

# 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





# Préface

*Raymonde Moulin*

J'ai beaucoup regretté de ne pas pouvoir participer, en octobre 2010, 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 souhaitions 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. Becker<sup>1</sup>

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*<sup>2</sup>. 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 nommions 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 médecine<sup>3</sup>, une université de premier cycle<sup>4</sup> et dans plusieurs milieux d'enseignement professionnel (écoles de métier et milieux d'apprentissage)<sup>5</sup>. 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 *Mercure 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. (trad. française de *Art Worlds*. 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, n°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 disponible<sup>6</sup> 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 artistique<sup>7</sup>.

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 Blumer<sup>8</sup> 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, Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1965.

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

8. Blumer Herbert, *Symbolic Interactionism*. Englewood Cliffs, (NJ), 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 Blumer<sup>9</sup> 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 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 Meyer<sup>10</sup> 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 Smith<sup>11</sup>, a montré comment les poètes utilisaient d'autres techniques conventionnelles pour indiquer quand finissait un poème. Ernst Gombrich<sup>12</sup>, le grand historien de l'art, a analysé comment les peintres indiquaient, par des techniques conventionnelles, de « vrais » arbres, personnes et autres objets. (William Ivins<sup>13</sup> 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 (Faulkner<sup>14</sup>); 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 (Moulin<sup>15</sup>); 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 Sutherland<sup>16</sup>, 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 Harmetz<sup>17</sup>, 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, Les 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. Sutherland<sup>18</sup> sur les relations entre éditeurs et auteurs dans la littérature anglaise au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> 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'apparaissaient 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 Latour<sup>19</sup>).

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'emploi Kuhn<sup>20</sup>, 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 Moulin<sup>21</sup>. Elle avait écrit un livre sur les marchés de l'art en France au milieu du xx<sup>e</sup> 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 œuvres<sup>22</sup>. 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'articles<sup>23</sup> 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 ouvrage<sup>24</sup>.

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.

# Sommaire

Préface .....	7
<i>Raymonde Moulin</i>	
Introduction .....	9
<i>Pierre-Jean Benghozi &amp; 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 &amp; 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 &amp; Alain Vigièr</i>	
Et si en lisant Howard Becker, on comprenait que la gouvernance génèrait 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