dans des revues internationales de rang A :

« L'article de revue de longueur constante, moyen le plus ordinaire de la communication scientifique est conçu pour la présentation de résultats qui confirment ou réfutent des hypothèses... Une autre forme fréquente de littérature sociologique, la demande de subvention, conduit son auteur à formuler ce que son projet aura démontré quand l'argent aura été dépensé... »

Réaliser l'impossible centrage sur les processus

Vis-à-vis de la communauté des sociologues académiques de son temps Becker se comporte clairement comme un outsider et il se moque volontiers de leurs travers, comme dans cette phrase cinglante et d'une terrible actualité encore aujourd'hui: « Les sociologues aiment parler de fonctionnement de processus, mais leurs méthodes les empêchent, en général, de saisir concrètement les processus dont ils parlent si abondamment ».

À juste titre, Becker remarque que l'observation d'un processus social prend beaucoup de temps et pose aussi de difficiles problèmes de comparabilité et d'objectivité dans le recueil des données. Cela requiert une compréhension intime de la vie des autres.

Compte tenu de ces difficultés, d'autant plus grande que la partie du monde social où l'on veut réaliser ses observations est réticente à la narration publique du détail de ses activités, on comprend que les chercheurs en sciences sociales recourent à des expédients pour parler savamment de processus qu'ils n'ont pas vraiment pris le temps de suivre dans leurs tours et détours. Des données fragmentaires (questionnaires, interviews, archives, dénombrement statistiques) sont alors utilisées pour reconstituer par la pensée le processus complet dont on prétend rendre compte. Or, dans son article, Becker avance un argument capital et généralement ignoré:

« L'interprétation par les sociologues de données fragmentaires n'est juste que si leur conception du processus sous-jacent est exacte. »

Cette phrase est essentielle. Autrement dit, pour parler comme Pierre Bourdieu (1980), il faut être équipé d'une « théorie de la pratique » exacte pour interpréter correctement les indices et les traces fragmentaires recueillis au cours d'une enquête sociologique, fragments qui ne donnent que des indications partielles sur des conduites humaines continuellement remodelées pour s'adapter aux situations nouvelles rencontrées.

On pourrait tirer une conséquence pratique de cette remarque d'Howard Becker: si, pour interpréter correctement des processus à propos desquels on ne dispose que de données fragmentaires, il faut disposer au préalable d'un sens pratique adéquat, alors, il convient d'acquérir ce sens pratique au cours d'une véritable acculturation au milieu que l'on prétend étudier. La meilleure propédeutique consiste alors à avoir été engagé au moins une fois dans le genre d'épreuves que subissent les personnes dont on prétend comprendre les activités; d'avoir éprouvé par soi-même les difficultés, les risques et les satisfactions attachées à cette forme d'engagement dans la société¹. En bref, il convient d'avoir été au plus près de ce que l'on décrit avant de prendre ses distances pour le mieux comprendre et pour remonter, prudemment, en généralité.

1. « Il m'a fallu beaucoup de temps pour comprendre que le refus de l'existential était un piège, que la sociologie s'est constituée contre le singulier, le personnel, l'existential et que c'est l'une des causes majeures de l'incapacité des sociologues à comprendre la souffrance sociale. » Pierre Bourdieu, cité par V. de Gaulejac et S. Roy (1992).

Travailler la relation entre le sociologue et ceux qui ne sont pas sociologues

Une des raisons du succès et de la longévité des travaux d'Howard Becker est que ses textes sont lisibles, et souvent de lecture agréable. Howard Becker ne s'adresse pas seulement aux autorités légitimes de l'académie. Il n'est pas seulement en quête d'une ligne supplémentaire sur son CV de chercheur. Il écrit pour être lu avant tout par un public de non-sociologues. C'est qu'il a une idée précise du service qu'un sociologue doit rendre à ceux qui ne le sont pas :

« Une bonne biographie montre aux gens les modes de vie de fractions de la société avec lesquelles ils n'auraient jamais eu de contact autrement. (...) La biographie est un message vivant et chaleureux, nous racontant ce que cela implique d'être un type de personnage que nous n'avons jamais réellement rencontré. »

La sociologie est conçue comme moyen de « se mettre à la place de... » et de corriger autant que possible les biais au travers desquels nous appréhendons d'ordinaire une catégorie de personnes éloignées de nous. C'est une piste réelle et sérieuse pour faire de la sociologie une activité qui fasse sens pour ceux auquel elle est adressée.

Une autre piste, que Becker n'énonce pas dans cet article mais qu'il a sans doute présent à l'esprit et que Pierre Bourdieu aimait aussi à évoquer consiste à fournir à celui qui est pris dans une situation sociale déterminée quelques heuristiques, quelques points de vue extérieurs sur sa propre condition pour l'aider à trouver un minimum de prise sur ce dans quoi il est pris.

Il y a donc un double mouvement possible dans le travail sociologique :

- mieux comprendre des gens dont le mode de vie est très différent du notre.
- mieux comprendre la manière dont nous vivons à travers le regard et les modes de connaissance d'un observateur très différent de nous-même.

Dans les deux cas, nous avons affaire à un travail « biographique », c'est-à-dire un travail sur nous-même, qui n'a pas grand-chose à voir avec l'approche scientifique de la connaissance.

Conclusion :

La démarche de Becker, une sociologie fragmentaire, adaptée à l'étude de pratiques sociales qui ne font plus tout à fait société ?

On l'aura compris, le jeune apprenti sociologue dont il a été question dans ce papier, c'était moi. J'avais soutenu une thèse de sociologie sous la direction de Pierre Bourdieu en 1978 sur le thème du « changement des modes de domination dans l'entreprise » et, dix ans plus tard j'étais toujours en quête d'un poste universitaire. Toujours et encore consultant en management malgré moi, je rédigeais un livre « en amateur », livre témoignage sur mon parcours d'initiation au métier de consultant en management intitulé ironiquement *l'Homme qui croyait au Management* (1988). Dans cette période difficile de mon parcours biographique, la lecture de l'article d'Howard Becker a exercé sur moi une influence bénéfique, encourageante, un peu comme si un artiste expérimenté, à l'occasion d'une master classe, me montrait le geste technique tout simple qui me libérerait de mes inhibitions et me permettrait d'interpréter enfin le morceau de jazz rêvé.

Je témoigne donc ici que la lecture de l'article de Becker m'a aidé à devenir sociologue. Mais j'aimerais aller plus loin et suggérer que ce même article mérite d'être relu aujourd'hui, parce qu'il donne une piste utile pour concevoir le design d'une sociologie nouvelle, adaptée à la société mondialisée du *xxi*^e siècle.

Est-il possible de produire une sociologie lorsqu'on ne sait plus très bien ce qu'est la société, quelles sont ses frontières, ses lois, ses normes, lorsqu'on a perdu l'espoir d'en saisir la configuration générale et qu'on ne dispose pas des moyens scientifiques d'en dessiner les structures instables avant que le dessin qu'on en fait ne soit déjà obsolète ?

La démarche de recherche illustrée par Howard Becker permet de répondre résolument oui à cette question, et avec optimisme.

La métaphore de la mosaïque qu'il nous propose permet un travail intellectuel utile même s'il est incomplet et incertain. Dans la configuration actuelle de nos sociétés, je remplacerais plutôt la métaphore qu'il nous propose par celle, plus radicale encore du puzzle : la sociologie est devenue un jeu tel que nous ne disposons à tout moment que d'un petit nombre de pièces d'un vaste puzzle (mondial et non plus national). Très souvent, nous ne savons pas exactement où placer ces quelques pièces sur le tableau et nous n'avons pas l'espoir de disposer à temps de toutes les pièces : il faut tenter de deviner la configuration générale et surtout sa dynamique, car tandis que nous dessinons péniblement quelques-unes des pièces du puzzle, le tableau d'ensemble se modifie à notre insu. Nous disposons de très peu de lois générales pour expliquer ce qui se passe, mais nous pouvons décrire ce qui émerge localement au moyen d'heuristiques. Nous ne pouvons espérer « déborder du haut de notre chaire des certitudes sur le monde social », mais nous pouvons travailler avec les gens engagés dans la vie sociale pour les aider à élaborer une analyse de la situation locale dans laquelle ils sont pris et sur laquelle ils tentent d'avoir un minimum de prise. Nous pouvons les accompagner dans leurs efforts de compréhension des processus qu'ils vivent et les aider à comprendre un peu mieux des parties éloignées du monde social auxquelles ils n'ont pas directement accès.

D'aucuns diront que c'est une ambition « non scientifique » et ils auront raison. D'aucuns diront que cette posture n'est peut être pas tout à fait Durkheimienne, et ils n'auront pas tort. Qu'importe, si le style de sociologie que nous propose Howard Becker est une forme de connaissance utile, sérieuse, praticable, adaptée, inscrite dans une solide tradition intellectuelle et illustrée par d'excellents auteurs comme Husserl, Hayek, Wittgenstein, Park, Hugues, Schutz et quelques autres...

Bibliographie

Becker Howard S., (1966). « The life history and the Scientific Mosaic », introduction au livre de Clifford R Shaw (1966) *The Jack-Roller*. The University of Chicago Press, Trad. Française française par Jean Pennef, 1986, sous le titre « Bibliographie et mosaïque scientifique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 62-63, p. 105-110.

Bourdieu Pierre, (1980). *Le sens pratique*. Paris, Éditions de Minuit.

Chapoulie Jean-Michel, (1984). « Everett C. Hughes et le développement du travail de terrain en sociologie », *Revue Française de Sociologie*, n° 25, p. 582-608.

Durkheim Emile, (1937). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris, PUF.

Gaulejac Vincent (de), Shirley Roy, (1992). « La sociologie et le vécu », in *Sociologies cliniques*, Paris, Desclée de Brouwer.

Von Hayek Friedrich, (1941). « *The Counter-revolution of Sciences* », Paris, *Economica*, vol. 8, n° 29, 30, 31, trad. française partielle par Raymond Barre, sous le titre *Scientisme et Sciences Sociales, Essai sur le mauvais usage de la raison*. Paris, Plon.

Husserl Edmund, (1954). *Erfahrung und Urteil, Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hamburg, Glaassen and Goverts. Trad. française par D. Souche, 1970, sous le titre: *Expérience et Jugement, Recherches en vue d'une généalogie de la logique*. Paris, Presses Universitaires de France.

–., (1949/1936). *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Belgrade, Philosophia. Trad. française par E. Gerrer, *Les Etudes Philosophiques* n° 2 et 4.

Shaw Clifford R, (1966). *The Jack-Roller*, Chicago. The University of Chicago Press.

Schütz Alfred, (1953). « Common-sense and Scientific Interpretation of Human Action », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 14, n° 1, p. 1-37, trad. française *Le Chercheur et le Quotidien*. Méridiens Klincksieck, Paris, 1987.

Villette Michel, (1988). *L'Homme qui croyait au Management*. Paris, Le Seuil.

Wittgenstein Ludwig, (1965). *Über Gewissheit*. trad. française par Jacques Fauve sous le titre *De la certitude*. Paris, Gallimard.

Howard Becker et les ombres d'une recherche : les outils de gestion dans le monde de l'art

Marie-Astrid Le Theule

« Chaque livre est un pari, un risque. De bons auteurs doivent attendre plusieurs titres publiés pour trouver leur public, pour d'autres c'est immédiat. D'autres restent plus confidentiels mais ensemble ils sont notre catalogue. »

(Bourgois)

« Je continuerai ainsi à éditer, en parallèle, des auteurs que je trouve remarquables mais qui ne trouvent que 500 lecteurs. S'ils ont vraiment du talent, ils finiront par être reconnus. »

(Cohen, Éditions de l'Olivier)

Alors, que dire en tant que gestionnaire si un livre ne se vend pas, si une salle de théâtre est vide ? Que dire à l'auteur, que dire à l'éditeur, que dire au metteur en scène, que dire au directeur de théâtre ? Et que dire aux investisseurs, aux financeurs ?

Ce sont de telles questions, posées à la fois aux créateurs, aux managers et à la société, qui ont initié ce texte. Nous sommes partis de paradoxes entre la gestion et la création¹. Comme le signale Deleuze « la puissance du paradoxe ne consiste pas du tout à suivre l'autre direction mais à montrer que le sens prend toujours les deux sens à la fois, les deux directions à la fois. » (Deleuze, 1969) Par exemple, si la création est en rupture avec une norme, la gestion consiste par essence à positionner des normes. Si la création est difficile à évaluer, l'objet créé étant souvent difficile à valoriser, la gestion en donne l'image d'une valeur certaine. Si le temps dans la création n'est pas forcément linéaire, la gestion n'envisage qu'un temps linéaire.

1. Nous utilisons souvent le mot création à la place d'innovation. « Selon Joseph Schumpeter (1912/1972) l'invention représente la conception de nouveautés d'ordres différents : biens, méthodes de production, débouchés, matières premières, structures de la firme ou technologies. » (Alter, 2000, p. 8) Alors que « l'innovation représente la mise sur le marché et/ou l'intégration dans un milieu social de ces inventions. » (Alter, 2000, p. 8) La création est similaire à l'innovation. Il nous a semblé que dans le langage employé en gestion, l'innovation est liée à l'entreprise et sa « mise en place sur le marché. » Nous avons craint que ne soit assimilée innovation et mise en place sur le marché.

La gestion de la création se situe au cœur d'un ensemble de paradoxes : concilier création et routine, peur et défi, liberté et structure, processus et résultat, incertitude et maîtrise du risque. La société et les organisations ont besoin de l'une et de l'autre face, mais une totale incompréhension risque de régner entre ces logiques contradictoires mais pourtant conciliables. En effet tout travail créatif a besoin au moins d'un créateur et d'un ensemble de ressources matérielles et humaines. Cet ensemble de ressources participe à la phase de création, de production et de diffusion. Tout travail créatif nécessite alors une organisation pour exister et donc une gestion. La gestion intervient en limitant ces risques et en valorisant au mieux l'objet créé. Sans gestion, il ne peut y avoir d'organisation traitant de la création. Mais trop de gestion peut tuer la création.

Un gestionnaire, s'il suit les critères de la performance, devra tenter de maîtriser, minimiser les risques, vérifier l'équilibre budgétaire, fortifier le court terme. Si l'on publie ou joue à leurs débuts un Beckett ou un Ionesco, il n'y a ni lecteurs, ni spectateurs. Si l'on suit les critères de gestion « classiques », qu'on respecte le budget et qu'on attend un certain niveau de résultat, alors on ne publie pas, on ne joue pas des auteurs inconnus tels Beckett ou Ionesco. Cette problématique a toujours existé. « Un fonds de librairie est [...] la possession d'un nombre plus ou moins considérable de livres propres à différents états de la société et assortis de manière que la vente sûre et lente des uns, compensée avec avantage par la vente aussi sûre mais moins rapide des autres, facilite l'accroissement de la première possession. Lorsqu'un fonds ne remplit pas toutes ces conditions, il est ruineux. » (Diderot, 1763) En effet, quand on gère la création, les résultats à court terme sont faibles voire nuls ou parfois élevés, mais le retour sur investissement peut revenir à d'autres acteurs (l'Etat, autres maisons d'édition, autres théâtres) avec une prise de risque importante.

Cependant, aujourd'hui, une caractéristique est à ajouter : « on pense par chiffres ». La gestion par les résultats est très présente. Alors qu'on ne reconnaît pas aux outils de gestion, et plus particulièrement à la comptabilité, une place noble dans nos représentations, le chiffre y joue paradoxalement un rôle important.

« On a argué, à juste titre que les dernières décennies avaient vu le développement de la gestion et des domaines auxquels elle s'applique. Ce phénomène est lié à l'explosion organisationnelle, dans laquelle les entreprises figurent comme des acteurs caractéristiques à qui doivent s'appliquer des pratiques de gestion rationnelle. » (Power, 2005, p. 18)

Comment, alors, concilier cette gestion par les résultats et la gestion de la création ?

Le « on » dans la création

Faisons un détour par la sociologie de l'art qui nous apporte des éléments de compréhension. Et commençons par deux paradoxes. L'artiste est issu d'un groupe social et subit son influence, pourtant l'artiste rompt avec une norme portée par ce groupe social [Kant, (1790); Marx, (1858); Bourdieu, (1966)]. La société industrielle a donné naissance à un statut particulier du créateur. Le créateur s'est affranchi de l'Église et du Roi, le créateur est autonome. En même temps que la société industrielle attribue ce statut d'autonomie au créateur, elle le marginalise.

« En effet, le concept de création se fait jour historiquement fin ^{xviii}^e – début ^{xix}^e siècle, éclosion qui doit donc être rapprochée de celle des formes modernes de production industrielle.

En fait, son apparition coïncide avec la constitution d'un « champ intellectuel » ; l'extension du concept de création est relative à la transformation de la pratique sociale. Un fil direct relie en effet le processus de généralisation de la notion de créateur et la constitution d'un champ intellectuel structuré « comme un champ magnétique avec des lignes de force et non seulement comme un agrégat atomistique d'agents ou d'instances isolés et juxtaposés » (Bourdieu, 1966). Le sociologue montre comment la vie intellectuelle s'est progressivement constituée en champ indépendant alors que, depuis le Moyen-Âge et à la Renaissance, les intellectuels apparaissent soumis à des pouvoirs extérieurs. L'artiste faisait souvent des concessions au pouvoir en place (censure, figures et cadres d'activité imposés), mais en revanche bénéficiaient d'une relative sécurité (mécénat), tout au moins tant qu'il continuait à plaire au Prince et à sa cour...

La constitution du champ intellectuel fait progressivement émerger la notion de « créateur », qui va apparemment gagner en autonomie ou tout au moins se penser comme tel. On voit apparaître des artistes affranchis de l'aristocratie et de l'Église, ainsi que des valeurs sous-jacentes (le Prince, la religion), mais qui vont – pour gagner cette indépendance – devoir accepter des relations concurrentielles au sein d'instances spécifiques de sélection et de consécration proprement intellectuelles (éditeurs, directeurs de théâtre, académies, salons, etc.). Ce qui amènera peu à peu à l'extension du champ artistique à un public massif (au lieu d'un petit cercle d'admirateurs), et enfin la naissance de la publicité (autorisant la figure du créateur isolé). Ce système social de création, dont la logique est la concurrence pour parvenir à une légitimité culturelle, est de plus en plus complexe. » (Le Theule, Fronda, 2004)

Bourdieu nous montre comment le projet artistique s'élabore selon les exigences internes de l'œuvre mais aussi en fonction d'une contrainte sociale. Pour Bourdieu (1984), il y a constitution d'un sens public des œuvres par rapport auquel l'artiste doit se définir. Le créateur n'est plus uniquement un sujet autonome dont l'œuvre est l'expression délibérément voulue du créateur. Le sujet n'est pas je, mais on.

L'analyse de Becker (1988) permet d'affiner l'analyse de Bourdieu. En effet, il définit ce qu'est un monde de l'art et propose une typologie des artistes. Tout artiste, au cours de son travail, a besoin de recourir à des ressources matérielles et humaines intervenant de la production à la diffusion. Ces ressources définissent un monde de l'art. Comment toutes ces personnes peuvent-elles travailler ensemble ? Il existe un ensemble de conventions implicites connues de ce monde. D'un côté, ces conventions structurent un monde de l'art et fournissent des possibles pour l'artiste, d'un autre côté, ces conventions limitent le travail de l'artiste. Becker distingue quatre catégories d'artistes : les francs-tireurs, les personnes intégrées, les naïfs et les artistes ordinaires. Les professionnels intégrés et les artistes ordinaires s'adaptent au monde de l'art existant, ils produisent ce que l'on distribue. Les francs-tireurs ne produisent pas ce que le monde de l'art existant demande, ce qui les oblige à favoriser l'émergence d'un autre monde de l'art pour pouvoir exister et durer. Les naïfs sont exclus du monde de l'art et ne cherchent pas à faire émerger un autre monde de l'art.

Les gestionnaires et leurs outils de gestion font partie du monde de l'art. Si dans le discours de la gestion, la création est valorisée, toutes les formes de création ne sont cependant pas mises en valeur. Certaines formes de création représentent une telle rupture avec une norme que le gestionnaire, voire la société, auront du mal à les comprendre voire à les accepter. S'il gouverne uniquement par les chiffres, le gestionnaire rencontrera des difficultés, par exemple s'il souhaite soutenir les francs-tireurs.

D'où notre interrogation sur le rôle des gestionnaires et des outils de gestion dans une société gouvernée par les chiffres et souvent par le résultat. Ces gestionnaires disposent-ils de ressources qui offrent de nouvelles possibilités ou limitent-ils au contraire le travail des artistes? Enfin, les gestionnaires sont-ils des personnels de renfort? Notre analyse s'inscrit dans une tradition critique de la comptabilité comme objet social (Hopwood, 1983; Colasse, 2007), où il existe une gouvernance par les chiffres (Miller, 2001; Porter, 1994; Supiot, 2010; Desrosières, 2008).

Ombres méthodologiques: l'approche de l'école de Chicago

Quels terrains choisir pour analyser l'utilisation de ces outils de gestion et leurs impacts dans un monde de l'art?

Plusieurs interrogations ou observations ont guidé en toile de fond le choix de nos terrains: Comment contourner l'image donnée par la comptabilité? Où sont les lieux de création aujourd'hui? Où se produisent, où créent les artistes pour la première fois? Comment « vivre ce que l'on cherche à comprendre »? Comment éviter « une hiérarchie des arts »? Des auteurs nous ont accompagnés tels Perce (2007) ou Brook (2006); Perce avec ses questions, ses listes (« Comment décrire? Comment raconter? Comment regarder? »), Brook avec son analyse de la représentation théâtrale.

Cette liste de questionnements nous a amenée à étudier des squats d'artistes parisiens, à suivre un auteur publié dans une maison d'édition appartenant à un groupe coté. Les terrains nous sont apparus comme des puzzles où la comptabilité constitue l'axe directeur. Ainsi, Barthes² (1980) analysant des photographies, définit le point de détail « le punctum » comme incitation à penser l'ensemble. C'est le punctum, les chiffres comptables qui permettent d'accéder à quelque chose de plus vaste que nous définirons au cours de ces deux terrains.

Les deux cas présentés sont une maison d'édition dans une entreprise cotée et des organisations alternatives. (Le Theule, 2010)

Le premier cas est une maison d'édition jeunesse. Le suivi d'un auteur depuis l'écriture de son premier livre jusqu'au développement d'une collection (50 titres) nous a amenée à rencontrer l'équipe des éditeurs et contrôleurs ainsi que d'autres auteurs de la maison d'édition. Cette étude a été réalisée en suivant les auteurs depuis la création d'une collection jeunesse en 1997 jusqu'en 2007. Les éditeurs et les contrôleurs de cette maison d'édition jeunesse appartenant à Hachette (groupe Lagardère) ont été rencontrés en 2003. Ce cas a été choisi pour deux raisons. D'une

2. « Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point). » (Barthes, 1980, p. 71)

part l'auteur a intégré la méthode Montessori³ dans les livres, ce qui représente une innovation importante pour cette maison d'édition, et d'autre part cette maison appartient à un groupe coté. L'étude de ce cas montre notamment que le compte de résultat est devenu l'outil de gestion majeur pour les sociétés d'édition intégrées à un groupe. Les enjeux portés par cet outil tendent à modifier radicalement les relations entre les parties prenantes au processus de création.

Le deuxième cas traite des squats d'artistes. Les squats d'artistes sont des lieux de création en marge. Nous avons suivi de l'ouverture à la fermeture plusieurs squats d'artistes parisiens. Nous avons réalisé des entretiens, participé à des préparations de spectacles et suivi les réunions administratives de 2003 à 2007. Etant des lieux éphémères, nous les avons aussi filmés. Ce cas a été choisi pour trois raisons. Si les études comptables privilégient bien souvent l'économique, il existe pourtant des organisations hors circuit économique dites alternatives. S'intéresser à ce type d'organisation « risque de transformer notre vision des choses. » (Becker, 2002, p. 148). C'est un contre-exemple de ce qui est véhiculé dans les livres de gestion. Ce contre-exemple oblige à s'interroger sur ces outils. Ce cas a été aussi choisi car il y a beaucoup de francs-tireurs dans les squats. Enfin, sans ressources financières, les squatteurs sont performants au sens classique, par exemple en termes de fréquentation (critères de jugement classiques pour un musée). Etant en rupture avec le droit, il n'y a aucune obligation d'avoir une comptabilité. Cependant, il en existe une.

Quelle est la méthode à appliquer à l'analyse des terrains ? Notre position de chercheur nous a obligée à nous adapter aux spécificités de la comptabilité, spécificités dont nous avons pris conscience non seulement d'un point de vue théorique mais aussi par expérience professionnelle (en tant qu'expert-comptable). En comptabilité, s'il est facile d'accéder aux chiffres officiels, il est cependant difficile d'aller au-delà de cette image donnée par les chiffres. En effet, une des spécificités de la comptabilité est de donner « une image » de l'entreprise.

« Voici une question bien inquiétante posée par la représentation comptable. L'analyste financier qui étudie et commente un bilan ne parlerait pas de l'entreprise mais simplement et seulement de son bilan et courrait le danger de confondre la carte avec le territoire ; paradoxe bien connu de la représentation : le bilan occulterait l'objet représenté, l'entreprise, comme le tableau du peintre se détache de son sujet et le fait oublier. À la limite, le bilan peut devenir, pour parler comme Gaston Bachelard, un « obstacle épistémologique » à la compréhension de l'entreprise dont il est le modèle. Sans doute conviendrait-il d'en avertir l'utilisateur en mentionnant au-dessous ou au-dessus de chaque bilan : « Ceci n'est pas une entreprise. » (Colasse, 2007, p. 147)

S'il y a une image cela veut dire qu'il y en a beaucoup d'autres possibles, tout particulièrement dans la création où un flou comptable existe. Comment aller au-delà de cette image construite ? Comment contourner cette difficulté d'être seulement à l'intérieur de l'image véhiculée ?

Nous avons trouvé des réponses dans les travaux de sociologues de l'École de Chicago (Becker, Hughes). Nous avons fait ce choix parce qu'il nous a semblé que nous rencontrions la même difficulté qu'eux : aller au-delà d'une image présentée, au-delà du discours et d'une situation

3. Maria Montessori née en 1870 devient la première femme médecin d'Italie en 1896. Elle crée en 1899 une École d'État d'orthophrénie pour les enfants romains. Elle développera par la suite une méthode pédagogique universelle qui repose sur l'éducation sensorielle de l'enfant et sera diffusée dans 40 pays.

extérieure. Les travaux de Becker et Hugues nous ont appris entre autres que cette méthode repose sur l'empathie, en cherchant à toujours être dans le « comment », dans le « comment se fait-il que ? ». Ayant rencontré beaucoup d'incertitude sur le terrain et sur la restitution du terrain, celle-ci a été canalisée par le « comment se fait-il que ? ».

« J'ai compris pour la première fois qu'il valait mieux demander « Comment? » que « Pourquoi? » à l'occasion d'un travail de terrain. En interviewant les gens, je me suis rendu compte que je déclenchais systématiquement chez eux une réaction de défense lorsque je leur demandais pourquoi ils faisaient telle ou telle chose. Quand je demandais à une personne pourquoi elle avait fait telle chose à laquelle je m'intéressais – « Pourquoi êtes-vous devenu docteur? Pourquoi avez-vous choisi d'enseigner dans cette école? » –, elle avait l'impression que je lui demandais de se justifier, de trouver une raison vraiment valable pour expliquer l'action en question. Mes « Pourquoi? » recevaient systématiquement des réponses brèves, défensives et pugnaces, comme si les gens avaient voulu me dire: « Bon, ça te convient, là? »

À l'inverse, quand je leur demandais comment telle chose s'était produite – « Comment en êtes-vous arrivé à choisir ce métier? »; « Comment en êtes-vous arrivé à enseigner dans cette école? » –, je constatais que mes questions « fonctionnaient » correctement. Les personnes interrogées répondaient longuement, me racontaient des histoires pleines de détails intéressants, faisaient des récits qui mentionnaient non seulement les raisons pour lesquelles elles avaient fait telle ou telle chose, mais également les actions d'autres personnes ayant contribué au résultat auquel je m'intéressais. » (Becker, 2002, p. 105-106)

Pour aller au-delà de l'image, des liens de confiance ont été nécessaires, les études ont donc été longitudinales réclamant de la durée. Nous avons tenté d'être à l'écoute des personnes rencontrées, c'est-à-dire d'une part entendre leurs discours et leurs pratiques même si cela ne nous semblait pas important et d'autre part comprendre en quoi est-ce important pour eux. (Becker, 2002)

Ce fut un ensemble de « ficelles » qui nous a permis d'étudier ces deux terrains. Et cet ensemble de ficelles nous a aidés à écrire les terrains mettant en évidence notre position de chercheur, gestionnaire bousculé dans ses *a priori*. Cette position nous a permis d'accepter les ombres au cours de ces recherches, nous remettant en question et nous obligeant à retourner sur le terrain, faisant des allers et retours entre théorie et terrain.

« Dans la sociologie contemporaine, une des représentations courantes voit le sociologue comme un brave scientifique (c'est à dessein que je n'emploie ici que le masculin, tant cette représentation est machiste) qui soumet ses théories à un test empirique crucial, et qui les rejette lorsqu'elles s'avèrent ne pas être à la hauteur du réel, lorsqu'il n'est pas possible de réfuter l'hypothèse zéro. Ragin en donne une image très différente, et que je trouve beaucoup plus juste: celle d'un sociologue engagé dans un « riche dialogue » entre les données et les idées. Cette représentation est beaucoup plus proche de l'activité scientifique telle que Blumer l'imaginait, et qui consiste à réfléchir aux possibilités que nous apporte une profonde familiarité avec un aspect précis du monde à systématiser ces idées en relation aux types d'informations que l'on peut collecter, à vérifier ces idées à la lumière de ses informations, à gérer les inévitables décalages entre ce à quoi on s'attendait

et ce que l'on a découvert en réfléchissant de nouveau aux possibilités et en collectant davantage d'informations, et ainsi de suite, en une illustration de la vision kuhnnienne du progrès scientifique en général. » (Becker, 2002, p. 117)

Les deux terrains sont deux étapes que nous pouvons nommer « compter pour rendre des comptes » (maison d'édition), « compter pour conter » (squats d'artistes). L'écriture des terrains n'est pas abordée dans l'article, nous avons réalisé une synthèse en nous demandant ce que les terrains nous ont donné à voir.

Compter pour rendre des comptes: une maison d'édition dans un groupe coté

S'il est compréhensible qu'une entreprise doive faire du profit, le livre, de par sa caractéristique, nous questionne. Le livre est un bien culturel, il est le reflet du patrimoine d'hier et constitue le patrimoine de demain. Editer un livre c'est répondre à plusieurs contraintes (différentes selon les maisons d'édition): contraintes de profit ou, et contraintes de faire émerger ou de soutenir des auteurs. Deux axes coexistent, un axe culturel et un axe financier. Ces axes s'inscrivent dans un horizon temporel et des exigences différents. Travailler à court terme, c'est produire des livres qui doivent répondre à une consommation immédiate. Mais installer des auteurs peut demander du temps. À court terme les ventes peuvent être nulles. Cette coexistence de deux axes a toujours existé l'un pouvant être soutenant par rapport à l'autre.

Le milieu de l'édition française a été et est marqué par de grands noms d'éditeurs (Maspero, Wahl, Giribone, Vigne, Lindon, Bourgois, Gallimard...), leurs compétences en matière de choix d'auteurs sont connues. Ils représentent un modèle traditionnel de l'édition, dans lequel on fait confiance aux qualités intrinsèques d'un homme. Dans l'étude de cette maison d'édition jeunesse, une transition avec ce modèle s'est opérée. Cette maison d'édition appartient au groupe Lagardère groupe diversifié. Comment gérer un tel groupe diversifié si ce n'est par le compte de résultat? Le compte de résultat est l'outil de référence. Le contrôleur de gestion devient alors la personne centrale.

« Mon travail consiste à gérer le parascolaire au mieux, on va dire. Donc, en gros, ça va être vis-à-vis de ma direction, vis-à-vis aussi des équipes à l'intérieur de la structure. Vis-à-vis de la direction, ça veut dire que je vais faire des reportings réguliers sur les ventes, sur le taux de rentabilité des collections, sur la bonne marche des opérations. À l'intérieur, ça veut dire gérer les tirages, regarder si le prix de revient est bien adapté au prix de vente et conseiller en fonction de ça les éditrices mais aussi, par exemple, les gens de la communication. *Donc j'ai un travail très régulier qui m'est commandé par en haut.* Donc avec le reporting tous les mois, le budget, la clôture, le réestimé, le deuxième réestimé, enfin, ce genre de choses qui rythment l'année et, à côté de ça, *plus un rôle de soutien et de réponse aux questions que les gens de la structure peuvent se poser d'un point de vue financier.* » (Reine, contrôleur de gestion)

Pourtant, de la table du libraire à l'auteur, beaucoup d'interférences interviennent. Mais écoutons le contrôleur, Reine qui nous explique l'importance des paramètres humains et des coups de cœur :

« En fait, *tout le monde a une interaction*, c'est impressionnant. Parce qu'on a pas *mal d'intermédiaires avant d'arriver au client final*, donc... Il peut se passer beaucoup de choses. Beaucoup de choses. Au point de vue de la commercialisation, au point de vue de la distribution, qu'on ne maîtrise absolument pas.

Chez les commerciaux, il y a une *démotivation*. Et qui n'est pas forcément chez l'éditeur en premier lieu, qui est plutôt chez les commerciaux en premier lieu parce qu'il ne faut pas oublier que ce sont les représentants qui vont vendre les livres, que ces représentants sont payés à la commission sur ce qu'ils vendent et que si, forcément, ils voient arriver la cinquième nouveauté et qu'ils savent forcément qu'ils vont en vendre tant, ça ne les motive pas trop. Ils vont aller plutôt essayer de vendre une nouveauté qui va leur rapporter plus. D'où l'intérêt d'essayer de développer un peu des choses parallèles et toujours d'animer un fonds...

On sent vraiment *quand l'équipe commerciale a un coup de cœur*. On le sent sur les ventes. C'est impressionnant. Ça se voit tout de suite. Après, dire au niveau de chaque délégué comment ça se passe, je ne sais pas parce que je n'ai pas ces données là mais... Non, ça se voit. Ça se voit bien. Même, on voit assez bien quand une enseigne craque pour un produit ou pas. C'est marrant. Tout de suite, s'il y a une commande de la Fnac junior sur un produit de fin d'année, ça va être 3 000 exemplaires en plus. Donc là, forcément, ça change un petit peu la donne. C'est assez compliqué quelquefois.

Il y a beaucoup de *paramètres humains*, Complètement humains, qui fonctionnent complètement au coup de cœur, qu'on ne peut absolument pas analyser. Enfin, moi, c'est ce qui me plaît. C'est vraiment spécial. On travaille sur des coups de cœur. Sur nos coups de cœur. » (Reine, contrôleur de gestion)

La valeur d'un livre n'est pas seulement liée à sa valeur intrinsèque, mais aussi à toutes ces interférences. Le vécu du livre dépend aussi du personnel de renfort qui a une forte influence sur la production et la distribution d'un travail. On peut dire que le « livre porte l'empreinte du poids qui assure cette distribution et donc certaines œuvres sont condamnées dès leur existence. » (Becker, 1988, p. 113) Les interprètes du compte de résultat (c'est-à-dire la direction générale) risquent d'oublier que le compte de résultat est juste un modèle traduisant une réalité. Les interprètes le prennent comme gage de vérité tel quel. De plus, celui qui connaît la langue comptable, c'est-à-dire sa construction et ses finesses, est valorisé dans une organisation. Et, petit à petit les contrôleurs se trouvent au cœur de la décision.

« J'ai la chance de voir *du départ du projet jusqu'à la commercialisation*, comment ça marche. Donc j'estime que c'est mon rôle de faire un retour après aux éditrices en leur disant : « Cette collection, c'est super. Les filles, vous pouvez y aller. Il faut faire des nouveautés. Ça marche vachement bien. » Et puis à l'autre : « Tiens, on a un problème. La revente n'est pas très bonne. Qu'est-ce qu'on peut faire ? » Oui, ah, ça fait vraiment partie de mon boulot. C'est primordial, même. Parce que si on fait des prévisions et qu'on ne regarde pas derrière si ça colle ou si ça décolle, il y a quand même tout un bout qui manque. C'est moi qui donne l'alerte, généralement. Parce que c'est moi qui ai le nez dans les chiffres et dans la rentabilité... » (Reine, contrôleur de gestion)

Ce sont de plus en plus souvent eux qui rendent des comptes à la direction, non les éditeurs. Les contrôleurs deviennent implicitement des porteurs importants de la création, des passeurs.

Mais cette modification interne a-t-elle une influence sur les modes de contrôle et la création ? Le contrôleur de gestion rencontré au sein de cette maison d'édition oscille entre un « contrôle par le sens » et un « contrôle par le résultat ». Les éditeurs utilisent plutôt un contrôle par le sens mais, eux aussi, oscillent entre ces deux types de contrôle. Dans les deux entretiens suivants, on constate un aller et retour entre le contrôle par le résultat et le sens. Certains livres sortent ayant une très faible rentabilité. C'est du contrôle par le sens :

« Mais oui, il nous arrive de sortir des produits pour lesquels notre rentabilité est très, très faible. Deux ou trois pour cent sur trois. C'est vraiment rien. Et pourtant, on le fait quand même parce que c'est bien pour l'image, parce qu'on pense qu'on a été très prudents sur les ventes et qu'on a moyen de. Enfin, pour X ou Y raison. Et moi, j'estime que c'est mon rôle de le dire. « La rentabilité est très faible. » Mais ce n'est pas à moi de mettre un veto. Parce que c'est le but d'une maison d'édition de faire des produits un peu différents et de tester des choses. Ne pas brider les produits. » (Reine, contrôleur de gestion)

Mais, s'il y a une perte financière, il y a une alerte donnée par le contrôleur. C'est du contrôle par le résultat :

« Généralement je commence à donner une alerte quand la collection est vraiment en perte financière sur un an ou deux. Dans ce cas-là, il y a une première alerte en disant : « Là, on perd des sous. Il faut faire quelque chose. » Donc, soit on réussit à redéfinir le produit, à analyser le marché, à redéfinir le produit, à changer... Les droits d'auteur, ce n'est pas possible, mais la fabrication. C'est-à-dire à passer... À enlever une spirale, par exemple, qui peut coûter fort cher et qui peut nous permettre d'économiser 30 centimes et, finalement, de gagner. Soit c'est un livre de jeunesse et il n'y a vraiment rien à faire et, dans ce cas-là, on arrête, quoi. [...] C'est-à-dire que c'est moi qui donne l'alerte mais il faut que tout le monde soit OK. Il faut que le commercial ne voie pas d'issue. Il faut que les éditeurs ne voient pas d'issue. Donc, forcément, dans ce cas-là, on décide d'arrêter. » (Reine, contrôleur de gestion)

Les auteurs s'appuient sur un contrôle par le sens, les commerciaux sur un contrôle par le résultat. Mais lorsqu'il faut rendre des comptes, c'est toujours le contrôle par le résultat qui prime.

C'est-à-dire qu'au nom de la création, il n'y a aucune censure intellectuelle mais une forte contrainte économique. Or, la contrainte économique peut modifier la création. Les contrôleurs sollicitent les éditeurs et auteurs pour obtenir des produits qui se vendent. Le compte de résultat nous donne l'équation : un bon livre = un nombre de ventes élevé. Or, quand nous analysons un compte de résultat, nous ne comprenons ni le coup de cœur de l'éditeur pour le personnage de cette collection, ni l'engagement de l'auteur et son départ en Auvergne, nous ignorons si les commerciaux eux-mêmes ont eu des coups de cœur. Or, ces engouements des commerciaux ont une incidence sur l'arrivée du livre sur la table du libraire. Nous ne savons pas et nous ne comprenons pas toutes les interférences humaines intervenant au cours de la construction de ce compte de résultat. Nous sommes dans un groupe et le contrôleur rend des comptes. La comptabilité et le contrôle arrivent au début et à la fin. Juges, ils font des comptes et servent à rendre compte.

Mais à partir de leur synthèse qui résume tout à quelques chiffres, il n'est pas possible de reconstituer toutes les étapes et les points clés qui feront la création.

Mais qu'en est-il de la gestion et de la création dans une organisation alternative ?

Compter pour conter : des squats d'artistes

Historiquement, les lieux en marge de l'institution ont toujours existé. Des collègues universitaires aux sociétés de cour, des salons aux cafés tel le Bateau Lavoir où se réunissaient Picasso, Braque, Breton : ces lieux constituent depuis le Moyen Age des foyers de création (Gadoffre, 1943). Par exemple, c'est au Chat Noir que se rencontrent Debussy, Satie, Cocteau et Picasso. Les squats d'artistes sont des lieux de création en marge, un lieu où des artistes de disciplines diverses travaillent. Les squats d'artistes d'apparence chaotique ont-ils un mode de contrôle et utilisent-ils une comptabilité ?

Le Théâtre de Verre a ouvert en avril 2003. Ce lieu, une ancienne verrerie appartient à la Mairie de Paris qui a pour projet d'y construire une crèche. La vie artistique du squat s'est développée à partir de septembre 2003 et des liens forts ont été développés avec le public. Depuis l'ouverture, des menaces d'expulsion planent sur le squat. Le public reste cependant présent et solidaire en participant notamment à des manifestations. Les journalistes suivent la vie artistique et les menaces d'expulsion : ils écrivent un article à chaque événement marquant. Ce squat est présenté comme « un cas d'école ».

En un an, le squat accueille 4000 adhérents et reçoit 15 000 visiteurs. Des prises de contact régulières s'effectuent avec les politiques qui les reçoivent mais ne semblent pas réceptifs. Des documents sont remis aux politiques pour objectiver la vie artistique et sociale du squat et pour essayer de la rendre visible à des politiques qui ont d'autres préoccupations.

Les menaces d'expulsion s'intensifient à partir de juillet 2004 et les squatters sont expulsés le 13 septembre. L'expulsion s'effectue dans le calme : il a été négocié pour les sans-papiers un foyer, et personne n'a eu de démêlés avec la justice. On peut supposer que l'attention des journalistes, la fidélité du public et la présence des artistes ont eu un impact sur les politiques, même si cela n'a pas permis d'annuler la demande d'expulsion. Ces parties prenantes sont fédérées par la composante citoyenne du projet. Un nouveau lieu regroupant les 60 artistes est ouvert fin octobre 2004. Celui-ci s'appelle « Théâtre de Verre, la suite de l'Utopie ».

Travailler sur les squats d'artistes, c'est travailler sur les paradoxes.

Premier paradoxe : les artistes n'ont pas de place, ils squattent un lieu et le transforment en lieu de création.

« Voilà, c'était important le volume, bien sûr, et c'était important surtout quand il s'agit d'avoir un espace ouvert, sans cloisonnement, disons, suffisamment grand pour être et en même temps pas être les uns sur les autres bien sûr ; mais, disons, par moment ici, un peintre, une mosaïste, un trapéziste, des danseurs et quelqu'un qui joue de la musique ces choses sont compatibles qui peuvent exister en même temps et tout ça génère déjà à ce

moment-là même des répétitions, il y a là un phénomène qui hante et anime une forme déjà de création, de manifestation qui fait que le lieu d'un seul coup prend une dimension qui est nourrie systématiquement pas seulement au moyen du public sinon qu'on est entre nous. » (Luis, peintre, Théâtre de Verre)

Deuxième paradoxe: ils sont dans une précarité matérielle, ils ont une importante production. Ce sont des lieux où la recherche est importante. Il y a quelque chose qui les fédère: le projet artistique où l'improvisation est au cœur de leur travail. Le fait de travailler au quotidien leur permet de se connaître, de s'accepter tels quels, ce quotidien favorise l'échange et l'envie de travailler ensemble. La recherche dans le travail artistique est favorisée. Il n'y a pas de jugement au cours du travail, ils essaient des chemins de l'expérimentation et développent la pluridisciplinarité. Il n'y a pas de contrôle par le résultat, c'est-à-dire ni du nombre de performances, ni de contrôle par les critiques d'art. Ils ne sont pas obligés d'adhérer⁴ à une norme artistique actuelle. Leur recherche artistique est libérée de la contrainte du marché (financier, critique d'art). Il s'agit là d'un contre-exemple de ce qui est enseigné dans le contrôle par le comportement et le résultat. Il y a absence de procédures rationnelles pour laisser place à une interaction entre des individualités fortes aux objectifs divergents qui permettent d'aller vers un « ailleurs »: le risque, le doute, l'erreur étant au cœur du travail, des expériences « inconnues » peuvent être faites, il n'y aura pas de jugement en terme de résultat. C'est par cette absence de contrôle par le résultat que s'ouvrent des « chemins de traverse », d'autres manières de faire et d'être, de créer et de produire. C'est du contrôle non par le résultat mais par l'improvisation. On improvise avec ce que l'on est et non pas avec ce qui est demandé. Cependant, des règles caractérisent-elles ce type d'improvisation et quelles sont ces règles ?

Tout d'abord, traiter les apports de chaque individu sur un pied d'égalité et considérer « les apports de chacun comme potentiellement supérieurs à ceux des autres » (Becker, 1999, p. 126). Puis, pour avoir cette attitude d'esprit, il est nécessaire d'avoir un passé commun où « ces critères auront été élaborés », (*id.*, p. 127). Enfin, de plus, il est nécessaire que soient présentes « une volonté de terminer le travail, une volonté assez puissante pour surmonter les intérêts égoïstes susceptibles de les diviser. [...] Dans un groupe de musiciens ou d'acteurs qui improvisent par exemple, personne ne doit chercher à se faire une réputation ou à protéger une réputation déjà en place au sein de l'organisation ou de leurs prérogatives ». (*id.*, p. 127). Enfin, « Dans ce type d'interaction, d'importants changements sont possibles. Non seulement les gens respectent et suivent les directives de quiconque trouve quelque chose de bon, mais ils sont aussi susceptibles de modifier collectivement l'idée qu'ils se font de ce qui est bon au fur et à mesure que le travail avance, adoptant un nouveau critère, et débouchant sur un résultat que rien de ce qu'ils savaient et avaient l'habitude de faire auparavant ne laissait prévoir ». (*id.*, p. 128)

Racontons la rencontre entre Nono et Patrick au Théâtre de Verre :

« J'ai commencé à travailler avec un personnage du théâtre de verre, qui est Nono, avec qui on a commencé à faire un travail finalement sur l'immigration d'un point de vue théâtral où il était intéressant finalement de confronter sur scène moi finalement ma vision de l'émigré et lui, sa vision finalement de cet émigré en question. Donc ce sont deux idées qui se

4. Il est sous-entendu que lorsqu'on veut adhérer à une norme artistique, cette norme influence notre création.

rencontrent, qui se parlent, qui changent évidemment, donc on est entrain de faire un travail, on met des petites pierres à droite et à gauche sur le chemin de ce qu'on veut faire pour arriver quand même à une réalisation. Voilà pour l'instant le travail que je fais avec Nono. [...] Je pense qu'il en a parlé, c'est une rencontre avant tout, je pense que ce n'est pas quelque chose qui s'est décidé comme ça : je vais travailler avec toi, tu vas travailler avec moi, ça n'a pas été tout à fait comme ça, ça n'a pas été du tout comme ça d'ailleurs. Je crois qu'il y a eu une rencontre et puis une volonté de part et d'autre d'aller plus loin finalement dans l'échange et de s'apporter mutuellement nos personnalités, ce qu'on connaissait, lui finalement de son conte et moi de la problématique entre guillemets de l'acteur, voilà. » (Patrick, acteur). Nono (conteur) répond « Je pense que le travail, ça aboutira sur un spectacle mais pour l'instant c'est vraiment un travail de rencontre, d'échanges, je ne sais pas pour Patrick, pour moi, oui parce qu'il m'apporte d'autres choses, d'autres techniques de travail que je n'ai pas dans ma culture et qui m'enrichissent. Je pense que quand on fera ces spectacles-là, pour moi, ça ne sera jamais comme d'autres spectacles que j'ai fait avant, ça c'est sûr, c'est certain. »

Troisième paradoxe : ces lieux de création sont en rupture, mais ont aussi besoin d'une reconnaissance sociale. Cette position hors normes peut-elle être isolée ? Elle peut l'être, mais n'aura pas dans ce cas d'existence durable. Les squats d'artistes tissent progressivement des liens entre eux et avec le public ; ils font émerger un monde de l'art alternatif.

Cependant être visible n'est pas pour autant être reconnu. La presse joue un rôle important dans le processus de reconnaissance sociale.

« Guinguette. Au Théâtre de Verre, tous les dimanches, se met en place, dans un bénévolat très organisé, une guinguette alternative à l'ennui, un resto associatif très cosmopolite, très alter, ouvert aux habitants du quartier. Par un bouche à oreille mystérieux, on vient aussi de province, de l'étranger. Dans ce bazar atelier modulable : une baignoire suspendue, des WC-sculptures, des lustres de toile blanche, des poulies, du matériel prêt à tout, des peintures, le tout entre le Che et Duchamp. Le bric-à-brac classique du squat, où s'entrechoquent la « récup » brute de survie et l'installation la plus délicate. Surtout, deux très grands miroirs, comme des portes surréalistes, démultiplient l'espace : symboles de l'ancienne vitrerie-miroiterie, ils reflètent aujourd'hui les facettes du Théâtre de Verre le bien nommé : « Attention fragile ! » « Attention, résistant » ! » (Libération, 11 novembre 2003)

La presse de « droite » comme de « gauche » s'intéresse aux squats d'artistes avec sympathie leur donnant une image et interpellant les politiques sur la précarité des artistes mais aussi sur des critères de performance classique de gestion (en particulier le nombre de visiteurs). À ce moment-là, la comptabilité de gestion est utilisée pour donner une image du fonctionnement d'un squat d'artistes. Comme nous l'explique Yoyo, 22 ans, acteur, le Théâtre de Verre lui a permis de répéter et jouer avec sa compagnie – en contrepartie, il a été astreint à participer aux discussions avec M. de Beauvoir, adjoint au Maire du 12^e, et à savoir établir un budget.

« Sur le plan personnel, j'ai eu beaucoup de bonheur, mais aussi professionnel. C'est comme si j'étais en stage – l'administration ça m'a beaucoup apporté, ça m'a appris à être plus structuré pour savoir m'adresser à l'administration. L'artiste doit être aussi capable de faire des démarches administratives. Quand même, il était question de rencontrer

le médiateur de la Ville du 12^e arrondissement, M. Frédéric de Beauvoir. Ca m'a aidé à comprendre clairement ce qu'était la démarche, il est demandé à l'artiste d'être au centre de ces démarches. L'artiste doit avoir des notions de gestion, de comptabilité, de financement, justement pour être autonome. Il arrive souvent qu'on doive se battre avec des partenaires financiers et il leur faut faire un bilan. On a beaucoup peur de l'argent, mais l'argent peut nous aider à faire nos projets. » (Yoyo, acteur, Théâtre de Verre, première expérience de squat)

La comptabilité de gestion est prétexte pour rencontrer les « personnalités politiques » et défendre le projet du squat. La comptabilité de gestion devient outil de négociation et de légitimation. Les chiffres donnent une image de ce que l'organisation souhaite véhiculer. Comment ces chiffres sont-ils calculés ? Cette question est souvent absente. La comptabilité de gestion est construite par les squatters pour « parler à l'autre » en particulier aux représentants politiques, une langue chiffrée supposée être garante d'authenticité et de vérité. La comptabilité conte une histoire aux politiques.

Ici la comptabilité et le contrôle ne réduisent pas, ils traduisent. Ils content dans le langage de ceux auprès de qui ils veulent être écoutés. Ils content pour conquérir une voix.

L'objectivité et la neutralité du chiffre : des usages sociaux

Les concepts développés dans les mondes de l'art ont permis de mettre en évidence les interactions humaines autour de la construction et de l'utilisation des outils de gestion.

Nous avons constaté que cette maison d'édition jeunesse doit rendre des comptes au groupe Lagardère. C'est ici, notamment, qu'intervient le contrôleur avec ses outils de gestion pour prévoir et contrôler les ventes avec, avant tout, le compte de résultat. Au cours des négociations entre contrôleur, éditeur et auteur le mot commun, est « compte de résultat ». À première vue, cela semblerait être un gain de rationalité. L'outil « compte de résultat » pourrait éclairer les décisions avec ses comptes « neutres » et « objectifs » au contraire de la sensibilité de l'éditeur qui relève de sa subjectivité, de ses qualités intrinsèques, de son expérience de vie. Dans les deux cas présentés, l'utilisation de la comptabilité assure des liens entre la maison d'édition et le groupe, entre les squats d'artistes et les mairies, comme si il y avait un « parler du chiffre ». Ce « parler du chiffre » devient un langage légitime. (Légitime est utilisé dans le sens défini par Bourdieu (1984, p. 110) « le langage que nous employons dans cet espace est un langage dominant méconnu comme tel, c'est-à-dire tacitement reconnu comme légitime. C'est un langage qui produit l'essentiel de ses effets en ayant l'air de ne pas être ce qu'il est. »)

Comment cela se fait-il ? La gestion de la création est par nature une gestion dans l'incertitude et les décideurs ont besoin de s'arrimer à une forme d'objectivité pour guider et justifier leurs choix. Porter (1994) distingue deux objectivités : l'une disciplinaire, l'autre mécanique. L'objectivité disciplinaire est une objectivité faisant référence au professionnalisme et à l'indépendance de l'expert. L'objectivité mécanique est une objectivité faisant référence aux procédures chiffrables. C'est celle-ci qui, aujourd'hui est favorisée. Le chiffre est alors très important à tel point que l'on parle d'une gouvernance par les nombres (Desrosières, 2008). Cette gouvernance est souvent présentée comme le gage d'une certaine efficacité, d'une bonne gestion. Elle apparaît souvent au premier abord neutre et objective. Cependant, Desrosières (2011) explique que ce « devoir

de neutralité et d'objectivité » provient des « usages sociaux ». En effet, les mots « objectivité et neutralité renvoient implicitement à la métrologie des sciences de la nature ». Or, la comptabilité n'appartient pas aux sciences de la nature.

L'utilisation du compte de résultat nous amène à définir la quantification. « Dans les sciences sociales on peut définir le verbe « quantifier » comme « exprimer et faire exister sous une forme numérique, ce qui auparavant ou ailleurs, est exprimé seulement par des mots et non par des nombres. » Desrosières précise que « plus généralement toutes les formes de quantification (par exemple probabiliste ou comptable), reconfigurent et transforment le monde, par leur existence même, par leur diffusion et leurs usages argumentatifs, que ceux-ci soient scientifiques, politiques ou journalistiques. Une fois les procédures de quantification codifiées et routinisées, leurs produits sont réifiés. Ils tendent à devenir « la réalité », par un effet de cliquet irréversible... Les objets ainsi quantifiés reconfigurent le monde. Ils agissent, en ce sens que les acteurs sociaux orientent leurs actions par rapport à eux, comme le montrent les nombreux « indicateurs » qui rythment la vie sociale. » (Desrosières, 2008, p. 12)

Est-ce à dire que l'utilisation du compte de résultat modifie le fonctionnement intérieur de l'organisation ? Gérer par le résultat, c'est s'assurer d'un certain niveau de ventes pour chaque livre. Cette gestion a un impact sur le choix de l'éditeur, le suivi du contrôleur et la création de l'auteur. En rendant compte des résultats à la direction, les contrôleurs sont au centre de la décision. Les contrôleurs deviennent implicitement des passeurs. Comme tout modèle quantifiable, l'instrument de gestion crée des jeux de vérité et il influence, en retour, le réel qu'il prétend représenter (Desrosières, 2008).

Cependant si les outils de gestion sont structurants, il n'est pas possible de réduire l'analyse des outils de gestion à un « cela est ainsi ». Les terrains ont rendu visible qu'il y a des alternatives à la gestion par les résultats. Des alternatives voire d'autres possibles car derrière les outils de gestion, il y a des personnes qui gèrent avec ce qu'ils sont c'est-à-dire avec leur sensibilité et leur engagement. Dans la maison d'édition jeunesse, le contrôleur de gestion alterne entre un contrôle par le résultat et un contrôle par le sens. Dans les squats d'artistes, où la création est très importante, le contrôle par le résultat n'est pas utilisé, il existe d'autres formes de contrôle, tel le contrôle par l'improvisation. Dans ces lieux, il peut y avoir contournement de la fonction comptable : la comptabilité est une ressource qui peut légitimer une situation pour celui qui sait l'utiliser.

Au final, nous avons appris que, si l'objectivité et la neutralité par le chiffre font partie des usages sociaux, ces usages ne sont pas sans conséquence sur le processus de création et l'objet créé. La tendance à mettre au cœur de toute décision un outil de gestion, gage de rationalité, nous oblige à nous questionner, nous gestionnaires. En effet, si l'outil comptable traduit une réalité, cette réalité est considérée vraie et donc, l'outil comptable crée sa réalité. C'est une tautologie. Mais le processus de création et l'objet créé ont du mal à être représentés par l'outil comptable. Le gestionnaire a, avec la comptabilité, un outil ; cependant sa personnalité, son « être » ont encore un impact et le gestionnaire peut s'abstraire d'une gestion par le résultat. Il y a parmi les gestionnaires des francs-tireurs. L'analyse du monde de l'art peut également s'adapter aux gestionnaires. Becker a généralisé ses travaux sur les artistes à une lecture de la société : « De même, les quatre types de rapports des artistes avec un monde de l'art (les positions de professionnel intégré, de franc-tireur, d'artiste populaire ou d'artiste naïf) suggèrent un modèle

général d'interprétation applicable à tout monde social (...) Certains peuvent aussi choisir d'agir en dépit des conventions, avec toutes les difficultés prévisibles. Quelques-unes des innovations qu'ils proposent seront peut-être adoptées par le monde dont ils se sont éloignés, et feront d'eux des novateurs respectés (au moins avec le recul du temps), et non plus des excentriques...À cet égard, nous pouvons dire (un peu plus légitimement qu'on ne le fait d'habitude) que le monde de l'art reflète la société dans son ensemble. » (Becker, 1988, p. 364-366).

Pour conclure, les analyses de Becker reposant sur le « comment se fait-il » ont permis d'analyser la construction et la déconstruction de ces outils de gestion et de ce « parler du chiffre ». La déconstruction de ce « parler du chiffre » a montré qu'il n'existe pas de valeur intrinsèque à un objet mais que la valeur est construite par l'organisation qui porte cet objet. Si l'outil de gestion est devenu un langage commun, il est à trouver dans l'outil de gestion des forces du possible, d'autres possibles à réaliser. La gestion n'apparaît, alors, plus comme une fin mais comme un moyen pour porter cet essentiel. N'étant pas neutre, de par sa construction, la gestion modèle une vision sociale et économique. À chacun sa vigilance pour reconnaître quel modèle sous-tend quelle vision. C'est en rencontrant ces « ombres » méthodologiques et conceptuelles que les écrits d'Howard Becker m'ont accompagnée.

Bibliographie

- Alter Norbert, (2000). *L'innovation ordinaire*. Paris, éd. Presses Universitaires de France, Sociologies.
- Barthes Roland, (1980). *La Chambre Claire, Note sur la photographie*. Paris, éd. Gallimard, Le Seuil, Cahier du cinéma.
- Becker Howard S., (1988). *Les mondes de l'art*, trad. Française. Paris, Flammarion.
–., (1999). *Propos sur l'Art*. Paris, L'Harmattan, Coll. Logiques Sociales.
–., (2002). *Les ficelles du métier*. Paris, Découverte, coll. Repères.
- Bourdieu Pierre, (1966). « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, n° 246, p. 865-906.
–., (1977). Ce que parler veut dire. Congrès de l'AFEFE, octobre 1977.
–., (1984). *Questions de Sociologie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bourgeois Christian, (2005-2006). Propos recueillis lors de l'exposition, *40 ans d'édition*. Paris, Centre Pompidou.
- Brook Peter, (2006). *Entre deux silences*. Paris, Actes Sud.
- Colasse Bernard, (2007). *Les fondements de la comptabilité*. Paris, La découverte, coll. Repères.
- Cohen Olivier, (2011). Créativité et/ou solidité le long chemin d'une maison d'édition (séminaire Création à l'École de Paris).
- Deleuze Gilles, (1969). *Logique du Sens*. Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. Critique.

- Desrosières Alain**, (2008). *Gouverner par les nombres. L'argument statistique*. Vol. I et II, Paris, Presses de l'École des Mines, Coll. Sciences Sociales.
- ., (2011). Entretien avec A. Desrosières par. C. Mouhanna, *sociologies pratiques*, n° 22/1, Presses de Sciences Po.
- Diderot Denis**, (1763). *Lettre sur le commerce de la librairie*. Paris Fontaine.
- Gadoffre Gilbert**, (1943). *Foyers de notre culture*. Éd. de l'Abeille.
- ., (1987). *La culture peut-elle être un projet?* Paris, U.A.P.
- ., (1994). « Foyers de culture: des lieux pour la création » In *Encyclopédia Universalis. symposium. les enjeux. volume 1*. Paris, p. 278-289.
- Hopwood Anthony G.**, (1983). « On trying to Study Accounting in the Contexts in Which It Operates », *Accounting Organizations and Society*, vol. 8, n° 2/3 p. 287-305.
- Hughes Everett C.**, (1996). *Le regard sociologique. Essais choisis et présentés par J-M Chapoulié*. Paris, Éditions de l'EHESS.
- Le Theule Marie-Astrid, Fronda Yannick**, (2005). « The organization in tension between creation and rationalization: facing management to artistic and scientific creators », *Critical Perspectives on Accounting*, vol. 16, n° 6, p. 749-786.
- Le Theule Marie-Astrid**, (2010). *Passeurs de création*. Paris, éd. Vuibert.
- Miller Peter**, (2001). « Governing by numbers: why calculative practices matter », *Social research*, vol. 68, n° 2, p. 379-395.
- Perec Georges**, (2007). *Récits d'Ellis Island* (avec Robert Ober). Paris, P.O.L.
- Porter Theodore M.**, (1994). *Making things quantitative, Accounting and science*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 36-56.
- Power M.**, (2005). *La société de l'audit, l'obsession du contrôle*. Paris, La Découverte, Coll. Entreprise et Société.
- Schumpeter Joseph**, (1939). *Business cycles: A theoretical, historical and statistical analysis*, McGraw Hill, New York.
- Supiot Alain**, (2010). *L'esprit de Philadelphie. La justice sociale face au marché total*. Paris, Le Seuil.

Partie III



Les mondes de l'art,
un concept en mouvement

Howard S. Becker, la sociologie et les images

Bruno Péquignot

Il n'est pas nécessaire de voir concrètement un cas négatif pour l'utiliser ainsi. Si on compte l'utiliser pour trouver d'autres dimensions, d'autres éléments à la situation ou au processus sur lequel on travaille, il suffit alors de pouvoir le penser. Si l'on se trompe, si ce cas imaginaire produit des résultats qui s'avèrent n'avoir aucune pertinence empirique, ce n'est pas un drame. Il vaut mieux y avoir pensé, et ensuite se rendre compte que l'on s'est trompé, que ne pas y avoir pensé du tout.

(Becker, 2002, p. 320)

Howard S. Becker est, sans doute, un des auteurs majeurs en sociologie aujourd'hui et notamment en sociologie des arts. Le débat, qui a structuré ce domaine de recherche en France à partir des années 90, est celui qui a pour objet le statut des œuvres dans la recherche sociologique et à partir de là, des documents non verbaux (images, sons, etc.). Commencés tôt, les échanges avec Howard S. Becker autour de cette question, ont fait changer les positions des uns et des autres. C'est une part de cet échange, que je voudrais ici exposer et montrer les convergences et peut-être aussi les divergences ou différences d'approche entre son intervention et celles de sociologues français. Je conclurai sur une réflexion sur l'image, qui chez Howard S. Becker fonctionne souvent comme une sorte de métaphore des productions de la fiction et de l'imaginaire. Ce n'est donc que quelques interrogations et remarques que je pourrais ici proposer, en tentant un parcours, personnel, au sein de son œuvre. C'est à partir de son dernier livre traduit en français, qui a pour beau titre : *Comment parler de la société* (2009), que je vais intervenir ici. Il me semble et j'y reviendrai plus longuement que cet ouvrage ouvre des perspectives vraiment nouvelles en sociologie et c'est pourquoi il est intéressant de les discuter.

Pour tenter de le montrer en quelques lignes, je voudrais prendre sa lecture à l'envers, en partant de la conclusion. Dans cette conclusion, donc, Howard S. Becker tire de son parcours un plaidoyer pour l'ouverture de la sociologie aux méthodes venues d'ailleurs, plaidoyer qu'il juge aussi valable pour les arts. La recherche qu'elle soit scientifique ou artistique a besoin d'imagination,

comme le disait si bien Wright C. Mills¹. Je cite : *Je suis convaincu qu'il n'y a pas une manière qui soit meilleure pour parler de la société.* Et plus loin *Nous avons des idées toutes faites en matière de méthodes pour parler de la société*². Appel, donc, à chercher d'autres modes d'investigation, mais aussi d'exposition des résultats d'une recherche : l'image, le roman, sont parmi d'autres les exemples proposés.

Questions de méthode

Howard S. Becker rappelle son goût ancien pour la lecture des romans : *Dès mon enfance, j'ai dévoré des romans et, comme presque tous ceux qui lisent des histoires, je savais que ce n'étaient pas simplement des choses inventées, mais qu'ils contenaient souvent des observations pertinentes sur l'organisation et le fonctionnement de la société. Et pourquoi ne pas s'intéresser également aux représentations théâtrales, aux mises en scènes*³ Ces représentations devraient permettre d'apprendre autre chose que ce que l'application stricte des méthodes reconnues permet de découvrir. Il propose d'étendre cette remarque aux représentations théâtrales, et bientôt à l'image, notamment photographique. En d'autres termes, les sociologues n'ont pas l'exclusivité d'un discours vrai sur la société, et leurs méthodes ne sont ni les « meilleures », ni les « seules » pour « parler de la société ». Ce que nous propose donc Howard S. Becker, c'est de ne pas craindre ces autres approches. *Mes collègues – sociologues et autres spécialistes des sciences sociales – aiment bien faire comme s'ils avaient le monopole de la création de ces représentations, comme si la connaissance qu'ils produisent sur la société était la seule « réelle » connaissance sur le sujet. Rien n'est moins vrai. Ils aiment bien prétendre aussi – c'est idiot – que leurs méthodes pour représenter la société sont les meilleures, voire le seul moyen de travailler correctement, ou que ces méthodes nous protègent de toutes sortes d'erreurs épouvantables qu'autrement nous ne saurions éviter*⁴.

Il n'y a pas de « mauvaises » données, ni de « mauvaises » méthodes pour les recueillir, même s'il peut y en avoir de plus ou moins bien adaptées à l'objet de la recherche ou à ses objectifs. Il y a, en revanche, des sociologues qui, soit sont inattentifs au nouveau, au différent, soit des « dogmatiques » qui ont fixé une fois pour toutes ce que devrait être une « bonne » méthode, « spécifiquement sociologique », une « bonne » donnée, bien établie par une – toujours – « bonne » méthode. C'est pourtant dans les marges des méthodes et des données connues qu'on a une chance de trouver quelque chose de différent, de nouveau qui permette de faire progresser notre connaissance. *Il se trouve, écrit Howard S. Becker, assez souvent des gens qui ne cadrent pas bien dans ces modes organisés de producteurs et d'usagers. Ces expérimentateurs et ces innovateurs ne font pas les choses comme tout le monde, et leurs produits ne trouvent pas toujours preneurs. Mais les solutions qu'ils inventent pour des problèmes standard sont très instructives ; elles nous ouvrent les yeux sur des possibilités qui échappent à une pratique plus convenue*⁵.

Il insiste ensuite sur le fait que les écrivains ou les photographes font aussi, à leur manière, de l'analyse sociale, même si, bien entendu, ils ne font pas que ça. Ce qui pourrait être ici un objet

1. Wright C. Mills : *L'imagination sociologique*, Paris, Maspero, 1977.

2. Becker 2009, p. 295.

3. Becker 2009, p. 18.

4. Becker 2009, p. 21.

5. Becker 2009, p. 22.

de discussion avec Howard S. Becker, c'est qu'il insiste essentiellement sur le contenu « sociologique » des arts. Je vais y revenir plus loin. Mais, avant d'aborder cette question à mes yeux essentielle et qui sans doute est la plus problématique dans ma lecture de Howard S. Becker, je voudrais préciser un peu ma position par rapport à cette œuvre majeure.

Dans le livre qui l'a rendu célèbre (à juste titre) : *Le Monde de l'art*⁶, en tout cas dans la communauté des sociologues des arts, – *Outsider*⁷ l'avait déjà fait connaître des sociologues français de la déviance – il accepte l'idée qu'on pourrait lui dénier le titre de « sociologue de l'art » : *Cette démarche semble diamétralement opposée à la tradition dominante dans la sociologie de l'art, qui considère l'art comme quelque chose de plus spécifique où la créativité affleure, où le caractère essentiel de la société s'exprime de manière privilégiée à travers les œuvres de génie. La tradition dominante place l'artiste et l'œuvre d'art, et non le réseau de coopération au centre de ses analyses de l'art comme phénomène social. Eu égard à cette différence, on sera peut-être fondé à dire que je ne fais pas ici de la sociologie de l'art, mais de la sociologie des professions appliquée au domaine artistique. Je ne m'élèverai pas contre cette présentation des choses.*⁸

La lecture de ce passage à l'époque de sa publication en français (1988) – mais, c'était, à mon sens, déjà vrai lors de sa parution en anglais (1982) – m'a laissé perplexe. Ce qui dominait à l'époque, c'était, en France en tout cas, les travaux de Pierre Bourdieu, qui refusait l'idée même de création et toute analyse interne d'une œuvre, fut-elle de génie⁹, et Raymonde Moulin, qui travaillait sur le marché.¹⁰

Bref, mon premier contact avec l'œuvre de Howard S. Becker était un peu particulier, d'autant plus que je considérais déjà que travailler sur les professions artistiques, les réseaux, le marché, faisait partie de ce domaine de recherche, qu'à la suite de Raymonde Moulin, je préfère désigner par le pluriel : sociologie des arts. La sociologie des œuvres, telle qu'avec d'autres – ceux qu'on peut désigner comme « le groupe de Grenoble » – je défendais, tentait de ne pas séparer analyse interne et analyse externe, structure et contexte, comme nous y avait invité Jean-Claude Passeron dans les journées de Marseille en 1985. *La sociologie de l'art, convient-on, n'existe que si elle sait s'obliger à mettre en relations les structures de l'œuvre et les fonctions internes de ses éléments avec les structures du monde social où sa création, sa circulation et sa réception signifient quelque chose ou exercent quelque fonction.*¹¹

Enfin, travaillant plutôt, par goût et par formation, sur les arts de l'image, peinture et surtout cinéma, les analyses sur la musique que nous proposait Howard S. Becker, pour intéressantes qu'elles fussent, n'étaient pas au centre de mes préoccupations. En revanche, son analyse de la coopération nécessaire des agents sociaux pour la production des œuvres et ses propositions sur les réseaux qu'il désignait de l'expression « monde de l'art », trouvaient des échos bien évidemment¹², dès lors qu'on s'intéresse à une pratique artistique telle que le cinéma, où le réseau et la

6. Paru en français en 1988, chez Flammarion.

7. Paru en français en 1985, chez Métailié.

8. Becker 1988, p. 23.

9. Le texte de Bourdieu *Qui crée les créateurs?* Date de 1980, ne l'oublions pas.

10. Sociologie de l'art : colloque international, Marseille, 13-14 juin 1985, Paris, La Documentation Française, 1986.

11. Passeron in Moulin, 1986-1999, p. 455.

12. Comme l'a bien montré Pierre-Jean Benghozi dans : *Le cinéma, entre l'art et l'argent*. Coll Logiques Sociales, L'Harmattan, 1989.

coopération sont de fait évidents, alors que, sans doute cela l'est moins pour la peinture, même si, bien sûr, c'est aussi vrai pour elle.

La question des œuvres

C'est de dix ans plus tard que date, je crois, ma première rencontre avec lui, en 1999 lors des Journées Internationales de sociologie de l'art à Grenoble, qui inauguraient les activités du GDR du CNRS « Œuvres, Public, Société » (OPuS), fondé et dirigé par notre ami commun Alain Pessin (1948-2005), dont le titre en disait long sur les intentions de ses organisateurs: « *Vers une sociologie des œuvres* », et Howard S. Becker y participait et y a interrogé une expression, qui était souvent revenue au cours de ces journées: « *l'œuvre elle-même* ». À juste titre, il y soulignait combien l'expression pouvait être ambiguë: toute œuvre est plurielle, non seulement quand, comme dans les arts du spectacle, chaque représentation est différente, mais aussi dans les autres arts où chaque occurrence de consommation définit une œuvre particulière et spécifique à un artiste et à un public. *Les consommateurs de l'œuvre participent également à sa production. L'œuvre n'a d'effet qu'à condition que les gens la voient, l'entendent ou la lisent, ce qu'ils font de différentes manières, à nouveau en fonction de l'organisation sociale du monde dans lequel l'œuvre est produite.*¹³

Dans la même intervention, il insistait sur le fait qu'une œuvre est toujours le résultat d'une série de choix. Il prenait (déjà) l'exemple de la photographie et citant le professeur qui lui en a appris la pratique, il rappelait qu'une photo est le résultat d'un choix d'emplacement de l'appareil, d'éclairage, de focale, etc. et sans doute pourrait-on ajouter de cadrage ou de recadrage au moment du tirage. Puis il arrivait à une conclusion qu'on peut sans doute ici discuter à partir d'un exemple qu'il nous dit avoir eu l'intention de présenter, ce à quoi il a renoncé: *J'ai abandonné ce projet presque immédiatement. Pourquoi? Faire une telle analyse nécessite une connaissance extrêmement détaillée de l'œuvre et du contexte organisé dans lequel elle a été réalisée. J'ai rapidement pris conscience du fait que je n'en savais pas assez pour faire cette analyse alors qu'elle était en principe faisable.*¹⁴ Est-il nécessaire de « tout » savoir sur une œuvre, sur son histoire, sur ses variations, etc. pour tenter d'en proposer une analyse? Je ne le crois pas, et ce d'autant plus que je suis convaincu que « tout » connaître sur quelque chose, même plus simple qu'une œuvre, est de l'ordre de l'illusion. D'ailleurs, Howard S. Becker nous y invite, lui-même, dans *Les ficelles du métier*: *On pourrait penser que tout sociologue devrait, naturellement, s'attendre à ce qu'une loi sociale ou une théorie générale couvre tous les cas qu'elle est supposée couvrir, et qu'il examine de manière systématique, et tout aussi naturellement, la gamme complète de ses applications possibles, en prenant toutes les mesures nécessaires pour le faire et pour découvrir tous les sous-groupes qui peuvent exister. (...) En général, ils font exactement le contraire: dans un domaine d'étude donné, ils concentrent leurs efforts sur quelques cas considérés comme archétypaux, pensant visiblement que si l'on peut expliquer ces quelques cas, tous les autres pourront s'éclaircir de la même manière.*¹⁵

13. Becker, 1999, in Majastre et Pessin, 2001, tome 2 p. 454.

14. Becker, *ibidem* p. 459-460.

15. Becker, 2002, p. 144.

Dans ce même ouvrage, Howard S. Becker nous propose une ficelle qui me semble particulièrement utile ici. *Tout est possible* est le nom qu'il lui donne¹⁶. Il nous dit d'elle, d'ailleurs qu'elle est *la plus simple de toutes*, elle consiste à se dire que rien n'est impossible et qu'aucune hypothèse, aucune proposition ne doivent être écartées sous le prétexte qu'elle serait ou paraîtrait impossible. *La ficelle la plus simple de toutes consiste à se répéter sans cesse que rien de ce qu'on peut imaginer n'est impossible, et que nous devons donc chercher les choses les plus improbables auxquelles nous pouvons penser pour intégrer leur existence, ou la possibilité de leur existence, dans notre pensée.*¹⁷

Comme le dit Jean-Claude Passeron: *Les mises en relation du texte de l'œuvre avec le contexte social de son fonctionnement ont renoncé à l'ambition prophétique de dire d'un seul coup et lapidairement le tout du sens et de la structure d'une œuvre par une mise en relation cavalière avec les structures macrosociologiques d'une société supposée tout entière présente en chacun de ses recoins.*¹⁸ Ce qui a pour conséquence entre autres, que chaque nouvelle expérience d'une œuvre doit être l'occasion d'une remise en chantier de son analyse. Dans plusieurs de ses livres et de ses interventions, Howard S. Becker nous propose des analyses d'œuvres ou à partir d'œuvres. De *Propos sur l'art* (1999) à *Comment parler de la société* (2009) en passant par *Paroles et musiques* (2003), il reprend, complète, corrige, enrichit son approche. C'est, donc, à partir du dernier des trois livres parus en français que je voudrais aborder un de ses cas concrets, essayant ainsi d'être fidèle à sa pensée et à sa démarche.

De la fiction à l'image

Dans le chapitre VII de ce livre: *L'esthétique de la réalité: ce qui fait qu'on y croit*, Howard S. Becker propose un exemple tiré de son enseignement, pour des étudiants issus pour partie des études théâtrales et pour une autre des sciences sociales. L'expérience qu'il propose, avec un de ses collègues de théâtre, c'est de demander aux étudiants de *jouer quelque chose qui pourrait, selon une interprétation très large du terme, relever des « sciences sociales »*.¹⁹ La question soulevée par les étudiants portait sur la vérité de ce qui était représenté: est-ce que ce devait être réellement arrivé ou non? Le débat devient assez agité lorsqu'un étudiant – Tom – dit que sa tante et son père ont une liaison et qu'il refuse de répondre à la question de savoir si cette phrase est vraie. Il conclut ce passage en écrivant: *Pour les utilisateurs, la vérité de ce qu'on leur raconte est importante, même lorsque le message relève du genre esthétique, et à coup sûr quand il s'agit de science; les fabricants incorporent dans leur travail les raisons qui amènent les utilisateurs à accepter comme vrai ce qui leur est présenté. Mais tous ces termes sont ambigus.*²⁰ Pour tenter de lever cette ambiguïté, il va nous proposer une réflexion sur la photographie, à partir d'une autre problématique, qui consiste à traiter cette question de la vérité du message comme *un problème de questions et de réponses*²¹ et il propose quatre « prémisses »:

16. Becker, *ibidem*, p. 147 et sq.

17. Becker, 2002, p. 147.

18. Passeron, in Moulin 1986-1999, p. 456.

19. Becker, 2009, p. 120.

20. Becker, 2009, p. 122.

21. Becker, *ibidem*.

- 1) toute photographie peut être interprétée comme la réponse à une ou plusieurs questions;
- 2) c'est important pour nous que la réponse donnée à nos questions par la photographie soit vraie;
- 3) chaque question que nous posons à une photo peut être exprimée de plus d'une manière, et par conséquent la réponse aussi;
- 4) des questions différentes ne sont pas des manières justes ou fausses de les poser (ou d'y répondre); elles sont simplement différentes.²²

À partir de là, la question de la vérité du contenu d'une photo peut être abordée en termes de crédibilité pour un spectateur, en fonction de la ou des questions qu'il lui pose. Bien sûr, chaque spectateur pose à la photographie des questions en fonction du contexte, de ses intérêts, de ses attentes, et donc la variété des réponses possibles est infinie. *Mais les communautés d'utilisateurs posent des questions différentes et utilisent les réponses dans des buts différents, et ce qui est suffisant pour l'un ne l'est pas pour l'autre.*²³ C'est donc à l'intérieur d'un groupe d'interprétation que peut se faire une sorte d'accord minimal sur la crédibilité, sur ce qui est suffisant ou non dans l'usage que ce groupe peut faire de la photographie. Howard S. Becker analyse ensuite comment se constituent les critères de crédibilité et quelles sont les procédures de vérification qui sont effectivement mises en œuvre. Le principal mode est celui de la comparaison avec quelque chose de déjà connu. Ce qui est sans doute le problème majeur de toute interprétation d'une image, comme il le dit au début de son livre : *Ce que les usagers savent faire en matière d'interprétation devient donc une contrainte majeure sur ce qu'une représentation peut accomplir. Il faut que les usagers connaissent et soient capables de manipuler les éléments et les formats conventionnels du médium et du genre. Ces connaissances et ces talents ne sont pas garantis.*²⁴

Il y a donc une condition à la compréhension de l'effet d'une représentation, d'une photo en l'occurrence, c'est le niveau de maîtrise des codes qu'a le spectateur. En fonction de ce niveau, il verra ou ne verra pas dans la photo tout ou partie du « message » qu'elle est censée contenir. On apprend à voir, comme à lire ou à écouter, les historiens d'art, Gombrich ou Baxandall après Panofsky nous l'ont appris, et tous considéraient que c'était là une des fonctions essentielles des arts. Or, ils ne l'exercent qu'à proposer en permanence de nouvelles manières, de nouveaux points de vue, de nouvelles mises en scène de la réalité qu'ils cherchent à représenter. C'est ce qui fonde sans doute cet « impératif » de nouveauté qui caractérise les arts dans la modernité. Cette quête du nouveau est toujours au risque de l'incompréhension, du rejet qui peut s'exprimer de bien des manières.

Mais revenons à ce que nous propose Howard S. Becker dans ce chapitre, où il finit par rencontrer une question, tout à fait intéressante, celle de l'esthétique. Après avoir indiqué, que, si on s'en tient à la seule question de la transmission d'une information, la notion d'esthétique n'est pas claire, il analyse les manières, dont se constituent les jugements esthétiques à partir des conventions propres à chaque groupe de métier, les comparant d'ailleurs aux critères que les experts scientifiques utilisent pour juger de la pertinence, (c'est-à-dire de la *publicabilité* d'un article), critères formels en général pour masquer ce qu'ils ont de réellement subjectifs. Or c'est

22. Becker, *ibidem*.

23. Becker, 2009, p. 126.

24. Becker, 2009, p. 39.

la conclusion qu'il nous propose à tout ce développement, qui me semble intéressante à discuter. *La vérité présumée d'une représentation artistique d'un fait social est un élément essentiel de notre appréciation de celle-ci en tant qu'œuvre d'art. Ainsi, l'art et la vérité ne se contredisent pas, ce n'est pas si l'on a l'un, on ne peut pas avoir l'autre. Dans bien des cas, on ne peut avoir que les deux, ou rien : pas d'art sans vérité. La vérité de ce que l'œuvre dit sur la réalité sociale contribue à son effet esthétique. Voilà pourquoi la classe était si en colère contre Tom. Si l'histoire entre sa tante et son père était vraie, cela nous touchait, nous dérangeait. Sinon ce n'était qu'une blague idiote. Sans vérité, point d'art.*²⁵

Le contenu et/ou la forme

Est-ce si sûr ? Et où se situe la vérité dans l'œuvre d'art ? Je voudrais relever une information que Howard S. Becker nous donne et que j'ai négligée dans mon résumé, et qui concerne non le contenu de la déclaration de Tom, mais la manière dont il énonce sa proposition, je cite : *Puis, marquant un temps, et sur le même ton de la conversation...*²⁶ Tentons une petite expérience de pensée comme il nous le propose²⁷ et imaginons que Tom ait dit cette phrase « Elle et mon père ont une liaison depuis cinq ans », non pas sur le ton badin de la conversation, mais sur un ton dramatique, avec effets de trémolos dans la voix, des gestes accablés, voire, en bon comédien, une larme qui coulerait sur sa joue. Peut-on imaginer que la réaction de ses camarades aurait été de poser la question « c'est vrai ? », vraisemblablement ils l'auraient cru et sans doute auraient compaté à ce que, chacun pour lui-même, concevrait comme un malheur, une honte, que sais-je ? À l'inverse, s'il l'avait dit sur le ton de la comédie de boulevard, en l'accompagnant de rires, sans doute ne l'auraient-ils pas cru et là non plus ne lui auraient pas posé la question de la vérité, mais ils auraient peut-être protesté devant une telle exagération dans la construction de la scène proposée.

Ainsi, il me semble qu'il n'y a pas que le contenu qui compte, il y a aussi la manière de le présenter : ce qu'on pourrait désigner de termes tels que « style » ou « facture ». Ce qu'apportent les auteurs, les artistes, ce n'est pas seulement une représentation particulière du social, qui a des effets de « vrai », mais aussi une autre forme de prise en compte, de description, d'interprétation, voire d'analyse de la réalité, une autre démarche, un autre point de vue, une autre façon de montrer, de dire, etc. une autre mise en scène de la réalité, un autre « cadrage » pour prendre une métaphore photographique.

Ce que j'essaie de proposer ici, c'est que le contenu, s'il joue un rôle, bien sûr, dans la réaction à l'interprétation de la représentation, la manière dont ce contenu est présenté, sa mise en scène est une dimension qu'on ne peut éluder de l'analyse en question. Pour prendre un exemple dans le domaine de la photographie, le photographe brésilien Sebastiao Salgado, sur lequel une de mes doctorantes, Katia Machado travaille actuellement, fait l'objet de ce point de vue d'un débat très intéressant pour le sociologue, (c'est une partie importante de sa recherche de thèse) : photographe de la misère, de la guerre, de l'injustice, Sebastiao Salgado soigne particulièrement la fac-

25. Becker, 2009, p. 138.

26. Becker, 2009, p. 121.

27. Il écrit : Il n'est pas toujours nécessaire pour penser d'avoir un ensemble de faits établis scientifiquement, ils peuvent être fictifs, voire faux. En science on parle d'expérience mentale sous forme d'hypothèse : comme si le monde fonctionnait de telle façon. 2002, p. 13. Thomas Kuhn, que Howard S. Becker cite volontiers parlait « d'expérience de pensée ».

ture de ses clichés, jouant sur les contrastes, les noirs et les blancs, sur le cadrage des photos, etc. Des critiques lui ont reproché d'avoir « esthétisé » la misère, et pourtant cette « esthétisation » fait partie du message qu'il cherche à transmettre, comme militant et comme journaliste, c'est à la fois un médium de communication, qu'on peut désigner comme une dramatisation esthétique et un discours sur la misère, et sans doute aussi sur la photographie et sa fonction sociale.

Du coup, on comprend mieux ce que Howard S. Becker nous propose ensuite, en citant Thomas Kuhn, sur les rapports entre les « faits » et leurs interprétations. *Il n'est pas facile de séparer les interprétations des faits. Dans son contexte social, tout fait suppose et invite des interprétations. On passe facilement de l'un à l'autre sans vraiment y penser.*²⁸ Et pourtant, cette distinction est importante pour comprendre l'usage qui est fait des « faits ». En effet, l'interprétation des faits est fonction de la compétence acquise par l'interprète, nous l'avons vu précédemment. Il n'y a donc pas de perception sans apprentissage. Ce qui, ici, est, sans doute, important, c'est de reconnaître qu'il n'y a pas de faits sans théorie, comme le disait Thomas Kuhn, et donc de tenter de repérer comment on apprend à « manipuler ». Or il me semble que, sur cette question, justement les arts sont une bonne école. « L'œil apprend » comme le disait Ernst Gombrich, et notamment au contact de la peinture. Chaque communauté interprétative a ses propres règles et ses propres codes, nous rappelle Howard S. Becker²⁹, et c'est donc en multipliant les expériences qu'on peut appréhender la réalité sous plusieurs angles. En privilégier un angle d'approche au détriment des autres, c'est « mutiler », comme il le dit, notre connaissance de la réalité sociale, s'interdire d'en découvrir d'autres aspects.

C'est, donc, en « expérimentateur », que Howard S. Becker essaie de nous proposer d'autres manières de « parler de la société », en allant chercher chez les artistes, les écrivains, et les chercheurs d'autres disciplines, des modalités de connaissance de la société. Bien sûr, il n'est pas question dans cette contribution d'entrer dans le détail de tous les exemples proposés.

Parler de la société

Dans la conclusion de son livre, Howard S. Becker nous dit : *Dans d'autres mondes de représentations, dans les arts notamment, les fabricants ont leurs environnements professionnels et organisationnels à prendre en compte, et ces derniers peuvent être tout aussi restrictifs. Chacun de ces mondes a « ses méthodes admises » pour procéder, et ceux qui s'en écartent prennent des risques pour leur carrière et leur réputation. On reprochera aux créateurs de verser dans la sociologie – les critiques se sont plaints que Georges Perec écrivait comme un sociologue, que l'œuvre de Hans Haacke était de la sociologie plutôt que de la sculpture. Et les chercheurs en sciences sociales qui recourent à des méthodes ou des manières inhabituelles de parler de la société seront accusés de n'être pas « scientifiques ».*³⁰

On ne peut ici que suivre Howard S. Becker, c'est bien là la question, mais on peut aussi peut-être proposer d'inverser la proposition : c'est parce que Georges Perec écrit un roman et non un traité de sociologie, ou parce que Hans Haacke fait une installation et non un article dans une

28. Becker, 2009, p. 28.

29. En particulier 2009, p. 70 ou 83 par exemple.

30. Becker, 2009, p. 297.

revue scientifique, qu'ils arrivent à nous toucher et à nous transmettre quelque chose. Dans son dialogue avec Hans Haacke, justement, Pierre Bourdieu lui dit : *Ce qui conduit au problème de la réception de vos œuvres : il y a ceux qui s'intéressent à la forme et ne voient pas la fonction critique, et ceux qui s'intéressent à la fonction critique et qui ne voient pas la forme, alors qu'en réalité, la nécessité esthétique de l'œuvre tient au fait que vous faites des choses, mais dans une forme aussi nécessaire, et subversive, que ce que vous nous dites.*³¹ Qui reprend, à partir du cas de l'œuvre de Hans Haacke, ce qu'il proposait, un peu avant, dans ce même livre : *L'artiste est celui qui est capable de faire sensation (...) au sens fort du terme, de faire passer dans l'ordre de la sensation, qui en tant que telle, est de nature à toucher la sensibilité, à émouvoir, des analyses, qui, dans la rigueur froide du concept et de la démonstration, laissent le lecteur ou le spectateur indifférent.*³² On peut d'ailleurs aussi s'interroger sur les effets inverses du style ou de la facture : après tout, les images truquées du soi-disant Massacre de Timisoara en Roumanie, qui ont fait le tour du monde et contribué à la chute de Ceausescu, ont eu cet effet aussi par l'habileté de la mise en scène et la mise en contexte par les commentateurs des images, qui, pourtant, était des informations fausses, pour ne pas dire mensongères. La question de la crédibilité ici est, en effet, posée, mais comme pour Tom, cette crédibilité est plus dans la manière que dans le contenu. Elle est aussi, bien sûr, et là je rejoins Howard S. Becker, dans le fait que les spectateurs étaient prêts à y croire.³³

Mais on ne peut éluder ici une question importante, celle de savoir si tout ce qui vient d'être dit est spécifique ou non à l'œuvre d'art. Il me semble clair que les exemples, choisis par Howard S. Becker, indiquent que non, à moins d'avoir une conception très étendue de l'art ou des arts. La prestation de Tom peut-elle en faire partie par exemple, alors que rien n'indique qu'elle a été conçue comme telle. Il s'agissait tout au plus d'un exercice universitaire. Nous voici du coup ramené à la citation qui ouvrait mon intervention, issue du *Monde de l'art*, où Howard S. Becker indiquait que cette spécificité était liée à la créativité d'un génie. Bien sûr, on est là dans une discussion de frontières, et, comme nous le savons, dans les mondes des objets symboliques elles sont floues et en tout cas poreuses. Une partie importante par exemple de ce qu'on présente comme appartenant à l'art de la photographie n'a pas été conçue comme cela, c'est le cas notamment des photojournalistes, qui cherchaient avant tout à produire de l'information et à la communiquer via ce médium spécifique, c'est aussi le cas pour le dessin de presse par exemple. Or, aujourd'hui, on expose Daumier dans les musées des beaux-arts et Cartier-Bresson dans les galeries ou les musées de photographie comme un artiste. Mais si on s'en tient à ses propos, ce qui relevait de l'art dans son œuvre n'était pas la photographie qui l'a fait connaître du public, mais la peinture qui n'était pourtant que de l'ordre du hobby pour lui.

Le prestige social lié au mot art, mais aussi l'intérêt du marché fait que notre époque n'hésite guère à faire entrer de force dans l'art des objets dont en aucune façon, l'intention de leurs auteurs ne les y situait. Ainsi les peintures rupestres, les statues ou masques d'Afrique ou d'ailleurs, les objets fabriqués par ceux qu'on dit « fous » sont rangés dans cette catégorie, ce qui a des avantages certains du point de vue strictement économique, mais pose un véritable problème du point de vue scientifique, en écartant la signification, que ces objets pouvaient avoir pour les sociétés ou les individus qui les ont produits. Mais ce serait un autre débat.

31. Bourdieu, 1994, p. 89-92.

32. Bourdieu, 1994, p. 36.

33. Alors que ce qui aurait dû nous « mettre la puce à l'oreille », c'était que ce qui était incroyable, c'est que la police de Ceausescu, si bien organisée, ait pu faire une telle erreur.

La place des images en sociologie

Je voudrais conclure cette intervention par quelques réflexions sur l'image, dont Howard S. Becker nous dit, à juste titre, que, contrairement à d'autres disciplines, la sociologie a eu tendance à négliger comme mode d'investigation, voire d'exposition des résultats d'une recherche. *Comme l'imagerie visuelle ne s'est pas inscrite dans la sociologie dès ses débuts, débuts davantage liés au réformisme social, les sociologues pour la plupart, n'y voient pas une obligation ; ils ne conçoivent guère d'usages légitimes pour le matériel visuel, hormis celui d'« aide pédagogique ». Tout se passe comme si l'utilisation de photos et de films dans un support de recherche constituait une concession aux goûts vulgaires du public, ou une tentative de persuader les lecteurs d'accepter les conclusions douteuses en recourant à une rhétorique illégitime (c'est une version de l'accusation d'être « insidieux »). L'usage de matériels visuels semble « non scientifique », sans doute parce que, en matière de sociologie, le « caractère scientifique » en est venu à être défini comme objectif et neutre, l'exact opposé de l'esprit de croisade qui animait les pionniers de la chasse aux scandales, si foncièrement liée à la photographie. (Stasz, 1979).³⁴* C'est une hypothèse intéressante pour expliquer cette réticence devant l'image, qui est en effet majoritaire dans notre corporation. Il me semble, cependant, que le refus de l'image, inauguré en sociologie par Émile Durkheim relève aussi d'autre chose : il reprochait à l'image d'être, comme toutes les œuvres d'art, et donc aussi les romans ou le théâtre, trop liée à l'exercice de l'imagination, zone de liberté du sujet, qui lui semblait bien dangereuse. La fiction, justement parce qu'elle n'a pas pour fonction ou objectif de décrire la réalité, mais d'en donner une représentation, une interprétation « libre » n'offre pas les « garanties » de rigueur, qu'apparemment offrent les représentations issues des méthodes canoniques de la sociologie, entretiens, questionnaires, observation, etc. En ce sens, Howard S. Becker met le doigt sur un point très important, et sans doute des plus sensibles, en associant, dans sa proposition d'ouvrir la sociologie à d'autres méthodes d'investigation et à d'autres types de données, la pratique de la littérature, du théâtre, du cinéma ou de la photographie.³⁵

Sans en avoir l'air, il propose aux sociologues de cesser d'être platoniciens et d'accéder à une autre dimension de la réalité, celle qui est mise en scène par la fiction, notamment visuelle, mais aussi dans des types de représentation dont l'interprétation est apparemment moins univoque que d'autres, ce qui est, bien entendu, discutable, comme l'indique bien Howard S. Becker : *C'est à raison qu'ils (les sociologues) douteraient que les images ont le sens que je leur attribue. Mais ils ne passeraient pas à l'étape suivante, qui serait de voir que toute forme de données en sciences sociales présente exactement les mêmes problèmes, et qu'aucune méthode ne parvient à les résoudre parfaitement.*³⁶ C'est sans doute là un des intérêts majeurs de la démarche ici proposée que de mettre en question, à partir de l'image, la non-interrogation de la fiabilité des autres types de données, plus classiquement manipulées par les sociologues. L'extension du choix des modes d'investigation et d'exposition, qu'il nous propose en y intégrant l'image (mais aussi la fiction romanesque ou le théâtre) a ainsi un second effet : celui d'interroger les modes habituels d'investigation en sociologie.

34. Becker, 2009, p. 202.

35. En témoignage par exemple le débat qui s'est déroulé au sein de la sociologie des arts, entre ceux qui proposaient une analyse interne des œuvres et ceux qui considéraient qu'une telle analyse ne relevait pas de la sociologie, parce qu'utilisant des méthodes non spécifiquement sociologiques. Je me souviens d'une séance des Journées de 1999 à Grenoble où Howard S. Becker présidait et où je présentais une intervention sur l'analyse des œuvres en sociologie des arts. Devant les critiques de certains collègues, qui m'accusaient de n'être pas sociologue, Howard S. Becker a rappelé sa position bien connue : *Quiconque fait un travail intéressant sur la société est un sociologue.* (2002 p. 12)

36. Becker, 2009 p. 208.

Il me semble, cependant, nécessaire dans cette entreprise, à laquelle bien évidemment j'adhère, de ne pas éluder dans l'analyse, « l'intention » de l'auteur de l'objet, du roman, de la pièce, des images, au sens où Michael Baxandall définit ce terme: *J'ai d'abord montré que parler de l'intention d'un tableau, ce n'est pas raconter des événements mentaux, mais décrire les conditions d'apparition de ce tableau, en se fondant sur l'hypothèse que celui qui l'a fait agissait de manière intentionnelle. Puis j'ai suggéré que le mot d'ordre général du peintre, qui est donc de produire un objet présentant un « intérêt visuel intentionnel », devient dans chaque cas particulier, une directive spécifique qui, dans l'ensemble, peut très bien prendre pour lui la forme d'une relation critique à des tableaux antérieurs; (...) j'ai insisté ensuite sur le fait que, s'il élabore cette directive pour lui-même, il le fait cependant dans un contexte culturel donné où il est aussi un acteur social.*³⁷ Or, il me semble que dans l'usage qu'on peut faire, par exemple d'une photo, le fait que « l'intention » de son auteur soit artistique, informationnelle, documentaire ou tout simplement familiale, n'est pas sans conséquence sur l'interprétation et donc sur les usages que peuvent en avoir ses spectateurs et notamment quand ils sont sociologues. Et c'est sur ce point que je conclurai: du coup la question du style est plus importante, me semble-t-il, que ne le dit Howard S. Becker. Saisir sur le vif un événement, pour transmettre une information, pour garder une trace, pour témoigner, ne passe pas par les mêmes moyens, qu'un travail où la question de la mise en forme est la préoccupation première de l'auteur. C'est, à mon sens, ce qui distingue l'artiste photographe du photographe reporter, documentariste ou amateur: si, pour ces derniers, la question de la vérité (du contenu) est, en effet, au centre de leur démarche, je ne suis pas sûr qu'elle le soit au même titre pour l'artiste. La vérité, si ce terme a un sens pour lui, se situe au niveau d'une recherche formelle, plus que dans le contenu photographié. Bien sûr, cela n'exclut en rien qu'il y ait, par exemple, dans le photojournalisme une recherche formelle. Les exemples ici seraient nombreux et j'ai cité Sebastiao Salgado, mais cette recherche formelle n'y a pas, à mon sens, la même signification, elle y est au service de la communication d'une information qui porte sur le contenu et non sur le médium lui-même.

Le portrait, « réaliste », d'un pape par Vélazquez³⁸ est-il plus ou moins intéressant pour le sociologue, que le même thème traité par déformation par Francis Bacon?³⁹ L'un et l'autre cherchent à représenter quelque chose, qu'on peut bien appeler une vérité, la leur en tout cas, mais si c'est le cas, il me semble, qu'elle est à chercher non dans le contenu: un pape assis dans un fauteuil, mais dans la manière de le représenter, ce que j'ai appelé un style ou une facture, qui sont justement ce qui touche notre sensibilité, mobilise notre imagination et produit des effets différents chez le spectateur. Il n'y a pas plus de vérité chez Vélazquez, que chez Bacon, tout simplement ce n'est pas la même et saisir cette différence me semble essentiel.

Howard S. Becker écrit: *Les représentations n'ont pas un sens fixe, dont les analystes peuvent alors interpréter les implications. Elles baignent dans des contextes sociaux; elles sont vérité ou fiction, document ou construction imaginaire, selon ce qu'en font les destinataires finals. Notre démonstration montre comment la même image peut revêtir des sens très différents en fonction de son utilisation par des gens différents dans des cadres différents.*⁴⁰ Et je préciserais, en fonc-

37. Baxandall, 1991 p. 127 Il en tire une idée essentielle pour mon propos: Le peintre avec son tableau, ou tout autre producteur d'un artefact historique, affronte un problème dont la solution concrète réside finalement dans le produit qu'il nous propose. Comprendre son travail, c'est tenter de comprendre dans quels termes se posait le problème auquel il voulait répondre et les circonstances particulières qui l'ont amené à se le poser. (p. 41)

38. Portrait du pape Innocent X, Rome, Galeria Doria Pamphilj. 140 X 120 cm. Peint en 1650.

39. Study after Velazquez, portrait of Pope Innocent X. Des Moines, Iowa, USA, Des Moines Art Center, peint en 1953.

40. Becker 2009 p. 214-215.

tion aussi de l'intention de son auteur, qui, peut-être, relève de ce qui est désigné par l'expression « contexte social », par Howard, S. Becker.

Bibliographie

Baxandall Michael D., (1991/1985). *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes, Jacqueline Chambon, Coll. Rayon Art.

Becker Howard S., (1988/1982). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, série Art, Histoire Société.
–., (1999). *Propos sur l'art coll.* Paris, l'Harmattan, coll. Logiques Sociales.
–., (1999). *L'œuvre elle-même*. In Majastre et Pessin 2001 tome 2.
–., (2002/1998). *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris, La Découverte, Coll. Repères.
–., (2003). *Paroles et musiques*. Paris, l'Harmattan, coll. Logiques Sociales.
–., (2004/1986). *Ecrire les sciences sociales. Commencer et terminer son article, sa thèse ou son livre*. Paris, Economica, Coll. Méthodes des sciences sociales.
–., (2009/2007). *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*. Paris, La Découverte.

Benghozi Pierre-Jean, (1989). *Le cinéma, entre l'art et l'argent*. Paris, l'Harmattan, coll. Logiques Sociales.

Bourdieu Pierre, Haacke H., (1994). *Libre échange*. Paris, Le Seuil. Le Seuil.

Majastre Jean-Olivier, Pessin Alain, (dir.) (2001). *Vers une sociologie des œuvres*. Paris, L'Harmattan, Coll. Logiques Sociales, 2 tomes.

Moulin Raymonde, (dir.) (1986). *Sociologie de l'art*. Paris, La Documentation Française (rééd. l'Harmattan, Coll. Logiques Sociales, 1999).

Passeron Jean-Claude, (1986). «Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie», in *Moulin Raymonde, (dir.), Sociologie de l'art*. Paris, la Documentation Française (rééd. l'Harmattan, col. Logiques Sociales, 199).

La coévolution du monde de l'art et du monde commercial

Deux histoires d'irritation

Michael Hutter¹

Une théorie des mondes de la valeur en coévolution

La problématique

Mon intérêt porte ici sur une curieuse caractéristique de la société moderne : à mesure que différentes formes de communication deviennent spécialisées et plus efficaces dans leurs manières de traiter conflits, pouvoirs, allocation des ressources et autres questions de coordination sociale, ces registres spécialisés perdent leurs liens entre eux. La hiérarchie traditionnelle des domaines sociaux, où la religion, puis le pouvoir politique, était au sommet, s'est désagrégée. Ceci peut conduire à des litiges sources de danger, comme l'illustrent les conflits entre valeurs religieuses, légales et politiques. Toutefois, alors même que les tensions et la guerre sont monnaie courante sur tous les continents, les sociétés contemporaines n'ont pas explosé. Au contraire, ces mêmes registres spécialisés semblent capables de coexister malgré leurs incompatibilités. C'est cette constatation qui mérite explication.

Une théorie des jeux évoluant dans des mondes de valeur

Mon approche théorique est basée sur une théorie de la société développée par Niklas Luhmann. Dans *Gesellschaft der Gesellschaft* (1997), ou « La Société de la société »², il avance en effet que la communication constitue des mondes de valeur, plus que ne le font les agents et leurs activités. Les instances de communication fonctionnent sur la base de codes binaires qui relient les événements sur une base collective validée. Elles forment des chaînes qui se reproduisent elles-mêmes tout comme leurs « médias symboliques »³. À mesure qu'ils s'auto-reproduisent, les systèmes se différencient les uns des autres et deviennent capables d'améliorer la performance de ces médias symboliques qui les guident⁴. Tout cela se passe dans le cadre d'un processus général de coévolution, puisque chaque système de valeur constitue l'environnement social des autres systèmes.

1. Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB) et Technische Universität Berlin. Je remercie Nona Schulte-Römer pour son aide. Une partie importante de cette recherche a reçu l'appui du Getty Research Institute, Los Angeles, California.

2. A paraître en anglais en 2012, Stanford University Press.

3. Luhmann (2000). Luhmann les appelle des « médias à succès » car ils permettent la prolifération d'un certain monde de valeur.

4. Les œuvres d'art, les formes de la monnaie et les élections parlementaires sont des exemples de tels médias hautement spécialisés. En revanche, les médias technologiques relient, plutôt qu'ils ne différencient. Les effets de l'innovation en technologies de l'information et de la communication offrent un vaste potentiel communicationnel entre les différents domaines d'une société qui se globalise ; mais cela est une autre histoire. Voir Hutter (2003).

Les systèmes de valeur selon Luhmann peuvent être interprétés avec profit comme des univers de jeux. Dans un jeu donné, les mouvements se succèdent avec rigueur interne, et ils structurent les matériaux et les événements qui les entourent. Prenons l'exemple d'un championnat de football : le ballon se déplace sur le terrain, borné de chaque côté par des poteaux, pendant des périodes de 90 minutes, propulsé par les actions de jeunes hommes formés par des organisations liées entre elles en ligues et en associations. Le jeu est retransmis par les médias audiovisuels et imprimés. Il est gouverné par des règles, mais il progresse tout en étant circonscrit par un « sens commun de la valeur » que partagent les joueurs et les spectateurs⁵.

Les « jeux de valeur » ne se limitent pas aux jeux de ballon ; ils comprennent aussi le jeu d'un procès devant un tribunal ou le jeu d'un orchestre de jazz. Dans tous les cas, les jeux attirent leurs auteurs, leurs interprètes et leurs spectateurs, qui ne peuvent y apporter que des petits changements. Les agents y prennent part depuis l'intérieur, sur le terrain de jeu, et depuis l'extérieur, dans les tribunes du stade ou devant les écrans de télévision, en raison de la fascination que le jeu exerce sur eux.

Ces jeux de valeur constituent une part importante de la communication sociétale contemporaine. Chaque jour on pratique des jeux, des transactions économiques, des sessions parlementaires, des concerts et des conférences. Crier un prix pour l'annoncer sur un marché diffère toutefois d'un cri d'émerveillement esthétique ou de celui qui commande une armée. Dans un cas comme dans l'autre, le fort degré d'enfermement opérationnel réduit les effets de la contingence ambiante et rend les jeux de valeur efficaces pour diriger l'action sociétale. Les jeux motivent ainsi l'action dans leurs mondes de valeur propres ; ils sous-tendent la mise en place d'institutions complexes, voire de structures matérielles consacrées à des types particuliers de jeux de valeur.

Si les jeux de valeur motivent et soutiennent les mondes de valeur, la question de leur coexistence doit alors être soulevée. Pour tout jeu de valeur donné, des événements se produisant dans d'autres jeux de valeur pourraient être ignorés comme ne relevant pas des opérations à exécuter dans les jeux en question ; cependant, ils pourraient aussi devenir des sources de tension, de contradiction ou de fascination. On peut décrire ce processus en termes d'évolution : au fur et à mesure qu'ils ont lieu, les jeux sont irrités⁶ par des événements dans leur environnement, et les attentes des agents ne sont pas remplies, mais déçues ou dépassées. De telles irritations suscitent des variations dans les actions internes à chaque jeu. Certaines de celles-ci sont à leur tour sélectionnées à titre de « nouvelles » formes de communication ; elles sont alors répétées et deviennent ainsi des caractéristiques futures du jeu.

« Irritation » est une notion cruciale dans une telle théorie de la coexistence et du changement. Les irritations peuvent perturber et mettre en danger les valeurs reconnues dans un jeu de valeur, mais leur attraction peut aussi stimuler la croissance de mondes de valeur⁷.

5. Une des premières applications de la notion de jeu se trouve dans la « sociologie de la sociabilité » de Georg Simmel, qui aborde le phénomène du jeu comme le processus autonome central d'une société (Simmel et Hugues 1949). Le travail de Goffman (par ex. 1972) sur des situations de jeu est aussi pertinent. Hutter (1996) en propose une application dans le domaine de l'économie.

6. Au sens de Luhmann, *op. cit.* (n.d.t.)

7. En fait, « irritation » appartient à la même catégorie épistémologique que « intention » et « causalité ». Voir Luhmann 1997, p. 118 et s., p. 789 et s.

Les chercheurs en sont venus à identifier des mondes de valeur grâce à l'observation de pratiques concrètes⁸. Dans *Art Worlds* (1982), Howard Becker décrit en détail un type spécifique de mondes de valeur, à savoir les mondes de l'art. Ceux-ci émergent autour d'objets ou d'événements qui, à travers un « sens partagé de la valeur », sont produits et appréciés par une multitude d'acteurs. De cette manière sont mises en relief et la complexe distribution du travail impliquée dans la production d'un livre, d'un opéra ou d'un film, et le rôle de la réputation en tant que forme de valeur. La réputation artistique provient de la création d'œuvres admirées à cause de leur « caractère inéluçable » (p. 356). Selon Becker, il ne peut y avoir d'incompatibilité entre les mondes de la politique, des sciences ou de l'art, car ce sont les mêmes personnes qui agissent dans ces différents domaines. Par conséquent, un heurt entre des domaines, comme s'ils étaient des entités autonomes, n'a aucun sens. Lorsque, dans *Confusion of Values* (1994), Becker aborde le phénomène des « valeurs économiques partagées » existant à côté des « valeurs esthétiques partagées », il constate que la distinction entre les deux peut devenir floue pour les acteurs, conduisant à un conflit de rôles sur le plan individuel, ainsi qu'à un problème de confiance sur le plan social. Des engagements rattachant la personne à l'un des deux mondes de valeur peuvent fonctionner comme une manière de compromis ou résolution du conflit⁹.

Si l'irritation est effectivement au cœur de la coévolution, alors nous sommes ici en présence d'autre chose qu'un simple brouillage de valeurs. Plutôt, les irritations donnent lieu à des formes nouvelles de communication ; elles sont à la source de nouveaux mouvements et de nouveaux objets dans les mondes de l'art, ainsi que dans d'autres mondes de valeur. Nous mettrons par la suite cette affirmation à l'épreuve.

La mise à l'épreuve

J'aborderai le problème en étudiant le cas de deux mondes de valeur différents : l'artistique et le commercial. Il convient d'abord d'expliquer et de justifier ce choix.

Mon premier candidat pour l'étude des mondes de valeur est l'économie. Depuis longtemps les économistes ont reconnu que l'économie est poussée par un jeu de valeur autonome. Les activités de production, les attentes des revenus et les opérations de marketing sont tous coordonnés par un même jeu de valeur autour du code de gain ou de perte. Tous les jeux de valeur dans lesquels la réussite réside dans l'enrichissement génèrent des « mondes commerciaux » ou des « marchés », avec leur cadre de réglementations.

Afin d'examiner la manière dont des systèmes de valeur apparemment incommensurables s'irritent mutuellement, j'ai cherché un fort contraste dans les types de valeur propre à chacun. Les mondes de l'art procurent en l'occurrence la différence nécessaire. Alors que les biens commerciaux sont comparables à tous les autres au moyen de l'étalon de l'argent, les œuvres d'art sont appréciées par leur caractère autoréférentiel : en transmettant un contenu, elles exhibent

8. Il convient de mentionner encore une autre approche théorique : dans *De la justification* (1988), Luc Boltanski et Laurent Thévenot identifient six mondes de valeur ayant chacun ses propres principes de classification. Leur « mondes communs » sont conçus comme des « cités », comme des connections entre des agents, leurs communication et leur registres d'action. Lorsque des tensions surgissent entre différentes formes d'inscription dans une valeur, elles sont « apaisées » au moyen de compromis.

9. Becker donne à titre d'exemple le critique d'art Dennis Arder, qui fit don de sa propre collection d'art pour aller à l'encontre des supposés conflits d'intérêt.

leur propre forme de communication¹⁰. Un objet, qu'il soit visuel, auditif, littéraire ou tout à la fois, s'affirme par sa forme même comme appartenant au jeu artistique : les gammes musicales différencient les sons musicaux du bruit, la rime distingue la poésie de la prose, et la composition des coups de crayon sépare le dessin artistique du gribouillage.

Dans le monde de l'art, la valeur esthétique est définie de l'intérieur par ceux qui y participent en tant que créateurs, producteurs, utilisateurs et critiques (Becker 1982 ; Hutter 2011). L'appréciation y est différente de l'estimation monétaire. Les normes esthétiques, comme les normes économiques, peuvent « créer des bases pour l'action collective » (Becker, 1994). Cette action collective, matérialisée dans les mouvements du jeu artistique, génère des façons particulières de décrire et d'incarner le monde social. Les nouvelles formes artistiques sont appréciées pour leurs possibilités d'interprétation surprenantes, souvent choquantes, qui aident à comprendre des situations imaginaires dans l'esprit individuel comme dans le monde social.

Si « l'hypothèse de l'irritation » est vraie, alors nous devrions pouvoir identifier des inventions artistiques remontant à des irritations provoquées par des événements ayant lieu dans le monde commercial. Inversement, nous devrions être en mesure d'identifier de nouveaux produits dérivant d'irritations produites par des œuvres dans leur environnement artistique. Dans les deux directions, on devrait pouvoir identifier le genre de phénomène auquel la qualité d'« irritation » est attribuée.

Définissant le cadre de la recherche empirique

L'hypothèse centrale est que, dans un processus séculaire de coévolution sociétale, des jeux de valeur s'irritent réciproquement, les uns provoquant des variations dans les mouvements des autres.

L'interaction des transactions commerciales et des « performances » artistiques¹¹ a lieu dans des séquences qui durent des décennies. La fenêtre d'observation doit donc être suffisamment large pour permettre l'examen d'effets autant immédiats que tardifs. Celle que j'ai choisie permet des comparaisons de cas entre les différentes périodes du développement économique et artistique d'une civilisation donnée. Elle commence vers l'an 1400 et se limite aux œuvres d'art visuel créées en Europe et, dans un passé récent, en Amérique du Nord. Etant donné la multitude des formes artistiques, comprenant des images, des musiques et des textes, qui animent le monde de l'art, une telle fenêtre constitue une limitation importante, mais cependant utile pour une première mise à l'épreuve de notre hypothèse.

Est-ce que des magasins réels peuvent pousser des ateliers d'artiste à l'invention ?

Le travail sur lequel nous nous basons ici comprend au total cinq épisodes. Chacun a eu lieu ou a encore lieu autour de l'apparition d'une œuvre d'art ayant rencontré un succès extraordinaire. Dans tous les épisodes, l'œuvre attire l'attention immédiatement dès qu'elle est montrée

10. Plutôt que donner une longue bibliographie, j'indique l'interprétation que Foucault (1970) donne des *Ménines* de Velázquez.

11. On donne à la notion de « performance » la plus large signification possible. Le fait d'exhiber une sculpture de manière temporaire ou permanente, est une performance ; il en va de même de la lecture d'un poème ou d'un roman. Voir Becker (2006).

pour la première fois, et dans tous les cas historiques, s'ensuit une deuxième vague d'attention¹². Les cinq œuvres considérées montrent et font référence à des transactions commerciales, telles qu'elles ont lieu dans des magasins.

L'inventivité déployée dans chaque œuvre est identifiée de trois manières. La plus simple consiste à changer l'apparence matérielle de l'œuvre en modifiant sa taille, en ajoutant ou en éliminant des éléments. La réponse prend ici une forme physique et la communication a lieu sur l'interface d'origine, qu'il s'agisse d'un panneau de bois ou d'une image numérique. Deuxièmement, l'œuvre donne lieu à une chaîne d'imitations et d'adaptations : des travaux ultérieurs, du même artiste ou d'autres, répètent ou imitent certaines caractéristiques de l'original, ou renvoient d'autres manières à celui-ci¹³. Troisièmement, il y a la chaîne des réponses parlées et écrites : les conversations et les débats dans d'autres médias, principalement imprimés, traitent de l'œuvre et de ses caractéristiques particulièrement novatrices. Nous examinerons les trois types de réactions.

Les cinq « modèles » sélectionnés datent de 1451 à 2007 et ont été abordés à travers les mêmes trois questions : (1) Qu'est-ce qui caractérisait le monde de l'économie au moment de la création, et qu'est-ce qui a suscité la production de l'œuvre ? (2) Qu'est-ce qui, dans l'œuvre d'art, a été identifié comme étant la nouveauté la distinguant des œuvres précédentes ? (3) Quelles traces des réactions et des réponses à l'œuvre sont restées inscrites dans l'objet matériel, dans son rapport stylistique à des productions ultérieures et dans les références à l'original intervenant dans diverses discussions intellectuelles ?

Nous présentons ci-dessous une partie des matériaux se rapportant à deux des œuvres d'art considérées, l'une par l'artiste contemporain Takashi Murakami et son atelier, l'autre par l'artiste du 16^e siècle Pieter Aertsen et le sien.

Boutique Vuitton, par Murakami (2007-8)



Fig. 1 – Takashi Murakami : *Boutique Vuitton* (2007), Installation, Los Angeles Museum of Contemporary Art

12. Voir Hutter (2009).

13. Cette interprétation repose sur la théorie proposée par Kubler (1962), suivant laquelle l'évolution des formes artistiques est gouvernée par des objets primaires dont la reproduction finit par former un « style ».

Boutique Vuitton est une installation de Takashi Murakami, réalisée en deux versions en 2007 et 2008 (Fig. 1). Elle faisait partie de *Copyright Murakami*, une exposition de travaux couvrant toutes les phases de la carrière de l'artiste, montrée entre 2007 et 2009 à Los Angeles, Brooklyn, Francfort et Bilbao. *Boutique Vuitton* fut montée dans les deux premières villes.

La maison Louis Vuitton demanda à Murakami de concevoir une ligne de sacs et de malles qui combinerait l'apparence propre à la marque avec le langage visuel de l'artiste. Pour *Boutique Vuitton*, Murakami construisit à l'intérieur de l'espace d'exposition une véritable boutique où les visiteurs pouvaient acheter ces produits. À la vente se trouvaient également deux séries de 500 pièces chacune, montrant des toiles de sac Vuitton encadrées, et signées par Murakami à l'intérieur du cadre¹⁴. Le visiteur entraînait physiquement dans la boutique, libre à lui d'acheter des sacs ou des toiles, d'en apprécier simplement les qualités esthétiques, ou de faire les deux.

Boutique Vuitton n'était qu'une partie petite, voire transitoire, de l'exposition. Elle n'en offre pas moins une excellente opportunité pour étudier l'ingéniosité avec laquelle Murakami transforma une occasion économique en une forme esthétique dans le cadre de son jeu au sein du monde de l'art.

Commençons par le contexte économique qui suscite l'occasion : la demande de biens prestigieux annonçant un haut statut socio-économique, tels que bateaux, hôtels particuliers ou œuvres d'art célèbres, est satisfaite par une petite industrie de fabricants et de marchands de produits de luxe, dont la maison Louis Vuitton parmi les principaux. Fondée en 1853, Vuitton profite de son histoire pour commercialiser des articles de voyage haut de gamme. Son succès est étroitement lié à l'accent du design sur le logo de la firme ; il s'agit d'un monogramme couvrant la surface des bagages, ce qui ne laisse aucun doute quant à la marque. L'entreprise est consciente que sa valeur du point de vue du prestige doit être constamment renouvelée. À cette fin, en 2001, son directeur artistique, le créateur de mode Marc Jacobs, inaugure une stratégie de collaborations temporaires avec des artistes de premier plan ; celle avec Takashi Murakami débute en 2003.



Fig. 2 – Takashi Murakami: *Eye Love Superflat surface*

Né à Tokyo en 1962, Murakami a été formé à l'art traditionnel japonais et aux techniques de l'animation contemporaine. Dans son monde soigneusement conçu, des récits inventés rattachent ses œuvres à l'histoire des anciennes formes d'art japonais, tandis que des personnages de dessin animé les relie au monde des vidéos et des mangas. Les yeux de ses personnages sont faits de cercles concentriques de couleurs différentes, dont les circonférences se touchent en un point. Murakami les appelle des « yeux de méduse » (*jellyfish eyes*) et il en a fait son logo (Fig. 2).

Lorsque Murakami a l'occasion de développer un design pour Louis Vuitton, il invente un motif

14. La première édition fut vendue 6.000 dollars, la seconde, 10.000 dollars la pièce.

intégrant ses « yeux de méduse » avec le monogramme de la firme. Les deux logos, celui du fabricant de bagages et celui du fabricant d'images, fusionnent en un motif au sein d'un même schéma de couleur. Le motif, nommé *Eye Love Superflat*, est imprimé dans des séries de malles et de sacs à main ; les sacs sont montrés dans une section spéciale de la rétrospective de Murakami dans les quatre villes que visite l'exposition, mais *Boutique Vuitton* est montée seulement dans le Musée d'Art Contemporain de Los Angeles et dans le Brooklyn Museum.

Boutique Vuitton transforme une activité économique en communication esthétique sur trois plans. D'abord, les sacs combinent le monogramme Vuitton, en typographie occidentale, et les yeux de Murakami, avec leurs racines dans la tradition japonaise. Le mélange des deux logos en un motif transfère vers les sacs Vuitton des valeurs associées avec l'esthétique de Murakami, « chargeant » ainsi la marque, du moins pendant un certain temps. Sur un second plan, les produits Vuitton sont physiquement contextualisés à travers les « toiles en cuir » de Murakami. Alors que le sac est un projet commercial, les toiles sont un projet esthétique. On pouvait accéder aux deux et les acheter dans leurs mondes respectifs – dans des boutiques de la marque et dans des galeries d'art. Dans *Boutique Vuitton*, les toiles contextualisent les sacs, comme les sacs contextualisent les toiles. Sur un troisième plan, l'installation est encadrée par le puissant contexte esthétique de l'exposition. Les sacs et les toiles sont réunis selon l'agencement particulier d'une vraie boutique faisant, à son tour, partie d'une importante exposition d'un artiste hautement réputé. *Boutique Vuitton* était un espace commercial tellement réel que les visiteurs pouvaient y entrer et devenir des clients ; ils faisaient ainsi l'expérience d'une fluctuation entre une priorité économique et une priorité esthétique, ressentant toujours l'autre comme une présence contextuelle.

Boutique Vuitton n'a pas manqué de susciter le débat. L'installation est commentée dans les comptes rendus de l'exposition et on dit que Murakami la considère comme le « cœur de l'exposition ».¹⁵ Il parle de « ma fontaine »,¹⁶ attribuant ainsi à son œuvre un rôle comparable à celui que le *ready-made* de Duchamp joua dans le parcours de cet artiste.¹⁷ Toutefois, certains commentateurs dénoncent *Boutique Vuitton* comme une œuvre qui « accroît le caractère commercial de l'exposition »¹⁸ et comme une preuve de la migration de Murakami vers le monde du commerce. Au-delà de Murakami, le débat concerne désormais d'autres artistes, tels que Jeff Koons ou Damien Hirst.¹⁹ Il véhicule un sentiment d'intense irritation, manifesté comme protestation, la colère ou dégoût, même de la part de ceux qui participent du monde de l'art visuel contemporain, mais n'ont pas fait l'expérience personnelle de l'œuvre. Celle-ci est encore ressentie comme crue et grossière ; elle n'a pas encore été intégrée à l'ensemble des comportements attendus dans le monde de l'art. L'irritation se poursuit.

La Boucherie de Pieter Aertsen (1551)

Le second épisode qui nous retiendra ici eut lieu il y a plus de 400 ans. L'éloignement temporel rend la recherche de preuves plus difficile, mais permet de rendre un jugement beaucoup plus sûr quant à l'originalité de l'œuvre.

15. Cité dans le communiqué de presse du Brooklyn Museum, paru dans *Arts Newspaper*, 27 mars 2008.

16. Thornton (2008).

17. Sur la Fontaine de Duchamp et son histoire matérielle et intellectuelle, voir de Duve (1991).

18. Holger Liebs, « Sammie sie alle ! », *Süddeutsche Zeitung*, 22 mars 2008, p. 15.

19. Voir Thornton (2008) pour des détails.



Fig. 3 – Pieter Aertsen : *La Boucherie, ou Etal de boucherie avec la fuite en Egypte* (1551), huile sur panneau de bois (115cm x 169cm), Collection de l'Université d'Uppsala

La Boucherie, ou Etal de boucherie avec la fuite en Egypte de Pieter Aertsen (Fig. 3) fut peint en 1551 à Anvers, qui était à l'époque l'un des centres commerciaux les plus prospères d'Europe. La montée en puissance économique de la ville pendant la première moitié du *xvi^e* siècle, freinée par les campagnes de Charles V et de ses successeurs, n'en continua pas moins pendant le reste du siècle à un rythme, même si de manière ralentie.²⁰ La vitesse de la croissance eut des conséquences immédiates sur l'environnement physique d'une ville qui ne tenait plus à l'intérieur de ses limites médiévales. L'inévitable expansion territoriale suscita la spéculation sur la valeur future de la propriété foncière, et donna lieu à des scandales mettant à jour une transformation des valeurs économiques. Un de ces scandales constitue l'occasion immédiate de la peinture que nous allons traiter.²¹

Aertsen peignit *La Boucherie* moins de cinq mois après qu'un notoire spéculateur anversoise se fût approprié 154 perches confisquées de terrains de bienfaisance. La pancarte dans le coin supérieur droit de la peinture annonce « 154 perches de terrain à vendre ». L'artiste fournit ainsi une clé explicite pour interpréter sa composition, où abondent les allusions à des événements de la ville. Une telle manière de peindre était alors à la mode. Les maisons des guildes étaient devenues des lieux de réunion semi-publics et la tradition humaniste favorisait l'utilisation d'allusions et d'énigmes à déchiffrer. On commandait des travaux de dimensions suffisamment grandes pour pouvoir être contemplés par des groupes de spectateurs, et contenant des références et des renvois susceptibles d'être découverts ou imaginés par ceux-ci. À Anvers, des ateliers, tels que celui, bien connu, de Pieter Aertsen, inventaient leurs propres motifs et les proposaient aux guildes et aux corporations, qui rivalisaient entre elles avec des expositions nouvelles et spectaculaires. La

20. Vermeylen (2003).

21. Houghton (1999). Le lien avec le scandale immobilier n'était pas connu avant les recherches de Houghton.

composition d'Aertsen semble avoir rencontré un succès extraordinaire. On en connaît deux versions de la main du peintre lui-même et trois copies réalisées pendant les décennies suivantes.²²

Quelles sont les qualités d'invention et d'originalité de l'œuvre ? La peinture montre en second plan une maison, en fait une grange, qui fait office d'allégorie d'Anvers. Celle-ci est clairement signalée par les mains appaumées de l'emblème de la ville, affichées en haut à gauche, à l'intérieur du mur extérieur de la maison. Le premier plan est occupé par un étalage de produits de boucherie à tous les stades de la chaîne de production, de la tête de veau coupée aux rondelles de saucisse. L'attrait particulier de la peinture originale tient à la virtuosité et à l'attention au détail avec lesquelles ces produits ont été rendus ; la faible valeur économique de ces derniers est éclipsée par la grande valeur artistique de leur représentation.

Au centre de l'arrière-plan, encadré par le portail de la grange, nous voyons un cortège se déplaçant vers la gauche et passant près d'une scène que les historiens d'art interprètent comme la représentation contemporaine d'une scène biblique : la Vierge Marie, dans sa fuite vers l'Égypte, donne l'aumône à des mendiants qui se tiennent au bord du chemin. La qualité sensorielle des plaisirs charnels étalés au premier plan contraste fortement avec la nature morale de la scène à l'arrière-plan : la Sainte Vierge et son acte de bienfaisance mettent en relief l'opposition de l'avidité scandaleuse et de la générosité pieuse.

Dans *La Boucherie*, Aertsen réalise une double innovation. D'abord, on lui attribue l'invention de la tradition de la nature morte dans la peinture néerlandaise.²³ Pour la première fois dans l'histoire de l'art européen, un genre pictural est défini par le fait que des objets dotés de propriétés connexes sont disposés de manière à faire d'eux la source principale de plaisir esthétique et de valeur. Si l'on réussit, comme Aertsen le fait, à représenter des poumons, du cœur et du lard avec virtuosité et de manière à ce qu'ils soient agréables à regarder, alors l'effet de valorisation est augmenté du fait que la valeur sensorielle est liée à la fois à la qualité du travail artistique et au caractère artisanal des produits représentés.

La seconde invention concerne la rhétorique humaniste. Aertsen est le premier à relier des scènes de la vie quotidienne à des scènes à contenu métaphysique.²⁴ Il peut ainsi établir une relation interprétative entre des événements du monde physique et du monde surnaturel. Au total, il opère sur trois niveaux de communication : le sensoriel, de l'illusion cognitive ; l'intellectuel, de la connaissance ; le religieux, du péché et de la rédemption.

Les réactions aux inventions d'Aertsen sont notables sur les trois plans de la communication artistique, à savoir de l'état matériel de l'œuvre, des variations stylistiques introduites ultérieurement et de la réflexion intellectuelle.

22. Chong and Kloek (1999).

23. Janson and Janson (1997).

24. L'équivoque entre le profane et le sacré est renforcée par le fait de représenter la fuite en Égypte comme si elle arrivait dans la réalité, comme un tableau vivant dans la populaire procession du 15 août. Voir Houghton (2004).



Fig. 4 – Pieter Aertsen : *La Boucherie*, détails de l'aumône de la Vierge.
A gauche, version de Raleigh; à droite, version d'Uppsala.

On connaît deux originaux de *La Boucherie*. L'un fut découvert vers 1905 dans la collection de l'Université d'Uppsala; le deuxième apparut en 1993 à Londres, dans une vente aux enchères de Christie's, et fut acheté pour 167.000 dollars par le North Carolina Museum of Art à Raleigh. La version d'Uppsala remonte à la collection de Rodolphe II à Prague; le roi Gustave Adolphe de Suède l'emporta en 1634 comme partie de son butin de guerre. La provenance de la version de Raleigh n'est pas connue. Les experts s'accordent pour attribuer les deux à Aertsen. Mais laquelle fut la première? L'examen aux rayons X montre que le dessin préliminaire est plus marqué dans le tableau de Raleigh, ce qui en fait le candidat le plus probable; cette preuve n'est toutefois pas concluante.²⁵ Les deux versions diffèrent dans la représentation de ce qui constitue précisément le moteur moral de la composition: la distribution des aumônes par la Vierge (Fig. 4). Dans la version d'Uppsala, la Vierge tire de sa pochette deux pièces ovales couleur or, vraisemblablement des monnaies, qu'elle met dans le chapeau présenté par le garçon mendiant. Dans la version de Raleigh, il n'y a pas de pièces de monnaie: la Vierge semble lui remettre un morceau de pain. Le fait que présenter un chapeau s'accorde moins bien au fait de recevoir du pain que des monnaies suggèrent que celles-ci ont été éliminées plus tard et donc que le tableau d'Uppsala est le premier. La version de Raleigh a pu être réalisée lors de la vente de l'original, afin de garder, comme il était courant, un modèle pour des versions ultérieures.²⁶

On connaît trois autres versions de *La Boucherie*. L'une d'elles, maintenant au Musée Bonnefanten de Maastricht, porte l'année 1568 sur son cartel. Les deux autres, propriété de marchands d'art d'Amsterdam et Londres au moment de notre enquête, portent la même date.²⁷ Sur la version de Maastricht, ainsi que les deux autres copies, ne figurent pas de pièces de monnaie, ce qui suggère qu'elles copient la version de Raleigh. Celle-ci aurait servi de modèle aux copies ultérieures ainsi qu'en général au genre des natures mortes somptueuses avec scène biblique incorporée. L'œuvre aurait disparu lorsque ce genre passa de mode à la fin du xvi^e siècle.

25. Chong and Kloek (1999).

26. Voir Vermeylen (2003).

27. Houghton (1999).

L'examen de *La Boucherie* et son interprétation commencent en 1908 avec une thèse de doctorat annonçant la découverte de la version d'Uppsala.²⁸ Depuis lors, le tableau figure couramment dans les études sur l'art de la période. L'apparition en 1963 de la version de Raleigh a aussi suscité de nouvelles questions et analyses.²⁹ Celles-ci ne sont pas des mouvements dans des jeux artistiques, mais elles n'en appartiennent pas moins au même monde de l'art.

L'apparition récente et inhabituelle d'une deuxième version originale de *La Boucherie* n'a pas encore trouvé son écho dans les études plus générales sur la peinture flamande du 16^e siècle. Du point de vue de l'histoire sociale, la différence principale, déjà mentionnée, mérite une attention particulière : est-ce que la Vierge donne à l'enfant mendiant du pain ou des monnaies ? Même à l'époque où seule la version d'Uppsala était connue, on voyait la pochette de la Vierge comme du pain et on ignorait les deux monnaies.³⁰ Maintenant que l'on peut comparer les deux versions, on préfère encore l'interprétation du pain, avec sa signification eucharistique.³¹ Néanmoins, si des monnaies font partie de l'ensemble à déchiffrer, alors la scène principale change de sens : dans la mesure où la Vierge fait son aumône en argent plutôt qu'en nourriture, l'argent n'est pas un mal en soi ; il peut être mis au service de la charité plutôt que du profit et devenir ainsi un moyen utile sur le chemin du salut.

L'enquête esquissée ici sur *La Boucherie* met en relief l'immédiateté de l'irritation sur les niveaux de communication sensoriels, intellectuels et culturels, ainsi que la fertile complexité de réponses artistiques, allant des altérations de l'original à l'incorporation d'éléments stylistiques dans d'autres œuvres d'art.

L'« irritation » dans les mondes de l'art beckeriens

Dans un entretien ajouté à la 25^e édition des *Mondes de l'art* (2008), Howard Becker reconnaît l'influence de la sociologie française de la culture dans son utilisation de la notion de « convention » pour expliquer la manière dont les mondes de l'art demeurent stables dans leurs pratiques et leurs styles, alors que tous ceux qui y participent peuvent agir contrairement aux conventions en vigueur (p. 376 et s.). Dans quelles conditions surgissent donc des nouvelles pratiques et des nouveaux styles ? Dans son chapitre sur le changement dans les mondes de l'art, Becker suggère le rôle de la dérive involontaire ou des révolutions technologiques et stylistiques. Le concept d'« irritation » permet d'analyser le changement en le rendant à la fois plus explicite et moins bouleversant. Appliquons-le à *Boutique Vuitton* et à *La Boucherie* :

Dans le cas de *Boutique Vuitton*, l'irritation initiale est venue du monde commercial. Elle fut produite par un fabricant de produits de luxe violant les conventions de la publicité efficace. En 2001, il était extrêmement risqué de charger un artiste indépendant, plutôt que des designers professionnels, de la création d'une nouvelle ligne de produits. Dans le monde de l'art contemporain, où Murakami avait déjà une solide réputation, une telle commande de la part d'une entreprise constituait une irritation pouvant susciter des réponses diverses. Murakami choisit de créer des équivalences entre la valeur commerciale et la valeur artistique, développant des sacs fait de toile à bagage, des surfaces adaptées à des objets commerciaux autant qu'artistiques. Cette

28. Sievers (1908).

29. Voir Moxey (1977) Craig (1982), Kavalier (1989), Huber (1990), Falkenburg (1996), Honig (1998), Sullivan (1999), Chong and Kloek (1999).

30. Craig (1982).

31. Michalski (2001).

nouvelle pratique et ce nouveau style, incarnés dans *Boutique Vuitton*, ont agi et agissent encore comme irritation tant dans le monde commercial des produits de marque que dans le monde global de l'art contemporain. Dans le premier ils offrent un modèle pour la transformation d'une réputation artistique en demande de marchandises de luxe ; dans le second, ils illustrent l'utilisation de formes commerciales pour créer un langage esthétique singulier.

Dans le cas de *La Boucherie*, l'irritation initiale a été particulièrement flagrante. Le mépris des conventions morales de la part d'un acteur dans le secteur de l'immobilier fut perçu comme une irritation dans le monde anversoïdes des affaires. Pieter Aertsen employa l'occasion pour exprimer un jugement sur le scandale à travers des formes qui s'écartaient de la pratique courante dans l'Anvers de son temps. Dans le monde de l'art, ces écarts – notamment la combinaison d'une nature morte avec une scène religieuse – furent reconnus comme des pratiques élargissant les possibilités de l'expression picturale. De la sorte, une irritation commerciale conduisit à une irritation artistique, qui à son tour provoqua un changement dans le monde de l'art de l'Europe du nord du XVI^e siècle.

Coda

Non seulement les mondes de valeur spécialisés coexistent malgré leurs incompatibilités, mais ils dépendent en outre les uns des autres pour leur évolution interne. Au-delà de dérives lentes et de révolutions subites, ils changent en réaction aux irritations suscitées par des jeux dans d'autres mondes de valeur.

Nous avons mis cette hypothèse à l'épreuve à travers deux cas d'irritation dans le monde de l'art. Dans le cas contemporain, l'irritation est encore présente dans les médias qui véhiculent les débats du monde global des arts visuels, et la pertinence de l'œuvre choisie s'est avérée être plus centrale pour l'hypothèse qu'on ne l'avait d'abord imaginé. Dans le cas historique, le débat autour des irritations ayant eu lieu vers 1550 a cessé depuis longtemps. Il s'avère pourtant que l'œuvre choisie se rattachait à une irritation morale suffisamment forte pour avoir été rapportée dans la documentation historique.

L'approche consistant à chercher des irritations dans des valeurs partagées peut être appliquée à l'interdépendance entre tous les mondes de valeur. Les irritations déclenchent de nouvelles variantes, dont certaines sont sélectionnées et conservées. À mesure que les acteurs passent une part croissante de leur temps à réaliser des mouvements dans et entre les jeux de valeur, la vitesse de la coévolution entre les mondes de valeur est susceptible d'augmenter.

Bibliographie

- Becker Howard S., (1982). *Art Worlds*. Berkeley. University of California Press.
- ., (1994). « La Confusion de Valeurs » in Pierre-Michel Menger and Jean-Claude Passeron, éd., *L'art de la recherche: Mélanges*. Paris, La Documentation Française, p. 11-28.
 - ., (2003). *New Directions in the Sociology of Art*. ESA colloque in Paris.
 - ., (2006). *The Work Itself*. Art from start to finish: jazz, painting, writing and other improvisations. H.S. Becker, Faulkner, R. et Kirshenblatt-Gimblett, B., Chicago, University of Chicago Press, p. 21-30.

- ., (2007). *Art Worlds*. Berkeley. California University Press.
- ., (2008). *Art Worlds*. Version augmentée et actualisée. Berkeley, University of California Press (édition du 25^e anniversaire).
- Boltanski Luc, Thevenot Laurent**, (1988). *De la justification : les économies de grandeur*. Paris, Gallimard.
- Chong Alan, Kloek Wouter**, (1999). Pieter Aertsen (1507/1508-1575) 1 Meat Pantry of an Inn, with the Virgin giving Alms. *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*. Cleveland, Cleveland Museum of Art, p. 104-107.
- Craig Kenneth M.**, (1982). « Pieter Aertsen and the 'Meat Stall' ». *Oud Holland*, vol. 96, n° 1, p. 1-15.
- Duve Thierry (de)**, éd. (1991). *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Falkenburg Reindert**, (1996). Matters of Taste: Pieter Aertsen's Market Scenes, Eating Habits, and Pictorial Rhetoric in the Sixteenth Century in *The Object as Subject. Studies in the Interpretation of Still Life*. A. Lowenthal. Princeton, Princeton University Press, p. 13-27.
- Foucault Michel**, (1970). *The order of things: an archaeology of the human sciences*. London, Tavistock Publications.
- Goffman Erving**, (1972). *Encounters: Two Studies in the sociology of interaction*. Hammondsworth, Penguin.
- Haskell Barbara**, (2000). *Edward Steichen*. New York, Whitney Museum of Art.
- Honig Elizabeth Alice**, (1998). *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*. New Haven, Yale University Press.
- Houghton Charlotte M.**, (1999). « Meat, Social Status and Spatial Politics in Pieter Aertsen's Meat Stall *Meat, Social Status and Spatial Politics* », in *Pieter Aertsen's Meat Stall*. Durham, North Carolina, p. 103-280.
- ., (2001). « A topical reference to urban controversy in Pieter Aertsen's 'Meat stall' ». *Burlington Magazine*, n° 143, p. 158-160.
- ., (2004). "This was tomorrow: Pieter Aertsen's 'Meat Stall' as Contemporary Art". *Art Bulletin*, vol. 86, n° 2, p. 277-300.
- Huber Thomas**, (1990). *Die Ordnung der Symbole. Innovationen der Bildsprache in der nachreformatorischen Kunst des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Kompositstilleben Pieter Aertsens*. Munich, Tuduv-Verlag.
- Huber Michael**, (1996). « The value of play ». *The value of culture: On the relationship between economics and arts*, Arjo Klammer éd., Amsterdam University Press.

- ., (2003) Vernetzte Netze. Zur Auswirkung des jüngsten technischen Fortschritts auf die Unterhaltungsmedienmärkte. Bernd W. Wirtz, éd.: *Handbuch Medien- und Multimedia-Management*. Wiesbaden, Gabler Verlag, p. 967-980.
- ., (2008). « Creating Artistic from Economic Value: Changing Input Prices and New Art », in M. Michael Hutter and David Throsby, éd., *Beyond Price: Value in Culture, Economics and the Arts*. New York, Cambridge University Press, p. 60-74.
- ., (2009). *Artful Transactions. Six shop pieces, and their response to economic context, 1450-2007*. Manuscrit, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB).
- ., (2011). « Infinite surprises. On the stabilization of value in the creative industries », In *The Worth of Goods: Valuation and Pricing in the Economy*. Patrick Aspers and Jens Beckert, éd. Oxford, Oxford University Press (in print).
- Hutter Michael, Knebel Christian, et al.**, (2007). « Two games in town: a comparison of dealer and auction prices in contemporary visual arts markets ». *Journal of Cultural Economics* 31, p. 247-261.
- Janson Horst Woldemar, Janson Anthony F.**, (1997). *History of Art*. New York, Abrams.
- Kavaler Ethan Matt**, (1989). « Pieter Aertsen's 'Meat Stall'. Diverse aspects of the market piece ». *Netherlands Yearbook for History of Art*, n° 40, p. 67-92.
- Kubler George**, (1962). *The Shape of Time. Remarks on the history of things*. New Haven, Yale Univ. Press.
- Luhmann Niklas**, (1997). *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt, Suhrkamp.
- ., (2000). *Art as a Social System*. Stanford, Stanford Univ. Press.
- Michalski, Marek S.**, (2001). « Fleisch und Geist: Zur Bildsymbolik bei Pieter Aertsen », *Artibus et Historiae*, vol. 22, n° 44, p. 167-186.
- Moxey Keith**, (1977). *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*. New York, Garland Publishing.
- Sievers Johannes**, (1908). Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. *Kunstgeschichtliche Monographien*. Leipzig, Karl W. Hiersemann. IX, p. 43-49.
- Simmel Georg, Hughes Everett C**, (1949) « The Sociology of Sociability », *The American Journal of Sociology*, vol. 55, N° 3, p. 254-261.
- Sullivan Margaret A**, (1999). « Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art », *Art Bulletin* vol. 81, n° 2, p. 236-266.
- Thornton Sarah**, (2008). *Seven Days in the Art World*. New York, Norton.
- Vermeylen Filip**, (2003). *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Turnhout, Brepols.

L'utilisation de la bande dessinée pour montrer l'action des objets techniques

Basile Zimmermann

Les dictons ont depuis longtemps noté l'avantage des illustrations sur les textes (« Un bon croquis vaut mieux qu'un long discours » ; « A picture is worth a thousand words »), et la littérature, qu'elle soit scientifique ou populaire, s'appuie souvent sur des images afin d'illustrer, de souligner, ou simplement de présenter des informations. Si on remonte assez loin dans l'histoire, on pourrait même argumenter que les dessins ont précédé les textes. J'aimerais partager ici une réflexion sur l'utilisation de croquis de type bande dessinée, à la manière des dessins de presse, pour illustrer l'action des objets techniques. En particulier, je m'attacherai à voir comment les principes de description, d'agentivité des non-humains, et la notion de processus peuvent être intégrés dans un compte rendu graphique.

Dans le cas de l'agentivité des objets techniques, et celui de la différence culturelle (dans le sens anthropologique du terme) qui me guide dans mon travail de sinologue, l'usage d'illustrations est intéressant parce que la matière dont on discute est pénible à communiquer par écrit. Susan Leigh Star, spécialiste des systèmes de classification, avait mentionné avec humour la création d'un groupe de scientifiques regroupés sous la bannière *Society of People Interested in Boring Things*¹ dans laquelle je verrais assez bien les nombreuses machines et modes d'emploi auxquelles j'ai été souvent confronté. Quant à la différence culturelle, elle a cette particularité que les personnes qui n'ont pas été sur le terrain ont tendance à visualiser, à partir des mots qu'ils lisent, non pas la situation en Chine mais une autre qu'ils ont observée en France, en Europe ou aux Etats-Unis. S'agissant d'un environnement où des choses aussi élémentaires que la façon de manger ou d'écrire s'organisent différemment, j'ai pris l'habitude de recourir le plus souvent possible à la photographie ou à des croquis pour archiver et présenter mes informations.

D'une manière générale, j'ai le sentiment que les sciences sociales gagnent à développer le format qu'elles utilisent pour transmettre leurs communications scientifiques. Aujourd'hui où les appareils photos numériques ainsi que les mobiles permettent l'archivage de documents audiovisuels, et où les ordinateurs facilitent tant leur manipulation que leur présentation lors de communications orales, je ne vois pas de raison de continuer à rédiger des textes comme on le faisait il y a vingt ans. Il me semble au contraire qu'il faut profiter de ces possibilités et les intégrer dans notre façon de travailler. L'argument n'est pas nouveau (voir à ce sujet le projet européen MACOSPOL piloté par Bruno Latour²), mais il reste du chemin à parcourir et des méthodes à explorer, d'où cet essai.

1. (Leigh Star, 1999), voir la note en bas de page 377.

2. <http://www.macospol.com/>

Les lignes qui suivent, articulées autour d'un mode graphique ancien (i.e. le croquis), s'inscrivent dans cette réflexion sur les nouveaux outils de communication dans la mesure où j'ai réalisé les dessins directement dans mon ordinateur à l'aide d'un logiciel prévu pour la rédaction de schémas. Une de mes idées est que, sous cette forme (notamment les vecteurs) ils pourront être facilement réutilisés pour d'autres illustrations, en copiant-collant les éléments utiles³ (ce que j'ai pu faire pour une partie des images qui suivent).

En présentant mes croquis, je partirai des travaux de Howard Becker et de Bruno Latour car la similarité des approches de ces deux auteurs m'a souvent frappé, et parce que ce sont eux qui m'ont amené à travailler de cette façon. Je vais tenter de montrer comment je me suis approprié leurs arguments pour développer une méthode de description de l'agentivité des objets techniques, et comment j'ai fini par l'exprimer par des dessins. J'aimerais souligner que je ne prétends pas fournir ici une analyse exhaustive de leurs travaux respectifs. Si je les ai tous deux beaucoup lus (j'ai également eu la chance de les côtoyer un peu), je serais bien en peine d'écrire une analyse globale de leur apport aux sciences sociales et humaines.

La question du style

Le premier point que je souhaite aborder est celui du style. Howard Becker a écrit un ouvrage devenu classique sur cette question dans le cas des textes de sciences sociales (Becker 1986/2007), qui se complète avec un deuxième livre plus récent sur la façon dont, d'après lui, d'autres types de documents peuvent être considérés comme des comptes rendus de sciences sociales, – y compris, justement, les images ou les croquis (Becker 2007b). Dans son ouvrage sur l'écriture, Becker met en avant l'utilisation d'un langage simple et efficace, que l'on retrouve sous forme empirique dans ses publications, qui ont la particularité d'être agréables et faciles à comprendre par comparaison avec la prose souvent inintelligible pour le néophyte des écrits de sociologie⁴. Cette caractéristique est très appréciée de ses collègues, et suscite l'admiration car nous aimerions tous écrire et lire des textes scientifiques qui soient aussi clairs et profonds en même temps. Dans la plupart des cas, il privilégie un narrateur qui utilise des formulations directes et qui s'exprime sur le mode « *Shucks, you'd of thought the same as me if you'd just been there to see what I seen. It's just that I had the time or took the trouble to be there, and you didn't or couldn't, but let me tell you about it.* » (Becker, 2007b, p. 36-37). Le résultat est une prose avec un ton très personnel, et de nombreux éléments autobiographiques.

Chez Bruno Latour, bien qu'on trouve des principes communs avec Becker (par exemple la critique de l'usage du passif lors de la rédaction d'un texte scientifique (cf. Latour, 1987), (Becker, 2007b), ou directement l'éloge du style d'écriture de Becker (Latour 2005, p. 243) l'approche est différente. Le style est complexe, avec de nombreuses références qui rendent la lecture aux personnes non informées assez ardue. Mais le ton reste très personnel, parfois proche du roman, – quand il ne s'agit pas d'un quasi-roman (dans ce registre, voir par exemple Latour 1996, Latour 2004).

3. J'ai utilisé le logiciel OmniGraffle de la société OmniGroup (<http://www.omnigroup.com>), et j'ai exporté les dessins en format pdf. À noter le slogan sur la page d'OmniGraffle, « Diagramming worth a thousand words ».

4. Notée depuis longtemps, voir notamment l'introduction de Pierre-Michel Menger à la traduction française des *Mondes de l'Art*.

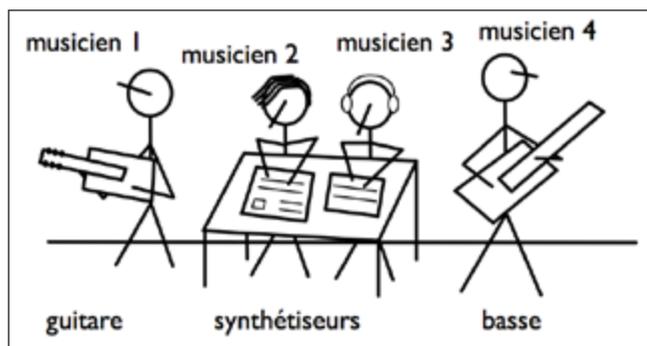
Deux particularités des écrits de Latour que j'ai beaucoup appréciées sont le recours fréquent à l'humour, et la présence régulière d'une sorte d'adversaire qui représente un point de vue opposé. Souvent, Latour critique cet « ennemi » au long du texte, quand il ne l'insulte pas copieusement. Les « Modernes » dans *Nous n'avons jamais été modernes*, ou les « Sociologues du social » dans *Changer de société* par exemple⁵. J'ai aimé ce type d'argumentaire, très français aux yeux du Suisse (neutre) que je suis, car il me donnait le sentiment de lire une pièce de théâtre, avec des protagonistes, du suspens, bref un plaisir de lecture rare dans les textes de sciences sociales qui restent pour la plupart, assez arides.

Pour résumer, en lisant Becker et Latour, j'ai trouvé une satisfaction qui n'était pas liée seulement à la qualité des analyses proposées mais aussi à un choix de *forme* en matière de communication scientifique écrite. Les deux systèmes stylistiques décrits ci-dessus, bien que différents, m'ont accompagné dans mes lectures et m'ont donné envie d'avancer. J'ai fini par m'interroger sur ma propre production. Comment écrire ? Comment trouver une forme de communication scientifique qui soit claire, ludique et personnelle en même temps ?

J'ai toujours eu grand intérêt pour la bande dessinée. Au début de mes études universitaires, j'écrivais des scénarios pour un dessinateur, et nous avons publié pendant deux ans des petites histoires illustrées pour un hebdomadaire local. Comme j'étais mauvais en dessin (c'est encore le cas aujourd'hui, ainsi que le lecteur pourra l'observer ci-après), lorsque je faisais des croquis je suivais une méthode inspirée par un professeur de yoga. Celui-ci avait l'habitude de faire noter les enchaînements de mouvements sous cette forme. Plus tard, c'est, je crois, le mélange de ces éléments hétéroclites (Becker, Latour, les bandes dessinées, le cours de yoga) qui m'a donné l'idée d'utiliser des croquis pour rendre compte de ma recherche sur l'équipement des musiciens électroniques pékinois dans les années 2000.

Voici une première illustration de cette tentative pour un groupe de rock qui se produisait dans une boîte de nuit à Pékin en août 2001 et que j'ai observé pendant cinq semaines.

Concerts du groupe WU, Pékin, août 2001



5. Latour est conscient de cette particularité de son écriture, en cherchant bien on trouve des phrases où il nuance les points de vue très tranchés exprimés quelques pages auparavant. Par exemple dans *Reassembling the Social*: "I can now confess that it's not without scruples that, throughout this book, I had to be so critical of the ways the social sciences approached the question of formatting. In truth, the sociology of the social has been amazingly successful. (...) To reproach the social sciences for being formal would be like criticizing a dictionary for ranking words from A to Z or a pharmacist for having labels on all his vials and boxes. (Latour 2005, p. 226)

WU était composé de quatre personnes : un guitariste, deux musiciens aux synthétiseurs, et un guitariste-bassiste. Comme le dessin l'illustre, les musiciens aux synthétiseurs utilisaient une table placée au centre de la scène, les deux autres se tenaient de chaque côté. Sans rentrer dans les détails de l'observation de leurs concerts (les personnes intéressées par ces observations peuvent lire le détail dans (Zimmermann, 2006), j'aimerais me concentrer sur la façon dont le premier musicien aux synthétiseurs était actif musicalement.

Ce musicien – je l'appellerai le « musicien 2 » – était surprenant à mes yeux et mes oreilles pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il jouait beaucoup moins bien que ses collègues. Je pouvais l'observer dans les erreurs qu'il commettait en se trompant de rythme, ou en revenant en arrière dans ses choix de sonorités par exemple. Ces mouvements contrastaient avec ceux du guitariste et du bassiste qui ne commettaient aucune faute apparente et semblaient très à l'aise avec leurs instruments. Ainsi que je l'ai appris plus tard en discutant avec les musiciens pendant leurs pauses, le musicien 2 avait un cursus musical différent de ses collègues : il ne faisait de la musique que depuis six mois, alors que les musiciens 1, 3, et 4 possédaient chacun plus de dix années d'expérience.

Plusieurs raisons permettaient de comprendre pourquoi le groupe WU se produisait de cette façon dans cette boîte de nuit, avec par ailleurs un public très peu nombreux. Les plus évidentes étaient le fait que WU utilisait ce lieu plus comme un local de répétition que comme une salle de concert, et que l'amitié entre le musicien 2 et le musicien 3, couplée avec leur envie de s'essayer pour la première fois à jouer avec des synthétiseurs, autorisaient le premier à se produire sur une scène sans que personne se soucie de la qualité de son jeu musical. Une explication technique aussi, – c'est celle-là qui m'intéressait le plus –, permettait de mieux comprendre le processus de jeu collectif : le musicien 2 ne jouait pas véritablement, *il se contentait d'appuyer sur le bouton « play » de sa machine*, et faisait écouter à ses collègues des extraits musicaux déjà composés et pré-enregistrés dans son synthétiseur.

Dans le jargon de la musique assistée par ordinateur, on parle de *presets* pour désigner les éléments pré-enregistrés placés par un fabricant dans une machine ou un logiciel. La majorité des appareils en contiennent (la plupart des lecteurs a probablement déjà eu entre les mains un synthétiseur grand public dans lequel sont enregistrés des morceaux dits « de démonstration »). Il est connu que les musiciens électroniques – professionnels confirmés ou amateurs débutants – y ont recours dans la pratique de leur instrument (Théberge, 1997). Le cas du musicien 2 était simplement plus extrême que les autres : je n'avais jamais vu une personne avec aussi peu d'expérience jouer avec des musiciens aussi expérimentés, et je n'avais non plus jamais entendu quelqu'un limiter son jeu musical presque uniquement à la reproduction sonore des *presets* de son instrument. Comme le rôle des objets techniques, notamment leur influence sur la question de la différence culturelle, constituait ma thématique de recherche à cette époque, mon défi était donc de trouver un moyen de rendre compte de cette observation d'une façon adéquate.

Avant de montrer le croquis qui en a résulté, je m'attarde un moment sur quelques extraits de textes de Becker et Latour où chaque auteur discute des objets techniques, et de la manière de les prendre en compte dans une étude de sociologie.

Statut des non-humains

Il n'existe pas chez Becker, à ma connaissance, de texte spécifiquement consacré aux objets techniques. Ceux-ci sont en général abordés via un ensemble de personnes et de choses en mouvement dont il discute. Dans *Les Mondes de l'art* notamment, il les intègre dans un argument relatif aux conventions des pratiques artistiques. Un cas particulièrement évident est celui de l'équipement standardisé pour la photographie, où il montre comment la disponibilité, la structure, le prix, les différents types d'options et leurs caractéristiques interviennent dans le processus de création d'une œuvre d'art :

Similarly, conventions specifying what a good photograph should look like embody not only an aesthetic more or less accepted among the people involved in the making of art photographs (Rosenblum, 1978), but also the constraints built into the standardized equipment and materials made by major manufacturers. Available lenses, camera bodies, shutter speeds, apertures, films, and printing paper all constitute a tiny fraction of the things that could be made (...) (Becker, 1982, p. 33).

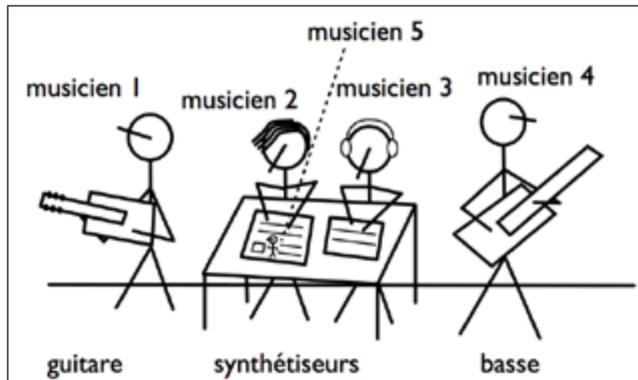
Dans une publication plus tardive, Becker a une phrase plus précise où il explique comment, à la suite de Marx, il considère les objets sur le plan théorique. Il affirme voir les artefacts comme « (...) *the frozen remains of collective action, brought to life whenever someone uses them* (...) ». Un peu plus loin dans le même texte, il insiste sur la nécessité de considérer les objets dans le cadre d'une action humaine ; « *To speak of a film is shorthand for 'making a film' or 'seeing a film'*. » (Becker, 1986, p. 123) J'ai retenu de ces écrits l'idée de contrainte, partie intégrante des objets techniques (puisque le format d'un film conditionne le type de photo que l'on prend), et celle de l'importance de l'action d'utilisation, qui active, en quelque sorte, le contenu d'un objet.

Chez Latour, la question des objets techniques est à la fois plus détaillée et plus explicite que chez Becker. Latour est le représentant le plus célèbre et le plus prolifique de la théorie de l'acteur-réseau (ci-dessous abrégé ANT, pour *actor-network theory*), aussi connue sous le nom de *sociologie de la traduction*, développée pour l'essentiel au Centre de sociologie de l'innovation (CSI) de l'École des Mines à Paris dans les années 1980. ANT est connue pour le statut qu'elle donne aux « non-humains » en général et aux objets techniques en particulier. Il est aisé de trouver dans les textes du CSI des arguments relatifs aux objets techniques. Un compte rendu rigoureux de cette question nécessiterait de remonter aux plus anciennes publications, et de prendre en compte des textes de Madeleine Akrich, Michel Callon, ainsi qu'Antoine Hennion, dont la production parallèle et le travail collectif avec Latour au CSI ont joué un rôle très important. Pour les besoins de ce texte, je ne retiens qu'un court extrait d'un article consacré aux objets techniques dans lequel Latour utilise la formulation suivante :

« (...) every time you want to know what a nonhuman does, simply imagine what other humans or other nonhumans would have to do were this character not present. » (Latour, 1988, p. 299)

L'analogie avec la citation de Becker me semble ici assez évidente. Considérer un enregistrement de séquence de musique comme une action collective ramenée à la vie lorsqu'on le joue, ou imaginer un groupe d'humains actif à la place d'un objet revient à peu près au même. Avec

ces différentes réflexions en tête et mon problème de *presets*, je suis finalement arrivé au dessin ci-dessous⁶.



Si cette illustration ne reflète pas la réalité telle que je l’ai observée sur la scène du club en août 2001 à Pékin, – il n’y avait pas de petit bonhomme dans le synthétiseur Groove Box du musicien 2 –, elle me paraît toutefois utile car elle met en évidence le rôle des séquences préenregistrées. Sur le plan strictement auditif, j’avais entendu cinq musiciens jouer : le guitariste, le bassiste, les deux musiciens au synthétiseurs, et le musicien qui avait écrit les *presets* joués par le musicien 2.

L’intérêt pour un sinologue est que ce schéma permet non seulement de rendre compte de l’action de chacun des éléments, humains et non humains, mais aussi et surtout de toucher à la question de la différence culturelle. En effet, si je considère que le musicien 5 est allemand, anglais ou japonais, je m’explique plus facilement les renvois stylistiques que les *presets* font à des classiques de la musique de danse développés en Europe et aux USA depuis les années 1970. Sans lui, ou elle, je ne vois et entends que quatre musiciens pékinois sur une scène en Chine.

Je laisse ici de côté les concerts du groupe WU et le synthétiseur du musicien 2, pour passer à un nouveau croquis relatif au réseau Internet, qui jouait un rôle fondamental dans le travail des musiciens chinois à leur domicile. Pour le faire, je considère deux autres points théoriques des écrits de Becker et Latour : l’emphase sur le travail de description, et la notion d’action collective.

Description versus Explication, et notion d’action collective

Tant Becker que Latour insistent, à différents endroits de leurs écrits, sur l’importance de la *description*, qu’ils opposent à l’*explication*.

Ainsi, dans son ouvrage de méthodologie *Tricks of the Trade*, Becker discute de l’usage de la question « pourquoi ? » par rapport à celle, d’apparence plus anodine, de « comment ? », et conseille au lecteur de privilégier la seconde. Selon lui, cette dernière est mieux perçue par les personnes auxquelles on s’adresse, et le résultat final est le même :

6. Pour être précis, je n’avais pas encore lu Latour à l’époque de ce croquis (réalisé pour la première fois en 2001) mais les écrits de Becker, notamment *Les Mondes de l’art*, avaient déjà influencé mon travail en études chinoises.

Ask "How?" Not "Why?"

(...) « Why? » seems more profound (...) as opposed to the simple narrative « How? »

(...) The prejudice is embodied in the old and meretricious distinction, invariably used pejoratively, between explanation and « mere » description. (Becker, 1998, p. 58)

Latour fait à peu près la même remarque dans deux textes distincts, où il discute de l'opposition entre les deux concepts.

(...) the difference between the empirical and the theoretical, between « how » and « why », between stampcollecting – a contemptible occupation – and the search for causality – the only activity worthy of attention. Yet nothing proves that this kind of distinction is necessary. (Latour, 1991, p. 129)

No scholar should find humiliating the task of sticking to description. This is, on the contrary, the highest and rarest achievement. (...) If a description remains in need of an explanation, it means that it is a bad description. (Latour, 2005, p. 136-7)

Bien sûr, Becker et Latour ne sont pas les seuls à s'être penchés sur le concept d'explication et l'importance de la description (pour un exemple récent en psychologie, voir (Rosenberg, 2003)). Dans le cas de ma discipline principale, les études chinoises, cette question m'est souvent parue essentielle car beaucoup d'articles (dans le champ des *cultural studies* notamment) consacrent énormément de temps et d'énergie à discuter de concepts là où, je crois, la plupart des lecteurs préféreraient lire un bon compte rendu d'observations. Par exemple, un auteur va discuter pendant des pages pour tenter de déterminer si la pratique d'un artiste est « authentique » ou non, ou développer une conceptualisation particulière, sans décrire les événements qu'il ou elle a pourtant observés pendant longtemps.

Tout en faisant mon mea culpa de ne pas décrire plus en détail ici mon terrain sur les musiciens pékinois (mais je décris mon « terrain de lecture » des écrits de Becker et Latour), je présente encore succinctement la notion d'*action collective* avant de montrer un nouveau croquis. Celle-ci constitue sans doute le point commun le plus évident entre les deux auteurs. À bien des égards, Becker est l'auteur qui a montré que les œuvres d'art étaient le produit d'une action collective, et Latour celui qui a montré que les faits scientifiques étaient le produit d'une action collective⁷.

Voici deux citations tirées de leurs ouvrages respectifs les plus connus et parmi les plus cités aujourd'hui.

The discussion of art as collective action reflects a general approach to the analysis of social organisation. (...) look for the network of people, however large or extended, whose collective made it possible for the event to occur as it did. (Becker, 1982, p. 369-70)

7. Ni Becker, ni Latour, n'ont fait cela tout seul (l'affirmer serait une négation du concept même d'action collective!). Chacun était partie de deux communautés de scientifiques qui avançaient dans une même direction. Dans le cas de Becker, il s'agissait de l'interactionnisme, et pour Latour du groupement connu aujourd'hui sous le nom de Society for the Social Studies of Science.

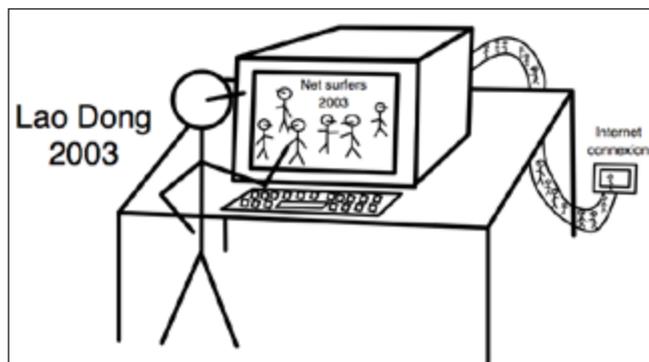
The construction of facts, like in a game of rugby, is thus a collective process. (Latour, 1987, p. 104) (...) By definition, (...) since the construction of facts is collective, everyone is as necessary as anyone else. (Latour, 1987, p. 118)

Pour revenir aux musiciens pékinois et leur utilisation du réseau Internet, mon idée était donc d'essayer de faire *un dessin qui soit une description de l'action collective* induite par cet outil encore assez nouveau et particulier à l'époque.

En 2001, puis en 2003 et 2004, j'avais été fasciné par l'utilisation que Lao Dong, un musicien de Pékin, faisait d'Internet pour organiser son activité musicale. L'accès au réseau pour le grand public avait eu lieu en République Populaire de Chine à la fin des années quatre-vingt dix (un tout petit peu plus tard qu'en France ou en Suisse), et, au moment de mes observations, les musiciens locaux possédaient pour la plupart une connexion à leur domicile, similaire à celles dont on disposait en Europe de l'ouest à la même période.

Contrairement à ce qui est souvent décrit dans les médias en Occident, Internet était assez libre en Chine (c'est encore le cas aujourd'hui). Les artistes y étaient extrêmement actifs, et, dans le cas de la musique électronique, une communauté organisée de musiciens chinois fournissait toutes sortes de services à qui voulait en profiter. Lao Dong y trouvait des liens de téléchargement pour obtenir des logiciels piratés, des traductions chinoises de modes d'emploi, des réponses à ses difficultés techniques par le biais d'un forum, des discussions sur les questions de composition ou de jeu sur scène, etc. Bref, son ordinateur était un accès à une centrale de services, presque tous gratuits, qui lui permettait de répondre à une quantité impressionnante de questions et de besoins.

Voici le dessin que j'ai finalement réalisé pour décrire ses conditions de travail à son domicile.



Comme précédemment, il est important de garder à l'esprit que ce schéma naïf ne prétend pas expliquer l'ensemble des actions de Lao Dong par rapport à sa production musicale et sa vie de tous les jours. Pour le dire par une métaphore, de la même manière qu'une chimiste du service de contrôle alimentaire de l'État de Genève s'intéresserait au contenu d'une bouteille de jus d'orange sans pour autant regarder au microscope le graphisme de l'emballage de cette même bouteille, il n'est pas nécessaire, pour la question de méthode qui m'occupe ici, de discuter de l'ensemble des actions et interactions de Lao Dong avec le reste de son environnement. C'est

uniquement l'action de l'objet technique qui m'intéresse: comment rendre compte visuellement de l'action du réseau Internet?

Les petits personnages à l'intérieur de l'ordinateur me semblent utiles car leur présence illustre comment l'action collective de collaboration entre Lao Dong et de nombreuses autres personnes connectées à Internet avait lieu.

Par exemple, au moment d'acquérir un nouveau synthétiseur, Lao Dong avait lu depuis la Chine des documents qui se trouvaient quelque part sur Internet, et il avait discuté avec un musicien français qui lui avait répondu depuis la France, via un forum en ligne. Ce dernier lui avait conseillé les synthétiseurs du fabricant suédois Clavia, en particulier le modèle Nord Modular, que Lao Dong avait fini par acheter ensuite à Pékin. Une autre fois, un internaute chinois, qui était intervenu dans un forum lors d'une discussion sur la dernière version d'un logiciel, avait fourni indirectement à Lao Dong – qui lisait son intervention – un mode d'emploi en chinois (par le biais des hyperliens indiqués dans le corps du texte qui renvoyaient à ce document stocké sur un autre site). À plusieurs reprises, j'étais moi-même intervenu depuis la Suisse, lorsque j'avais répondu aux questions de Lao Dong concernant les techniques de programmation MaxMSP (une plateforme logicielle qu'il souhaitait installer sur son ordinateur personnel).

Ainsi que le dessin l'illustre, de la même façon que Lao Dong aurait pu avoir ces discussions avec des interlocuteurs humains présents physiquement au même endroit que lui (par exemple lors d'une rencontre dans un magasin de musique), il avait eu ces échanges par l'intermédiaire de son ordinateur installé à domicile. Il était frappant pour moi que ces échanges aient parfois lieu en temps réel, pour cette raison j'ai ajouté la mention de l'année 2003 sur le dessin à côté de Lao Dong et à côté des internautes.

Là où le musicien 2 du groupe WU discuté précédemment collaborait avec un petit bonhomme dont l'activité avait eu lieu quelques années auparavant – lors de la production du synthétiseur –, Lao Dong collaborait avec des petits bonshommes dont *l'activité était souvent simultanée à la sienne*, tout en ayant lieu par l'intermédiaire d'un objet technique.

La notion de processus

Je termine cette présentation de croquis par une notion plus difficile à transmettre dans un compte rendu d'observations de terrain, l'idée de *processus*. De la même façon que dans les pages précédentes, je commence avec quelques citations de Becker et Latour en lien avec cette question.

Becker, à ma connaissance, ne discute pas explicitement de cette notion bien que celle-ci soit omniprésente dans la totalité de son travail, et qu'on la retrouve dans les travaux de ses collègues américains (voir notamment Corbin et Strauss, 1998). En extrayant quelques phrases ici et là, on peut toutefois obtenir une sorte de formulation générale.

To understand the birth of a new art world, then, we need to understand, not the genesis of innovations, but rather the process of mobilizing people to join in a cooperative activity on a regular basis. (Becker, 1982, p. 311)

Assume that whatever you want to study has, not causes, but a history (...) a « first this happened, then that happened, and then the other happened, and it ended up like this. » (...) we understand the occurrence of events by learning the steps in the process by which they came to happen (...). (Becker, 1998, p. 60-61)

Latour de son côté ne discute pas non plus directement du concept de processus sur le plan méthodologique, mais la notion transparaît dans plusieurs de ses écrits.

Fact construction is (...) a collective process (...) an isolated person builds only dreams, claims and feelings, not facts. (Latour, 1987, p. 41)

What could possibly be the advantages of abandoning the static view of buildings in order to capture them (...) as a flow of transformations? (Latour and Yaneva, 2008, p. 85)

Les conséquences pratiques, il est vrai peu évidentes dans les citations ci-dessus, sont lisibles dans le projet de recherche européen MACOSPOL dirigé par Latour, déjà mentionné précédemment. Centré sur l'analyse des controverses scientifiques et techniques, celui-ci se distingue par l'utilisation de nouveaux outils logiciels (Internet notamment) qui permettent aux chercheurs de communiquer leurs résultats sous une forme bien différente. Elle inclut souvent l'évolution dans le temps des données, par exemple via l'intermédiaire d'une ligne horizontale dont le défilement simule, à la manière d'un enregistrement audiovisuel, les différentes étapes d'un processus considéré.

Si l'on revient à la question des dessins, on constate que la bande dessinée a depuis longtemps développé un vocabulaire visuel pour rendre compte de l'idée de processus. Celui-ci exprime de nombreuses dimensions manquantes de son interface ; le son ou les odeurs par exemple sont désignés via des onomatopées, de la ponctuation, ou des petits dessins qui symbolisent leur action. L'évolution dans le temps est généralement représentée par une suite de cases qui contiennent les dessins et dont la lecture suit le mode d'un texte écrit standard, de gauche à droite et de haut en bas pour le français, et permet ainsi de communiquer l'enchaînement des événements.

J'ai tenté d'y recourir pour décrire le processus de l'activité de mix d'un disque-jockey pékinois que j'avais observé durant l'année 2003-2004 à Pékin. Comme pour les exemples qui précèdent, il est important de garder à l'esprit que ma recherche s'interrogeait sur le rôle joué par les objets techniques (j'insiste sur ce point car l'expérience m'a montré que si les sociologues s'intéressent aussi aux objets techniques, il y a une certaine résistance à accepter que j'ignore les humains qui se trouvent dans les environs). Dans cette perspective, je ne discute pas de ce qui se passe au niveau de la foule des danseurs, ou de la gérance du club qui accueille la soirée par exemple (les personnes intéressées par ces observations peuvent lire le détail dans (Zimmermann, 2006).

Ma question méthodologique était de voir si je pouvais, en quelques dessins, montrer *l'action d'un disque vinyl*. Les disques, ainsi que Sarah Thornton l'a montré (Thornton, 1996), sont au centre de la culture « dance » et des soirées dites *techno, trance, drum'n bass, hip hop*, etc. Ils y occupent une place qui était autrefois celle des musiciens humains. À cet égard, on pourrait ici utiliser une fois de plus la métaphore des petits bonshommes pour illustrer qu'il y a là des activités humaines ramenées à la vie via un processus d'utilisation d'un objet.

J'y renonce toutefois pour tenter d'intégrer la description d'un processus, c'est-à-dire le compte rendu d'une série de changements qui se suivent ou se côtoient dans le temps et suivent un ordre spécifique à l'activité observée. Dans le cas d'un mix de disque-jockey qui travaille à l'aide de deux platines, le mode d'utilisation de l'objet technique « disque » suit une procédure simple et répétitive. En voici l'esquisse.



Ici, j'essaie de montrer par l'enchaînement des croquis comment l'action d'un disque vinyl peut être segmentée en trois étapes qui se suivent de façon cyclique :

1. Tout d'abord *l'action du disque est quasi nulle*, lorsque le disque est rangé dans la boîte et que celui-ci ne fait pas grand-chose à part rester dans son étui. Le public entend uniquement le premier disque qui se trouve déjà sur la première platine.
2. Ensuite, placé sur la deuxième platine, son action constitue *une partie du mouvement musical d'ensemble* : il collabore avec le premier disque placé sur la première platine, et avec le disque-jockey lui-même qui rajoute des effets sonores à l'aide du mixer et des différents contrôles à sa disposition. Le public entend les deux disques simultanément, ainsi que les effets rajoutés par le disque-jockey.
3. Enfin, dans un troisième temps, il fournit *la majorité de l'activité sonore* puisqu'il prend en charge la totalité de la production musicale (avec l'aide de l'équipement de sonorisation) lorsque le disque-jockey cherche le disque suivant dans la boîte de rangement. Ce troisième disque prendra ensuite le relais suivant le même processus. À cette étape, le public entend uniquement le disque qui se trouve sur la deuxième platine.

On retrouve dans ce schéma en trois mouvements l'idée de processus *first this happened, then that happened...* formulée par Becker dans la citation ci-dessus. On note aussi que l'illustration met l'accent sur l'activité de l'objet technique « disque vinyl », mais elle pourrait aussi le faire pour l'être humain qui est aux commandes. Lui, ou elle, est de la même manière parfois inactif (dessin 3), parfois actif (dessins 1 et 2), dans cette activité musicale du mix de disque-jockey où les humains et les machines prennent alternativement le devant de la scène, à la façon d'un groupe de jazz qui enchaîne des solos d'improvisation.

Dans le cadre de ma problématique centrée sur les objets techniques et l'idée de différence culturelle, cet échange entre le musicien et l'enregistrement sonore sur disque m'avait frappé lors d'une soirée dansante organisée sur la Grande Muraille. J'avais noté qu'il me suffisait de fermer les yeux pour voir disparaître le disque-jockey chinois et le paysage de la Grande Muraille – et n'entendre plus que de la techno minimale allemande ! Dans le même ordre d'idée, j'observais par-

fois des danseurs enthousiastes crier le nom du disque-jockey « Xiao Deng ! » alors que celui-ci était parti aux toilettes... Certains ne remarquaient pas son absence lorsque la scène était cachée par la foule et que la musique, jouée par le disque, continuait sans interruption.



Conclusion

J'ai partagé dans cet article mes réflexions quant à l'utilité de faire des croquis pour présenter et analyser l'action des objets techniques. Je me suis concentré sur les aspects théoriques et méthodologiques liés à l'activité de description, la question de l'agentivité des objets, et les notions d'activité collective et de processus, tels que je les perçois dans les écrits de Howard Becker et Bruno Latour. Il reste beaucoup à faire pour développer une technique de dessin efficace et adaptée aux objectifs des sciences sociales. J'espère surtout avec cette contribution avoir fait quelques émules, avec un peu de chance plus doués que moi pour le graphisme, dont je me réjouis de lire les dessins.

Je suis conscient des limites de l'exercice qui consiste à mettre en parallèle de courtes citations, sorties de leur contexte. En rédigeant ce texte, je me suis demandé si j'aurais pu obtenir le même résultat en utilisant des extraits de la Bible. Sans doute serais-je arrivé à la conclusion que Becker, Latour, et Dieu partagent un même point de vue. Il y a assurément une foule d'autres auteurs qui mériteraient d'être présentés en parallèle. Juliet Corbin et Anselm Strauss en particulier, dans le classique ouvrage de méthodologie *Basics of Qualitative Research* (Corbin and Strauss 1998), mettent en avant les mêmes éléments.

Il reste que Becker et Latour proposent un système d'analyse proche dont les liens méritent d'être soulignés. Pour reprendre une image du sinologue Pierre Ryckmans (aka Simon Leys) lorsqu'il compare les Chinois et les Occidentaux, ces deux auteurs sont comme deux alpinistes qui auraient emprunté des chemins différents pour gravir une même montagne. Là où Becker s'est concentré sur l'art, Latour a choisi la science. Le premier a choisi le versant sociologie, le deuxième le versant philosophie, et avec les années les points de rencontres se sont multipliés⁸.

8. On peut observer ces convergences en lisant leurs travaux respectifs comme je l'ai fait, en cherchant les arguments qui se recoupent. On peut aussi s'intéresser aux citations que les deux auteurs se font mutuellement. Becker renvoie souvent à Latour (voir Becker, 1998, (Becker, 2007) par exemple) et le conseille comme lecture essentielle C'est ainsi que j'ai lu pour la première fois la *Science en Action* alors que j'étais doctorant, suite à un échange de courriels avec Becker en 2004 où il m'a conseillé de lire Latour pour des travaux spécifiques sur les non-humains. De son côté, Latour place, avec humour, Becker aux côtés de Marx et Freud (Latour, 2005, p. 136) et conseille *Tricks of the trade* comme ouvrage de méthode à ses étudiants (communication personnelle avec un étudiant de Sciences Po Paris).

Pour terminer sur les travaux de Becker, le mot de la fin revient à Antoine Hennion qui en a bien résumé la force en commentant *les Mondes de l'art*, et souligné ce qui reste peut-être la différence principale avec les écrits de Latour, – une relation méfiante avec la théorie⁹.

Ce livre est extrême ou anodin, selon la lecture qu'on en a. (...) Si aucune définition n'est définitive, aucune frontière stable, si aucun principe ne résiste à une activité où tout dépend et où l'on s'arrange, tout doit être repensé. L'habileté de ce livre faussement modeste tient dans ce décalage entre la simplicité d'une hypothèse et l'énormité des conséquences qu'elle entraîne. (Hennion, 2007, p 130)

[Et dans la note en bas de page:]

Et si l'auteur se prive sans doute d'une plus-value théorique considérable en ne les formulant pas toujours, laissant chaque lecteur les tirer pour soi, peut-on vraiment reprocher cela à un livre ?

Bibliographie

- Becker Howard S., (1982). *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press.
- ., (1998). *Tricks of the Trade: How to Think About Your Research While You're Doing it*. Chicago, University of Chicago Press.
- ., (2002). *Les Ficelles du métier: Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris, éd. La Découverte.
- ., (2007). *Writing for Social Scientists: How to Start and Finish Your Thesis, Book, or Article*, Second Édition (Chicago Guides to Writing, Editing, and Publishing). Chicago, University of Chicago Press.
- ., (2007). *Telling About Society*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Corbin Juliet, Strauss Anselm, (1998). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. London : Sage Publications.
- Hennion Antoine, (2007). *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris, Éditions Métailié.
- Latour Bruno, (1987). *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*. Cambridge (MA), Harvard University Press. Harvard University Press.
- ., (1991). *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, Éditions La Découverte.
- ., (1991). « Technology is Society Made Durable. » In *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology, and Domination*. Sociological Review Monograph., edited by John Law, p. 103-132, London, Routledge.

9. Dans les mots de Becker lui-même: « Comme Hugues, je me méfie beaucoup des théorisations sociologiques abstraites, que je considère au mieux comme un mal nécessaire, comme un outil dont nous avons besoin pour faire notre travail; mais c'est un outil qui risque de nous échapper et de nous entraîner dans des discours généralisants de plus en plus coupés de l'immersion quotidienne dans la vie sociale qui fait l'essence de la recherche en sociologie. » (Becker, 2002, p. 25)

- ., (1996). *Aramis, or the Love of Technology*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- ., (1987). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- ., (1988). « Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer. » *Social Problems*, vol. 35, n° 3, p. 298-310.
- ., (2004). *La Fabrique du droit: une ethnographie du conseil d'État*. Paris, Éditions La Découverte.
- ., (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory Clarendon Lectures in Management Studies*. Oxford, Oxford University Press.
- ., (2006). *Changer de société - Refaire de la sociologie*. Paris, Éditions La Découverte.

Latour Bruno, Albenia Yaneva, (2008). « Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An Ant's View of Architecture. » Reto Geiser (éd), In *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. p. 80-89, Basel, Birkhäuser.

Rosenberg Marshall B., (2003). *Nonviolent Communication: A Language of Life*. Puddledancer Press.

Leigh Star Susan, (1999). « The Ethnography of Infrastructure. » *American Behavioral Scientist* vol. 43, n° 3, p. 377-391.

Théberge Paul, (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Haver (NA), University Press of New England Wesleyan University Press.

Thornton Sarah, (1996). *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Middletown (CT), Wesleyan University Press.

Zimmermann, Basile, (2006). « De l'impact de la technologie occidentale sur la culture chinoise: les pratiques des musiciens électroniques à Pékin comme terrain d'observation de la relation entre objets techniques et création artistique. » Thèse de doctorat, Université de Genève. Lien permanent : <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:409>.

Esthétique contextualiste et sociologique : Des conséquences des mondes de l'art dans la critique et la théorie de l'art contemporain

Ivan Clouteau & Alain Viguiier

Dans le chapitre « L'esthétique, les esthéticiens et les critiques » de son livre *Les mondes de l'art*, Howard Becker suggère en filigrane et avec une humilité qui tend à l'effacer, le projet d'une esthétique instruite des capacités de la sociologie. Il aborde bien entendu le domaine (l'esthétique) et les acteurs (esthéticiens et critiques) comme il l'annonce dans le titre pour rappeler leur implication dans les processus d'intégration institutionnelle des œuvres. Il en vient finalement à s'interroger sur la capacité d'une esthétique à investir la question des *mondes de l'art*, c'est-à-dire celle de la multiplicité des médiations et des relations synchroniques entre l'œuvre et son environnement (social).

Quelles seraient les conséquences d'une prise en compte par l'esthétique de l'épaisseur empirique sur laquelle s'appuie la sociologie d'Howard Becker ? La théorie de l'art, qui constitue un fonds commun en perpétuel mouvement en serait inévitablement amendée ou modifiée.

Prendre au sérieux Howard Becker comme esthéticien permettrait dans doute d'insuffler de la vie dans une théorie de l'art quelque peu fanée.

Nous souhaitons ici interroger d'une part les relations qu'entretiennent esthétique contextualiste et sociologie et d'autre part, les difficultés qu'elles rencontrent dans leur inscription au sein de la théorie de l'art.

Afin d'aborder ces relations nous nous appuyerons sur un travail de recherche mené sur la régie d'art contemporain, une activité aussi nécessaire qu'elle est invisible du public et d'autre part, sur les œuvres elles-mêmes.

Un air de famille

Howard Becker dans ce chapitre dévoile son intérêt pour l'approche analytique du philosophe Arthur Danto. Ce qu'il nomme « théorie esthétique institutionnelle » est une approche contextualiste de l'art. Malgré le volume restreint des pages consacrées à cette esthétique, cette proposition n'en est pas moins un élément important dans l'intérêt qu'un tel ouvrage représente pour l'art contemporain. L'esthétique contextualiste tient compte des transformations opérées par les œuvres du xx^e siècle notamment par le *readymade* de Duchamp.

« Les esthéticiens placés devant le fait accompli ont élaboré une théorie qui situait le caractère artistique et la qualité de l'œuvre hors de l'objet proprement dit. Cette qualité, il fallait la chercher désormais dans le rapport des objets avec un monde de l'art donné, avec les structures institutionnelles dans lesquelles s'inséraient la production, la distribution, l'appréciation et l'exégèse de l'art. » (Becker, 1988, 161)

En effet, depuis le ^{xviii}^e siècle, l'esthétique s'est constituée en champ autonome, à distance d'un contact direct avec les œuvres. L'esthétique n'a donc guère eu besoin de recourir directement à l'analyse des transformations artistiques. Définie comme champ autonome, elle n'a pas entretenu de rapport d'analyse empirique avec les conceptions et postures du milieu de l'art, ses conventions, qui participent de ce que nous nommons *la théorie de l'art*. Elle s'est donc très rapidement retrouvée en porte à faux avec les conceptions artistiques. Elle ne pouvait ainsi rendre compte de toute une évolution de l'art moderne et d'expériences intégrées au monde de l'art tel que le *readymade* de Duchamp dont la filiation est si importante dans l'art contemporain. C'est cette tradition philosophique qui est remise en cause par des philosophes comme Arthur Danto ou George Dickie¹. Nous pourrions sans doute y associer d'autres auteurs tels que Kendall Walton, Jerold Levinson et bien sûr Nelson Goodman dont le travail a été tardivement mais amplement diffusé en France.

Howard Becker éveille notre curiosité lorsqu'il écrit :

« Soit dit entre parenthèses, les sociologues trouveront un air de famille à la théorie institutionnelle de l'art et aux diverses théories sociologiques qui prennent pour objet la façon dont les définitions sociales sont créatrices de réalité. » (Becker, 1988, 164)

Il est des parenthèses que l'on gagne à ne pas refermer trop vite. Car Howard Becker, dans un autre de ses ouvrages, *Les ficelles du métier* présente également le travail d'Arthur Danto en raison des analogies qui apparaissent entre son étude logique de l'œuvre d'art à l'aide de *types* et de *prédicats* et la manière dont les sociologues peuvent procéder pour traiter une grande variété d'informations. Il montre comment l'approche logique de Danto permet de faire émerger des informations insoupçonnées et la façon dont le traitement de la variété rejoint des logiques d'analyses sociologiques (par tableaux croisés notamment). Ainsi cet « air de famille » ne relève pas du simple fait que Danto, en précurseur de la « théorie esthétique institutionnelle », aurait introduit le vocable de « monde de l'art » ou au fait qu'il ait pu, ainsi que Dickie, interroger l'environnement comme producteur du statut d'œuvre. Nous percevons le lien avec une théorie sociologique de l'étiquetage qu'Howard Becker a concouru à façonner en traitant de la déviance. Nous discernons, pour Danto au moins – mais nous pouvons le lier à la tradition analytique – l'intérêt d'un sociologue pour une théorie esthétique qui semble compatible avec la multiplicité des données autant qu'à leur diversité : c'est ce que nous pourrions nommer, du point de vue de l'œuvre, « un divers contextuel ».

Ceci n'est pas anodin, car aborder l'environnement de l'œuvre sous l'angle du *divers* et celui-ci ce *divers* dans la relation qu'il tisse avec l'œuvre n'est guère une tradition de l'esthétique et du monde des arts plastiques.

1. Notons que l'appellation « théorie esthétique institutionnelle » ne recouvre pas un ensemble homogène. Nous pouvons à distance, l'envisager sans rupture entre George Dickie, Nelson Goodman, d'Arthur Danto et même Howard Becker bien qu'il se positionne en sociologue. Danto se garde cependant d'être assimilé à une telle appellation. Il définit l'œuvre en la gardant dans sa sphère propre, Becker, qui ne réfute pas la définition de Danto, lui ajoute une dimension externe empirique, institutionnelle et sociale ; ce qu'il appelle à la suite de Danto, « le monde de l'art » (Danto, 1964).

La régie d'art contemporain et le contexte de maintenance comme terrain d'analyse

L'exposition, nous dit Jean-Marc Poinot est devenue la destination privilégiée des œuvres. De fait, les conditions de « mise en vue », selon ses termes, ne peuvent être disjointes de l'œuvre.

L'exposition est un dispositif en connexion avec bien d'autres éléments de commentaire et de diffusion des œuvres, tels les photos, les publications, catalogues, les articles.

Depuis plusieurs années, nous travaillons sur ce que les œuvres impliquent du point de vue de leur exposition, que ces implications soient techniques ou professionnelles. La manière dont les œuvres sont produites pour les expositions, la manière dont elles sont conservées, mises en vue et dont elles circulent nous amène d'une part à envisager une série de données contextuelles avec lesquelles l'œuvre advient et nous conduit à étudier une activité professionnelle : *la régie d'art contemporain*. Le régisseur prend une place déterminante au sein d'une cartographie des acteurs de l'art exposé, telle que l'a établi Howard Becker sur un terrain plus vaste des mondes de l'art en découpant celui-ci par secteurs professionnels. Parce que l'activité est jeune, elle est encore très étendue, agglomérant des tâches très diverses. Le régisseur d'art contemporain travaille fréquemment avec tous les acteurs du domaine que nous pouvons assimiler à ce que Becker appelle le « personnel de renfort » (régisseurs, galeristes, photographes, restaurateurs, assureurs, artisans divers, transporteurs, sécurités...) qui concourent à la manifestation d'une œuvre dans le cadre d'une structure de diffusion². La régie s'avère être une activité charnière dans une structure de diffusion dévolue à l'art contemporain.

Elle offre ainsi un terrain favorable pour analyser les relations qu'entretiennent œuvres et institutions.

Cette activité professionnelle a émergé assez récemment en France. Elle y est mentionnée pour la première fois au Centre George Pompidou en 1977. Son développement a accompagné la mise en place de structures de diffusion sur l'ensemble du territoire au cours des années 1980, dans le cadre de la politique de démocratisation culturelle. Nous distinguons autour de l'œuvre quatre secteurs³ dans lesquels intervient la régie : la mise en vue⁴, la production, la circulation des œuvres et leur conservation. La régie d'art contemporain est l'une des activités professionnelles qui participent de l'environnement général des œuvres – exemplaire pour son contact direct avec l'œuvre. L'activité se constitue le domaine artistique, comme une activité se constituant autour d'un élément central, qui lui donne son sens et ébauche un début d'éthique : *l'œuvre exposée*.

2. Le cas des œuvres diffusées par les structures professionnelles dévolues (Musée, Frac, Centre d'art, Galerie) n'est pas un cas exclusif d'autres modes de diffusion (friche, squat, salon d'artistes...) mais constitue une norme intégrée par les artistes, qu'ils accèdent à la reconnaissance ou non.

3. Ces secteurs sont bien entendus des distinctions construites pour l'analyse qui reposent sur l'observation et qui doivent être compris comme dépendants des uns des autres et dans lesquels les activités se chevauchent au gré des œuvres, des compétences, des situations locales.

4. Le terme de « mise en vue » emprunté à Jean-Marc Poinot (Poinot, 1999) suppose une rencontre entre un principe porté par l'œuvre et les contraintes d'un espace. Ce secteur réclame des compétences manuelles et organisationnelles. La mise en vue recouvre parfois la restauration des œuvres.

Le régisseur maîtrise l'espace d'exposition. Il en connaît les qualités et défauts. Son rôle est déterminant pour la qualité du résultat final : il maintient le projet dans ses limitations, l'exposition dans les intérêts et les capacités du lieu (financières, matérielles) et les siennes propres. Il devient bien parfois celui qui doit dire « non » à l'artiste ou propose des substituts aux désirs initiaux de l'artiste. Un régisseur témoigne ainsi :

« Il est arrivé avec un projet démesuré, avec un budget limité et quand on a vu son... Du coup, on a fait tout au rabais et il a fallu le diriger tout au long de l'expo pour arriver à un résultat, [...] « Bah voilà, je voudrais ça » et en général c'est énorme ce qu'il veut et toi tu dis « bah non », toi tu dis « bah non c'est pas possible et puis voilà, on va faire ça ». « Bon bah OK ».

Au-delà de la dimension collective de l'œuvre exposée qui apparaît ici distinctement, c'est tout un ensemble de routine et de contrôle des moyens de production (de mise en vue comme de réalisation des œuvres, dans la gestion de leur circulation) qui se fait jour dans l'activité du régisseur. Ainsi ce qui a pu être signalé comme une perte de métier chez les artistes peut-être perçu comme un déplacement vers des compétences de l'institution par l'intermédiaire des régisseurs qui pour une part, maîtrisent les moyens de l'œuvre et de son exposition.

A contrario, le régisseur dit fréquemment ce qu'il a appris de tel ou tel artiste, concernant les moyens mis en œuvre pour certaines techniques pointues que l'artiste a apprises ou développées pour son œuvre. Sa rencontre avec l'artiste peut aussi modifier sa vision de la pratique artistique et bousculer ses habitudes.

Nous voyons ici que l'institution à travers son personnel développe également ses possibilités au gré des compétences et des interventions des artistes.

Il apparaît clairement que l'artiste qui expose et réalise des œuvres dans le cadre des productions financées par ces lieux connaît ce fonctionnement et en fait usage. Parmi les nombreux cas recueillis, celui-ci témoigne non seulement des capacités créatrices de ce personnel invisible, mais aussi de la normalité que revêt ce fonctionnement pour les artistes comme pour l'institution.

« Sur cette expo on avait une pièce, le mec avait amené un projet quoi, il fallait réaliser la pièce, et là!... C'était... tu devais avoir une goutte d'eau qui tombait du plafond et qui venait s'évaporer sur un carré de ferraille, point barre ! Voilà. Débrouille-toi. Et lui [un régisseur] était parti le soir et le lendemain « ouais, c'est bon, j'ai la solution ! [...] Il avait trouvé un système de plaque chauffante qu'il avait mis sous la plaque avec un minuteur. Il avait récupéré chez une amie infirmière un goutte à goutte qu'il avait installé avec un jerrycan de flotte là-haut et on avait installé ça : monter à quatre mètres, faire tomber la goutte pile-poil et trouver juste la bonne température. Et c'était génial et je me souviens l'artiste était aux anges. »

Ou encore

« Il est venu. Donc on a fait un croquis, on a discuté... Il a donné un peu ses désirs et puis on a monté la pièce. Lui, il n'est venu qu'au vernissage. »

Les pratiques de régie telles la réalisation de dispositif d'exposition, la modification des espaces, la réalisation de cimaises ou les modifications d'éclairage, sont largement intégrées par les artistes comme une norme. Mais on le voit, la régie d'art contemporain ne se cantonne pas à des aptitudes techniques ou logistiques. La maîtrise d'une culture artistique faite d'une maîtrise des conventions en cours est nécessaire pour produire les dispositifs adéquats aux œuvres. L'intention de l'artiste, expression assez floue et couramment utilisée dans le milieu, recouvre en effet un processus décisionnel bien plus riche que le mythe duchampien du *readymade* (parmi d'autres mythes) ne le laisse supposer.

À ce stade d'adaptation des structures aux pratiques artistiques et au moment où ces pratiques professionnelles deviennent elles-mêmes le cadre de la création, les interactions entre œuvre et contexte institutionnel revêtent parfois un caractère un peu chaotique.

Un régisseur déclare ainsi à propos des pratiques artistiques qu'il rencontre dans son travail :

« C'est vrai que la maîtrise du travail est parfois assez hasardeuse. En général – c'est-à-dire évidemment quand tu délègues ton travail; il y a forcément un décalage entre ce que tu aurais pu concevoir toi-même en maîtrisant tous les paramètres [...] ces décalages tu les retrouves dans l'art contemporain comme étant des volontés. »

Il ajoute plus loin :

« Ils sont intégrés par les artistes parce que les productions, tu ne peux pas... ça coûte de l'argent, tu ne peux pas les refaire faire tout le temps. S'il y a un truc légèrement différent, finalement ça finit par passer pour être l'œuvre initiale. »

Le lieu est ainsi souvent modifié pour les besoins d'un artiste

« On avait même, il y a quelques années, transformé la galerie en restaurant. C'est une exposition qui avait nécessité un système d'aménagement très compliqué. Mais bon, ça nous a pris trois semaines de travail pratiquement jour et nuit, avant la finalisation du lieu. »

Nous puisons les cas dans les productions d'œuvre ou les réitérations pour des expositions, car les médiations à l'œuvre y sont plus immédiatement discernables. Les éléments peuvent apparaître cependant tout autant avec les expositions d'œuvres déjà réalisées pour lesquelles il faut modifier considérablement le lieu d'exposition ou simplement déplacer des cloisons qu'on a déjà prévues mobiles pour cela.

L'exposition de telles œuvres requiert de savoir arbitrer entre les exigences de l'œuvre et les multiples contraintes telles que les normes de sécurité dont les artistes s'affranchissent volontiers, laissant aux lieux d'exposition le soin de résoudre les incompatibilités. L'intime relation entre le développement de compétences internes aux structures et les pratiques de création apparaît dès que l'on se penche sur les acteurs invisibles qui détiennent les informations relatives à la relation de l'œuvre et de son environnement institutionnel. Nous voyons également comment la pratique du régisseur implique d'étudier les cas par comparaison avec d'autres cas proches, voire semblables. La multiplicité de ces cas dessine un contexte général artistique dans lequel se développent les pratiques artistiques et les activités qui les accompagnent ou les initient.

Il n'est pas anodin que les structures recrutent ce type de personnel. Cette situation révèle combien la frontière entre l'espace d'exposition et l'atelier se trouve dissoute. L'institution s'entoure désormais des compétences adéquates pour assurer des missions qui ne s'arrêtent plus seulement à la conservation et à la circulation des œuvres, à l'accrochage, mais aussi à la réalisation de l'espace scénographique, à la réalisation ou la réitération des œuvres. Activités professionnelles, développement et déplacement des compétences, transformations des activités mêmes des structures de diffusion et des pratiques artistiques se développent ainsi de manière concomitante.

Le régisseur travaille sur deux espaces imbriqués soumis à deux autorités distinctes : celui de la structure ou de l'espace d'exposition sous l'autorité explicite du commissaire d'exposition et l'espace que requiert l'œuvre, sous l'autorité morale implicite de l'artiste.

« Les conventions font porter de lourdes contraintes sur l'artiste. Elles sont d'autant plus astreignantes qu'elles ne sont pas isolées, mais participent de systèmes inextricablement liés. Si bien qu'une modification mineure peut entraîner toute une série de changements en cascade. Un système de conventions s'incarne dans les équipements, les matériaux, les sujets, la formation, les installations, les lieux disponibles, les notations et d'autres éléments encore qui doivent tous changer si un seul est changé. » (Becker, 1988, p. 56).

Ces contraintes ne sont pas moins lourdes pour le régisseur.

Le regard porté sur ces professionnels fait écho au concept opératoire majeur qu'introduit Howard Becker : celui d'une corrélation entre l'œuvre et son contexte institutionnel et social : le monde de l'art.

Interactions et contexte de maintenance

Nous l'avons vu, les activités de régie signalent la continuité entre l'artiste et l'institution. Cette dernière représente un moyen et une destination pour sa pratique. Mais pour aborder ces questions entre l'œuvre et son environnement, nous pouvons aussi partir de l'œuvre et observer l'ensemble des relations qui se déploient autour d'elle dans ce que nous nommerons un contexte de maintenance. Ce contexte de maintenance peut se définir comme un ensemble de rapports particuliers. Il est constitué des interventions de nombreux acteurs dont l'élément charnière est sans aucun doute le régisseur.

L'œuvre, dans sa singularité, implique un certain type d'espace, de gestion, un type d'éclairage, un sol, une couleur de mur, une distance par rapport à d'autres œuvres, des activités qui tiennent compte de ses demandes et des contraintes extérieures, des activités qui appellent donc des compétences particulières. Ainsi le rapport à la matérialité sera distinct d'une œuvre à l'autre, malgré des similitudes visuelles. Certaines œuvres par exemple ne se manifestent en dehors de l'exposition que sous une forme documentaire ou contractuelle conservée.

À partir de l'œuvre, nous pouvons observer des manières d'agir, des postures vis-à-vis de l'œuvre et une grande diversité d'activités. Nelson Goodman⁵ avait déjà signalé cette dimension externe en étendant son idée d'implémentation de l'œuvre dans sa perception (chez un spectateur) à celle de sa maintenance (par des acteurs), maintenance donc fondée dans la relation esthétique à l'œuvre.

L'articulation entre l'œuvre et son contexte est toujours singulière. Si, avec lui, nous admettons un contexte global à l'art, nous concevons aussi le contexte (contexte de maintenance) comme ce qui, par ses divers aspects, établit des rapports singuliers avec l'œuvre. Nous distinguons un contexte général de l'art, les mondes de l'art, et un contexte spécifique à la production et la maintenance de chaque œuvre. Si nous devons la prendre dans son sens véritablement empirique, l'idée de corrélation ne peut s'appliquer qu'à des cas particuliers. Prise dans le sens d'une casuistique, l'esthétique souhaitée par Becker s'est, d'une certaine façon, déjà réalisée (Viguié, 2009, 2010).

Ce type d'outillage analytique nous paraît compatible avec l'étude des rapports de dépendance réciproque ou au contraire d'autonomie et de modifications qu'entretiennent les œuvres et leurs contextes.

Corrélations et synchronie entre l'œuvre et le contexte

Plutôt que, d'opposer « l'être » de l'œuvre à son extériorité institutionnelle ou de faire primer l'un sur l'autre, Howard Becker nous invite à envisager leurs fonctionnements dans des rapports de corrélation, de réciprocité. Ces rapports impliquent une synchronicité entre l'œuvre et son contexte. Cette approche est exposée dès le premier chapitre des *Mondes de l'art* dans lequel il analyse des cas particuliers.

C'est en évoquant les transformations concomitantes de l'art et de son environnement que Becker donne une représentation du monde de l'art dans laquelle art et institution ne sont pas disjoints. C'est l'œuvre novatrice qui est la plus révélatrice de cette corrélation. Becker développe cette idée dans la première partie du chapitre huit, à propos des professionnels intégrés et des francs-tireurs.

« On s'aperçoit aussi que les mondes de l'art finissent par revendiquer les œuvres qu'ils avaient rejetées dans un premier temps. D'où l'on déduit que la différence ne réside pas dans les œuvres elles-mêmes, mais plutôt dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir les œuvres et leurs auteurs. » (Becker, 1988, p. 237)

Il explique un peu plus loin que contrairement à l'œuvre novatrice, « l'œuvre canonique » ne perturbe en rien les conventions, les habitudes et les routines des acteurs du contexte de

5. Bien que Goodman demeure comme Danto en retrait d'une esthétique institutionnelle empirique il a cependant de son côté abordé ce problème de la liaison entre l'œuvre et son contexte. « Il m'arrive d'utiliser "implémentation" de manière suffisamment lâche pour couvrir des tentatives d'implémentation sans égard à leur succès, des procédures entreprises pour faire fonctionner une œuvre, qu'elles fonctionnent réellement ou non. Par exemple, l'encadrement est un processus d'implémentation bien qu'il paralyse parfois une toile plus qu'il ne l'active; et l'exposition d'un musée est un moyen d'implémentation, même lorsqu'elle laisse l'œuvre inerte. » Il ajoute un peu plus loin que « l'implémentation consiste à montrer, encadrer, exposer, promouvoir, distribuer, etc. » Au terme d'implémentation Goodman ajoute celui de maintenance. La maintenance, dit-il, participe pleinement de l'activation de l'œuvre, c'est par elle que les œuvres sont maintenues en fonctionnement. (Goodman, 1992)

production et de maintenance. « Une telle œuvre pourrait bien ennuyer tout le monde. » (Becker 238). Les transformations des œuvres trouvent leurs contreparties dans les transformations du contexte dans lequel elles existent.

Sur les cinquante dernières années, il est possible d'observer les interrelations entre les nouvelles œuvres et les changements dans les pratiques non pas seulement artistiques, mais également dans tous les secteurs d'un réseau de coopération. Ce sont ces corrélations que nous avons rapidement signalées en nous penchant sur la régie d'art contemporain.

Il nous faut désormais clarifier les relations de l'œuvre aux contextes. Nous le ferons en explicitant dans un premier temps la manière dont les œuvres, dites contextuelles, articulent leur composition avec leur contexte.

Composition de l'œuvre et contexte

Becker, « en replaçant les mondes de l'art dans une perspective plus complexe et plus empirique » (Becker, 1988, p. 164), met en évidence une limite de la pensée esthétique qui demeure, comme chez Danto, une pensée de l'œuvre et non de son contexte institutionnel pratique et technique (ou socio-technique). Danto développe un contextualisme cognitif et assimile l'œuvre à une « structure métaphorique » (La transfiguration du banal), alors que Becker – qui se rattache à une tradition pragmatique où ce que font les choses importe plus que ce qu'elles sont – développe un contextualisme littéraliste.

En ouvrant l'œuvre aux dimensions de son contexte, il place celle-ci dans le divers, un divers trop vaste pour être incorporé dans la pensée de l'œuvre. Si, de son côté, l'œuvre présente nécessairement une unité, le contexte, pour sa part, n'en montre aucune.

Pour saisir ce qui se joue avec les différentes conceptions du contexte évoqué précédemment et leur rapport à l'œuvre, nous devons revenir un temps sur les pratiques artistiques qui ont émergé dans les années 1960-70, fondatrices pour une grande part des conventions de l'art contemporain. Durant la période pendant laquelle se développe la théorie contextualiste, les conceptions des artistes se renouvellent.

Les formes artistiques tendent à instaurer un rapport immersif et interactif avec le spectateur. Dans le discours qu'il porte, l'artiste revendique une non-limitation de l'œuvre aussi bien sur le plan topographique que temporel qui permet d'établir ces rapports immersifs et interactifs : on parle d'art interactif, non-objet ou post-objet, in situ, décoratif (environnemental), processuel, contextuel, etc. Le spectateur est à la fois immergé et actif. Pour désigner cet ensemble, nous retenons l'appellation œuvre contextuelle, qui s'est généralisée et recouvre ces formes.

L'œuvre ainsi envisagée intègre des éléments issus du cadre d'exposition (pour se composer avec). Ces éléments du contexte (ici le cadre d'exposition) sont désignés, colonisés et distribués par l'œuvre. Ce contexte identifié par l'œuvre elle-même n'est donc pas donné préalablement à l'œuvre. Les éléments peuvent préexister physiquement, mais c'est l'œuvre qui les fait surgir comme éléments du « contexte cooptés par l'œuvre ».

L'historien d'art Jean-Marc Poinot écrit à ce propos « *En fait, l'œuvre in situ prélève dans le réel qui l'environne des éléments aussi divers que le cadre architectural et naturel ou les traces et marques d'événements ou d'activités* », et les artistes ont acquis la capacité « *à occuper le terrain de l'exposition comme donnée interne de la syntaxe de leurs œuvres* » (Poinot, 1999).

Ce caractère immersif et interactif vise à englober le spectateur. L'œuvre contextuelle, pour nous englober, ne donne donc pas à voir ses limites. Elles existent pourtant puisque l'œuvre ne pourrait englober tout son contexte sans s'y perdre et s'y dissoudre. Si l'œuvre coopte tout son environnement, en quoi se distinguerait-elle encore de celui-ci? Cette distinction est constituée d'une part par l'œuvre qui sélectionne des éléments préexistants (du cadre d'exposition par exemple) dans sa composition et d'autre part, par l'ensemble de son environnement perçu comme contexte extérieur à l'œuvre. Un élément peut être désigné par l'œuvre comme intervenant dans sa composition sans cesser pour autant d'appartenir au contexte extérieur. Il en va ainsi des gardiens du Van Abbemuseum d'Eindhoven habillés en 1981 par Buren avec un gilet à rayures les identifiant. Le fait d'être désignés comme intégrés à l'œuvre ne les soustrait pas au contexte extérieur général des autres œuvres qui sont exposées au même moment. La limite correspond à celle d'un dedans et d'un dehors de l'œuvre. Elle est certes indiscernable, mais opératoire sur un plan logique. Ces œuvres ne peuvent se composer avec des aspects de leurs contextes qu'en se coupant de la complexité du dehors.

Pour Robert Morris la lumière était une composante de l'œuvre tout comme le site architectural où s'inscrit l'objet. Cette conception est poussée à l'extrême avec ses cubes faits de miroirs posés au sol qui capturent l'environnement (1967) et se font l'index d'un espace-temps « réels ». *Condensation cube* de Hans Haacke (1963) sélectionne un tout autre environnement: le taux hygrométrique de l'air scellé dans le cube produit une condensation d'eau sur les parois ou bien une disparition de l'eau, selon les conditions climatiques environnantes. C'est encore un autre contexte que s'approprie Michael Asher en 1979 à la 73^e exposition américaine à l'Art Institute de Chicago quand il déplace la statue de George Washington par Antoine Houdon qui se trouve dans le hall du musée dans une salle consacrée à l'art français de XVIII^e siècle; l'œuvre réside dans ce simple déplacement qui fait basculer la perception de l'œuvre du monument politique à l'œuvre sculpturale de Houdon. Manzoni avec ses lignes tracées sur des rouleaux de papier certifiées par un notaire intégrait une dimension à la fois performative et contractuelle dans l'œuvre. Richard Serra, Daniel Buren, Marcel Broodthaers et tant d'autres artistes ont intégré des aspects du contexte dans leurs œuvres. Les performances ont intégré des aspects du contexte de la production. L'œuvre contextuelle la plus diffuse demeure circonscrite: ainsi le site climatique vaut pour *Condensation cube*, mais ne vaut pas pour d'autres œuvres contextuelles, de même, l'environnement architectural des cubes de Morris diffère radicalement de l'environnement muséal de Asher ou encore de l'environnement muséo-institutionnel de Buren.

Ces œuvres nous apprennent quelque chose des fonctionnements des mondes de l'art, en pointant tour à tour des éléments du contexte pour les intégrer.

Toutes ces œuvres et celles qui sont plus récentes n'ont cessé de nous sensibiliser au contexte et à opacifier sa transparence, mais toutes demeurent limitées et aucune d'entre elles ne résout la question soulevée par Howard Becker.

Ouvrir l'esthétique à l'épaisseur empirique, les incidences sur la théorie de l'art

Nous avons évoqué trop succinctement la théorie de l'art. Cette dernière peut être rapidement décrite comme la théorie faite et employée par les artistes et les critiques d'art. Elle s'établit sur des positions qui émanent de la création des œuvres, de leur confrontation à l'histoire des formes, à l'institution, donc à des conventions en place. Il n'est qu'à ouvrir une anthologie comme *Art en théorie* ou à consulter régulièrement la presse spécialisée pour saisir combien les artistes, loin d'abandonner l'interprétation à la seule critique d'art prennent une part majeure de l'élaboration de cette théorie de l'art.

Nous pouvons pourtant dire que l'esthétique contextualiste est restée marginale au sein cette théorie. Une des raisons de cette marginalisation pourrait être l'insuffisante épaisseur empirique, que signale Howard Becker, quand il évoque la distance qui le sépare de l'esthétique de Danto. Cette distance est d'abord celle qu'entretiennent les disciplines et leurs approches. En effet, pour Becker la théorie naît d'une conceptualisation à partir de données empiriques. Faits et interprétations ne peuvent être disjoints. Or, Danto comme les philosophes de tradition analytique réduit ce support empirique aux éléments strictement nécessaires à leur développement théorique. À la conception de Danto, qui « *s'est penché sur l'essence de l'art* » (Becker, 1988, p. 161), Becker ajoute une dimension « en replaçant les mondes de l'art dans une perspective plus complexe et plus empirique » (Becker, 1988, p. 164). Ainsi il suggère une esthétique informée des multiples propositions et conditions d'avènement de l'œuvre, établie sur les bases d'une esthétique contextualiste. Ouvrir l'esthétique à cette dimension empirique signifie par contagion ouvrir la critique d'art qui y est liée à la multiplicité des données externes à la manifestation physique de l'œuvre et à leur variété pour identifier l'œuvre. C'est ouvrir la critique à la complexité et la diversité des médiations qui participent de l'avènement de l'œuvre, c'est donc réinsérer les activités de l'artiste au sein d'un ensemble d'activités, créatives ou non, qui sont collectivement productrices de formes. Comprendons-nous bien : l'idée de diversité n'est pas absente de la critique d'art. Cependant elle perpétue dans bien des cas des principes hérités d'une esthétique bâtie sur la relation entre un sujet et une entité exclusive – même dans le cas de l'art contextuel comme nous l'avons vu –, relation qui ne lui permet pas d'investir la diversité contextuelle dans sa relation à l'œuvre. Le travail des critiques repose sur leur capacité à interpréter les œuvres en résolvant les interrogations qu'elles suscitent en comparaison de cas similaires, avec pour arrière-fond bien des principes que l'esthétique traditionnelle a participé à forger. La diversité dans la critique d'art ne se situe donc pas dans la prise en compte de la complexité des interactions entre œuvre et institution. La marginalisation actuelle de cette approche dans la théorie de l'art malgré son acuité dans la manière d'aborder les activités, nous semble la source d'une actualité de l'approche d'Howard Becker dans le champ de l'art contemporain.

Diversité et changement de paradigme

Qu'impliquerait une esthétique nourrie de l'apport Beckerien de l'analyse des mondes de l'art ? Elle incite de notre point de vue à repenser la diversité, ce qui introduit un changement de paradigme. La conception substantialiste dans laquelle l'œuvre existe en tant qu'entité autonome, hérite de l'esthétique traditionnelle et ne repose pas comme nous l'avons vu, sur une observation du contexte empirique. Or, l'œuvre en tant qu'œuvre n'existe pas en dehors du

complexe social. Si l'œuvre et le contexte sont perçus comme deux espaces corrélés, la pensée artistique ne peut donc plus être séparée d'une esthétique qui envisage le contexte comme producteur de sens.

La multiplicité des propriétés proposée par l'esthétique contextualiste prendrait une réelle épaisseur en bénéficiant d'une approche soucieuse de la complexité des mondes de l'art. Ce divers est jusqu'alors exclu de la critique et de la théorie de l'art dans la mesure où ses éléments ne sont pas considérés comme signifiants dans la composition de l'œuvre. Nous voyons pourtant que considérer la nécessaire disjonction entre l'œuvre et son dehors (c'est-à-dire la part du contexte qu'elle ne revendique pas directement dans son fonctionnement) n'implique pas d'occulter sa relation au divers. La prise en compte de cette relation permettrait en retour de préciser dans bien des cas les critères pertinents à l'œuvre. Ce basculement apparaît dans l'idée de variété des données qu'évoque Howard Becker et qui ouvre la voie à la complexité des mondes sociotechniques.

Ce que propose Becker, en introduisant une dimension supplémentaire de complexité, implique néanmoins de distinguer l'œuvre (même contextuelle) et le contexte de l'œuvre. Ils n'appartiennent pas au même moment de la pensée esthétique. Le divers du contexte n'offre en effet aucune unité et ne peut être appréhendé dans la conscience que de façon séquentielle, selon des segments d'action de divers acteurs du contexte. Cela, même si intuitivement nous savons que tous ces aspects du contexte existent virtuellement de façon simultanée dans notre appréhension de l'œuvre elle-même. Sur le plan de la méthode la séparation entre l'œuvre et son contexte est nécessaire et elle est rendue possible par l'idée de la corrélation qui permet à Becker de signaler une dimension esthétique qui s'articule à partir de la limite externe de l'œuvre. En ouvrant l'esthétique au contexte institutionnel il ne cherche pas à renverser une primauté originaire de l'œuvre sur son contexte ; le concept de corrélation coupe court à toute accusation de déterminisme sociologique.

La diversité constitutive du contexte institutionnel, n'a été pensée dans la théorie de l'art que du côté de l'œuvre, comme une perte de critère. Elle alimente en cela une déception et un cynisme particulier à la scène artistique. L'institution est pensée comme une chose à l'encontre de laquelle s'établit l'art, dans sa dimension critique. Le processus d'intégration de l'œuvre critique déviante est alors perçu comme la capacité de l'institution à tout absorber, à tout neutraliser. L'institution ingèrerait sans difficulté des œuvres critiques produites à distance et parfois en opposition à son fonctionnement et les neutraliserait : l'art finirait pas n'être qu'une « décoration » dit Benjamin Buchloh à propos de l'œuvre de Daniel Buren. Mais c'est ici une vision déterminée par une posture qui occulte les transformations concomitantes des œuvres et de l'institution. La relation aux conventions est vécue alors comme une sorte de domination. Or au contraire, c'est dans le processus d'intégration des œuvres que s'exerce leur activité critique. Le divers sociologique ouvre des horizons en permettant de saisir les informations insoupçonnées sur le fonctionnement de l'œuvre elle-même.

Epilogue

Tirer le fil dont Becker nous tend l'extrémité implique, dans le champ de l'art contemporain, d'aborder les rapports de corrélation entre art et institution. Il paraît ainsi possible aujourd'hui

de mener une analyse du développement concomitant de l'art et de l'institution qui participe du monde de l'art contemporain, en conférant une valeur et un statut aux artefacts proposés par les artistes. L'esthétique institutionnelle est un champ d'analyse pour le sociologue puisqu'elle apparaît quand l'esthétique traditionnelle ne peut plus prendre en charge des œuvres dont la diversité des critères d'appréciation dépasse ses capacités. Elle est aussi un support pour le développement d'une esthétique et d'une théorie de l'art rendues « compatibles » avec la complexité de l'environnement de l'œuvre et des corrélations qui l'accompagnent.

La théorie contextualiste prend en compte la multiplicité des domaines et corrélatives à l'œuvres. L'approche beckerienne la connecte à de multiples domaines et pratiques corrélatives (répétition). Il s'agit alors de renoncer à une interprétation bâtie sur une causalité linéaire entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre pour considérer plutôt la dimension réciproque de ces causalités sous la forme de médiations. La théorie de l'art et plus précisément la critique d'art (en sa capacité d'embrasser les deux extrêmes de la théorie pratique et de l'esthétique philosophique) doit dépasser les présupposés substantialistes du concept d'œuvre et envisager l'esthétique contextualiste comme un domaine qui n'est plus séparé de la pensée artistique.

Le système d'une œuvre a pour corollaire une variété d'autres systèmes qui pour la sociologie, participent de la vie sociale. L'approche de Becker, justement parce qu'il place l'œuvre dans sa globalité sociale, n'est pas linéaire. Même la production que l'on situe généralement en amont de l'œuvre, échappe à la causalité linéaire : la stabilité des œuvres garantit la stabilité des techniques et des pratiques des secteurs de la production et de la maintenance qui gardent certaines constantes malgré la variation introduite par chaque œuvre. Ce sont ces constantes, certes en perpétuelle mutation, qui permettent au sociologue de dresser une sorte de cartographie des secteurs du réseau de coopération. L'œuvre n'est pas seulement le produit d'un personnel de renfort, elle produit aussi leurs pratiques comme le laissait entendre Becker plus haut à propos des œuvres non-innovantes. Un système se caractérise par sa récursivité qui lui garantit un équilibre dynamique, un état métastable. C'est la synchronicité entre ces systèmes que signale le sociologue, leurs animations conjointes entre stabilité et changement qui redéfinit à la fois le *topos* de l'œuvre et son esthétique. Ce n'est pas un hasard que la sociologie de Becker soit mise par certains en regard avec le constructivisme et la théorie des systèmes tels qu'ils sont développés chez Niklas Luhmann, par exemple.

La coexistence de la théorie institutionnelle et de la pensée de Howard Becker parallèlement aux développements de l'art contemporain ces dernières décennies, semble aujourd'hui ouvrir un chantier dont nous ne percevons que les prémices.

Bibliographie

Becker Howard S., (1988). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

Clouteau Ivan, (2008). Le rôle du régisseur et de la régie dans les médiations de production d'œuvres d'art contemporain. Université d'Avignon, Thèse de doctorat.

Danto Arthur, (1989). *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art*. Paris, Le seuil. Collection poétique.

–., (1964). The Artworld, in *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, vol. 61, n° 19, p. 571-584.

Goodman Nelson, (1992). « Quand y a-t-il art ? » Traduit par Daniel Lories. in Genette, Gérard. *Esthétique et poétique*. Paris, Le seuil. p. 67-82.

–., (1992). « L'art en action », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n° 41, p. 7-13.

Poinsot Jean-Marc, (1999). *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*. Genève, Musée d'Art moderne et contemporain et Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain.

Viguié Alain, (2010). « Le critique entre les spectateurs et les acteurs ». *Art d'aujourd'hui patrimoine de demain, conservation et restauration des œuvres contemporaines*. 13^e journées d'études de la SFIC (Section Française de l'International Institute for Conservation)/INP, 24-26 juin 2009, p. 29-36.

Et si en lisant Howard Becker, on comprenait que la gouvernance générât la performance

Odile Paulus

La mesure de la performance par des indicateurs est demandée de plus en plus souvent par les financeurs des organisations artistiques (Radbourne, 2003). En témoignent en France, la lettre de mission du président de la république au ministre de la culture et la loi LOLF. Les auteurs qui étudient la gouvernance dans le secteur artistique (Adizes, 1972 ; Agid *et al.* 2007 ; Turbide *et al.*, 2008 ; Radbourne, 2003) insistent à ce propos sur les tensions entre le succès artistique et la santé financière. Réussir dans les deux dimensions est une question de survie pour les organisations artistiques. Elles doivent être reconnues sur le plan artistique tout en assurant leur santé financière. Cependant, les organisations artistiques s'occupent de beauté. Leur performance apparaît donc difficile à définir et à mesurer en raison de leur caractère contingent. Comme l'explique Becker, « *la sélection qui permet aux mondes de l'art de fonctionner et de bâtir des réputations élimine la plupart des œuvres que d'autres modes de définition et de sélection conduiraient à assimiler à de l'art, de l'art de qualité et du grand art. Les réévaluations qui interviennent à d'autres époques, ou à l'initiative de personnes venues d'autres horizons, montrent que le contenu de la catégorie "art" est en réalité contingent.* » (Becker, 2006, p. 363) Cependant, Becker laisse penser que la performance peut se construire grâce aux réseaux et aux conventions. Son analyse « *montre que l'art est social en ce qu'il est créé par des réseaux de personnes qui agissent ensemble, et elle propose un cadre d'étude pour différents modes d'action collective qui passent par des conventions consacrées ou nouvelles.* » (Becker, 2006, p. 364). Turbide *et al.* (2008) suggèrent que des ponts entre les organisations artistiques et les financeurs peuvent être reconstruits en mettant tout le monde autour d'une même table. Le conseil d'administration ainsi que d'autres dispositifs de gouvernance pourraient constituer cette table. Les conventions et les réseaux évoqués par Becker pourraient donc se construire grâce à des mécanismes de gouvernance. De nombreux auteurs en gestion (Hoskisson *et al.*, 2002, Golden Zajac, 2001) ont également montré que ces mécanismes de gouvernance influencent les décisions stratégiques prises et pourraient donc jouer sur la performance.

Notre question centrale porte ainsi sur la manière dont les organisations artistiques peuvent construire leur performance grâce aux mécanismes de gouvernance. Nous nous proposons pour cela de faire le lien entre les travaux de Becker et ceux d'auteurs en gestion relatifs aux notions de performance et de gouvernance. À la suite de Becker, ce travail est aussi enraciné dans trois études de cas.

Dans une première partie, nous présenterons les notions de performance et de gouvernance chez Becker et dans la littérature de gestion. Dans une seconde partie, est présentée la méthodo-

logie de la théorie enracinée utilisée pour collecter et analyser des données de trois organisations artistiques. Ces cas sont présentés en troisième partie. La quatrième partie expose les concepts émergents des trois cas. Enfin, la cinquième partie énonce les implications pour la recherche et les directeurs d'organisations artistiques de l'analyse des trois cas au regard des travaux de Becker et de la littérature relative à la performance et à la gouvernance¹.

La performance et la gouvernance des organisations artistiques

La performance d'une organisation, dans une approche économique, peut se décomposer en deux notions : celle d'efficacité et celle d'efficience. L'efficacité est la capacité de l'organisation à faire ce qui est attendu d'elle. L'efficience concerne la maximisation des *outputs* ou la minimisation des *inputs*. Une question centrale émerge de ces deux notions : quels sont les *outputs* ? Ou autrement dit : qu'attend-on de cette organisation ?

La performance des organisations artistiques

Cameron et Whetten (1996) listent quatre approches de l'efficacité. Une première approche consiste à apprécier l'efficacité d'une organisation par comparaison avec des modèles types comme la bureaucratie décrite par Weber. Une seconde approche se fonde sur la théorie contingente et renvoie à la capacité de réaction aux conditions de l'environnement. Dans la troisième approche, est considérée l'aptitude de l'organisation à répondre aux attentes multiples des parties prenantes. Enfin la quatrième approche admet le caractère paradoxal de la notion d'efficacité en mesurant la manière dont l'organisation gère des tensions entre des extrêmes simultanément. Une organisation efficace est alors à la fois orientée à court terme et à long terme, flexible et rigide, centralisée et décentralisée, orientée vers les buts et les ressources, affectée par les besoins de ses membres et par les demandes des clients.

Quinn et Rohrbaugh (1981) concluent de leur revue de la littérature sur les critères d'efficacité que ces derniers sont « nombreux, imbriqués, imprécis et contradictoires... Il faut donc décider de sélectionner et d'exclure certains critères particuliers d'efficacité » (p. 137). « Le choix des critères d'efficacité dépendra des contraintes internes et externes et de la valeur que les différentes coalitions accordent aux points centraux, aux structures et aux horizons temporels. » Ces auteurs reconnaissent aussi que l'importance relative des critères diffèrera selon les coalitions et dans le temps. (p. 138). Enfin, ces auteurs notent que la préférence pour beaucoup de ces critères peut s'expliquer par un processus d'information internalisé et des styles de prise de décision. (p. 139)

Parce qu'il est difficile de définir de manière unique la performance, ces auteurs en proposent donc une approche paradoxale.

Cette question de la performance est plus particulièrement difficile à appréhender pour les organisations artistiques : les produits et services qu'elles produisent sont multidimensionnels et leur valeur est subjective. Des mesures de la performance pour les organisations artistiques sont répertoriées par Paulus (2003). Il s'agit d'indicateurs budgétaires, de nombre de réalisations, de scores de satisfaction, d'évaluation contingente, de revenus des ventes, d'impact économique, de ratios et d'évaluations qualitatives par le personnel, les financeurs ou des experts. Cependant,

1. Deux de ces cas sont également présentés dans Paulus et Lejeune (2010) où les caractéristiques des administrateurs ainsi que la notion de dirigeant, entrepreneur de gouvernance sont développés.

chacune de ces mesures a ses limites en termes de validité, de fiabilité ou de faisabilité. La performance d'une organisation artistique ne peut pas être facilement mesurée.

Par la question de la construction des mondes de l'art et de la réputation artistique, l'analyse de Howard Becker (2006) peut aider à comprendre comment une organisation artistique est performante. En lisant Howard Becker, trois conceptions de la performance pour les mondes de l'art émergent.

La conception centrale de la performance pour Becker: l'art construit par un réseau de gens

Si on interroge l'œuvre de Becker, en tentant de définir la performance artistique, on trouve les notions de réputation et d'art socialement construit: « *l'art est social parce qu'il est créé par des réseaux de gens travaillant ensemble... À travers toutes sortes d'activités combinées, les mondes de l'art font et défont les réputations des œuvres, des artistes, des mouvements, des styles et des disciplines.* »² Selon Becker, une organisation artistique est donc performante si elle est reconnue comme telle par un réseau large ou influent de personnes et d'organisations.

La conception historique de la performance, selon Becker

Becker (2006, p. 362) constate que: « *Beaucoup d'œuvres doivent leur réputation persistante non pas à la faveur d'un vaste public, mais bien à leur importance historique.* » Pour les organisations artistiques s'occupant de préservation, la performance est alors fondée sur la valeur reconnue par l'histoire.

Une conception de la performance mentionnée par Becker: la beauté universelle

Même si Becker défend l'idée que l'art est socialement construit, il évoque une autre vision, sans y souscrire, selon laquelle la réputation artistique vient de la dimension universelle de la beauté: « *Les esthéticiens et les exégètes de l'art cherchent souvent des universaux culturels... Selon leur raisonnement, si Shakespeare est admiré dans tous les pays où l'on joue son théâtre, ce doit être parce que ses œuvres touchent à quelque chose de si profond dans l'expérience humaine que personne n'y est insensible.* »³. Becker ne défend pas cette conception.

Pour conclure, Becker (2006, p. 302) écrit: « *L'histoire s'occupe des vainqueurs. L'histoire de l'art enregistre les innovations qui remportent des victoires institutionnelles, celles qui réussissent à s'entourer de tout l'appareil d'un monde de l'art, qui entraînent suffisamment de partisans à coopérer régulièrement et promouvoir ainsi les idées nouvelles. Les changements qui ne parviennent pas à conquérir un réseau de coopération existant, ou à en créer un autre, restent sans lendemain.* » La conception de la performance défendue par Becker est donc liée à la notion de réseau: est performante une organisation reconnue comme telle par un réseau large et influent de personnes. Ce réseau permet de définir à un moment donné la performance d'une organisation artistique et ainsi de se mettre d'accord malgré « *les tensions entre les extrêmes* », de trouver un compromis pour être à la fois orientée à court terme et à long terme, flexible et rigide, centralisée et décentralisée, orientée vers les buts et les ressources, affectée par les besoins de ses membres et par les demandes des clients. Le réseau mentionné par Becker permet donc de définir la performance malgré les paradoxes de cette notion mentionnés par Cameron et Whetten (1996) et Quinn et Rohrbaugh (1981).

2. Becker (2006, p. 349-364).

3. (Becker, 2006, p. 361).

La gouvernance dans les organisations artistiques

La gouvernance peut être définie comme « *l'ensemble des mécanismes qui ont pour effet de délimiter les pouvoirs et d'influencer les décisions des dirigeants, autrement dit, qui 'gouvernent' leur conduite et définissent leur espace discrétionnaire* », selon Charreaux (1997). En examinant, l'ensemble des mécanismes de gouvernance possibles (Charreaux, 1997, p. 427 et Kim *et al.*, 2010), on constate que certains ne peuvent pas être appliqués dans les organisations artistiques. Ainsi, les mécanismes de gouvernance liés aux marchés financiers et aux marchés des biens et services vont jouer un rôle faible dans la gouvernance des organisations artistiques. Ceci en raison de l'importance de l'intervention publique sous la forme de subventions directes ou de soutiens indirects. Charreaux (1997) distingue d'ailleurs les mécanismes de gouvernance selon (1) le degré plus ou moins spécifique des mécanismes par rapport à une organisation particulière (l'organisation artistique, dans notre cas) et (2) le fonctionnement des mécanismes selon un mode intentionnel ou par émergence spontanée. Appliquée à la gouvernance d'une organisation artistique, cette typologie peut être esquissée de la façon suivante (tableau 1).

Tableau 1 : Le système de gouvernance d'une organisation artistique selon la typologie de Charreaux (1997)⁴

	Mécanismes spécifiques	Mécanismes non spécifiques
Mécanismes intentionnels	<ul style="list-style-type: none"> • « Conseil d'administration » • Accords de subventions ou de financements • Association d'amis • Partenariats 	<ul style="list-style-type: none"> • « Environnement légal et réglementaire (lois du travail, sur droits d'auteurs, sur mécénat...) » • « Syndicats » • Association de professionnels
Mécanismes spontanés	<ul style="list-style-type: none"> • « réseaux de confiance informel » • « surveillance mutuelle des dirigeants » • « culture de l'organisation » • réputation auprès des partenaires (respect des engagements) 	<ul style="list-style-type: none"> • « marché du travail » • « marché politique » • « environnement médiatique » • « environnement sociétal » • « marché de la formation » • marché des dirigeants d'organisations artistiques • marché de l'art • marché des consommations culturelles • marché des financements

Méthodologie : les données et la théorie enracinée

La théorie enracinée a été choisie pour étudier trois cas d'organisations artistiques que nous appelons Alpha, Omega et Beta. Alpha et Omega sont des résidences d'artistes qui invitent des artistes à résider dans leurs locaux pour créer. Beta est un lieu de patrimoine dédié à la formation et à la diffusion musicale. Leur performance est difficile à mesurer. Les trois organisations sont reconnues par les experts comme de grande qualité. Il est donc intéressant de les analyser pour comprendre comment leur gouvernance contribue à leur performance. Pour permettre la

4. Entre guillemets, les mécanismes repris tels quels de Charreaux (1997), les autres sont proposés par l'auteur et spécifiques au secteur artistique.

comparaison, les cas ont été choisis pour leurs similarités et leurs différences, suivant la technique d'échantillonnage théorique de Glaser and Strauss (1967). Des différences entre les trois organisations permettent de faire émerger des contrastes et de générer une théorie applicable à des situations variées. Alpha et Beta sont situés en France, Omega en Allemagne. Omega et Beta sont plus grandes en taille et plus anciennes, leurs activités sont plus larges. Les données ont été analysées dans chaque site et aussi à travers les sites pour détecter les similarités et les différences.

La théorie enracinée « *is an inductive theory discovery methodology that allows researchers to develop a theoretical account of the general features of a topic while simultaneously grounding the account in empirical observations or data* » (Martin and Turner, 1986). Son utilisation se justifie pour deux raisons. Premièrement, il n'existe pas, à notre connaissance, de théorie relative à la gouvernance du secteur artistique. Deuxièmement, l'utilisation de cette théorie permet de tenir compte de la complexité du contexte des organisations artistiques dans la compréhension du phénomène. Dans cette recherche, nous avons commencé en ayant des construits idéationnels car nous avons lu la littérature sur la gouvernance et la gestion des organisations artistiques. Ces concepts de départ ont servi à sélectionner le domaine d'enquête, à définir le sujet et à poser les premières questions dans la résidence Omega. Ensuite, nous avons pris des tranches de données (Glaser and Strauss, 1967) dans les organisations et les avons codées en concepts. Ces tranches de données nous ont permis d'effectuer une triangulation (Yin, 2003). Des entretiens et des documents ont été collectés pour chaque cas. Le directeur, les employés, les membres du conseil d'administration et les artistes ont été interrogés. Des détails sur les sources d'information sont fournis en annexe 1. Les données ont été lues et catégorisées en concepts émergents des données plutôt qu'imposées par l'extérieur, selon la méthode du codage ouvert, (Strauss and Corbin, 1990)⁵. Par exemple, le concept de risque pour la performance a été mentionné pour la première fois par le directeur d'Omega. Une comparaison constante entre les données antérieures, les concepts et les construits a été appliquée. Glaser and Strauss (1967, p. 43) insistent sur le fait que la collecte des données, le codage et l'analyse aient lieu en même temps car la séparation de ces étapes pourrait nuire au développement de la théorie. L'itération entre les données et les concepts s'arrête quand assez de concepts ont été définis pour expliquer ce qui a été observé dans les trois cas et quand aucune donnée supplémentaire collectée n'a permis de développer l'ensemble des concepts, une situation que Glaser and Strauss (1967) appellent « *theoretical saturation* ». Dans notre cas, les deux derniers entretiens n'ont pas apporté de nouveaux concepts.

Les cas

Alpha, une résidence d'artistes en France

Cette résidence a été fondée en 1995 par un artiste anglais. Elle fait partie d'un réseau international, dont le centre est à New York. Alpha accueille trois artistes tous les trois mois. Depuis 2005, « *un budget de production de 1000 euros est attribué aux résidents. Un travail de connexion, de visites d'ateliers et une aide à la production ont lieu durant le séjour de chaque artiste* », selon le directeur. En 2010, le budget annuel atteint 220.000 euros. La majorité des financements provient de subventions publiques attribuées par la région, suivie par le département, la ville et l'Etat. Les autres ressources proviennent de mécènes, de la vente de catalogues

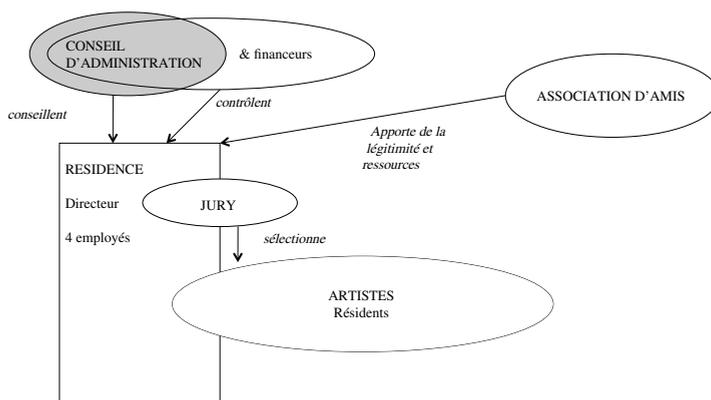
5. Les concepts enracinés sont listés dans le tableau 2.

et d'œuvres d'art. Alpha a un directeur et quatre employés à temps partiel financés grâce à des aides de l'État.

Quant à sa performance, les experts reconnaissent Alpha comme une bonne résidence qui attire beaucoup de candidats. Alpha permet notamment aux résidents une intense activité de réseau qui est centrale pour les artistes en résidence, comme le suggèrent les citations suivantes : « *C'est possible pour les artistes en résidence de construire ici un réseau... Les artistes ont des possibilités après. Notre résidence est un label dans leur curriculum vitae* (selon une employée). Alpha a une bonne réputation : « *Le gala d'Alpha est un événement national. Il a de l'influence. Chacun dans le monde de l'art le connaît. La performance est liée à la circulation et à l'échange d'idées* » (selon un membre du conseil d'administration).

Le jury sélectionne les artistes résidents à Alpha. « *Le jury comprend le directeur, le coordinateur des résidences, une personne invitée de l'étranger et un artiste local* » (selon une employée). Le directeur choisit les membres du jury parmi les personnes qu'il connaît. Ces quatre personnes se rencontrent pendant trois jours et sélectionnent trois artistes parmi les 700 candidatures reçues. Ainsi le jury est composé de personnes de la résidence et aussi d'extérieurs comme schématisé dans la Figure 1.

Figure 1 – Mécanismes de gouvernance chez Alpha



Quant au conseil d'administration, son rôle a évolué : « *Le président du conseil d'administration était très présent en face des financeurs lors du changement de directeur. Il voulait que les activités et la mission continuent.* » (selon le directeur). Mais la situation actuelle du conseil d'administration ne satisfait pas le directeur. Les membres sont tous des artistes vivant à l'étranger. L'un est le fondateur d'Alpha. « *Etre membre du conseil d'administration est un titre honorifique. Ils ne viennent jamais. Ils ne sont pas impliqués... Le directeur a beaucoup d'autonomie. C'est lui qui décide.* » (selon une employée). Le directeur confirme : « *En ce moment, je signe à la place du président du conseil d'administration. Je voudrais qu'il soit plus impliqué.* » C'est pourquoi le directeur veut changer le conseil d'administration. La figure 1 illustre les mécanismes de gouvernance que le directeur met en place. Il pense que c'est important pour la survie d'Alpha : « *Quand l'opération autour de la ville capitale culturelle sera terminée, les subventions publiques vont*

baisser. *Seules les structures culturelles avec une bonne gouvernance vont survivre.* » Il a invité un directeur de musée, un artiste, deux directeurs de galeries, un comptable (aussi collectionneur), un éditeur, un collectionneur et un professeur d'art pour faire partie du conseil d'administration. Il a choisi parmi ses connaissances ou des personnes recommandées par des experts l'entourant. *« C'est un truc stratégique, un conseil extérieur. La stratégie et l'activité de réseau sont les rôles les plus importants pour le conseil d'administration. Le conseil d'administration ne prend pas les décisions. Les membres du conseil d'administration agissent sur la vie de la structure de trois manières :*

- Soit en travaillant de façon effective pour l'association sur certaines missions.
- Soit en lui apportant de l'argent (personnel ou par le biais de leur travail ou réseaux).
- Soit en lui apportant des compétences, du savoir-faire stratégique et du réseau.

Je souhaite engager l'association dans des modes de gouvernance et de financements innovants loin des pleurnicheries habituelles des structures similaires (notamment liées à la baisse des subventions publiques). Je souhaite arriver à faire en sorte que le public et la société civile régionale soient plus engagés envers Alpha et réciproquement, afin que son aura dépasse celle des professionnels et assoit une position forte qui mettra l'association hors de danger par sa notoriété. » (selon le directeur). Le conseil d'administration se réunira deux fois par an. Le directeur veut garder une position centrale dans le processus de décision. Il restera leader et veut que le contrôle reste faible sur la résidence. Toutefois, le directeur prépare aussi son départ pour poursuivre sa carrière ailleurs. Quand il aura quitté le poste de directeur d'Alpha, *« je serai président du conseil d'administration, je ferai la police. Le conseil d'administration aura un rôle de contrôle »* dit-elle. Le directeur veut aussi réunir deux fois par an le conseil d'administration et les financeurs. Enfin, le directeur a aussi le projet de créer une société d'amis. Il veut aussi réunir deux fois par an le conseil d'administration et les financeurs: la région, le département, la ville, l'Etat français, des ambassades de France et des mécènes privés. La région, financeur principal s'est engagée pour trois ans à soutenir la résidence.

Omega, une résidence d'artistes en Allemagne

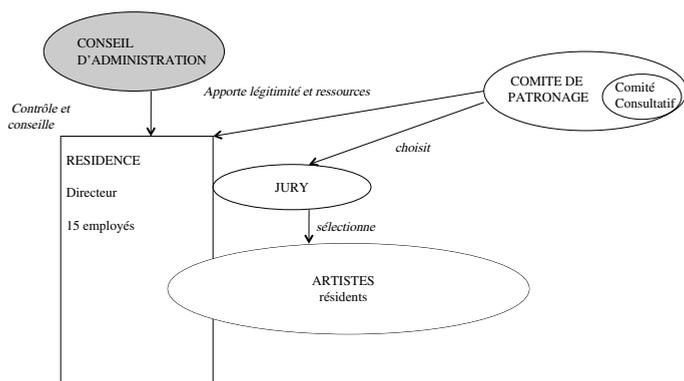
Omega a été créée en 1990 par un homme politique allemand. Son directeur est resté le même depuis sa création. Omega est une fondation. Selon ses statuts, sa tâche est de promouvoir les artistes jeunes et talentueux en leur fournissant une résidence et en organisant des événements publics. Il leur est possible de réaliser durant leur séjour un projet artistique complet. En moyenne, 50 à 60 bourses sont distribuées chaque 24 mois. Omega a 45 studios à sa disposition. Chaque résident reçoit 1000 € par mois et un budget pour acheter du matériel ou réaliser un projet. Cette offre est généreuse comparée aux autres résidences dans le monde. Quant à l'organisation, le directeur supervise 15 employés. Le budget annuel est de 2 millions d'Euros dont 80 % proviennent de la loterie régionale, le reste est donné par des mécènes, des fondations d'entreprises.

En termes de performance, Omega est caractérisée comme *« une résidence d'artistes de qualité en Europe. Cette qualité provient de sa situation particulière: un lieu spécifique dédié à Omega, son propre budget, son expérience originale quant à la sélection des artistes, sa présence dans plusieurs disciplines artistiques, l'addition d'un nouveau programme pour les artistes, les scientifiques et les managers de tous les pays »*. Ces principes fondamentaux ont été établis

par le directeur et reconnu par le comité de patronage. Grâce à la réputation d'Omega et du réseau des anciens résidents, les artistes résidents ont des opportunités de collaboration et d'exposition de leurs travaux. Un site web des anciens résidents et une lettre d'information mensuelle existent. La plupart des résidents ne retournent pas chez eux après leur séjour à Omega. Leur résidence a amorcé un changement dans leur carrière. Cela est encore plus visible pour les artistes inconnus.

Le jury sélectionne les artistes qui séjournent à Omega. Le jury est un système original introduit par le directeur. La décision est confiée à des personnes extérieures, compétentes, diverses et qui changent: « *Le comité de patronage choisit, sur recommandation du directeur un président de jury pour une durée de 2 ans. Il peut être choisi pour un second mandat. Le jury nomme des jurés spécialistes, un par discipline artistique, qui choisit les résidents indépendamment. Durant son second mandat, le président du jury ne peut pas nommer les mêmes jurés* » (selon la brochure présentant Omega). Le premier président était très connu, ce qui a aidé pour la réputation et l'attractivité d'Omega: « *Je voulais faire venir les meilleurs artistes du monde. Comme premier président du jury, nous avons choisi un dinosaure vivant et nous avons pris sa substance* » (le directeur). Le jury a un rôle central dans le processus de décision comme illustré dans la Figure 2.

Figure 2 – Mécanismes de gouvernance chez Omega



Outre le jury, d'autres groupes ont un rôle proche de celui d'un conseil d'administration. En particulier, le rôle de contrôle du Conseil d'administration est important car il comporte trois représentants de la région, le financeur principal. Cependant, ce rôle de contrôle est affaibli en pratique par la construction de confiance apparaissant avec le temps entre le Conseil d'administration et le directeur. Le Conseil d'administration donne aussi des conseils administratifs et financiers. En plus du Conseil d'administration qui est une obligation légale, le directeur a ajouté d'autres mécanismes de gouvernance : le jury et le comité de patronage. Le comité de patronage comprend 30 membres de la société civile comprenant un représentant par parti politique et des représentants du monde artistique. Il apporte des conseils et des soutiens à Omega. Il élit également le président du jury proposé par le directeur. Pour augmenter son efficacité, « *parmi ses membres, le comité de patronage élit un comité consultatif dont la tâche est de conseiller continuellement Omega. Il se réunit en général 3 fois dans l'année* » (selon la brochure présentant Omega).

Beta, un lieu de patrimoine dédié à la formation et à la diffusion musicale

En 1972 Beta organise le premier festival de musique baroque sur instruments d'époque. Le festival Beta est, à présent, l'un des grands festivals internationaux français. Le nombre d'entrées ainsi que le chiffre d'affaires de la billetterie augmentent chaque année. Le budget annuel est de 2 millions d'euros. Beta a 24 salariés.

En 1993, une succession d'imprudences de programmation conduit à la liquidation judiciaire de l'association qui gère le festival, des activités musicales et trois ensembles vocaux. Son directeur est radié du personnel en 1995. Beta perdure et cherche à animer le site, former des musiciens professionnels et gérer le festival. Une star internationale de musique baroque fut nommée directeur artistique de la nouvelle association. La programmation de Beta évolue parallèlement à la carrière de l'artiste star P. En outre, les personnes travaillant à Beta sont proches de lui.

Beta rassemble sur le même lieu la mise en valeur du patrimoine, la mise en tourisme du site, la programmation d'une saison musicale et les actions de formation professionnelle. L'organisation permet de distinguer quatre services différenciés: les services centraux, la gestion du site, la formation musicale pour les professionnels et les amateurs et la diffusion (le festival et la saison musicale).

Le public du festival est diversifié, atomisé et satisfait selon l'enquête effectuée auprès des publics. L'impact des journalistes, des critiques et de l'office du tourisme reste faible dans l'attraction du public. C'est un public d'habités. Cependant, les spectateurs nouveaux et locaux sont peu représentés. Selon l'enquête, « *la qualité de la programmation et des artistes sont pour une bonne partie du public un élément notoire dans le plaisir qu'ils prennent à venir au festival.* » Les stagiaires venant se former à Beta tendent à le faire en raison du prestige de P. Une enquête auprès du public explique sa motivation à assister au festival. Le public cite en premier « *l'amour de la musique dans un lieu magique* », puis « *l'ambiance décontractée* » et « *P* ».

Pour attirer du public tout comme des artistes, Beta dépend donc de cet artiste réputé.

C'est l'accession au statut de Centre Culturel de Rencontre qui décide la région et le département à participer au budget de Beta sortant ainsi Beta de la crise qui menaçait sa survie après la liquidation d'une association. Les missions d'un tel centre sont explicitement formulées dans une charte. Beta est le 8^e membre de cette association très fermée. « *Les convergences entre les initiatives des membres (de l'Association des Centres Culturels de Rencontre) sont frappantes: dans chacun des monuments, une équipe professionnelle et passionnée invente un projet culturel artistique contemporain, original, conçu en osmose avec le lieu, pour le faire vivre dans une époque* » (site internet l'ACCR: www.accr-euopr.org) En outre, l'Etat augmente aussi sa participation. Ainsi le budget de Beta passe de 1.032.618 € en 1998 à 2.115.056 € en 2006. La région s'engage davantage. Beta obtient des fonds européens. Les ressources propres proviennent de la billetterie, des inscriptions aux stages, des ventes de concerts, de la boutique, des locations de salles et de l'hébergement. Alors qu'en 1994, la dépendance à l'égard de la ville est forte, elle l'est de moins en moins, les sources de financement étant plus équilibrées entre les différents financeurs.

La participation de Beta à ce que Pfeffer et Salancik (2003) appellent une association professionnelle, le Centre Culturel de Rencontre, a été décisive pour son développement après la liquidation d'une de ses associations.

En outre, on observe qu'interviennent aussi à Beta les personnes influentes dans un ensemble d'organisations proches de P qu'on peut appeler « la galaxie P ». Pour reprendre les mots de Pfeffer et Salancik (2003), il s'agit d'actions interorganisationnelles qui ont, elles aussi, été importantes pour la continuité de Beta.

Enfin, le Conseil d'Administration est composé de 16 membres, dont un représentant d'un orchestre, de l'Office de tourisme, des Amis de Beta, de l'Atelier du Patrimoine, de la paroisse et 3 membres fondateurs. Il se réunit 4 fois par an en moyenne. Selon son président, « *le conseil d'administration joue un rôle de contrôle financier et a la responsabilité du soutien et de l'appui du projet artistique.* »

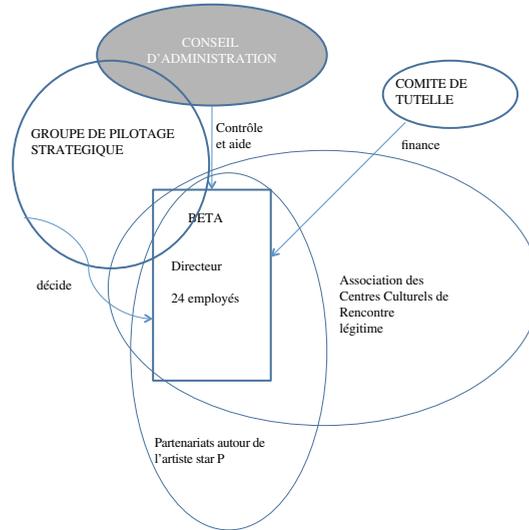
Le fonctionnement d'un conseil d'administration à 16 membres a été jugé trop lourd, il a été décidé d'élire parmi ses membres un collège représentatif de 7 membres plus fonctionnel – appelé « le Bureau » de l'association, qui rassemble les acteurs « les plus impliqués » : la directrice générale, l'administrateur de l'association, 2 membres fondateurs, le président, le vice-président et le trésorier. Il se réunit tous les mois.

Un « Groupe de Pilotage Stratégique » – qui ne figure pas dans les statuts, a été créé afin de réunir le président et le trésorier de l'association, les personnes issues du monde musical qui détiennent la compétence artistique, et les chefs de services de l'équipe professionnelle. C'est un lieu de discussion, de débats où les décisions communes émergent sans qu'il soit nécessaire de procéder à un vote formel.

De plus, en 2003, a été créé un « comité de tutelle » qui rassemble l'ensemble des financeurs de Beta (État et collectivités).

Un ensemble de structures collectives comme le conseil d'administration, le groupe de pilotage stratégique et la participation à l'association Centre Culturel de Rencontre (CCR) ont permis à Beta de se développer malgré la liquidation d'une association. À ces structures collectives, il convient d'ajouter les contrats liant Beta aux autres organisations où intervient l'artiste star. C'est la participation à l'association CCR qui a joué un rôle déterminant dans la continuité de Beta. L'ensemble des mécanismes de gouvernance de Beta est représenté dans la figure 3 :

Figure 3 – Mécanismes de gouvernance chez Beta



Les concepts émergents

Notre processus de codage des données nous a permis de suggérer des concepts identifiables dans les trois cas. Des citations d'entretiens et de documents supportant le codage sont notées dans le tableau en annexe 2. Les concepts émergents sont notés en italique dans le paragraphe ci-dessous.

Le dirigeant dans les trois cas va *définir la performance* de son organisation. Chacun perçoit *un risque quant à l'avenir de son organisation* : les financeurs pourraient réduire leur soutien jusqu'à compromettre la survie de l'organisation. C'est Beta qui affronte le plus grand risque lors de la liquidation d'une association composant sa structure et de la radiation de son directeur. Face à ce risque, le dirigeant définit sa performance et fait vivre des mécanismes de gouvernance l'aidant à la réaliser. *Ces mécanismes de gouvernance* sont le *conseil d'administration* (dans les 3 cas), le *jury* sélectionnant les artistes invités (pour Alpha et Omega), une *association professionnelle* (centre culturel de rencontre, pour Beta) et un réseau d'organisations autour de l'artiste star (pour Beta). *Ces mécanismes de gouvernance* apportent, dans les trois cas, du *contrôle*, des *conseils*, de *l'aide*, de la *légitimité* et des *échanges* avec l'environnement. En outre, ils sont aussi des lieux de *décision* à travers le jury sélectionnant les artistes invités chez Alpha et Omega et le comité de pilotage stratégique chez Beta. Dans les trois cas, les mécanismes de gouvernance aident le directeur à générer de la performance car ces organisations se développent dans le temps.

La figure 4 résume les concepts émergents.

Figure 4: La gouvernance de réseau dans les organisations artistiques



Les implications pour la recherche et les directeurs d'organisations artistiques

La théorie de l'agence est peu pertinente dans le secteur artistique

La théorie de l'agence est dominante dans la littérature relative à la gouvernance des organisations (Charreaux, 1997, Kim *et al.*, 2010). Elle insiste sur l'importance du contrôle du dirigeant par les financeurs. Cette activité de contrôle est certes mentionnée parmi les activités du conseil d'administration. Mais elle n'est pas la seule. On observe d'autres leviers dans la figure 3. Le contrôle est peu pertinent pour générer de la performance liée à une activité créative, Wirtz (2006). La performance se construit par une collaboration entre le directeur et le conseil d'administration grâce aux activités d'aide, de légitimité, d'échange et de décision partagée.

La gouvernance d'une organisation artistique peut lui permettre de construire un réseau, central pour la performance, selon Becker

La structure de gouvernance et notamment le conseil d'administration permet à l'organisation artistique d'échanger avec son environnement. Il permet de « créer des réseaux », de « travailler avec des gens », de « combiner des activités », pour reprendre les mots de Becker et donc de construire socialement sa performance. La gouvernance permet à une organisation artistique de se doter de flexibilité et de liens denses avec son environnement pour capter et s'ajuster aux mouvements artistiques émergents. La gouvernance permet aussi de s'adjoindre des collaborations variées lui apportant les ressources nécessaires à son bon fonctionnement. Ces ressources sont à la fois financières, artistiques et en termes de public. L'importance des réseaux d'administrateurs a été montrée dans le secteur lucratif. C'est un petit monde, d'après Chabi et Maati (2006). Jones *et al.* (1997) définissent d'ailleurs la gouvernance de réseau comme « *impliquant un ensemble sélectionné, constant et structuré d'entreprises autonomes (tout comme des agences à but non lucratif) engagées dans la création de produits ou de services basés sur des contrats implicites et non déterminés pour s'adapter aux contingences environnementales et pour coordonner et conserver les échanges. Ces contrats sont socialement et non légalement contraignants.* » Ces auteurs prennent l'exemple de l'industrie cinématographique pour illustrer la gou-

vernance en réseau. Ils listent quatre « conditions nécessaires pour qu'émerge et se développe une gouvernance de réseau: (1) une incertitude dans la demande avec des ressources stables (en artistes potentiels), (2) des échanges adaptés et impliquant du capital humain spécifique, (3) des tâches complexes et avec une pression temporelle, (4) des échanges fréquents entre les membres du réseau. » (p. 918) Ces conditions sont remplies dans les mondes de l'art. Ceci apparaît d'autant plus que l'ouvrage de Becker est cité p. 932 par Jones et al.

La dirigeante d'Alpha dit à propos de son conseil d'administration: « *Je voudrais voir le public et la société plus engagés dans la résidence et vice versa. Ainsi sa réputation sera plus large que les professionnels et assurera une position politique forte qui mettra l'association à l'abri des dangers grâce à sa notoriété.* » Plusieurs mécanismes de gouvernance contribuent à construire la performance dans les cas étudiés: le conseil d'administration, les associations professionnelles (comme le Centre Culturel de Rencontre), le jury sélectionnant les artistes invités, le groupe de pilotage stratégique et les partenariats.

Pour générer de la performance, une organisation artistique devrait veiller à la composition de son conseil d'administration et à son fonctionnement.

C'est donc la gouvernance d'une organisation artistique qui va permettre de gérer les paradoxes de la performance. Une organisation performante va, grâce à sa gouvernance, être impliquée dans un réseau où se construit la valeur artistique en impliquant plusieurs professions.

Même si la performance est liée à l'importance historique des œuvres, la gouvernance contribue à la performance

Alors qu'Alpha et Omega accueillent des artistes contemporains et sont centrées sur l'innovation, Beta s'occupe de musique baroque et donc d'œuvres reconnues par l'histoire. Or on y a observé l'importance de mécanismes de gouvernance comme une association professionnelle (centre culturel de rencontre) et un réseau d'organisations autour de l'artiste star. Ces mécanismes ont permis le développement de Beta après la liquidation d'une association centrale pour Beta. Si des organisations artistiques sont vouées à la préservation d'œuvres, la valeur est déjà établie. Toutefois, si ces organisations historiques veulent continuer à attirer du personnel qualifié, du public et des financements, une gouvernance de réseau comme dans les organisations innovantes est recommandée.

Même si la performance provient de la beauté universelle, la gouvernance contribue à la performance

Certes Becker évoque sans, l'adopter, la notion de performance liée à la beauté universelle. Néanmoins, si on l'adopte, l'importance de la gouvernance pour générer la performance d'une organisation artistique demeure. En effet, comment s'assurer que les produits et services artistiques offerts sont de qualité universelle? La meilleure réponse semble également provenir de la gouvernance qui permet de connecter l'organisation à son environnement. Ainsi, le conseil d'administration permet d'apporter de l'information sur l'organisation dans l'environnement et inversement de capter ce qui se passe dans l'environnement. Le conseil d'administration peut être divers dans sa composition et exposer ainsi l'organisation à une confrontation large afin de construire une valeur artistique universelle. Dans les trois cas, des représentants de la société civile sont inclus dans les mécanismes de gouvernance. La diversité des membres permet d'approcher l'universalité.

Les mécanismes de gouvernance apportent du contrôle, de la légitimité, de l'aide, de l'échange et des décisions.

Les apports des mécanismes de gouvernance observés dans les cas étudiés sont : le contrôle, la légitimité, l'aide, l'échange et les décisions (Cf. tableau 2).

Conclusion

Becker mentionne au travers de son œuvre trois conceptions de la performance pour une organisation artistique. Selon sa conception centrale, l'art est construit par un réseau d'individus. Becker mentionne aussi le cas d'organisations s'occupant d'œuvres ayant une importance historique. Tel est le cas de Beta autour de la musique baroque. Enfin, Becker mentionne la recherche de la beauté universelle. Nous avons montré que dans les trois cas, Alpha, une résidence d'artistes en France, Omega, une résidence d'artistes en Allemagne et Beta, un lieu de patrimoine dédié à la formation et à la diffusion musicale, la gouvernance d'une organisation artistique contribue à la performance. Plusieurs mécanismes de gouvernance contribuent à construire la performance : le conseil d'administration, les associations professionnelles (comme le Centre Culturel de Rencontre), le jury sélectionnant les artistes invités, le groupe de pilotage stratégique et les partenariats. Les mécanismes de gouvernance apportent du contrôle, de la légitimité, de l'aide, de l'échange et des décisions. La gouvernance permet de gérer les paradoxes de la performance et donc de développer une organisation artistique. Ceci quelle que soit la conception de la performance retenue. Les fines observations de Becker sur les mondes de l'art permettent de confirmer que le tissage de liens multiples est décisif pour la performance et le développement d'une organisation artistique. La théorie de l'agence pourtant dominante dans la littérature (Charreaux, 1997, Kim *et al.*, 2010) apparaît en revanche peu pertinente dans le secteur artistique. En effet, elle est centrée sur le contrôle du dirigeant par les mécanismes de gouvernance et néglige leur rôle pour la légitimité, l'aide, l'échange et les décisions. Or, ces rôles sont importants pour la construction de la performance dans les organisations artistiques. Nous pouvons donc conclure, avec Turbide *et al.* (2008) : "*governance directly and indirectly influences the organization's ability to fulfil its mission and remain financially healthy.*"

Ces constats incitent à conseiller aux directeurs d'organisations artistiques de mettre en place et d'animer des mécanismes de gouvernance comme un conseil d'administration ou des comités similaires permettant de mettre autour d'une même table des personnes internes et externes à l'organisation. Ils conduisent également à envisager les associations professionnelles et les partenariats comme d'autres mécanismes de gouvernance construisant la performance.

Bibliographie

Adizes Ichak, (1972). « Boards of Directors in the Performing Arts: A Managerial Analysis », *California Management Review*, vol. 15, n° 2, p. 109-116.

Agid Philippe, Tarondeau Jean-Claude, (2007). « Governance of major cultural institutions: the case of the Paris Opera », *International Journal of Arts Management*, vol. 10, n° 1, p. 4-18.

Becker Howard S., (2006). *Les Mondes de l'art*. Paris, Champs, Flammarion

- Cameron Kim S., Whetten David A., (1996). « Organizational Effectiveness and Quality: The Second Generation ». *Higher Education: Handbook of Theory and Research*, vol. XI, New-York, Agathon Press, p. 265-306.
- Chabi Sylvie, Maati Jérôme, (2006). « The small world of the CAC40 », *Banque et Marchés*, vol. 82, p. 41-53.
- Charreaux Gérard, (1997). *Le gouvernement des entreprises*. Paris, Economica.
- Glaser Barney G., Strauss Anselm L., (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Hawthorne, Aldine Publishing Company.
- Golden Brian R., Zajac Edward J., (2001), « When will boards influence strategy? Inclination x power = strategic change », *Strategic Management Journal*, p. 1087-1111.
- Hoskisson Robert E., Hitt Michael A., Johnson Richard A., Grossman Wayne, (2002). « Conflicting voices: the effects of institutional ownership heterogeneity and internal governance on corporate innovation strategies », *Academy of Management Journal*, vol. 45, n° 4, p. 697-716.
- Jones Candaces, Hesterly Williams S., Borgatti Stephen P., (1997). « A General Theory of Network Governance: Exchange Conditions and Social Mechanisms », *Academy of Management Review*, vol. 22, n° 4, p. 911-945.
- Kim Kenneth, Nofsinger John R., Mohr Derek J., (2010). *Corporate Governance*. Pearson Education.
- Martin Patricia Yancey, Turner Barry A., (1986), « Grounded Theory and Organizational Research », *The Journal of Applied Behavioral Science*, vol. 22, n° 2, p. 141-157.
- Paulus Odile, (2003). « Measuring museum performance: a case study of French and American Art museums. A model to analyze possible tools », *International Journal of Arts Management*, vol. 6, n° 1, p. 50-63.
- Paulus Odile, Lejeune Christophe, (2010). « How do boards of directors contribute to firm performance? Enrichment of a framework with artists' residencies », *EIASM – 7th Workshop on corporate governance*, Brussels.
- Pfeffer Jeffrey, Salancik Gerald R., (2003). *The External Control of Organizations*. Palo Alto, Stanford university press.
- Quinn Robert E., Rohrbaugh John, (1981). « A Competing Values Approach to Organizational Effectiveness », *Public Productivity Review*, vol.5, n° 2, p. 122-140.
- Radbourne John, (2003). « Performing on Boards: The Link Between Governance and Corporate Reputation in Nonprofit Arts Boards », *Corporate Reputation Review*, vol. 6, n° 3, p. 212-222.

Socodato Vincent, (2007). *La survie des organisations artistiques, Étude de cas*, Mémoire pour le cours Management pour Arts Organizations, EM Strasbourg.

Strauss Anselm, Corbin Juliet M., (1990). *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory, Procedures and Techniques*. Thousand Oaks, Sage Publications.

Sundaramurthy Chamu, Lewis Marianne, (2003). « Control and Collaboration: Paradoxes of Governance », *Academy of Management Review*, vol. 28, n° 3, p. 397-415.

Turbide Johanne, Laurin Claude, Lapierre Laurent, Morissette Raymond, (2008). « Financial Crises in the Arts Sector: Is Governance the Illness or the Cure? », *International Journal of Arts Management*, vol. 10, n° 2, p. 4-13.

Wirtz Peter, (2006). « Compétences, conflits et création de valeur : vers une approche intégrée de la gouvernance », *Finance Contrôle Stratégie*, vol. 9, n° 2, p. 187-221.

Yin Robert K., (2003). *Case study research: design and methods*. Thousand Oaks, Sage Publications.

Annexe 1: Entretiens réalisés et documents analysés pour chaque cas

	Alpha en France	Omega en Allemagne	Beta en France
Personne ayant collecté les informations	Odile Paulus	Odile Paulus	Vincent Socodato qui y travaille depuis 2005 ⁶
Directeur	1 fois, 2 heures (P10)	3 fois, 3 heures (P20)	En contact fréquent (P30)
Employés	Coordinateur des résidences, 1 heure (P11) Responsable administratif, 30 minutes (P12)	Relations publiques, 1 heure (P21) Assistante du directeur, 1 heure (P22) Manager du programme Art, science et business, 1 heure (P23)	En contact fréquent (P31)
Président du Conseil d'administration	Non	1 heure (P24)	En contact fréquent (P32)
Autres membres du Conseil d'administration	2 membres, 1 heure (P14 et P15)	1 heure (P26)	En contact fréquent (P33)
Membre du comité de patronage	NA	Membre du comité consultatif (P25)	NA
Artistes en résidence	1 artiste, 20 minutes (P13)	3 artistes, 2 heures (P27) 1 artiste, 4 heures (P28)	En contact fréquent (P34)
Documents	Etats financiers (D10) Document pour la première réunion du conseil d'administration rédigé par la directrice (D11)	Rapports annuels (D20) Brochure présentant la résidence écrite par le directeur (D21) Rapport du président du jury (D22) Statuts (D23) Rapport de la réunion du comité de patronage (D24)	Statuts (D30) Comptes-rendus du conseil municipal et des conseils d'administration (D31) Rapport d'audit organisationnel (D32) Conventions (D33) Etude des publics (D34) Rapports d'activité (D35)

6. Bien que salarié de la structure, Vincent Socodato a pu prendre du recul par rapport à l'Abbaye car il était étudiant en master quand il a rédigé le cas et il a pu discuter avec l'auteur principal de l'article, chercheur.

Annexe2 : Les concepts enracinés dans les cas

Concepts	Données relatives à Alpha in France	Données relatives à Omega en Allemagne	Données relatives à Beta en France
<p>Definition de la performance</p>	<p>« La force d'Alpha est sa capacité à conduire des événements innovants et de qualité (une exposition et un gala), à assembler de façon cohérente une scène émergente qui change la problématique » (P14)</p> <p>« La performance d'Alpha est qualitative. Cela dépend de qui sont les artistes invités; comment leur séjour à Alpha leur sert de marche pied. C'est une opportunité de faire une nouvelle production. Le gala d'Alpha est un événement national. Il a de l'influence. Chacun dans le monde de l'art le connaît. La performance est liée à la circulation et à l'échange d'idées » (P15)</p> <p>« Alpha est une structure pour promouvoir l'art contemporain et les artistes émergents » (P11)</p> <p>« Notre résidence attire les étudiants d'écoles d'art. C'est bien pour eux d'avoir séjourné ici. Ce que les résidents deviennent peut s'expliquer parce qu'on les a bien choisis ou parce qu'on a bien travaillé avec eux. C'est un peu des deux. Ce qui arrive durant leur résidence, c'est qu'ils ont un atelier et qu'ils rencontrent beaucoup de gens. » (P12).</p>	<p>« La seule méthode que j'ai trouvée pour justifier notre existence en face de la région est basée sur 2 critères:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Les artistes que nous avons reçus continuent à exister comme artistes; • Ils restent en contact avec nous. <p>La région peut être sûre qu'à long terme elle sera en contact avec les meilleurs éléments de la création internationale. J'ai traduit les idées vagues des politiciens. Je veux maîtriser le discours. Ainsi si je suis critique, je le serai sur mon terrain. Si je ne dis pas ce que je fais, on me demandera: quelle est la valeur de vos activités? » (P20)</p> <p>« La performance est très difficile à mesurer. Le développement des artistes, le fait qu'ils gagnent des prix ou qu'ils participent à des foires sont des signes de succès. Mais nous ne pouvons pas espérer que tous les artistes soient renommés. » (P24)</p> <p>« Cette structure a réussi à faire de la grande qualité à cause de sa structure et des personnes qui ne se mettent pas en avant. » (P25)</p>	<p>Données relatives à Beta en France</p> <p>En 1994, l'Etat pointe l'hétérogénéité de la production artistique dans son bilan de l'ensemble des Centres Culturels de Rencontre. Le représentant du sous-préfet énonce: « l'Etat ne donnera que lorsqu'il y aura un projet ». En 1996, Beta « semble avoir éparpillé le projet en des logiques distinctes ». « L'association est partagée entre une action de proximité et une volonté de rayonnement national », selon le rapport d'audit commandé par la ville. La nouvelle structure parvient à énoncer sa mission plus clairement autour de trois pôles: diffuser, former, recevoir. Le discours est construit, cohérent et commun à tous les services. En outre, en 2008, un document d'orientation stratégique est rédigé par Beta.</p>

Concepts	Données relatives à Alpha in France	Données relatives à Omega en Allemagne	Données relatives à Beta en France
Risque pour la performance	<p>Risques de baisse des financements publics :</p> <p>« Les financeurs peuvent conseiller et exiger. Quand l'opération autour de la ville culturelle sera terminée, les subventions publiques vont baisser. Seules les structures culturelles avec une bonne gouvernance vont survivre. » (P10)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le conseil d'administration comprenant des artistes proches du directeur • une réunion avec les représentants des financeurs publics principaux • Le jury sélectionnant les artistes invités comprenant 2 jurés extérieurs, le directeur et une employée 	<p>Risques de baisse des financements publics :</p> <p>« Si je ne dis pas ce que nous faisons le terrain sera occupé par les contrôleurs financiers avec des critères quantitatifs et des considérations de retour sur investissement (P20)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le conseil d'administration comprenant 3 représentants de la région, financeur principal • Le jury sélectionnant les artistes invités comprenant des jurés extérieurs • Le comité de patronage comprenant 30 personnes représentant la société civile 	<p>Liquidation effective d'une association majeure composant l'organisation</p>
Mécanismes de gouvernance jouant sur la performance	<ul style="list-style-type: none"> • Contrôle : « Le conseil d'administration (CA) audite le travail du directeur » Il vote le budget, oblige le directeur à structurer la stratégie. » (directeur) • Conseils : « Nous faisons du brainstorming sur comment contourner les difficultés, pour imaginer de nouveaux éléments » (un membre du conseil d'administration) 	<ul style="list-style-type: none"> • Contrôle : « Le CA se rencontre une fois par an. Il est responsable de la nomination du directeur, du directeur administratif, des plans stratégiques, de la nomination de l'auditeur et de l'approbation du rapport financier et de gestion. » (statuts) • Conseils : « On demande à tous les membres du comité de patronage du suggérer de nouvelles stratégies pour Omega. » (Rapport de réunion de comité de patronage) 	<ul style="list-style-type: none"> • L'accession au statut de Centre Culturel de Rencontre • Le réseau d'organisations autour de l'artiste star, partenariats • le conseil d'administration • le groupe de pilotage stratégique
Apports des mécanismes de gouvernance	<ul style="list-style-type: none"> • Contrôle : « le conseil d'administration joue un rôle de contrôle financier » • Conseils : le groupe de pilotage stratégique est un lieu de débat. 		

Concepts	Données relatives à Alpha in France	Données relatives à Omega en Allemagne	Données relatives à Beta en France
<p>Apports des mécanismes de gouvernance (suite)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Légitimité: « Les membres du Conseil d'administration sont connus. C'est bien pour nous » (une employée) • Les administrateurs parlent de l'association autour d'eux, divulguent de l'information dans leur réseau, proposent, font des suggestions, rapportent des initiatives intéressantes pour l'association et qu'ils ont vues ailleurs. C'est une protection, un réservoir d'idées qui permet de prendre du recul et d'éviter d'avoir le nez dans le guidon. » (directeur) • Aide: « Nous voudrions des membres actifs, des personnes relais, des forces de proposition quant aux revenus et à la visibilité. » (responsable administrative) « Les administrateurs permettent d'avoir le soutien des professionnels de la culture. » (selon une employée) « Il est central que le conseil d'administration apporte des idées. » (directeur) • Echange: « Le CA m'a apporté des contacts. Je travaille avec les membres dans d'autres projets. » (un membre du CA) • Décision: Le jury 	<ul style="list-style-type: none"> • Légitimité et échange: « Les personnes au comité de patronage profitent du nom des uns et des autres. Des forces de la société sont avec Omega. » (Président du comité de patronage) • Aide: « Je peux utiliser le comité de patronage pour des actions de lobbying » (directeur) • Décision: Le jury sélectionne les artistes invités 	<ul style="list-style-type: none"> • Légitimité et aide: L'accession au statut de Centre Culturel de Rencontre décide la région et le département à participer au budget de beta. En outre, l'Etat augmente aussi sa participation. Ainsi le budget de Beta passe de 1.032.618€ en 1998 à 2.115.056€ en 2006. • « Le conseil d'administration doit être un soutien pour l'équipe professionnelle. » (directeur) • Echange: interviennent aussi à Beta les personnes influentes dans un ensemble d'organisations qu'on peut appeler « la galaxie H. ». • Décision: le groupe de pilotage stratégique prend des décisions.

Les districts culturels : un hommage à Howard Becker

Walter Santagata

Introduction

Cet hommage à la personne d'Howard Becker et à son œuvre, en particulier à l'ouvrage *Art Worlds* (2008), est consacré à la dimension spatiale de la production culturelle. Dans l'analyse du grand sociologue, cette dimension est traitée d'une façon générale intégrant des types très différents de règles et de formes d'expression. Dans son travail académique, Becker a néanmoins toujours porté une attention particulière à l'environnement social, matériel et virtuel dont se nourrit la culture et dans lequel elle se développe. Becker nous a appris à lire le territoire et ses communautés avec les lunettes de la culture et la culture à travers la loupe du territoire.

Mais il est toujours possible de prolonger la réflexion. Le temps passe et les théories évoluent. Plus de 25 ans après la publication de son livre le plus célèbre, il est donc légitime d'avancer quelques réflexions et analyses complémentaires sur l'évolution des mondes de l'art, sur la valeur de la dimension territoriale ainsi que sur l'importance des conventions et leur relation avec les connaissances traditionnelles et la création d'une culture locale.

Je voudrais ainsi mentionner quelques propositions scientifiques récentes qui me semblent pertinentes. Les premières touchent à la description du monde des artisans, des artistes-artisans et des artistes (*Art Worlds*, 2008, chap. 9), dans laquelle deux éléments semblent manquer qui ont pourtant acquis aujourd'hui une grande importance. C'est d'abord la dimension territoriale de leurs organisations respectives et le rôle que jouent d'une part l'information qui y circule et d'autre part, les contigüités spatiales qui les structurent : ces phénomènes sont au cœur de la notion de district culturel que nous développons ici. Ensuite, les éléments pertinents de caractérisation qui émergent de l'analyse de ces trois catégories (artisans, artistes-artisans et artistes) semblent limités quand on cherche par exemple à comprendre le rôle central qu'exerce aujourd'hui le designer industriel (*industrial designer*). Celui-ci représente effectivement une nouvelle synthèse entre l'artiste et l'artisan, capable d'offrir simultanément sur le marché une production de qualité élevée et disponible en grande quantité (Friel et Santagata, 2008).

Dans le premier chapitre de son livre, Becker insiste également sur la dimension collective de la production artistique. Mais celle-ci est tout aussi vraie dans le sens qu'il indique (participation de plusieurs acteurs à une même création artistique), que dans l'autre sens que nous postulons ici, celui d'une participation active d'une communauté de producteurs indépendants, mais néanmoins reliés par une idée commune de culture. À ce propos, nous discuterons d'ailleurs de

l'émergence d'un district culturel formé de petites et moyennes entreprises et de sa capacité à développer à la fois qualité artistique et développement local durable.

Enfin, il y a la question de l'évolution et de la transmission d'une culture aux générations futures. Celle-ci exprime un point de vue très récent. Il convient de souligner ici le fait que la dimension territoriale est là encore étroitement liée aux expériences des acteurs eux-mêmes enracinés dans le temps et l'espace. Ce sont dès lors les changements et l'évolution d'une culture qui deviennent essentiels. Ce qui devient important est alors la transmission de la créativité entre les générations des agents créatifs. De ce point de vue, une culture se fige et meurt lorsque ses défenseurs ne sont plus capables de l'alimenter de contenus toujours renouvelés. Ce signe du changement avait été mis en évidence antérieurement par Levi Strauss (1952).

Le but de ce chapitre sera donc de développer un cadre d'analyse permettant de traiter le lien entre culture, territoire et société. Cette approche, fondée sur ce que l'on désigne par « districts culturels » s'appuie sur l'agglomération physique d'activités économiques menées par des micro- et des petites entreprises qui produisent à la fois une « culture » et les biens culturels qui en découlent. On peut également ajouter à ce cadre un concept plus récent, désigné par l'expression *cultural commons*, qui renvoie à l'implantation virtuelle des activités économiques et culturelles. Ici l'accent est mis sur les réseaux où les communautés artistiques et créatives qui produisent ces biens culturels.

Districts culturels potentiels et production de culture matérielle

La mobilisation de l'exemple des districts culturels est intéressante car elle illustre une politique économique ayant réussi à conjuguer culture, créativité managériale et *industrial design*. Ces agglomérations industrielles et artisanales feront l'objet de notre analyse car elles sont exemplaires de la façon dont la culture et la créativité peuvent constituer la force d'entraînement d'un développement économique local durable (OCDE, 2005).

Le développement de la micro et de la petite entreprise ou des agglomérations d'activités de production homogènes constituent un phénomène bien situé dans le temps et l'espace, car elles sont liées à la naissance et à l'évolution de la culture matérielle et à celle de la production de biens et de services qui ont façonné l'habitat, l'environnement et la culture d'un territoire. Les anciennes cultures des civilisations méditerranéennes, asiatiques ou orientales, et comme en attestent d'anciennes chroniques de l'Europe médiévale, sont riches en exemples de concentration de micro-entreprises qui ont évolué au fil du temps et se sont muées en districts industriels réels ou potentiels. Dans certains cas, le conglomérat d'entreprises a suscité un tissu de relations économiques extérieures suffisant pour soutenir un développement économique endogène – c'est le cas de Murano, Caltagirone, Sheffield, Solingen, Grasse. Dans d'autres cas, en particulier dans les pays en développement, les concentrations d'entreprises représentent un fort potentiel mais sans aller jusqu'à constituer un district. Si elles souhaitent s'instituer en districts culturels, il leur faut intervenir au plan institutionnel, en particulier au niveau des procédures d'attribution de droits de propriété intellectuelle (Santagata, 2002), à celui de la promulgation de règles territoriales (Magnatti, *et al.* 2005) pouvant redéfinir les incitations individuelles et collectives dont dépendent les agents économiques d'un territoire donné. Sur le plan théorique, un district culturel se situe donc au croisement de deux phénomènes : la présence d'économies externes

d'agglomération et la nature idiosyncrasique de la culture. Lorsque ces deux facteurs sont réunis dans une dynamique économique et créative, les conditions de base sont satisfaites pour qu'émerge un district culturel potentiel. Disposer d'institutions efficaces est le facteur politique décisif permettant à un district potentiel de se transformer en phénomène réel et en véritable succès. (Santagata, 2000 ; 2002 ; 2006).

Il est maintenant temps de décrire les points fondamentaux de la théorie des districts culturels et de montrer comment celle-ci a été mise en pratique sous des formes variées qui, prises ensemble, permettent d'identifier les principaux domaines d'application de la politique économique menée par ces districts. Certains types de district culturel correspondent effectivement à des systèmes industriels où les petites entreprises produisent des biens traditionnels issus de la culture matérielle (objets de design, bijoux, textiles, céramiques, etc.), tandis que d'autres mettent l'accent sur l'offre de services plutôt que sur celle de biens (districts de musées, systèmes pour les arts du spectacle vivant et/ou folklorique) et sur une forme moins cohérente d'articulation entre les entreprises participantes (réseaux du patrimoine et du tourisme culturel, sites archéologiques).

Les fondements théoriques des districts culturels

Economies externes d'agglomération et concentration d'entreprises spécialisées.

Alfred Marshall (1890, vol. IV, ch. X ; 1919) a le premier, attiré l'attention sur la localisation de l'industrie. Il a théorisé le fait que les districts industriels présentent les avantages suivants : a) diffusion libre d'informations et d'idées (« ...les mystères des échanges perdent leurs secrets, et disparaissent, pour ainsi dire, dans l'air ») ; b) diffusion rapide d'innovations techniques et en général d'innovations organisationnelles ; c) développement d'activités induites dans les zones environnantes ; d) réduction du coût par unité de produit grâce à l'introduction de machines et à l'utilisation accrue d'équipements spécialisés ; e) création d'un marché stable pour les travailleurs qualifiés, conséquence de la concentration élevée des entreprises.

Les propositions pertinentes de Marshall se sont prêtées à des développements ultérieurs. Grâce à l'importance des économies externes permises par les agglomérations, les coûts moyens de production des entreprises appartenant à un district s'abaissaient, tout comme la réalisation d'économies d'échelle internes réduisait les coûts dans les grandes usines. Quand Marshall écrivait, à la fin du XIX^e siècle, les économistes étaient conscients que l'évolution des transports et l'élargissement du marché du travail rendraient les districts industriels de moins en moins compétitifs. L'ère de la grande entreprise pointait déjà à l'horizon. De ce point de vue par exemple, le passage à la production de masse a été l'un des facteurs déclenchant le déclin de certains districts de renommée mondiale comme Sheffield au Royaume-Uni et Saint-Etienne en France.

Cependant, après près d'un siècle, l'expérience a montré en Italie et ailleurs dans le monde, que le pressentiment de Marshall s'avérait être d'une grande valeur économique ; quand le modèle de production fordiste a cessé de produire les résultats attendus.

Les districts industriels, de ce qu'on appelle « la Troisième Italie », sont un excellent exemple de développement économique durable endogène (Becattini, 1987 ; Bagnasco, 1988). Dans le cadre de ce regain d'intérêt pour l'approche du district, il a été constaté que, bien que la présence

de la petite entreprise soit toujours un élément fondamental, la présence d'un grand nombre de petites entreprises dans une région ne constitue pas en soi un district. Dans ce sens une des principales caractéristiques d'un district est l'interdépendance entre ses entreprises : dans ce type d'« atmosphère industrielle » (Marshall, 1919), les contacts fréquents favorisent l'échange d'*inputs* spécialisés et les transactions continues et récurrentes stimulent la circulation de l'information et de la technologie. En résumé, dans un district, il est plus facile de trouver des entrepreneurs, de vérifier la qualité des biens et services et de signer des contrats standardisés. En outre, les connaissances tacites, la confiance mutuelle et l'accumulation de capital social sont d'autres traits partagés de cette société et culture locales.

Idiosyncrasie de la culture et de la production de biens culturels

Le deuxième élément essentiel dans la théorie des districts culturels réside dans l'idiosyncrasie de la culture, c'est-à-dire dans la nature localisée de la culture et de la production de biens fondés sur la culture. En dépit de l'esprit universel de la culture, les districts qui produisent des biens liés à une culture locale tendent en fait à être caractérisés par éléments constitutifs qui lui sont spécifiques (Santagata, 2000 ; Scott, 2000).

Les nouvelles technologies de la communication et de l'information ont changé le cadre du contexte, ajoutant la dimension virtuelle des *Cultural Commons*. Mais dans les temps anciens, lorsque les sociétés étaient simples, l'origine d'une culture artistique était principalement liée, en termes de consommation, à la demande et aux besoins de quatre classes sociales : l'aristocratie, les chevaliers, les marchands et le clergé. La demande exprimée par ces groupes formait le tissu sur lequel une culture locale était fondée ; mais de toute évidence le contenu concret de cette dernière dépendait aussi de la fourniture de ressources matérielles locales tangibles (sol/mines, climat, eau, ressources naturelles, accessibilité) et intangibles (les universités, les monastères, les centres culturels) (Harris, 1977). Ce que je voudrais suggérer ici, c'est que le caractère idiosyncrasique de la culture tient à la présence de ressources naturelles et institutionnelles associées à la demande de biens et de services des classes sociales les plus dynamiques.

Les produits basés sur la culture sont parmi les plus particuliers et spécifiques de la vaste gamme de marchandises produites par les êtres humains. En fait, la culture a deux profondes racines anthropologiques : le temps et l'espace. La production de la culture est indissolublement liée à un lieu ou au sens social, à une communauté et à son histoire. Cette caractéristique idiosyncrasique signifie que la culture est un produit atypique en termes d'économie de marché, qui est principalement liée à des produits génériques, hors du temps et sans dimension spatiale (Salais et Stroper, 1995). En ce sens, le marché s'avère une institution imparfaite, par exemple quand il doit réglementer la production et la consommation de produits axés sur la culture, comme la mode, le design et les objets d'art. Plus un produit est culturellement spécifique, moins le système de prix est en mesure de fournir des informations pertinentes et moins la logique du marché concurrentiel peut fonctionner comme le prévoit la théorie.

Ajoutons à cela que la composante de création des produits axés sur la culture détermine en soi l'histoire d'un produit original appartenant à une génération donnée. En peinture, dans le dessin industriel, le cinéma, la mode et même dans les motifs décoratifs de la céramique, nous pouvons observer des ondes de créativité qui montent et descendent en fonction des générations (Santagata, 2004). Ainsi, le couple temps/espace joue-t-il de façon surprenante dans la consécration d'une génération donnée. Au début du *xxi*^e siècle à Caltagirone, cela n'a aucun

sens de produire des céramiques identiques à celles des années cinquante alors que les idées, la culture, les styles, les communications et les techniques de vente ont changé. Chaque génération a une identité, un rythme, une cadence de création qui lui est propre, bref, chaque génération a sa propre culture.

Les districts culturels sont ainsi définis par la production de biens idiosyncrasiques basés sur la créativité et la propriété intellectuelle. Le cinéma, le secteur audio-visuel, le vaste domaine du design industriel et celui de la production des arts et métiers, les services des musées tout comme les industries de l'alimentation et du vin, tous s'inspirent d'un lien culturel et intellectuel enraciné dans une communauté locale déterminée. Ce lien très fort tissé avec un contexte social et son évolution historique est à la base d'un avantage concurrentiel car il résulte d'une accumulation de capital culturel localisé (Throsby, 2000). Il peut s'agir aussi bien de capital tangible (monuments historiques, musées, sites archéologiques) que de capital intangible (valeurs partagées, idées, coutumes, croyances) ou encore de capital issu de la culture matérielle, témoignage le plus ancien de la civilisation.

Un district culturel, enfin, se caractérise par l'établissement de connaissances interindividuelles et de ce que Polyani et Prosch (1975) et Polanyi (1985) ont identifié comme étant des connaissances tacites. Le concept renvoie à l'existence d'un système d'information qui constitue un bien public local, non-exclusif et circonscrit dans un espace commun défini par l'expérience personnelle de chacun de ses membres. L'information technologique ou culturelle y circule librement, elle est transmise par des systèmes de communication tacite car il y a un écart, dans le mode de partage, entre la technologie, l'art, la culture et les faits essentiels de l'expérience réelle. Les produits culturels sont idiosyncrasiques non seulement parce que la connaissance tacite est nécessaire pour les créer, les produire et les distribuer, mais aussi parce que cette connaissance est fondée sur l'expérience idiosyncrasique qui a précédé les générations : les histoires personnelles et collectives comptent aussi.

Les modèles et les types de districts culturels

C'est la nature idiosyncrasique de la culture associée au développement des économies externes d'agglomération qui signale l'apparition d'un district culturel. Cependant, la forme qu'il prendra et ses variantes seront fonction de l'accumulation de patrimoine au sens social, économique et culturel, ainsi que de la technologie utilisée, de la façon dont la propriété intellectuelle sera protégée et des politiques locales édictées (Santagata, 2000 ; 2002 ; 2003 ; 2004 ; 2006, Sacco et Pedrini 2003 ; Cuccia et Santagata 2004 ; Jalil, Santagata et Tabassum 2005).

Districts culturels potentiels et réels : la solution du district culturel institutionnel.

Dans leur nombre et leur variété, les districts culturels traduisent une réalité effective. Ils démontrent qu'ils sont à même d'utiliser la culture comme force d'entraînement pour relancer le développement économique, la création d'emplois et générer des revenus. Le district industriel et culturel, modèle le plus répandu, suit le schéma qui, dans les années soixante et soixante-dix a conduit à la réussite internationale d'un bon nombre de petites et moyennes entreprises de la « Troisième Italie ». Ces districts industriels et culturels fournissent un exemple de croissance endogène, fondée sur l'existence de petites entreprises et sur des formes spécifiques de régulation sociale fonctionnant au niveau local.

Les caractéristiques de base de l'évolution qui conduit à la création de districts fondés sur la culture matérielle reposent sur une communauté locale dont la cohésion, liée aux traditions culturelles et à l'accumulation de capital social, génère un taux élevé de création de nouvelles entreprises. Cet état de fait résulte à la fois de connaissances techniques et de capacités d'apprentissages interactifs. Il marque aussi, plus généralement, l'aptitude à penser en termes de systèmes et à générer des externalités positives dans les domaines qui touchent la conception, l'innovation technologique, l'organisation, la gestion et la création de nouveaux produits. On y note également l'existence d'une flexibilité de l'emploi et d'une distribution commerciale souple. En termes économiques, cela signifie qu'à l'intérieur de districts culturels, les coûts liés à *l'usage du marché* sont plus faibles qu'ailleurs, grâce à la création intense d'externalités positives, aux connaissances tacites, à un taux élevé d'innovation, au travail en réseau et à la quasi gratuité de la diffusion de l'information.

Il existe beaucoup d'exemples célèbres de districts industriels culturels : Hollywood pour le cinéma, Prato en Toscane et Biella dans le Piémont pour les textiles et les vêtements, Murano pour la verrerie d'art, Grasse pour la parfumerie, et d'autres régions, de fabrication de bijoux, d'instruments de musique, d'objets de design et de nombreux autres biens dans les districts situés dans les pays développés et émergents.

Pourtant, compte tenu de leurs qualités intrinsèques, il n'est pas toujours possible d'utiliser le modèle du district culturel comme moyen politique de développement de l'économie locale. Aucun facteur spécifique ne permet de créer l'esprit d'entreprise. Un district n'a pas de date de naissance précise. Il existe cependant, en particulier dans les pays en développement, des régions qui présentent un contexte potentiel intéressant. On y trouve des agglomérations de micro-entreprises qui produisent des biens et des services basés sur la culture mais qui ne forment pas encore un véritable district. Pour cela, ces agglomérations doivent bénéficier d'un système d'incitations individuelles et collectives. En d'autres termes, il existe des districts culturels potentiels, mais ils manquent de « bonnes » institutions et d'une « bonne » gouvernance. Pour favoriser la mutation des districts potentiels en districts réels, mobiliser les droits de propriété intellectuelle collective afin de promouvoir des incitations de marché, peut s'avérer efficace pour soutenir le développement local.

Il est donc important d'examiner de près ce qu'est un district culturel institutionnalisé. Il se distingue par son enracinement, ses liens avec les institutions officielles qui attribuent les droits de propriété intellectuelle et les noms de marque dans la zone restreinte du territoire de production. Il est également lié avec les institutions publiques locales qui peuvent soutenir financièrement la production, le marketing, la communication et la formation professionnelle. La protection juridique des produits et les incitations économiques liées à l'utilisation de noms de marque collective rendent possible un contrôle plus stricte du processus de production et de distribution favorisant une augmentation significative de la qualité des produits et des bénéfices. L'aide publique locale facilite le développement de la capacité entrepreneuriale, l'esprit de coopération et l'accès aux marchés étrangers. Le contenu des marchandises produites dans ces districts est étroitement lié à la civilisation et à la culture locale. Dans ce cas, la culture a une pertinence globale car elle a le pouvoir de mobiliser des contenus anthropologiques, esthétiques, technologiques et historiques propres au district.

Quelques cas remarquables de districts culturels potentiels

Les districts industriels culturels de la culture matérielle

Dans de nombreux contextes, l'émergence de districts industriels et culturels se révèle comme un phénomène potentiel qui, grâce à l'application judicieuse de règles institutionnelles peut être valorisé et transformé en réalité tangible. C'est particulièrement vrai quand il s'agit de produire des biens et des services liés à la culture matérielle (Jalil, Santagata et Tabassum, 2005). Une fois de plus l'expérience italienne est emblématique. Les districts agro-industriels et culturels dans des régions comme les Langhe dans le Piémont ou le Chianti en Toscane sont des modèles de réussite des politiques d'attribution des droits de propriétés collectives. Ces exemples illustrent le rôle important joué par les politiques incitatives locales viables et durables. Il existe de nombreux districts culturels potentiels dans le monde : Sigchos en Equateur où on produit de la céramique d'art, Alep en Syrie où les micro-entreprises produisent du savon à partir d'une technique traditionnelle vieille de trois millénaires, Lucknow dans l'Uttar Pradesh, où les artisans brodent le tissu Chikan. La liste est longue (Santagata, 2006), mais avant d'examiner quelques exemples importants de districts culturels potentiels, il peut être utile de citer une expérience italienne dans le secteur de la céramique d'art.

Le district de Caltagirone où l'on produit de la céramique est un exemple emblématique d'une ville connue depuis l'antiquité pour sa belle production, l'élégance de ses motifs traditionnels et la créativité de ses artisans. Terre, feu et créativité, les trois éléments essentiels à la production de céramique ont été fournis depuis des temps immémoriaux par les carrières d'argile de la région, les bois et l'atmosphère culturelle où baigne la ville. Il s'agit là d'un petit district culturel qui compte moins de cent cinquante ateliers dont chacun correspond, en termes de taille à une famille élargie.

Dans le district culturel de Caltagirone, on constate qu'il existe une intégration horizontale entre les entreprises, une faible division du travail mais également une stagnation de l'innovation technologique. En fait, lorsque la structure d'un produit culturel est « élémentaire » comme pour la vaisselle en céramique ou la verrerie d'art, la gamme de produits peut être établie par de petits ateliers gérés par des artisans dont le talent et la créativité sont les *inputs* fondamentaux pour les entreprises vendant des produits similaires. Par conséquent, dans ce type de district culturel, de nombreuses petites entreprises partagent d'importantes externalités et des pratiques sociales développées dans ces districts. Mais elles sont en concurrence acharnée entre elles. En outre, chaque unité de production tend à intégrer pleinement les phases de création, de production et de distribution dans la chaîne de valeur. Chaque entreprise en particulier a tendance à posséder son propre showroom et son propre point de vente, dans sa ville et à l'étranger ou son propre site Internet. Afin de consolider leur réputation internationale et d'augmenter la qualité de leurs produits, les entreprises de Caltagirone envisagent de créer une marque collective pour leur ville.

Les districts et les systèmes de musées

Un deuxième exemple de district est celui des réseaux de musées. Les réseaux de musées sont normalement situés dans les centres des villes historiques. Leur densité, en soi, crée des effets systémiques qui attirent des visiteurs et les touristes. Le district de musée est généralement le fruit d'une politique publique dont les facteurs de réussite sont l'existence d'une culture locale qui repose sur un capital humain et sur les collections qu'abritent les musées. Une attention est portée à la planification urbaine basée sur la valorisation économique du patrimoine artistique

et historique de la ville et sur des réseaux innovants capables de produire une image de marque collective forte est déterminante pour la façon dont le district va se constituer. Un district de musées doit relever deux défis, celui qui consiste à réunir différentes unités culturelles, mais également celui qui consiste à créer une nouvelle unité, plus large et plus systématique qui représente bien plus que la simple somme de ses éléments d'origine. Les exemples intéressants sont *l'Île des musées* (Museeinsel) à Berlin, *le district des musées* (*Museumsdistrict*) à Vienne qui compte quarante établissements consacrés à l'art moderne et à la culture, ou encore *le système des Collections de Savoie* à Turin.

Districts culturels touristiques.

Dans de nombreux pays développés et en développement, le type de district que nous avons décrit précédemment a été transformé en district touristique culturel. Dans ce cas, plusieurs éléments sont concentrés : les activités liées à l'hébergement et à l'accueil (hôtels, chambres d'hôtes, restaurants, services de transport), l'offre culturelle traditionnelle (patrimoine historique, musées, folklore, médecine traditionnelle, spa) ainsi que la fabrication de produits issus de l'artisanat et de la culture matérielle.

L'idée de développer un produit touristique composite en termes de système ou de district culturel est relativement nouvelle. L'objectif est de valoriser toutes les activités locales, générant ainsi un maximum de synergie et contribuant à l'établissement d'une image et d'une réputation internationale qui soit identifiée comme destination touristique. Elle diffère du tourisme de luxe « cinq étoiles » et du « tout compris », qui suivent en général des modèles *all inclusive*, fournissant des services à l'usage exclusif de leur propre clientèle. Le tourisme culturel est par définition inscrit dans un lieu, en dialogue avec le système local, son patrimoine culturel, son artisanat, son style de vie et son folklore. Les investisseurs mettent moins l'accent sur les grands complexes d'hôtels que sur la revitalisation des attractions locales, pour un public qui n'est pas à la recherche de luxe mais apprécie la culture, le calme d'un environnement naturel et de ce qui a été surnommé *edutainment*. Précisément parce que l'image est essentielle, les politiques de gestion des noms de marque locale collective se sont révélées être un moyen stratégique pour informer la clientèle qui s'étend sur un marché mondial et surtout pour améliorer la qualité des produits et des services disponibles. Vu sous cet angle, le district culturel-touristique se distingue du tourisme *low cost* et se rapproche du tourisme d'aventure, celui des jeunes friands d'expériences inédites.

Les systèmes du patrimoine

Ces districts potentiels comprennent une grande variété de cas. Ils peuvent prendre la forme d'un circuit ou un réseau reliant les différents sites ou monuments. Leur valorisation économique est renforcée par la production de services collectifs et l'offre d'une identité commune. Des exemples impressionnants sont les tombeaux égyptiens (les Pyramides, la Nécropole de Saqqara), les temples Khmers au Cambodge et les anciennes villes de Sri Lanka.

Districts culturels urbains en Amérique

Les districts culturels urbains sont porteurs d'énergie vitale pour les communautés locales. En effet, ces dernières utilisent les services artistiques et culturels pour attirer des investisseurs, lutter contre le déclin industriel et économique et créer une nouvelle image dans les villes où ils s'implantent. Un district culturel urbain comprend un ensemble de bâtiments consacrés aux arts figuratifs, aux musées et aux organisations qui produisent de la culture ainsi que des biens et

des services reliés à cette culture. La majorité des districts culturels urbains se trouvent dans les villes américaines ou en Grande Bretagne. C'est dans ce pays que l'idée de district culturel a été posée théoriquement et mise en pratique à partir d'une première expérience menée à Glasgow dans les années 1980 (Frost-Kumpf, 1998 ; Valentino, 2003 ; Sacco et Petrini, 2003). Le district métropolitain culturel est fondé sur deux préalables institutionnels : premièrement l'existence d'une zone urbaine dans laquelle la structure des droits de propriété n'est pas trop morcelée et où se crée un organisme ou *Trust* responsable de l'élaboration du projet. Deuxièmement il s'agit d'accélérer les procédures de planification et de soutenir la gestion et la commercialisation des activités culturelles. Le plan pour une ville culturelle comprend généralement une première série de services artistiques et culturels (musées, bibliothèques, théâtres, galeries d'art, studios d'art et boutiques) et une seconde gamme d'activités basée sur la production culturelle (films, ateliers d'arts et d'artisanat, studios, studios d'enregistrement de musique, stations de télévision locales) ; une troisième gamme d'activités constitue le complément nécessaire pour attirer les visiteurs et les touristes (restaurants, cafés, magasins de souvenirs et de cadeaux).

District d'art contemporain : le cas de Pékin et du marché chinois.

Le Dashanzi Art District de Pékin également appelé Factory 798 est un exemple exceptionnel de district culturel spécialisé dans la production d'art contemporain. Il s'agit d'un système territorial avec des studios d'artistes, des galeries d'art chinoises et internationales et de petites entreprises vouées au développement d'un marché de l'art qui a littéralement explosé ces dernières années et dont le succès a créé les conditions nécessaires au développement d'un marché d'art contemporain chinois solide. Le Dashanzi Art District est constitué d'un système d'usines abandonnées – les usines 798/706/797/799 – louées à des artistes et à des marchands d'art. Conçu dans le style Bauhaus par des architectes de l'ex-Allemagne de l'Est, ce sont 230 000 mètres carrés occupés par des bâtiments, des rues, des places, des boulevards, des restaurants quotidiennement bondés d'artistes, de visiteurs, de collectionneurs, de commissaires d'exposition et d'intermédiaires culturels.

Les districts culturels et leur rôle dans les pays développés et les pays en développement

Comme c'est le cas pour beaucoup de phénomènes sociaux, la définition de ce qu'est un district culturel doit rester ouverte car elle évolue en fonction des transformations de la société et de ses structures économiques. De toute évidence, les différents types de districts sont complémentaires et compatibles. Pris dans leur ensemble, ils montrent le rôle potentiel joué par de nouvelles stratégies de développement économique.

Les traits distinctifs des deux principaux modèles de district culturel – réel et potentiel – peuvent être résumés en cinq points. Ces deux modèles peuvent être identifiés à l'heure actuelle et il est utile d'en développer les grands traits selon deux types. Le premier type est celui des districts culturels réels, dont la plupart sont de type industriel, qui sont considérés comme une structure économique, on les trouve principalement dans les pays développés, par exemple l'Italie, la France et le Royaume Uni. On les comparera à un second type, celui des districts culturels institutionnels de forme variable qui correspondent à une formule d'organisation économique particulièrement adaptée aux pays en développement.

a) Modèles spontanés versus modèles institutionnels

Les différences en termes de modèle de développement dépendent de la façon dont les institutions et les règles collectives qui régissent ces districts ont été établies. Alors que les districts industriels culturels réels ont en Occident une évolution historique spontanée à la Nozick¹, le second modèle, associé classiquement aux pays en développement, se fonde sur un projet politique qui garantit les droits de propriété intellectuelle et établit des politiques culturelles publiques pour promouvoir le développement économique régional. Notre premier développement concerne le démarrage d'un district culturel.

La philosophie d'affaire qui fait évoluer un district potentiel et contribue à un véritable district industriel culturel n'a pas de date de naissance. Le *re-engineering* institutionnel n'est pas envisageable. Dès lors, que faire dans un pays en développement ? On peut influencer sur certains des mécanismes de gouvernement d'un district en modifiant les incitations économiques individuelles. C'est ce qui arrive dans un district culturel institutionnel où les institutions locales sont capables de transformer un processus long et spontané en un phénomène réel et actuel. Les droits de propriété collective, comme la création de noms de marque collective peuvent servir de véhicule pour définir un standard de qualité élevé, générer des revenus et accroître la compétitivité d'un district potentiel.

b) Les deux fonctions des droits collectifs de la propriété intellectuelle

En principe, conférer des droits collectifs de propriété intellectuelle correspond à une double fonction. D'une part, ces droits sont une garantie contre la copie illégale d'une idée ou d'un produit industriel. Les principaux droits concernés par cette fonction sont le droit d'auteur, la marque, le dessin industriel, l'attestation d'origine contrôlée et les brevets. D'autre part, des règles, normes et mécanismes sont mis en place pour promouvoir le développement économique d'une aire géographique, d'une communauté ou d'une association de producteurs. La régulation des standards de qualité des produits comporte le développement continu d'activités de coopérations et de contrôle parmi les artisans et les producteurs locaux. Alors que la première fonction est la plus pertinente dans les pays développés où le plus gros problème est de s'assurer que les produits industriels issus des districts culturels ne soient pas copiés, la seconde est stratégique pour le démarrage économique de micro et de petites entreprises dans les pays en développement, où le potentiel pour les agglomérations locales doit devenir réalité. Lorsqu'il s'agit de systèmes de patrimoine et des réseaux, les institutions concernées sont normalement celles qui définissent les politiques locales.

c) Mêmes acteurs, structures différentes

Les deux types de district culturel emploient les mêmes acteurs économiques : artistes, artisans, entrepreneurs qui produisent des biens fondés sur la culture. Des micros et petites entreprises localisées, dirigées par des artisans et des petits entrepreneurs existent partout, mais en raison des différents niveaux de technologie utilisée, l'intégration verticale et horizontale de ces entreprises constitue le modèle dans les pays développés, tandis que dans les pays en développement, c'est l'agglomération d'un grand nombre de micro-entreprises intégrées horizontalement qui est la norme. Dans les deux cas, compte tenu des fonctionnalités que nous avons décrites, la capacité à produire des biens et des services culturels est influencée par les externalités positives qui dérivent de la localisation. Lorsque le patrimoine culturel est organisé en réseaux, la chaîne de

1. Dans une perspective ultra libérale tenant essentiellement aux initiatives des individus et dans laquelle l'État un rôle minimal (N.D.T.)

production est susceptible de prendre plus souvent la forme d'une filière intégrée, avec un riche patrimoine de musées, des services touristiques d'accueil, des spectacles, de la culture populaire traditionnelle et de la production artisanale (Santagata, 2003).

d) La culture matérielle

Les biens ayant trait à la culture matérielle (objets fonctionnels) sont fournis par les deux types de districts culturels. Alors que dans les pays développés, la recherche de qualité et le design peuvent avoir une importance primordiale, dans les pays en développement, le design et la qualité de produits sont garantis par la tradition, excepté si l'on recherche prioritairement des coûts de production bas. Le catalogue de ces marchandises est vaste (Jalil, Santagata et Tabassum, 2005) : aliments naturels et boissons (vin, huile d'olive, boissons fermentées, fromages), les produits naturels et les épices, accessoires textiles, les vêtements et la mode (montres, lunettes, maroquinerie, chapeaux, gants, parapluies, articles de verrerie), objets personnels (bijoux, parfums), services personnels (médecine et hygiène, hôtels, restaurants, spa, produits gastronomiques), éléments décoratifs (céramique, terre cuite, broderie, verre, cristal, design industriel, porcelaine, plastique) voyages et transports, meubles, divertissements et industries culturelles (instruments de musique, sérigraphie, jouet, journaux et magazines), l'édition, la dinanderie et la métallurgie.

e) Evolution

Le développement économique des aires de districts culturels a été positif à bien des égards. Il a généré des revenus, l'amélioration des capacités institutionnelles, il a encouragé une plus grande ouverture aux autres cultures et a permis de transmettre des capacités de création d'une génération à l'autre. Il peut cependant entraîner des inconvénients.

La décision de partager les bénéfices des droits de propriété collective dépend à la fois des incitations individuelles et du comportement collectif. (Cuccia et Santagata, 2004). S'il est possible de s'associer, il est également possible de se retirer. Cela signifie que si les droits de propriété intellectuelle sont conférés en *permanence*, la participation individuelle peut être temporaire, étant donné que le retrait constitue une option toujours possible. La fonction principale de la propriété collective est de signaler la qualité moyenne d'une marque collective ou d'un logo, ce qui signifie que ceux dont les produits sont meilleurs que la moyenne, auront tendance à se retirer, tandis que ceux dont la qualité est très faible seront exclus. En d'autres termes, la dynamique du fonctionnement de ces droits est avérée mais repose sur un seuil minimum : en dessous d'un certain niveau de qualité, être identifié avec une marque collective intellectuelle ne présente aucun avantage (même pour des passagers clandestins ou « *free riders* ») et n'est donc pas retenu. Choisir de « sortir » de ces marques collectives semble être un phénomène principalement présent dans les pays développés ; dans les pays en développement, en revanche, le scénario prédominant est celui associé à la mauvaise qualité qui peut être alors un facteur dissuasif qui empêche l'instauration de ces droits.

Dans les pays en développement d'autres inconvénients peuvent paradoxalement provenir du succès des systèmes liés au patrimoine historico-culturel. En premier lieu, ces pays manquent souvent de réglementation publique d'allocation du sol et de protection du paysage. La demande excédentaire génère donc des coûts en termes d'effets de congestion ce qui conduit à la détérioration des attractions touristiques : trop de visiteurs, trop grand nombre d'installations étrangères et des décisions irréfléchies allant de la multiplication d'hôtels à la privatisation des biens publics. Deuxièmement, des forces externes, telles que les puissantes multinationales, peuvent détruire la

culture locale en implantant de nouvelles productions qui se livrent à une concurrence déloyale et exploitent la réputation locale. La mondialisation peut mettre en danger les cultures autochtones et a déjà conduit à la destruction de certaines d'entre elles. Ces « invasions culturelles » ne peuvent être limitées que par l'élaboration d'instruments politiques qui protègent la culture locale et ses activités économiques. Parmi ces instruments, les droits de propriété intellectuelle sont actuellement les stratégies les plus efficaces.

Cultural Commons

Si l'on considère que la dimension spatiale peut être soit physique, soit virtuelle, une nouvelle source de culture est liée au renouvellement des ressources communes. Un *cultural commons* est ainsi une ressource collectivement partagée. Il se définit par la convergence de trois facteurs – l'espace, la culture et la communauté – et peut générer un dilemme social.

L'espace en particulier peut être, comme on l'a vu, virtuel ou physique. Pour produire et diffuser un *cultural commons*, comme un réseau social par exemple, une technologie sophistiquée est nécessaire : les TIC, les PC, l'internet, les logiciels, ainsi que les innovations et la créativité. Ces technologies donnent accès à l'espace virtuel, à la communauté internationale et toutes les possibilités de connexion. Dans d'autres cas, comme celui du mouvement Arte Povera ou la production de films à Mumbai ou encore l'usage d'un mode d'expression, l'espace est de nature physique.

En général, le clivage social s'articule autour des incertitudes touchant à la transmission de la « culture commune » à la génération suivante. Le drame des *cultural commons* réside dans le risque qui les menace de disparaître par manque d'apports culturels nouveaux et continus. Des langues meurent, des communautés d'artistes disparaissent dans des contextes très différents d'épuisement des ressources communes comme l'a montré Hardin. Dans le cas d'un *cultural commons*, la survie dépend de la production d'un niveau optimal de culture pour alimenter la génération suivante. Cette transmission dépend du stock et du flux de la culture locale, c'est-à-dire de l'augmentation du stock accumulé dans la culture. Sans atteindre un taux optimal de contributions, une culture tend à se figer, privée de force dynamique. Dans le cas classique, le problème principal tient au risque de surproduction car il conduit à l'épuisement des ressources communes ; à l'inverse, dans le cas des *cultural commons*, le problème dominant est celui de la sous-production de ressources culturelles.

Conclusion

Comme on a essayé de le dire, le territoire a une pertinence singulière dans la naissance, la production, et la distribution de culture et de biens et services culturels. Dans ce sens, la culture traditionnelle liée au territoire représente une dotation en capital originelle et fondamentale pour le développement économique durable.

La forme des districts culturels relève, donc, d'une prescription de politique économique, à même de définir ce qui est souhaitable, capable de réorganiser les ressources économiques locales dans les pays en voie de développement et de favoriser complexes filières et haute technologie dans les pays développés.

Bibliographie

- Bagnasco Arnaldo, (1988). *La costruzione sociale del mercato*. Bologna, Il Mulino.
- Becattini Giacomo, (1989). « Sectors and/or districts: some remarks on the conceptual foundations of industrial economics », in: Goodman E., J. Bamford et P. Saynor, éd., *Small Firms and Industrial Districts in Italy*, London, Routledge, p. 123-135.
- Becker Howard S., (1982, 2008). *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press.
- Cuccia Tiziana, Santagata Walter, (2004). « Collective Property Rights and Sustainable Development: The Case of the Pottery Cultural District in Caltagirone, Sicily » in E. Colombatto, éd., *Companion to Property Rights Economics*. Cheltenham, Helgar Elgar, p. 473-488.
- Frost Kumpf Hilary Anne, (1998). *Cultural Districts Handbook: The Arts as a Strategy for Revitalizing Our Cities*. Washington, Americans for the Arts.
- Friel Martha, Santagata Walter, (2008). « Making Material Cultural Heritage Work: from Traditional Handicrafts to Soft Industrial Design » in Anheier H.K. and Isar Y.R. (éd.) *The Cultural Economy, The Cultures and Globalization Series 2*. London, Sage.
- Harris Marvin, (1977). *Cannibal and Kings*. The origins of culture. New York, Random House, Inc.
- Jalil Moreno Yasmin, Santagata Walter, Tabassum Arif, (2005). « Cultura Materiale, diversità culturale e sviluppo economico sostenibile », in « Sviluppo Locale ».
- Lévi-Strauss Claude, (1952). *Race et histoire*. Paris, UNESCO.
- Magnatti Piera, Ramella Francesco, Trigilia Carlo, Viesti Gianfranco, (2005). *Patti territoriali. Lezioni per lo sviluppo*. Bologna, Il Mulino.
- Marshall Alfred, (1890). *Principles of Economics*. London, McMillan and Co.
–., (1919). *Industry and Trade*. London, McMillan and Co.
- OECD, (2005). *Culture and Local Development*. Paris.
- Polanyi Michael, (1953). *Personal Knowledge*. Chicago; The University of Chicago Press.
- Polanyi Michael, Prosch Harry, (1975). *Meanings*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Salais Robert, Storper Michael, (1995). *Les mondes de production*. Paris, Éditions de l'EHESS.
- Sacco Pier Luigi, Pedrini Pier, (2003). « Il distretto culturale: mito o opportunità? » Working Papers, Ebla Center, Dipartimento di Economia, Università di Torino.

Santagata Walter, (2000). « Distretti Culturali, Diritti di Proprietà e Crescita Economica Sostenibile », « *Rassegna Economica* », n° 1-2.

–., (2002). « Cultural Districts, Property Rights and Sustainable Economic Growth », « *International Journal of Urban and Regional Research* », n° 26, p. 181-204.

–., (2004). Creativity, Fashion, and Market behaviour, in D. Power and A. J. Scott (éd.) *The Cultural Industries and the Production of Culture*, London : Routledge. p. 75-90.

–., (2006). « Cultural districts and their role in developed and developing countries », in V. Ginsburg e D. Throsby (éd.) *Handbook on the Economics of Art and Culture*. Series « Handbooks in Economics », General Editors K. Arrow and M.D. Intriligator, Amsterdam, Elsevier Science, North Holland.

Scott Allen J., (2000). *The Cultural Economy of Cities*. London, Sage.

Throsby David, (2000). *Economics and Culture*. Cambridge, Cambridge University Press.

Valentino Pietro, (2003). *Le trame del territorio*. Milano, Sperling Kupfner Editori.

La valeur, du monde physique à l'univers numérique

Françoise Benhamou

Introduction

Pour paraphraser le titre du dernier ouvrage de Howard Becker, *Comment parler de la société? Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, il faut se demander « Comment parler d'Internet ? ». Dès lors que l'on souhaite ouvrir le débat sur l'évolution de la perception de la valeur dans un univers dominé par le numérique.

Le numérique transforme la circulation des connaissances, des représentations et des œuvres. Cette transformation ne saurait être indifférente à la formation de la valeur. Renvoyant à la gratuité, même si celle-ci n'est qu'une des modalités de l'accès aux textes et aux œuvres, il s'insinue dans la relation entre le monde de l'offre et celui de la consommation pour questionner la qualité et le prix de l'œuvre. Le numérique, formidable outil de diffusion des œuvres, devient alors une source de négation de la valeur et de mise en question d'un mode antérieur de hiérarchisation des qualités.

Cette évolution s'inscrit dans un contexte plus général de convergence des contenus vers ce que l'on pourrait désigner comme un e-contenu qui, abolissant les frontières entre supports, permet d'assembler, selon une combinatoire très variable, textes, images animées et images fixes, musique, jeux, et diverses autres fonctionnalités (tels des liens vers des sites ou des œuvres). Ce brouillage des frontières qui ont prévalu jusqu'à l'avènement du numérique s'étend de même à la relation entre spectacle vivant et industries culturelles¹, ou entre le monde des arts vivants et celui des beaux-arts.

Au brouillage entre contenus s'ajoute un brouillage entre les catégories, dont Howard Becker mène magistralement l'analyse en d'autres domaines. La démarche de Becker le conduit à montrer que les deux mondes des usagers/utilisateurs d'une part et des créateurs/producteurs d'autre part ne constituent pas deux catégories distinctes, car souvent les créateurs sont aussi des usagers/utilisateurs. L'interactivité entre ces deux mondes, déjà présente dans la sphère des échanges de biens tangibles, devient la règle dans le monde numérique. Nombre de travaux attestent en effet de ce que le numérique transforme la relation entre l'auteur ou le créateur et le consommateur, la figure de l'amateur venant détrôner celle de l'expert comme celle du professionnel (cf. notamment Keen, 2008, Flichy, 2010). Que l'on s'intéresse à des biens naturellement

1. L'hypothèse est avancée par Connolly et Krueger, 2006.

enclins à migrer vers le numérique (quand ils n'y sont pas nés), tel le jeu vidéo, ou à des biens pour lesquels la frontière entre celui qui produit et celui qui consomme se double d'une certaine résistance à la migration du réel vers le virtuel, tel le livre, les rôles respectifs des acteurs des chaînes industrielles se rencontrent.

Il faut alors franchir un pas en regard des travaux fondateurs de la sociologie de l'art, tels ceux de Moulin (1992) qui décrit et décrypte les relations entre acteurs institutionnels et acteurs marchands, ou, dans un autre contexte méthodologique, ceux de Boudon (1984) qui analyse les cercles successifs de la notoriété parmi des publics qui communiquent peu entre eux et qui demeurent en tous points extérieurs au monde des créateurs : le numérique porte en lui la possibilité de la déconstruction des chaînes de valeur traditionnelles qui conduisaient, de l'amont à l'aval, depuis le créateur et son éventuel financeur jusqu'à l'utilisateur final.

Après avoir mené une analyse de la façon dont cette convergence entraîne un éclatement des fonctions traditionnelles assignées aux différents acteurs de la chaîne de valeur des industries culturelles, nous nous centrerons sur le livre numérique, dont l'émergence du marché, à peine naissant à l'heure où nous écrivons, renvoie à l'identification des critères qui président à la valeur et au prix, ainsi qu'au décrochage qui peut survenir entre l'une et l'autre.

Le numérique, outil de valorisation ou source de négation de la valeur ?

Alors qu'on lui demandait quelle était la valeur de ses œuvres, Auguste Renoir répondait sans état d'âme : « leur prix en enchère » (Watson, 1992). De son côté, au terme d'une étude devenue célèbre sur la rentabilité comparée des actifs financiers et des actifs boursiers, l'économiste William Baumol [1986] montrait que le souci du meilleur placement devrait conduire l'agent économique rationnel à se tourner plutôt vers le marché boursier, mais que le différentiel de rendement entre les deux marchés ne saurait être interprété autrement que comme le prix du plaisir du collectionneur qui contemple sur ses cimaises un tableau qu'il se plaît à posséder.

La valeur peut ainsi se détacher du prix, de même que la valeur boursière peut se décrocher provisoirement des fondamentaux, conduisant au renforcement de réflexes spéculatifs. La valeur est ainsi souvent pensée dans sa relation au prix, qu'il s'agisse de s'en détacher ou au contraire d'y être étroitement corrélée. Mais le prix est un signal mais qui ne saurait résumer les différentes facettes de la valeur. Dans le champ patrimonial par exemple, la valeur d'une église de campagne est élevée, mais son prix est inexistant (Benhamou, 2012). Le commerce s'éloigne ainsi du symbolique, la valeur du patrimoine matériel et immatériel (celle qui reflète la symbolique religieuse et historique d'un élément patrimonial) pouvant se traduire par une absence de valeur commerciale.

Comment, lorsque le virtuel se substitue au bien physique, la valeur est-elle affectée ?

Le numérique opère un double raccourcissement, dans le temps et dans l'espace. Le numérique accentue la globalisation de la circulation des œuvres. L'espace est comme écrasé, annihilé sur le Web ; de même la circulation des œuvres s'accélère et permet une immédiateté de l'accès. La valeur devrait être plus forte du fait de l'immensité du marché, de l'économie de la notoriété qui se tisse et se consolide. Mais à l'inverse, la réduction des coûts de déplacement, la facilité apparente de l'accès, qui peut même en nombre de cas se passer de toute forme d'exclusion par

le prix (seule la médiation de la machine demeurant inévitable), réduisent le coût d'opportunité de la consommation et induisent des comportements de contournement du prix.

Le numérique s'insinue dans le rapport du consommateur à la valeur des œuvres qu'il consulte ou qu'il consomme de bien d'autres manières. Il renvoie à la propriété d'infinie diversité telle qu'elle est définie par Richard Caves (2000) dans le cas du monde physique. Caves rappelle en effet que le nombre des titres, des œuvres disponibles dans le champ de la culture est infini. Chaque titre est unique, et le consommateur dispose de cette infinie diversité : celle-ci procède du nombre, mais les titres peuvent s'avérer proches et même potentiellement substituables (Perona et Pouyet, 2010).

Le numérique organise le stockage virtuel de cette gigantesque diversité. Dans un article fameux sur les nouveaux modes de distribution via Internet et sur leurs avantages pour les consommateurs, Chris Anderson (2006) met en évidence les deux apports liés à la capacité de stockage des librairies et des commerces virtuels : résurrection de titres oubliés, rassemblement de publics qui sont géographiquement dispersés dans le monde physique, de sorte que des produits de niche rencontrent leurs publics et deviennent rentables. Cette hypothèse de la longue traîne, bien que très inégalement vérifiée (Benghozi et Benhamou, 2010), a eu un impact considérable sur les travaux empiriques et les réflexions des professionnels : ouvrant le jeu et semblant permettre de répondre à sa manière à la volonté de diversité culturelle, elle confère aux grands détaillants de l'Internet une soudaine fonction culturelle qui apparaît sans égal. Dans le cas de la numérisation des biens culturels, la possibilité de la longue traîne semble plus forte encore, si toutefois les cheminements du consommateur induisent chez lui un infléchissement significatif des pratiques de consommation jusqu'alors très modelées sur des logiques de *star system* et sur des « effets Matthieu » de la culture (Benhamou, 2002)² : en d'autres termes, la disponibilité des œuvres ne signifie pas mécaniquement que leur accès est aisé. Il peut même y avoir tension entre l'importance du stockage numérique d'un côté, et la visibilité des œuvres ainsi que les possibilités d'y accéder de l'autre côté.

Pourtant, si le numérique conduit à la constitution d'un marché gigantesque, celui-ci demeure insaisissable, parce que mouvant et traversé par divers cheminements. Certes, on retrouve des logiques de *star system*, la hiérarchie des réponses aux requêtes sur les moteurs de recherche étant fortement déterminée par la fréquence des consultations des sites (selon des algorithmes tenus secrets), de sorte que s'enclenchent des mécanismes de désignation suivis de processus d'auto-renforcement. Mais la désignation des consommations possibles et de la qualité relève de recommandations de nature très variée qui vont de la publicité au bouche à oreille virtuel (le *buzz*, en quelque sorte), en passant par les communautés d'internautes, les blogs et les recommandations de lecteurs/auditeurs.

2. La focalisation de l'attention collective sur quelques individus implique que celui qui a reçu des avantages ou des honneurs en recevra d'autres. C'est ce procédé que Robert Merton qualifie de « d'effet Matthieu de la Science » : « car on donnera à celui qui a et il aura en plus ; mais celui qui n'a pas, on lui enlèvera même ce qu'il a » (Matthieu, XXV, 29, La Pléiade, 1971). Robert Merton décrit l'exclusion des syndicats dont les Noirs américains furent l'objet parce qu'ils étaient dénoncés comme briseurs de grèves ; il démontre que ce sont les représentations des Noirs comme briseurs de grève qui conduisirent à leur exclusion et à l'absence de participation aux grèves en cours. Les représentations étaient devenues vraies par le seul fait des réactions qu'elles avaient engendrées, à la manière de prophéties auto-réalisatrices. De même, l'effet palmarès ne relève pas simplement d'un comportement moutonnier d'imitation, mais de l'usage fait par chaque individu pris séparément du classement proposé, et de l'effet induit, au niveau collectif, qui s'ensuit. Le résultat est la consolidation de la position des gagnants : le meilleur vend le plus... et cela prouve qu'il est bien le meilleur ; on lui attribue un talent qu'il n'a pas nécessairement.

L'intérêt suscité ne saurait suffire à assurer la monétisation des usages : les voies de la gratuité, légale, illégale, ou glissant dans les eaux troubles d'une sorte de *soft piratage* qui transite par l'échange de disques durs et de clés USB par exemple, interdisent de construire des modèles soutenable en dehors des deux grandes configurations que pourraient être le monopole ou l'oligopole verrouillant les usages sur des supports dédiés, et la communauté à l'idéologie libertaire fondée sur l'échange et la gratuité.

Comment caractériser ces nouveaux marchés ? Il nous semble que deux mouvements inverses se dessinent. D'un côté, Internet disperse les opinions et les objets. En autorisant une individualisation des pratiques culturelles, il permet cette extrême fragmentation géographique des audiences que l'on rencontre, sur une moindre échelle, avec la télévision numérique. Le mode de production et de circulation des prescriptions est totalement redéfini ; il se déploie sur un spectre très large, et renvoie à des modèles d'affaires renouvelés, qui allient des formes de désintermédiation et des pratiques de ré-intermédiation via de nouveaux prescripteurs (sites de partage par exemple).

D'un autre côté, Internet rassemble, puisqu'il suscite la formation de communautés et qu'il permet l'enclenchement d'engouements collectifs, en construisant de nouvelles formes d'acquisition de la notoriété.

On pourrait déclinier cette tension entre dispersion et rassemblement avec la tension entre longue traîne et *star system*, entre tendance à la formation de communautés étanches et globalisation des goûts. Le cas du marché du livre numérique nous permet d'illustrer ces quelques remarques.

Le cas du livre numérique. La question de l'appréhension de la valeur

Qu'est-ce qu'un livre numérique ? L'objet est mal identifié. Le rapport entre le texte et le support demeure à définir : le texte numérique peut être lu sur une tablette (un support dédié), un ordinateur, une console de jeux, un téléphone mobile. Mais le livre numérique est-il simplement un texte numérique ou est-il « augmenté », et dans quelle mesure, par des fonctionnalités nouvelles, des liens, des images fixes ou animées, du son, des jeux ? Comment s'articulent le support et le contenu au niveau des modèles d'affaires ?

Deux modèles polaires s'opposent (Benhamou et Guillon, 2010). D'un côté, on trouve ceux qui misent sur le verrouillage des pratiques, tels Amazon avec le *Kindle* ou Apple avec l'*i-pad*. Ces stratégies reposent sur une logique d'intégration verticale, basée, pour les matériels, sur la qualité de la technologie et sur la séduction du design, ou encore sur le fait de posséder une avance et une marque commerciale. Le prix éventuellement élevé du matériel ne fait pas obstacle au développement du marché s'il existe une masse critique de titres de nature à inciter l'acheteur à accepter d'acheter exclusivement ses titres sur un magasin dédié. Le verrouillage de la clientèle repose sur la technologie (format propriétaire) ou sur les tarifs (abonnements), dans une logique d'externalités indirectes de réseaux (Katz et Shapiro, 1985 ; 1986). On entend par là l'effet de l'accroissement du nombre d'utilisateurs sur l'amélioration des caractéristiques de l'offre, ou sur l'offre de biens et services complémentaires. Ces externalités procèdent de la complémentarité entre les éléments qui composent le réseau.

D'un autre côté, se déploient des modèles fondés sur l'interopérabilité. Ce scénario, sans doute le meilleur du point de vue du bien-être social, repose sur une coopération amont entre les éditeurs, notamment en ce qui concerne l'harmonisation des formats et des types de contrats conclus avec les distributeurs. Les plateformes, même propriétaires, sont interopérables, et l'absence de format dédié empêche qu'un acteur réalise une rente sur le matériel technologique.

Au risque de rejoindre la rationalité cynique ou ironique du peintre Renoir, on pourrait arguer que la valeur de l'œuvre se traduit, du moins dans un premier temps, par le contrat de cession de droits d'auteur et par la rémunération de l'auteur, assise sur le succès de l'œuvre. Mais le numérique perturbe ce contrat. Pour les livres relativement anciens, un avenant permet de déterminer la rémunération d'une exploitation numérique. Pour les nouveaux contrats, si les prix sont faibles, les auteurs risquent de se retrouver pénalisés, puisque l'assiette de leurs droits diminue. Même dans l'option de contrats courts calqués sur le taux de rémunération du livre papier de 3 à 5 ans, dans l'attente des développements du marché, les auteurs sont peu incités à jouer le jeu d'un numérique dont l'effet de notoriété ou d'accroissement des ventes n'est guère prouvé.

À la redéfinition de la valeur répond la transformation de la chaîne de valeur ; des métiers disparaissent et d'autres se font jour, tandis que s'efface en partie le monde des passeurs-libraires au profit d'autres modalités de la circulation des conseils et des informations sur la qualité. En arrière-fond, ce sont les modalités de la lecture, dès lors qu'elle s'émancipe de son support, et les catégories d'achats qui se transforment. S'il est difficile d'extrapoler les comportements des utilisateurs précoces afin d'en déduire ceux des futurs usagers du livre numérique, on peut relever que l'économie du livre numérique s'inscrira sans doute dans une économie de l'expérience aux termes de laquelle l'offre comblera des contenus et des services et pourra prendre la forme de l'abonnement à des bouquets de services. À cette première dimension s'ajoutera celle d'une économie fondée sur la capture des attentions collectives. La variété des lectures est déjà très forte : elle se traduit par une combinaison de lectures nomades (d'un type de contenu à l'autre), de consultations, fractionnées selon des cheminements nouveaux, et parfois même qualifiées d'industrielles. Selon Giffard, (in Stiegler, Giffard et Faure, 2009), le processus d'industrialisation de la lecture se met en place autour de trois axes. En premier lieu, les fonctionnalités de lecture apparaissent comme des sous-parties de dispositifs informatiques, médiatiques et éditoriaux auxquels elles sont subordonnées, soit directement soit implicitement. En second lieu, les moyens de lecture s'informatisent (matériels, logiciels, interfaces, « signes passeurs », formats). Troisièmement, les actes de lecture se commercialisent, comme dans le modèle économique de Google qui se fonde sur une double lecture : celle des textes et celle... des lectures, de façon à solvabiliser la seconde par la connaissance du public et la vente de cette information à des annonceurs publicitaires.

Cette variété d'usages potentiels ouvre la voie à une pluralité de stratégies d'offre et de prix, l'achat à l'unité apparaissant comme une modalité parmi d'autres.

Trois modèles d'usages, qui sous-tendent des rapports très contrastés à la valeur, sont possibles. Avec le modèle de la gratuité apparente, les contenus servent de levier vers des accès payants de type miroir ou de service. Dans le modèle du miroir, l'achat par téléchargement implique la pérennité de l'accès. La tarification unitaire va de pair avec une décote variable par rapport au prix du livre papier, dans une logique de duplication du modèle économique qui prévaut dans le monde physique. Avec le modèle du service, le consommateur achète un service associé à un contenu éditorial plutôt qu'un livre. Dans chaque cas, et quelle que soit la modalité de l'usage

final, l'acquisition du bien se décline selon plusieurs modalités : achat à l'unité, abonnement, vente « à la découpe » (par chapitre ou par ensembles de pages), location, achat d'un droit à un nombre limité de téléchargements, *pay per view*, vente de bouquets, etc. Découpe, accès limité, abonnement, ces trois modalités questionnent la valeur en mettant en question l'unicité et l'intégrité de l'œuvre. Si l'on ajoute l'intervention du lecteur qui transforme et déforme la création initiale, le statut de l'auteur et celui de l'œuvre, intimement liés, sont déconstruits de concert.

C'est justement cette déconstruction qui nous ramène à l'œuvre de Becker. L'exploration des relations qui se tissent entre les acteurs du monde du livre demeure à faire. Certes, la reformulation de la définition de l'auteur est présente chez Foucault : dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », il questionne ce qui rend difficile de faire abstraction de la notion d'auteur alors qu'on s'intéresse à de « grandes unités discursives » où les auteurs, en tout cas comme personnes et autorités, sont accessoires. Il nous semble que le numérique écarte en partie cette difficulté en ouvrant la possibilité de multiples dialogues entre l'œuvre et les lecteurs, au point d'effacer les clivages entre les deux mondes. Antoine Compagnon avance dans une de ses leçons au Collège de France qu'« on ne se débarrasse pas à si bon compte de l'auteur. Le lecteur a besoin d'un interlocuteur imaginaire, construit par lui dans l'acte de lecture, sans lequel la lecture serait abstraction vaine »³. Le numérique ne conduit pas à se débarrasser des auteurs, mais à en permettre de nouvelles figures. C'est dans cette veine que la galaxie des blogueurs et des communautés de lecteurs, le développement d'une économie de la recommandation changent la configuration des rôles.

Conclusion

En ouvrant la possibilité d'une désintermédiation, le numérique permet-il un retour vers l'œuvre, ou au contraire, en mettant en question le clivage entre consommation et production, conduit-il à l'effacement de l'œuvre telle qu'on l'a pensée jusqu'alors, achevée (matérialisée par un livre qui comprend un texte « fini »), signée (qu'un auteur ou plusieurs auteurs reconnaissent et revendiquent comme la leur) et protégée (par le droit d'auteur) ?

En France en 2010, la volonté de maîtriser le prix du livre numérique, de la part des éditeurs, comme ils maîtrisaient le prix du livre papier, les a conduits à préconiser l'adoption d'une loi qui interdit le discount pour le livre dit « homothétique » ou non enrichi. L'œuvre s'efface alors derrière le livre devenu « homothétique », puisqu'elle est protégée à la condition qu'elle ne se coule pas dans le moule du numérique et qu'elle demeure au plus près de l'œuvre sur papier. Cette invention du législateur impose à l'auteur de devenir une sorte d'auteur homothétique, sommé de ne pas revendiquer le changement de son œuvre ni l'augmentation de ses royalties seraient-elles calculées sur un prix réduit du tiers.

L'objet livre est appelé à disparaître du paysage ; le livre devient un service et la lecture est industrielle. La valeur ne s'est pas volatilisée. Elle est autre et plus que jamais détachée de toute référence au coût comme au prix. La relation auteur-éditeur-lecteur tend à s'émanciper de l'intermédiation, en transférant sur le lecteur la charge de la recommandation. On pense à cette lettre de Kafka : « mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livres, et des livres qui nous rendent heureux, nous pourrions à la rigueur en écrire nous-mêmes ». Tout le monde

3. « Mort et résurrection de l'auteur ». www.fabula.org/compagnon/auteur1.php

n'est pas Kafka, mais le numérique ouvre le champ au bonheur d'entrer comme par effraction dans l'écriture des autres et de s'y perdre.

Bibliographie

Anderson Chris, (2006). *The Long Tail. Why the Future of Business is Selling Less of More*. New York, Hyperion.

Baumol William J., (mai 1986). « Unnatural Value: or Art Investment as Floating Crap Game », *American Economic Review*, n° 76, p. 10-14.

Becker Howard S., (2009). *Comment parler de la société? Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*. Paris, La Découverte.

Benghozi Pierre-Jean, Benhamou Françoise, (Spring 2010). « The long tail: myth or reality? », *International Journal of Arts Management*, vol. 12, n° 3, p. 43-53.

Benhamou Françoise, (2012). *L'économie du patrimoine culturel*. Paris, La Découverte.
–., (2002). *L'économie du star system*. Paris, Éditions Odile Jacob.

Benhamou Françoise, Guillon Olivia, (2010). « Modèles économiques d'un marché naissant: le livre numérique », *Culture Prospective*, 1.

Boudon Raymond, (1984). *La place du désordre*. Paris, PUF.

Caves Richard Earl, (2000). *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, Harvard University Press.

Connoly Marie, Krueger Alan B., (2006). « Rockeconomics: the economics of popular music », in Ginsburgh V. and Throsby D. (éd.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam, North-Holland, p. 667-719.

Flichy Patrice, (2010). *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris, Le Seuil.

Foucault Michel, (1994). *Dits et écrits*. Paris, Gallimard.

Kafka Franz, (1984/1904). Lettre à Oskar Pollack, 27 janvier 2004. In *Œuvres complètes*, 4. Paris, La Pléiade, Gallimard.

Katz Mira L., Shapiro Carl, (1985). « Network Externalities, Competition and Compatibility », *American Economic Review*, vol. 75, n° 2, p. 424-440.
–., (1986). « Technology adoption in the presence of network externalities », *Journal of political economy*, vol. 94, n° 4, p. 822-841.

Keen Andrew, (2008). *Le culte de l'amateur. Comment Internet détruit notre culture*. Paris, Scali.

Moulin Raymonde, (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion.

Perona Mathieu, Pouyet Jérôme, (2010). *Le prix unique du livre à l'heure du numérique*. Cepremap, Paris, Éditions de l'ENS.

Watson Peter, (1992). *From Manet to Manhattan. The Rise of the Modern Art Market*. New-York, Random House.

Stiegler Bernard, Giffard Alain, Faure Christian, (2009). *Pour en finir avec la décroissance*. Paris, Flammarion.

Enrichir les analyses genrées du travail artistique

Marie Buscatto

Howard S. Becker est un penseur incontournable pour ceux et celles qui s'intéressent aux œuvres d'art et aux artistes. Ses analyses ont nourri aussi bien les recherches sur la production d'œuvres d'art par les artistes que celles relatives à la réception des œuvres par les publics et à leur valorisation symbolique et marchande. Or, si Howard S. Becker n'a jamais abordé la question des rapports sociaux de sexe en art, que ce soit dans ses travaux pionniers sur le jazz (1963) ou dans son ouvrage théorique sur les mondes de l'art (1982), sa pensée n'en a pas moins largement nourri nos analyses originales des dimensions genrées du travail artistique. Elle a en retour enrichi les analyses genrées du travail artistique alors présentes dans la littérature scientifique. Quelle est donc la nature de cet enrichissement épistémologique, en quoi le concept de monde de l'art permet-il de mieux saisir les dimensions genrées du travail artistique ?

Tel sera l'objet de ce chapitre, fondé de manière principale sur une analyse rétrospective des dimensions originales de notre recherche sur les rapports sociaux de sexe dans le jazz français (Buscatto, 2003, 2007b, 2010b), puis dans les mondes de l'art (Buscatto, 2007a). En reliant notre approche originale aux travaux récents sur le genre dans l'art, ce chapitre visera plus largement à démontrer la grande capacité heuristique de la théorie des mondes de l'art à produire des analyses originales des dimensions genrées du travail artistique. Loin de nier la richesse des théories et des analyses déjà présentes dans les (rares) travaux sur les femmes et les hommes artistes dans le cinéma, la littérature, les arts plastiques ou la musique, les lignes qui suivent visent plutôt à montrer les manières dont le concept de monde de l'art développé par Becker enrichit encore notre compréhension des situations expérimentées par les femmes artistes, comparativement aux hommes artistes, en littérature, musique, danse, arts plastiques ou cinéma. Sera ainsi saisie de manière renouvelée la puissance du concept de monde de l'art pour analyser le travail artistique sous l'angle du genre.

Le travail artistique, un travail genré comme un autre

Selon Howard S. Becker, le travail artistique est « *un travail comme un autre* ». Au-delà des apparences mystérieuses et inspirées qu'il projette sur le commun des mortels, le travail artistique est à envisager comme un travail collectif soumis à des principes classiques de division et de coordination du travail, faisant l'objet de coopérations, de tensions et de conflits au même titre que les autres activités professionnelles organisées. L'art est donc à étudier comme « *un travail, en (s')intéressant plus aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes ou à leurs créateurs au sens traditionnel* » (Becker, 1986/1982, p. 21).

Ce travail collectif s'exerce principalement de manière coordonnée sur un ou plusieurs espaces communs – cinéma, orchestre, danse ou théâtre –, ou de manière éclatée en différents espaces et selon diverses temporalités – arts plastiques, jazz ou littérature (Buscatto, 2008). Saisir les dynamiques collectives du travail artistique suppose, dès lors, de placer les artistes au centre d'un « *réseau de coopération* » dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Que l'on parle de la création d'un nouvel album, de la mise en place d'une chorégraphie ou de la réalisation d'un tableau, ces œuvres d'art sont le fruit des rôles réciproques des différents acteurs, dont le « *personnel de renfort* » évoluant de manière invisible – producteurs, critiques, techniciens ou public. Guidés par des « conventions » artistiques, sociales ou techniques, ces différents acteurs et actrices négocient, dans l'interaction, entre conflits et accords précaires, la production d'œuvres d'art originales.

Or, étudier le travail artistique comme un travail collectif permet de mettre au jour une division sexuelle et sexuée du travail dans les mondes des arts plastiques, de la littérature, du cirque, de la musique, du cinéma ou de la danse. Sont saisies de façon compréhensive les manières sexuées dont sont produits et transgressés les sentiments, les sensations, les pratiques indicibles, les stratégies individuelles et collectives, objectives et subjectives à l'œuvre, dans le travail artistique. Comprendre les destins différenciés des hommes et des femmes artistes suppose ainsi de regarder comment se construit l'œuvre d'art au quotidien, dans l'interaction. Sont révélées les manières dont « se fait le genre » (West and Zimmerman, 1987), dont se produit l'« arrangement entre les sexes » (Goffman, 1997).

En décalage avec les (rares) travaux existants sur les dimensions genrées du travail artistique en ce début des années 2000, c'est bien cette approche qui est mise en œuvre dès les premiers pas de notre recherche sur les musiciennes et les musiciens de jazz dans ce monde très « masculin »¹ (Buscatto, 2007b). Plutôt que de centrer notre regard sur les imaginaires sexués à l'œuvre dans ce monde de l'art et la dévalorisation qui affecte les œuvres « féminines » (Naudier, 2001) ou de nous interroger sur l'articulation entre la vie privée et la vie professionnelle des hommes et des femmes artistes (Ravet, 2003), nous avons plutôt reconstitué les modes collectifs de production de la musique créée et les manières dont certains, plus que d'autres, réussissent à en vivre.

De manière profondément originale au regard des grilles d'analyse existantes dans ce domaine ont ainsi pu être appréhendés les processus sociaux, invisibles aux acteurs eux-mêmes, qui produisent et légitiment les ségrégations sexuées observées. Ont été par exemple révélés les réseaux sociaux « masculins » (et les phénomènes de cooptation « entre soi »), les conventions musicales « masculines » ou les ambiguïtés de la séduction féminine qui mettent les femmes musiciennes de jazz dans des situations contradictoires pour être reconnues, acceptées et recrutées comme musiciennes professionnelles de qualité.

D'abord construite au début des années 2000 pour rendre compte de la marginalisation sociale expérimentée par les chanteuses de jazz (Buscatto, 2003), au-delà de leur apparente visibilité scénique, puis confirmée pour rendre compte de la marginalisation sociale affectant les femmes instrumentistes de jazz (Buscatto, 2007b), cette analyse n'a été rendue possible qu'à

1. Non seulement le monde du jazz est un monde très masculin – plus de 90 % des musiciens de jazz français sont des hommes –, mais il est également très ségrégué – 4 % des instrumentistes sont des femmes quand environ 65 % des chanteurs sont des chanteuses. De plus, les femmes, chanteuses et instrumentistes, et ce quel que soit leur niveau de réputation, sont marginalisées et ne réussissent guère à vivre du jazz (Buscatto, 2007b).

travers la reconstitution des collaborations musicales – qui joue avec qui? – et de leurs déterminants personnels, musicaux ou sociaux à la lumière du genre – les hommes versus les femmes. Il est ainsi apparu qu'à niveau de réputation équivalent, les hommes développaient des réseaux sociaux plus actifs et efficaces que les femmes, chanteuses ou instrumentistes, étant plus souvent invité-e-s qu'elles et pouvant exercer leur rôle de leader musical avec une plus grande aisance et efficacité. Ou encore, les femmes, plus souvent que les hommes, étaient fatiguées des modes sociaux de construction de la musique, se disant souvent lasses, passée la quarantaine, de ces modes assertifs, affirmés, virils de production musicale en groupe... Femmes chanteuses et femmes instrumentistes, malgré les différences nombreuses entre elles, se retrouvaient ici dans les manières dont une interaction « masculine » participait à les marginaliser du monde de jazz, et ce quel que soit leur niveau de réputation musicale, parfois très élevé.

Cette analyse originale, nourrie par les concepts interactionnistes de Becker – les mondes de l'art – et de Goffman – l'arrangement entre les sexes –, a depuis fait des émules. On retrouve par exemple ce même apport heuristique du concept de monde de l'art sur l'étude du genre au travail dans la recherche sur le cirque contemporain de Marine Cordier (2009). Cette dernière montre ainsi comment aussi bien les rôles et les spécialités « féminins » que les réseaux sociaux « masculins » rendent plus difficiles pour les femmes que pour leurs collègues hommes l'exercice de l'art circassien et son maintien au fil du temps. Partant des modes collectifs de production des œuvres circassiennes, l'auteure réussit en effet à montrer comment les différences genrées influencent sans cesse les modes de coopération entre pairs, l'évaluation des compétences artistiques ou la valorisation finale des œuvres.

Un monde hiérarchisé... comme les autres mondes professionnels

La hiérarchisation socioprofessionnelle des artistes – et donc les modes d'exercice du travail artistique et les conditions de sa reconnaissance sociale – ne s'effectue pas sous le simple effet du « talent » révélé par la succession d'épreuves de comparaison et de rencontres humaines révélatrices. Que l'on s'intéresse à la construction sociale du « *génie de Beethoven* » comme Tia De Nora (1995) ou aux marginalisations sociales expérimentées au fil de leurs trajectoires par les rares femmes instrumentistes de jazz en France (Buscatto, 2007b), la hiérarchisation artistique se réalise aussi, comme dans les autres domaines de la vie sociale, sous l'influence de processus sociaux externes à l'exercice artistique et liés aux caractéristiques sociales partagées par certain-e-s artistes – le genre, l'origine sociale, l'origine « ethnique » ou l'âge. Comment s'y prendre pour rendre compte de ces hiérarchisations artistiques sous l'angle du genre ?

Une fois encore, notre recherche sur les femmes musiciennes de jazz a fait appel à la définition collective, interactionniste et dynamique des hiérarchies artistiques que Becker a mise en œuvre dans son étude des musiciens de danse (1963) et conceptualisée dans son ouvrage *Les mondes de l'art*. Est ainsi apparue la forte marginalisation des femmes musiciennes de jazz, chanteuses ou instrumentistes, qui, à niveau de réputation artistique équivalent, étaient dotées de possibilités inférieures de jeu – et donc de possibilités de maintien dans le jazz – que leurs équivalents hommes. Si le jazz n'est pas la pop et ne permet pas de gagner des rémunérations élevées, un lien s'établit bien pour les hommes en jazz français, entre la réputation artistique (plus ou moins élevée) et la capacité à vivre du jazz (plus on s'approche de l'élite, plus les chances de vivre en jouant du jazz augmentent). Hiérarchie musicale et hiérarchie économique vont plutôt

de pair pour les hommes musiciens de jazz. Or, ce lien établi par l'enquête pour les hommes – soit la grande majorité des musiciens de jazz – ne fonctionne plus pour les femmes. Leurs capacités de vivre du jazz ne dépendent guère de leur réputation musicale. Même très réputées musicalement, les femmes chanteuses ou les instrumentistes de jazz n'en vivent jamais de manière principale sur plusieurs années. Si, pour les plus exceptionnelles, elles réussissent à construire des réputations musicales équivalentes aux hommes musiciens de jazz reconnus, cette place dans l'élite musicale ne leur permet guère d'en vivre, au moins en France, et de se maintenir dans le monde français du jazz de manière principale, à l'inverse de leurs collègues hommes. Celles qui restent « quand même » développent alors des stratégies transgressives qui seules leur permettent de se maintenir – carrières très internationales, jeu dans d'autres musiques ou dans les autres arts du spectacle, enseignement. Ces tactiques ne renversent pas l'ordre masculin du jazz français même si elles suffisent à installer quelques femmes jusque dans l'élite musicale. Mais comme elles ne leur permettent jamais de vivre du jazz de manière principale, cela explique en retour la faible présence des femmes musiciennes à tous les échelons de la hiérarchie musicale et leur disparition « naturelle » au fil du temps malgré les premiers succès parfois éclatants...

De manière évidente, on retrouve une même manière ouverte et non dogmatique d'aborder la question de la hiérarchie artistique et économique chez Bielby au sujet des scénaristes de cinéma et de télévision à Hollywood (2009) ou chez Rannou et Roharik dans leur analyse genrée des chorégraphes (2009). Quand la position dans la hiérarchie artistique des scénaristes de cinéma et de télévision d'Hollywood est d'abord donnée par leur niveau de rémunération – le succès artistique appelant le succès financier –, celle des chorégraphes est d'abord analysée au prisme de la réputation des institutions dirigées et de la taille des projets chorégraphiés. Si, à Hollywood, le processus social premier de production des différences sexuées – d'âge ou d'origine « ethnique » – est l'« *agence de talent* », chez les chorégraphes français, la cooptation entre pairs masculins explique les différences de destin artistique entre hommes et femmes dans la danse française, favorables aux hommes pourtant minoritaires dans le monde de la danse et de la chorégraphie. La référence au concept de mondes de l'art explicite chez Bielby, implicite chez Rannou et Roharik, permet à ces chercheuses de définir la hiérarchie artistique au regard des critères présents dans les mondes étudiés et d'en identifier alors les processus sociaux de production et de légitimation de manière empirique.

Cette définition souple et ouverte des hiérarchies socioprofessionnelles permet alors de rendre compte des difficultés spécifiques d'accès, de maintien et de progression des femmes – en comparaison avec les hommes – dans les carrières artistiques. Cette approche ouverte, interactive et évolutive des hiérarchies artistiques, empruntée à Howard S. Becker permet encore d'envisager les mondes de l'art comme des lieux de transgression sociale susceptibles de se transformer au fil du temps. Ainsi, les artistes, femmes, d'origine sociale populaire ou d'origine « ethnique » dévalorisée transgressent régulièrement les frontières instituées et s'approprient des espaces artistiques imprévus. Ils ou elles font parfois appel au « retournement du stigmat » – l'« *écriture femme* » (Naudier, 2001) ou des œuvres plastiques « féminines » (Goyon, 2011). Elles ou ils profitent d'un accès égalitaire aux institutions scolaires – conservatoires (Ravet, 2003), centre national des arts du cirque (Cordier, 2009) ou Ecoles des Beaux-Arts (Pasquier, 1983). Ils ou elles s'appuient sur des mentors, des conjoints ou des réseaux sociaux autonomes plus efficaces (Levy, Quemin, 2011). Ces artistes, *a priori* moins favorisé-e-s, mobilisent des ressources propres atypiques pour investir un espace social qui leur est encore plutôt contraire (Buscatto, 2010b).

Des stéréotypes sexués en acte

Les travaux pionniers sur les femmes artistes (Beauvoir, 1949) ont opéré une nécessaire déconstruction/reconstruction de l'histoire de l'art. A ainsi été mis en évidence le *canon*, présupposé historique et culturel qui fonde l'histoire de l'art moderne occidental. Le texte historique de Griselda Pollock montre combien ce *canon*, porté par la croyance en l'universalité de l'art, est en fait androcentré (Pollock, 2003). Cette analyse a stimulé un ensemble de travaux s'intéressant aux manières dont certains stéréotypes sexués participent à rendre invisibles, mineurs ou secondaires les œuvres réalisées par les femmes. La thématique de la valeur et de la fabrication de la valeur a ainsi déconstruit les notions foncièrement genrées de génie, de talent ou de renommée (Naudier, Rollet, 2007). Les mondes de l'art sont le produit de rapports sociaux de classe, de sexe, de « race » qui organisent l'édification d'échelles graduées et forgent des systèmes de reconnaissance et de consécration entre courants adverses qui ont souvent pour « repoussoir » ce qui est référé au « féminin ». La défense des registres masculins et la hantise de la transformation des rapports de sexe apparaissent alors au cœur des argumentaires de résistance à la participation des femmes comme artistes, à l'image de l'« écriture-femme » (Naudier, 2001).

Si révéler ces stéréotypes sexués qui handicapent les femmes sur le chemin de la reconnaissance artistique est un moment majeur de la recherche – la femme muse, la femme émotive ou la femme au foyer –, l'appel au concept de monde de l'art permet de situer ces stéréotypes dans leur contexte d'expression et en apprécie de manière plus systématique les processus sociaux de production, de légitimation et de transgression (Buscatto, Leontsini, 2011a et 2011b). À travers son concept de *monde de l'art*, Howard S. Becker montre bien que la dimension collective de l'activité artistique s'étend aussi bien à la production de l'œuvre qu'à la construction de sa valeur. Non seulement la production des œuvres d'art suppose des coopérations multiples à ses différentes phases de réalisation et d'exposition entre les artistes et les différents intermédiaires culturels – techniciens, producteurs, programmeurs ou réalisateurs. Mais leur valorisation, leur reconnaissance, leur visibilité, leur réception supposent également des actions collectivement coordonnées entre plusieurs acteurs, professionnels ou non – critiques, attachées de presse, public, marchands d'art, diffuseurs ou amateurs d'art. Becker rappelle ainsi que la valeur des œuvres d'art et la réputation des artistes, si elles sont socialement construites, doivent aussi être homologuées par différentes instances de légitimation et faire ainsi l'objet d'un relatif consensus – une forme d'objectivation sociale des valeurs et des significations qui se maintient par la force de son évidence.

Or, dans le travail collectif et durable de production artistique, l'appréciation des œuvres et des artistes est elle aussi affectée par des processus genrés. Des travaux récents sur ces questions font ainsi apparaître, entre autres processus, la présence structurante de stéréotypes genrés qui sous-tend aussi bien les modes de féminisation à l'œuvre dans les mondes de l'art occidentaux que le caractère encore inachevé de la professionnalisation des femmes créatrices (Buscatto, 2007a). Expliquant en partie cette moindre présence des femmes artistes aux plus hauts niveaux de la hiérarchie artistique, professionnelle et économique, des stéréotypes genrés interviennent notamment dans les modes de reconnaissance et de légitimation des œuvres d'art produites par ces femmes. Cette analyse menée *in situ* nous a ainsi permis de montrer comment la grande force de séduction des femmes chanteuses de jazz s'accompagnait d'un fort dénigrement professionnel contraire à leur reconnaissance apaisée et fructueuse comme musiciennes « à part entière » par leurs collègues instrumentistes. Les femmes chanteuses de jazz sont prises dans

une impossible contradiction, entre nécessité de séduire pour monter sur scène et dénigrement accompagnant les usages de leur capacité de séduction, limitant leur capacité de reconnaissance artistique.

Dans le même ordre d'idées, on pense encore à l'exemple des trois artistes canadiennes autochtones – Jane Ash Poitras, Sherry Farrell-Racette et Sheila Orr – étudiées par Marie Goyon (2011). Ces artistes partagent en effet un double décalage qui rend *a priori* difficile leur reconnaissance par le monde des arts plastiques contemporains. D'une part, elles mobilisent des savoir-faire genrés, gestes techniques traditionnellement associés au travail des femmes, couture, broderie ou tissage. D'autre part, ces savoir-faire sont aussi invariablement associés aux arts dits « premiers » et à l'artisanat, c'est-à-dire aux « arts mineurs » dévalorisés dans l'histoire de l'art occidental. En décrivant leur lutte pour obtenir la reconnaissance artistique à laquelle elles aspirent, Marie Goyon décrit les différentes manières dont leurs œuvres sont sans cesse susceptibles d'être dévalorisées dans le monde des arts plastiques institutionnels du fait du recours aux stéréotypes de genre et d'ethnicité. Car loin d'accepter toute « victimisation », ces artistes vont, à l'inverse, adopter au fil du temps des stratégies d'endossement, de détournement ou d'autofiction visant à assurer la transgression des frontières de genre et de culture mais aussi du registre des valeurs artistiques. Au-delà des stéréotypes et des stigmates contraires, elles trouvent ainsi les ressources de leur affirmation en tant que femmes, artistes et autochtones, s'appuyant sur ceux et celles – critiques, historiens, galeristes ou artistes – favorables à cette transformation de l'ordre social. De manière plus large, il apparaît ainsi qu'étudier l'agencement des stéréotypes genrés (ethniques, d'âge ou de classe) dans le monde de l'art qui les accueille permet d'identifier les manières dont sont construits non seulement les classements artistiques mais aussi les processus de légitimation culturelle dans un monde de l'art donné.

Une division genrée qui se construit au fil du temps...

Dans le prolongement des réflexions d'Everett Hughes sur la « carrière », Howard Becker (1963) a envisagé les trajectoires socioprofessionnelles des musiciens de danse nord-américains des années 1950 autour d'étapes possibles de socialisation dans le temps, entre contraintes structurelles et choix individuels, entre organisation objective des possibles et orientations subjectives choisies par les individus. On peut ainsi regarder la vie d'un homme ou d'une femme comme une succession d'étapes qu'il ou elle franchit de manière en partie choisie, en relation avec des événements extérieurs. La « carrière » d'un individu donné dépend aussi bien de facteurs externes qui relèvent de la structure sociale que de facteurs propres à l'individu qui dépendent de ses motivations, de ses choix de vie, de ses désirs et perspectives. La carrière apparaît comme un « processus séquentiel », comme une succession d'étapes qui rend compte des transformations objectives et subjectives expérimentées par un individu donné. C'est dans l'interaction avec d'autres individus, dans la confrontation avec certaines situations sociales que les individus se définissent et définissent leur place dans la société. Les possibilités offertes par le système orientent en partie les choix des individus, les choix opérés par les individus dépendent en partie de leurs choix personnels, subjectifs...

Or, notre analyse de la marginalisation des femmes instrumentistes de jazz s'est de fait nourrie de cette perspective interactionniste longitudinale. En effet, au fil de l'analyse des trajectoires socioprofessionnelles des instrumentistes, hommes et femmes, rencontré-e-s au fil de l'enquête,

il est apparu que la marginalisation des femmes instrumentistes du monde du jazz est, comme pour les autres femmes évoluant dans des mondes masculins, un processus cumulatif (Buscatto, Marry, 2009).

Deux moments majeurs affectent ainsi les possibles féminins, comparativement aux hommes, et participent à éloigner les femmes, plus souvent que les hommes, du monde du jazz français. Deux moments de la socialisation professionnelle semblent particulièrement importants lorsqu'on s'intéresse à la périlleuse féminisation du jazz français. D'un côté, au cours de leur jeunesse (jusque vers 30-35 ans environ), les femmes instrumentistes d'hier et d'aujourd'hui sont « sursocialisées » quand elles accèdent à un monde qu'elles apprécient alors pour ses caractéristiques « masculines ». Comparées à leurs homologues masculins, les femmes instrumentistes de jazz rencontrées multiplient les ressources, même si elles ne les cumulent que très rarement toutes à la fois. Sauf exception notable, ces pionnières cumulent les ressources familiales, scolaires et professionnelles au moment de leur entrée dans le monde du jazz. Cette « sursocialisation » s'accompagne aussi d'une « suradaptation » sociale et individuelle à un environnement très « masculin ». La « sursocialisation » musicale, familiale et professionnelle des jeunes femmes instrumentistes se conjugue avec leur capacité d'« adaptation » à un monde très masculin pour entrer dans le monde du jazz et vivre rapidement de leur activité musicale.

Cependant, passées 30-35 ans, quand les parcours des hommes qui ont réussi à entrer dans le monde du jazz tendent plutôt à se stabiliser dans le temps, au-delà des moments de rupture, des réorientations et des difficultés personnelles expérimentés par tous et par toutes, ceux des femmes instrumentistes se fragilisent et, plus important encore, ne se traduisent guère par une capacité à vivre du jazz de manière principale. À mesure qu'elles prennent de l'âge, ces femmes voient leur position se fragiliser et devenir plus marginale, quel que soit le niveau de réputation acquis dans le passé ou le présent. Cette réalité, fruit d'un lent cheminement personnel, se situe, comme nous l'avons déjà vu plus haut, au croisement de rapports sociaux plus larges – la définition sociale des divers rôles féminins au fil de l'« âge » leur rend plus difficile l'engagement corps et âme exigé du musicien de jazz – et de normes, réseaux et conventions « masculins » portés par les musiciens de jazz – normes qui leur rendent difficile aussi bien d'être invitées comme collègue que d'accepter de continuer à évoluer dans ces environnements très masculins... Et on trouve certaines femmes musiciennes qui continuent à jouer « quand même », au-delà de la difficulté à trouver et à garder des partenaires de jeu, à être invité-e-s, à jouer dans des contextes jugés favorables, de la fatigue ressentie sur ces trajectoires plus épuisantes encore pour elles que pour eux (Buscatto, 2010b).

Reconstituer les « carrières » suivies par les hommes et les femmes dans les mondes de l'art permet ainsi de mieux cerner la part sexuée des orientations suivies par les unes, comparativement aux autres. Tout l'intérêt d'une démarche longitudinale apparaît ainsi dans les travaux de Marine Cordier (2009) sur les difficultés spécifiques de maintien des femmes circaciennes lorsqu'elles vieillissent physiquement ou de la propension de certaines musiciennes classiques à s'orienter vers l'enseignement lors de la venue des enfants (Ravet, 2003). C'est bien évidemment dans la comparaison systématique des destins féminins et masculins qu'apparaissent ces moments clés de l'orientation ségréguée, de la marginalisation ou du retrait plus souvent expérimentés par les unes comparativement aux autres – à l'arrivée des enfants, au moment du vieillissement biologique ou à l'entrée sur le marché de l'art. Apparaissent aussi les manières différenciées dont les femmes confrontées aux mêmes possibles vont pour certaines se retirer, pour

d'autres transgresser, pour d'autres encore reconstruire de nouvelles possibilités « féminines » afin de subvertir les assignations sexuées auxquelles elles sont *a priori* confrontées (Naudier, 2010). Reste alors à l'analyse à identifier aussi bien ces processus sociaux – internes ou externes aux mondes de l'art – qui participent à constituer ces moments clés dans la vie des femmes et des hommes artistes, que les ressources « féminines » mises en œuvre par ces femmes qui refusent de suivre un destin « féminin » et tentent de transgresser, avec plus ou moins de succès, les obstacles rencontrés sur le chemin de leur reconnaissance artistique.

Conclusion

Le concept de monde de l'art développé par Howard S. Becker permet de regarder le travail artistique sous ses dimensions genrées de manière originale. En incitant à étudier le travail artistique comme un travail « normal », organisé autour de hiérarchies socioprofessionnelles prégnantes et fondé sur la coopération entre acteurs variés et aux intérêts parfois divergents, l'approche beckerienne permet d'étudier le genre en train de faire, les différences sexuées dans leur mise en œuvre quotidienne. Il complète ainsi avantageusement la conceptualisation d'Erving Goffman sur l'arrangement entre les sexes considérant que c'est dans l'interaction quotidienne que « *sex-class makes itself, here in the organization of face-to-face interaction, for here understanding about sex-based dominance can be employed as a means of deciding who decides, who leads, and who follows.* » (Goffman, 1997). Les différences sexuées – sociales, d'âge ou ethnique – s'expriment, sont produites et sont transgressées dans l'interaction, point central d'observation.

L'observation in situ apparaît comme une technique de recherche particulièrement adaptée afin de révéler le genre en train de se faire dans un contexte artistique (Buscatto, 2010a). Peuvent être articulées dans une même analyse les dimensions professionnelles et privées de l'activité, être identifiés les sentiments, les souffrances ou les joies expérimentés selon un rapport genré. On peut ainsi mieux comprendre en quoi le passé d'ethnologue d'Howard S. Becker peut avoir joué un rôle majeur dans la conceptualisation des mondes de l'art. Elle n'en exclut pas pour autant la pertinence d'un usage approprié du questionnaire, de l'entretien, de documents écrits ou de statistiques professionnelles comme le prouvent les recherches sur les différences genrées à Hollywood (Bielby, 2009), en danse française (Rannou et Roharik, 2009), en littérature (Naudier, 2001, 2010) ou dans les arts plastiques (Pasquier, 1983), recherches mentionnées au fil de ce texte. Il s'agit alors de réussir à poser les questions, à élaborer les données chiffrées, à mobiliser les documents écrits qui rendent compte de l'activité observée et de ses conditions d'élaboration entre les membres des mondes de l'art étudiés in situ.

La pensée de Becker, en favorisant la construction d'analyses originales des dimensions genrées du travail artistique, complète et enrichit d'autres influences majeures également jouées par d'autres chercheur-es dans notre recherche. Au fil de ce chapitre sont bien apparues certaines figures majeures – Beauvoir, West et Zimmerman, Pollock ou Goffman – dans la mise en œuvre d'une analyse genrée. Mais, par la force même du questionnement traité, ont disparu des auteur-e-s pourtant également influent-e-s dans la construction de notre approche. Sans exclusive, peuvent ici être citées par exemple les réflexions de Françoise Héritier sur les hiérarchies sexuées (1996), de Perrot sur les « métiers de femme » (1987), de Maruani sur les ségrégations sexuées (2005), de Marry sur les pionnières dans les mondes masculins (2004) ou de Baudelot sur les socialisations « féminines » et « masculines » (1998). Autant d'influences majeures sans

lesquelles le concept de monde de l'art de Becker ne pourrait pas nourrir une approche originale des dimensions genrées du travail artistique dans divers univers artistiques – jazz, danse, cirque, musique classique, arts plastiques, littérature ou cinéma.

Bibliographie

- Baudelot Christian, (1998). « Rien n'est joué », in M. Maruani (dir.), *Les nouvelles frontières de l'inégalité. Hommes et femmes sur le marché du travail*. Paris, La Découverte, p. 277-283.
- Beauvoir Simone (de), (2000/1949). *Le deuxième sexe*. Paris, Gallimard.
- Becker Howard S., (1963). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press, (traduction française: *Outsiders. Sociologie de la déviance*. Paris, Métailié, 1994).
- ., (1982). *Art Worlds* Berkeley, University of California Press, (traduction française: *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1986).
- Bielby Denise D., (2009). « Gender Inequality in Culture Industries: Women and Men Writers in Film and Television » in Buscatto Marie et Catherine Marry (dir.) « Le 'plafond de verre' dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au xx^e siècle », *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 2, p. 287-252.
- Buscatto Marie, Leontsini Mary, (dir.) (2011a). « La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre – Editorial du numéro spécial », *Sociologie de l'art*, OPuS 18, p. 7-13.
- ., (2011b). (dir.) « Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre – Editorial du numéro spécial », *Sociologie de l'art*, OPuS 17, p. 7-16.
- Buscatto Marie, (2010a). *La fabrique de l'ethnographe. Dans les rouages du travail organisé*, Toulouse, Octarès Éditions.
- ., (2003). « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, p. 33-60.
- ., (2007a). « Women in Artistic Professions. An Emblematic Paradigm for Gender Studies », *Social cohesion and Development Journal*, vol. 2, n° 1, p. 69-77.
- ., (2007b). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris, CNRS Éditions.
- ., (2008). (dir.) numéro spécial « L'art au travail », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1.
- ., (2010b). « Leader au féminin? Variations autour du jazz », *Cahiers du genre*, n° 48, p. 142-172.
- Buscatto Marie, Tia De Nora, (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*. Berkley, Los Angeles and London, University of California Press.
- Buscatto Marie, Marry Catherine, (2009). « Le 'plafond de verre' dans tous ses éclats: la féminisation des professions supérieures au xx^e siècle – Introduction au numéro spécial », *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 2, p. 170-182.
- Cordier Marine, (décembre 2009). *Le cirque sur la piste de l'art. La création entre politiques et marchés* puis Université Paris Ouest Nanterre, Thèse de doctorat en sociologie.

- Goffman Erving**, (1997). « Frame analysis of gender ». In *The Goffman reader*, edited by C. Lemert and A. Branaman (Malden, Ma.: Blackwell Publishers). Première publication in 1977 as « The Arrangement between the sexes », *Theory and Society* vol. 4, n° 3, p. 301-333.
- Goyon Marie**, (2011). « Comment être artiste, femme et autochtone au Canada ? Du stigmatisme à son renversement dans l'art contemporain » in Buscatto M., Leontsini M. (dir.) « La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre », *Sociologie de l'art*, OPuS 18, p. 35-52.
- Héritier Françoise**, (1996). *Masculin/Féminin. Penser la différence* (1). Paris, Odile Jacob.
- Lévy Clara, Quemin Alain**, (2011). « Stéréotypes genrés dans l'œuvre, reconnaissance esthétique et succès marchand d'une artiste plasticienne : le cas de Marina Abramovic » in Buscatto M., Leontsini M. (dir.) « La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre », *Sociologie de l'art*, OPuS 18, p. 53-71.
- Marry Catherine**, (2004). *Les femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*. Paris, Belin.
- Maruani Margaret**, (2005). (dir.) *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*. Paris, La Découverte.
- Naudier Delphine, Rollet Brigitte**, (2007). (dir.) *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris, L'Harmattan.
- Naudier Delphine**, (2010). « Les écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », *Sociétés contemporaines*, n° 78, p. 39-63.
- ., (2001). « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n° 44, p. 57-73.
- Pasquier Dominique**, (1983). « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, vol. 25, n° 4, p. 418-431.
- Perrot Michelle**, (1987). « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », *Le mouvement social*, n° 140, p. 3-8.
- Pollock Griselda**, (2003). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London, Routledge.
- Rannou Janine, Roharik Ionela**, (2009). « La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique » in Delphine Naudier, Catherine Marry, Marie Buscatto *Travail, genre et art*, Paris, Document 13 du Mage, p. 91-106.
- Ravet Hyacinthe**, (2003). « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession. Les artistes interprètes de musique », *Travail, Genre et sociétés*, n° 9, p. 173-195.
- West Candace, Zimmerman Don H.**, (1987). « Doing Gender », *Gender & Society*, vol. 1, n° 2, p. 125-151.

Liste des contributeurs

Programme impact

Programme ANR IMPACT (InterMédiaires de Production artistique, Autonomie et organisation de la CréaTion).

Le programme IMPACT (2009-12), soutenu par l'ANR (Agence nationale de la recherche), avait pour objet d'étudier les relations sociales et économiques entre les créateurs et les intermédiaires culturels situés entre les artistes et les employeurs ou, plus généralement, entre les artistes et les publics.

Ce programme, coordonné par Laurent Jeanpierre, a mobilisé des chercheurs de différentes disciplines, autour d'approches et de terrains variés (édition, musique, art contemporain, cinéma...).

Présentation des auteurs

Jean-Yves Agard, docteur en sociologie de l'Université de la Sorbonne, est professeur de sociologie et chercheur au sein de la chaire Arts, Culture et Management en Europe (ACME) à BEM-Bordeaux Management School. Ses recherches portent sur le management de la diversité, l'identité et la socialisation dans les organisations. Dans ses travaux sur les carrières, sur la mobilité internationale des cadres ou les carrières artistes, il privilégie les approches ethnographiques. Il vient de co-publier un chapitre sur l'insuccès de carrière des artistes dans un ouvrage de recherche (*Mathieu, C. 2012, éd., Careers in Creative Industries, Routledge Advances in Management and Business Studies*).

Nicolas Aubouin est responsable du Département RSE et enseignant-chercheur au ResearchLab de l'ESG Management School. Il est également chercheur associé au Centre de Gestion Scientifique de Mines ParisTech. Ses recherches portent sur l'institutionnalisation de pratiques organisationnelles, les dynamiques de construction des métiers et compétences, les transformations de l'action publique notamment dans le secteur culturel. Ces travaux dans le secteur culturel analysent en particulier les dynamiques de structuration des mondes des Arts de la rue et des Nouveaux Territoires de l'Art du point de vue des dispositifs de gestion.

Pierre-Jean Benghozi est directeur de recherche au CNRS et professeur à l'École polytechnique. Il y dirige le Pôle de Recherche en Economie et Gestion et y est en charge de la Chaire « Innovation et Régulation des services numériques ». Spécialiste, depuis de nombreuses années, des industries culturelles et de l'internet, il préside, à ce titre, le Groupement d'Intérêt

Scientifique Culture, Médias et Numérique. Pierre-Jean Benghozi publie régulièrement sur ces questions en français et en anglais. Ses travaux actuels portent sur la structuration des chaînes de valeur et des nouveaux modèles d'affaires associés aux marchés en ligne. Son dernier ouvrage porte sur la « Télévision à l'ère du numérique ».

Françoise Benhamou est agrégée de sciences sociales et agrégée de sciences économiques. Professeure des universités, elle enseigne en outre à l'Institut national du patrimoine, à l'Institut national de l'audiovisuel, à Sciences Po Paris ainsi que dans diverses universités étrangères. Elle est membre du conseil d'administration et du conseil scientifique du musée du Louvre, ainsi que du Cercle des économistes, et préside l'ACEI (Association for Cultural Economics International). Elle a rejoint le collège de l'ARCEP (Autorité de régulation des communications électroniques et des postes) en janvier 2012. Elle est l'auteure de nombreux articles, livres, rapports sur l'économie de la culture et des médias. Dernier ouvrage publié : *L'Économie du patrimoine*, Repères, La Découverte, 2012.

Michelle Bergadaà est professeure de marketing et communication à l'Université de Genève. Elle a obtenu un Ph.D. à Montréal sur le thème « The Role of Time in the Action of the Consumer ». Elle a publié une centaine d'articles dans des revues scientifiques et des conférences internationales (Peer to Peer) et de nombreux livres. Ses travaux fondamentaux portent depuis 30 ans sur l'organisation temporelle et, depuis 8 ans, sur les métiers d'art, sur l'authenticité perçue des pratiques artistiques et sur le don. Ses travaux conceptuels traitent de l'éthique, de l'identité et du plagiat universitaire.

Florent Bousson est docteur en sociologie et chercheur rattaché au laboratoire EMC2 (UPMF – Grenoble). Fondateur du collectif artistique franco-espagnol Morpho prod, il est aussi guitariste et producteur de musique (disque *Abyssinia, song for a lost shepherd*, 2003). La seconde version de son livre *Les mondes de la guitare. Essai de sociologie d'un objet*, préfacé par Howard S. Becker, est sortie en 2009 chez L'Harmattan. Thématique de recherche et centres d'intérêt :

- la production musicale : analogique versus numérique, techniques d'enregistrement en studio ;
- usages des technologies de communication ;
- l'innovation et la recherche dans les métiers d'art en France.

Actuellement, il travaille à son compte dans le secteur des services linguistiques (<http://www.proz.com/profile/807668>).

Marie Buscatto est Professeure en sociologie à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne et chercheuse à l'IDHE (Paris 1 – Cnrs). Elle étudie les difficultés d'accès, de maintien et de reconnaissance des femmes dans les mondes de l'art, et plus largement, dans les professions prestigieuses. De manière parallèle, elle approfondit une réflexion sur les caractéristiques du travail artistique contemporain. Elle développe, enfin, les fondements d'une épistémologie de l'ethnographie du travail organisé.

Sabine Chalvon-Demersay est directrice d'études à l'EHESS et directrice de recherche au CNRS. Elle travaille au CEMS, au sein de l'Institut Marcel Mauss. Sociologue des médias, elle s'intéresse particulièrement à la question de la fiction à la télévision, envisagée dans sa contribution à la constitution d'un sens de la réalité sociale. Ses travaux ont porté sur l'histoire de la

télévision française et sur les héros de séries télévisées, envisagés à partir de leur réception. Elle travaille actuellement sur la façon dont *la façon dont s'articulent ensemble les priorités morales des personnages et les logiques des professionnels qui les animent.*

Ivan Clouteau est docteur en sciences de l'information et de la communication, associé à l'Équipe Culture et Communication du Centre Norbert Elias (UMR 8562) à l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. Ses recherches portent sur les médiations de la production et de l'art contemporain, les prescriptions auctoriales de l'art contemporain et une activité professionnelle émergente : la régie d'art contemporain. Il est également artiste plasticien.

Sébastien Dubois est professeur associé à Rouen Business School, chercheur associé au Centre de Sociologie des Organisations de Sciences-Po et au CESPRA à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Diplômé de l'ESCP-EAP et de Sciences-Po, il a obtenu un DEA de littérature française à l'université Paris 8 et son doctorat en sociologie à l'EHESS. Ses recherches portent sur les carrières artistiques et académiques, la réputation et les processus d'institutionnalisation. Son site Internet www.poesiecontemporaine.fr présente ces recherches.

Patrice Flichy est professeur de sociologie à l'université Paris Est, chercheur au LATTs (Laboratoire Techniques Territoires et Société). Directeur de la revue RESEAUX, communication, technologie et société. Il a publié de nombreux articles et ouvrages parmi lesquels : *L'Imaginaire d'Internet*, Paris, La découverte 2001, *L'Innovation technique*, Paris, La découverte 2003, *Le Sacre de l'amateur*, Paris, Le Seuil, 2010.

Anne Gombault, docteure en sciences de gestion de l'Université de Bordeaux 4, est professeure de comportement organisationnel et de management stratégique, à BEM-Bordeaux Management School où elle dirige la chaire Arts, Culture et Management en Europe (ACME) qu'elle a fondée en 2004 : une équipe internationale de 15 chercheurs permanents et associés produisant et partageant des connaissances sur le management des arts, de la culture et des industries créatives en Europe. Ses recherches portent sur l'identité organisationnelle, le comportement et la stratégie des organisations artistiques et culturelles dont les musées, des industries créatives en général dont le patrimoine, le tourisme et les vins et spiritueux, et des régions créatives. Elle a mené de nombreux travaux de recherche pour différentes organisations – parmi lesquelles le musée du Louvre et diverses organisations culturelles, le Ministère de la Culture et de la Communication (dont une recherche en cours sur le mécénat territorial en France), des régions et des villes françaises et européennes, des entreprises. Ses travaux sont publiés en France et à l'international, dont récemment un chapitre sur l'insuccès de carrière des artistes dans un ouvrage de recherche (Mathieu, C. 2012, éd., *Careers in Creative Industries*, *Routledge Advances in Management and Business Studies*).

Karim Hammou est docteur en sociologie, et post-doctorant au CESPRA (EHESS). Après une thèse sur la genèse et l'institutionnalisation du rap en France, ses travaux portent sur la construction de la notoriété et les logiques marchandes dans les industries culturelles. Il anime le carnet de recherche Sur un son rap : <http://surunsonrap.hypotheses.org>.

Antoine Hennion (CSI, MINES-ParisTech/CNRS) a mené des recherches en sociologie de la musique, de la culture, sur les amateurs, le goût. Il élabore une pragmatique des attachements à partir de terrains divers (sport, vin, musique, handicap, alcool...), et aborde les questions

de méthode et d'engagement que pose leur analyse dans son séminaire « Terrain » (CSJ/ Paris 3-Sorbonne nouvelle). Il est l'auteur de *La Passion musicale* (rééd. 2007), *La Grandeur de Bach* (avec J.-M. Fauquet, 2000), *Figures de l'amateur* (avec S. Maisonneuve et al., 2000), *Le Vin et l'environnement* (G. Teil et al., 2011), et de "Pragmatics of taste" (in *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, M. Jacobs, N. Hanrahan eds., 2004) et "Those Things That Hold Us Together" (*Cultural Sociology* 1/1, 2007).

Michael Hutter is research professor at Technische Universität Berlin, and research director at WZB (Social Science Research Center Berlin), where he heads the unit Cultural Sources of Newness. His research interests and publications lie in the area of economic and social theory, monetary history, media economics, economics of the creative industries, and the interdependence of economy and art.

Marie-Astrid Le Theule est maître de conférences en sciences de gestion au Cnam et expert-comptable. Au CNAM elle enseigne la comptabilité et l'audit dans la filière expertise-comptable; elle enseigne la gestion de la création à l'Institut Français de la Mode. Ses travaux portent d'une part sur la construction du chiffre comptable et son impact sur la société (par exemple dans les domaines hospitaliers et la justice), d'autre part sur les liens entre gestion et création (plus précisément dans le domaine des francs-tireurs). L'analyse des terrains est qualitative de longue durée suivant la méthode des sociologues de l'École de Chicago. Elle a publié des articles sur ces thèmes dans des revues françaises et internationales, des ouvrages pédagogiques et un ouvrage « *Passeurs de création: gestionnaires des organisations culturelles* » aux éditions Vuibert (2010). Sa thèse soutenue en 2007 a été plusieurs fois primée (prix de thèse en comptabilité-contrôle-audit AFC-FNEGE, sélectionnée pour le prix du Monde de la Recherche, prix de thèse en sciences de gestion pour publication FNEGE).

Françoise Liot, docteure en sociologie de l'Université de Bordeaux, est maître de conférences à l'IUT Michel de Montaigne de l'Université de Bordeaux 3 et chercheure au Centre Emile Durkheim de l'Université de Bordeaux Segalen. Ses recherches portent sur l'analyse des politiques publiques et sur la sociologie des carrières artistiques. Son travail a été publié dans des ouvrages et des revues françaises de sociologie: voir notamment *Le Métier d'Artiste* issu de sa thèse (L'Harmattan, 2004) ou « Collectifs d'artistes et action publique » dans *L'Artiste pluriel: démultiplier l'activité pour vivre de son art* (dans Bureau M.-C., Perrenoud, M., et R. Shapiro, Septentrion, 2009); et récemment un chapitre présentant les premiers résultats d'une recherche menée au sein de la chaire ACME de BEM sur l'insuccès de carrière des artistes (Mathieu, C. 2012, éd., *Careers in Creative Industries, Routledge Advances in Management and Business Studies*).

Pierre-Michel Menger est directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, où il enseigne la sociologie du travail et la sociologie des arts et de la culture. Ses recherches actuelles portent sur les carrières et les rémunérations dans la recherche et l'enseignement supérieur, sur les mécanismes d'évaluation dans les arts, les sciences et les entreprises, et sur les ressorts individuels et organisationnels de la créativité. Il a publié récemment *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* (Seuil/Gallimard/Ehess, 2009) et *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible* (Éditions de l'Ehess, 2011), et préfacé la traduction française d'*Art Worlds* de Howard Becker (Flammarion, 1988).

Stéphanie Moisdon, critique d'art et commissaire d'exposition, est co-fondatrice du magazine *Frog* et contribue régulièrement à *Beaux-Arts Magazine*. Par ailleurs, elle dirige le master Arts Visuels de l'École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL). Elle a organisé de nombreuses expositions, parmi lesquelles « Le monde comme volonté et comme papier peint », adaptée du roman de Michel Houellebecq « La carte et le territoire » au Consortium, Centre d'art contemporain de Dijon (2012), la 9^e biennale de Lyon (2007), « L'École de Stéphanie » pour La Force de l'Art à Paris (2006), *Before the End* au Consortium à Dijon (2004), la biennale Manifesta 4 à Francfort (2001) ou « Prémés innocents » au Capc de Bordeaux (2000).

Catherine Morel, PhD en marketing de l'Université de Sheffield, est actuellement directrice du *MA in Creative Industries and the Creative Economy* à l'Université de Kingston (Londres) et chercheure associée de la chaire Arts, Culture et Management en Europe (ACME) de BEM-Bordeaux Management School. Avant d'être à Kingston, elle a travaillé pour le Sotheby's Institute of Art de Londres, où elle enseignait le marketing dans le *MA in Arts Business*. Ses recherches portent sur les intermédiaires dans les mondes de l'art contemporain (maisons de ventes, galeries, etc.) et sur les relations entre les mondes de l'art et les mondes de l'entreprise. Elle mène actuellement avec une équipe de la chaire ACME de BEM une recherche sur le mécénat territorial en France pour le Ministère de la Culture et de la Communication. Elle vient de co-publier un chapitre sur l'insuccès de carrière des artistes dans un ouvrage de recherche (Mathieu, C. 2012, éd., *Careers in Creative Industries, Routledge Advances in Management and Business Studies*).

Raymonde Moulin est sociologue, directrice de recherche honoraire au CNRS. Elle a fondé et dirigé de 1993 à 2002 le Centre de sociologie des arts (EHESS/CNRS). Ses travaux organisés autour des relations entre art, économie et société (marchés des professions artistiques, politiques publiques de soutien à la création artistique, identification de l'artiste, démographie professionnelle des populations d'artistes) ont contribué à consolider la position de la sociologie de l'art dans le champ général de la sociologie. Elle est notamment l'auteur de : *Le marché de la peinture en France*, éd. de Minit (1^{re} ed. 1967, trad. anglaise Rutgers UP:1987); *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion (1^{re} ed. 1992); *De la valeur de l'art*, Flammarion 1995, *Le Marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion (1^{re} ed. 2000)

Dominique Pasquier est sociologue, directrice de recherche au CNRS, au sein du Département Sciences Economiques et Sociales de Télécom ParisTech, et chercheure associée à l'institut Marcel Mauss (EHESS). Elle est l'auteure ou co-auteure de sept ouvrages et de nombreux articles scientifiques. Ses travaux ont porté sur la sociologie de la culture, de la sociologie de l'art à celle des médias, des travaux sur les professionnels à ceux sur la réception et les publics.

Thomas Paris est chargé de recherches au CNRS, professeur affilié à HEC Paris, chercheur associé au PREG-CRG École polytechnique. Chercheur en gestion, il mène des recherches sur les industries de la création (cinéma et audiovisuel, musique, mode, édition, architecture, publicité, grande cuisine, design...), leur économie et leurs modèles organisationnels. Dernier ouvrage publié : *Manager la créativité*, Pearson, 2010.

Odile Paulus est maître de conférences à l'EM Strasbourg, chercheure au LARGE. Les questions de stratégie et de gouvernance dans le secteur artistique sont au cœur de ses publications et enseignements.

Bruno Péquignot, sociologue, Professeur des Universités. Directeur de l'U.F.R. Arts & Médias de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Membre du CERLIS, UMR 8070 Sorbonne Nouvelle/Paris Descartes/CNRS. Coordonnateur scientifique du GDR International (CNRS) Œuvres Publics, Société. Thèmes de recherche : Sociologie des arts et de la culture, histoire et épistémologie des sciences sociales. Il a publié 9 ouvrages et plus de 150 articles et chapitres d'ouvrage. Il est directeur éditorial pour les Sciences Humaines et Sociales des Éditions L'Harmattan.

Marc Perrenoud, sociologue et anthropologue, s'intéresse particulièrement aux domaines du travail et de l'art. Après une longue enquête ethnographique parmi les musiciens ordinaires du Sud-Ouest de la France ayant donné lieu à la publication de différents ouvrages et articles, il poursuit depuis 2009 à l'Université de Lausanne ses recherches sur les identités entre l'art et le métier et les économies symboliques du travail.

Jean Pralong, docteur en sciences de gestion de l'ESCP Europe, est professeur assistant de gestion des ressources humaines à Rouen Business School où il dirige depuis 2011 la chaire Nouvelles Carrières. Il a travaillé auparavant comme responsable du développement RH (Groupe Védior) et consultant (RH partners). Ses recherches portent principalement sur le succès de carrière dans les organisations post-industrielles et sur les influences générationnelles dans les attentes de carrière. Il a publié son travail dans divers journaux et ouvrages français dédiés aux carrières; et récemment un chapitre présentant les premiers résultats d'une recherche menée au sein de la chaire ACME de BEM sur l'insuccès de carrière des artistes (dans Mathieu, C. 2012, éd., *Careers in Creative Industries, Routledge Advances in Management and Business Studies*).

Walter Santagata est professeur d'économie publique à l'Université de Turin, Italie. Parmi ses derniers ouvrages : *La Mode. Une Economie de la Créativité et du Patrimoine*, La Documentation Française, Paris, 2005 (avec C. Barrere); *The Culture Factory*, Springer, 2008; *White Book on Creativity in Italy*, (Editor), downloadable: www.css-ebla.it, 2009; *Cultural Commons*, E. Elgar, 2012 (avec M. Marrelli, GM. Bravo & E. Bertacchini)

Alain Viguié (alias Aav), artiste et théoricien.

Michel Villette professeur de sociologie à Agro-ParisTech et chercheur au Centre Maurice Halbwachs (ENS/EHESS/CNRS) a été cadre au groupe BSN-Danone (1974), consultant à la société Euréquip (1978-82), chercheur au Centre d'Etudes des Systèmes et Technologies Avancées (1982-87), directeur d'étude à l'Institut Entreprise et Personnel (1987-90), Professeur à l'École Supérieure de Commerce de Paris (1990-92). Il a publié aux Éditions du Seuil *L'Homme qui croyait au management*, 1988, et à la Découverte : *L'Art du stage en entreprise*, 1994, 1999, 2002, 2010; *Le Manager jetable*, 1996; *Sociologie du conseil en management*, 2003, 2009; et avec Catherine Vuillermot, *Portrait de l'homme d'affaires en prédateur*, 2005, 2007, traduit en anglais par Cornell University Press, 2009, sous le titre *From Predator to Icons*, et en chinois par Gold Wall Press à Pékin.

Yves Winkin est professeur d'anthropologie de la communication à l'École normale supérieure de Lyon et professeur extraordinaire d'anthropologie urbaine à l'Université de Liège. Ses travaux actuels portent sur la marche urbaine comme mode de relation en public. Ses principaux livres sont *La Nouvelle Communication* (1981), *Erving Goffman : les Moments et leurs hommes*, trad. de Y. Winkin, Paris, éditions de Minuit (1988), *Anthropologie de la communication* (2001).

Basile Zimmermann, Professeur assistant en Etudes chinoises à la Faculté de lettres de l'Université de Genève, sinologue-sociologue avec une préférence pour la sociologie des techniques et la sociologie de l'art, il a travaillé sur la musique électronique en Chine et les sites de réseaux sociaux chinois. Il s'intéresse aux questions de méthodologie en études asiatiques, ainsi qu'à l'interaction entre les sciences humaines et les sciences sociales. Il est directeur de l'Institut Confucius de l'Université de Genève, un centre de compétences multidisciplinaire établi en partenariat avec l'Université Renmin de Beijing, dans lequel il supervise des activités d'enseignement et de recherche sur la Chine contemporaine.

Dans la même collection

ART

Histoire de l'Art occidental - Hervé Loilier

480 pages - ISBN 2-7298-1583-X - ISBN 978-2-7302-1583-1

HISTOIRE ÉCONOMIQUE

Les grandes étapes de l'histoire économique - Yves Carsalade

392 pages - ISBN 2-7302-0837-2 - ISBN 978-2-7302-0837-6

LANGUES ET CULTURES

Collection «Cultures, littératures et civilisations»

Le détail à l'œuvre. Individu et histoire dans la littérature, les arts et les discours. Sous la direction de D. Argelès, A.-M. Jolivet, H. Knörzner, C. Marinas, V. Pauly - 180 pages - ISBN 978-2-7302-1594-7 • ISSN 2100-3300

Le Sud au Cinéma (de *The Birth of a Nation* à *Cold Mountain*).

Sous la direction de Marie Liénard-Yeterian et Taina Tuhkanen

256 pages - ISBN 978-2-7302-1546-6 • ISSN 2100-3300

Nouvelles du Sud. Hearing Voices, Reading Stories - Marie Liénard-Yeterian et Gérald Préher

216 pages - ISBN 978-2-7302-1409-4 • ISSN 2100-3300

Société et économie de l'Espagne au XVI^e siècle. Marc Zuili

248 pages - ISBN 978-2-7302-1476-6 • ISSN 2100-3300

Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre.

Sous la direction de Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, Cristina Marinas

532 pages - ISBN 978-2-7302-1492-6 • ISSN 2100-3300

Collection «Linguistique et didactique»

Diversités culturelles et apprentissage du français - Sous la direction d'Olivier Bertrand

280 pages - ISBN 978-2-7302-1254-0 • ISSN 2101-129X

Lexiques scientifiques et techniques. Constitution et approche historique - Sous la direction d'Olivier Bertrand, Hiltrud Gerner et Béatrice Stumpf

272 pages - ISBN 978-2-7302-1397-4 • ISSN 2101-129X

Le français de spécialité. Enjeux culturels et linguistiques. Sous la direction d'Olivier Bertrand et Isabelle Schaffner

272 pages - ISBN 978-2-7302-1461-2 • ISSN 2101-129X

Quel français enseigner ? Sous la direction d'Olivier Bertrand et Isabelle Schaffner
384 pages - ISBN 978-2-7302-1547-3 • ISSN 2101-129X

Histoire du vocabulaire français. Origines, emprunts et création lexicale. Olivier Bertrand
232 pages - ISBN 978-2-7302-1581-7 • ISSN 2101-129X

Variétés, variations et formes du français - Sous la direction d'Olivier Bertrand et Isabelle Schaffner
470 pages - ISBN 978-2-7302-1586-2 • ISSN 2101-129X

Collection «Pratique des langues»

Chamäleon. La grammaire allemande sur le bout de la langue - Daniel Argelès, Carola Hähnel-Mesnard, Heidi Knörzner
384 pages - ISBN 978-2-7302-1511-4 • ISSN 2104-9963

Réussir le TCF. Exercices et activités d'entraînement - Olivier Bertrand et Isabelle Schaffner
280 pages - ISBN 978-2-7302-1536-7 (avec CD-Rom) • ISSN 2104-9963

Grammaire anglaise - Florent Gusdorf et Stephen Lewis
626 pages - ISBN 2-7302-0918-2 - ISBN 978-2-7302-0918-2 • ISSN 2104-9963

Grammaire anglaise - Exercices - Florent Gusdorf et Stephen Lewis
524 pages - ISBN 2-7302-1009-1 - ISBN 978-2-7302-1009-6 • ISSN 2104-9963

Grammaire anglaise - Corrigés des exercices - Florent Gusdorf et Stephen Lewis
164 pages - ISBN 2-7302-1010-5 - ISBN 978-2-7302-1010-2 • ISSN 2104-9963

Hablando - Apprendre l'espagnol en parlant - Anne-Marie Jolivet
278 pages - ISBN 2-7302-1135-7 (avec CD-Rom) - ISBN 978-2-7302-1135-2 • ISSN 2104-9963

Le russe en révolution - Apprendre le russe en parlant - Marina Koch-Lubouchkine
Tome 1 - Grammaire - 224 pages - ISBN 2-7302-1143-8 - ISBN 978-2-7302-1143-7 (avec CD-Rom)
Tome 2 - Textes, exercices, corrigés - 268 pages - ISBN 2-7302-1144-6 - ISBN 978-2-7302-1144-4 (avec CD-Rom)

Compréhension orale. TOEFL, TOEIC, IELTS, CLES - Florent Gusdorf et John Wisdom
224 pages - ISBN 978-2-7302-1574-9 • ISSN 2104-9963

MANAGEMENT

Globale diversité - Dominique de Courcelles
264 pages - ISBN 978-2-7302-1493-3

Langage et organisations. Sur les traces de Jacques Girin - Comité éditorial : Denis Bayart, Anni Borzeix et Hervé Dumez - 320 pages - ISBN 978-2-7302-1570-1

Management de l'innovation de rupture - Christophe Midler, Sihem Ben Mahmoud-Jouini, Rémi Maniak - 188 pages - ISBN 978-2-7302-1591-6

PHILOSOPHIE

Penser le XX^e siècle - Alain Finkielkraut
96 pages - ISBN 2-7302-0713-9 - ISBN 978-2-7302-0713-3

Nous autres, modernes - Alain Finkielkraut
358 pages - ISBN 2-7302-1288-4 - ISBN 978-2-7302-1288-5

Philosophie et modernité - Alain Finkielkraut
128 pages - ISBN 978-2-7302-1510-7

SCIENCES COGNITIVES

Neurogéométrie de la vision. Modèles mathématiques et physiques des architectures fonctionnelles - Jean Petitot - 424 pages - ISBN 978-2-7302-1507-7

Achévé d'imprimer en Avril 2013. Dépôt légal: 3^e trimestre 2013
ISBN 978 - 2 - 7302 - 1608 - 1 • *Imprimé en France*