

**Marie Buscatto, *Quoi de neuf chez les artistes ? Les « mondes de l'art » à l'épreuve du travail artistique***

Dans *Les mondes pluriels* de Howard S. Becker (2013)

Le concept de « monde de l'art » a été élaboré par Howard S. Becker aux États-Unis au début des années 1980, dans le prolongement de la tradition interactionniste tracée notamment par son mentor Everett C. Hughes et des premières formalisations institutionnalistes de ce concept par des auteurs comme George Dickie ou Ted Cohen. Ce concept visait ainsi à rendre compte de manière extensive du travail collectif des artistes contemporains sous toutes ses dimensions, visibles et invisibles, au-delà des mythes inspirés et individualistes attachés au travail artistique en cette fin de xxe siècle.

Sous l'impulsion des travaux fondateurs de Becker [1982] certes, mais aussi de ceux de Raymonde Moulin [1967 ; 1992] et de ceux de Pierre Bourdieu [1992], la sociologie française des arts a vu se développer ces trente dernières années de nombreuses enquêtes empiriques menées dans des mondes de l'art variés – théâtre, littérature, musique, cirque, arts plastiques, cinéma, télévision ou danse. Le concept de monde de l'art y est employé, discuté et parfois étendu de manière imprévue. Or, comme l'évoque Bernard Lahire de manière si éclairante, malgré sa probable force de séduction qui lui aurait permis de résister au temps, l'usage d'un concept sociologique en dehors de son contexte empirique d'énonciation ne va pas de soi et mérite une réflexion spécifique envisageant à nouveaux frais la pertinence théorique et les dimensions effectives du concept à la lumière de nouveaux terrains, de nouvelles recherches empiriques :

Malgré une certaine plasticité qui lui permet de supporter certains transferts analogiques, le concept sociologique est lourd de tous les contextes socio-historiques qu'il a permis d'éclairer et n'a de sens que dans le rapport renouvelé à d'autres contextes. D'une part, on ne peut considérer faire œuvre de sociologue en se contentant d'appliquer de manière intuitive, des raisonnements sociologiquement élaborés (par d'autres) à des réalités non scientifiquement construites, et d'autre part, on ne peut espérer faire progresser la connaissance du monde social en théorisant sur des théories, sans passer par l'enquête empirique.

Dès lors, dans quelle mesure le concept de monde de l'art résiste-t-il à l'épreuve du déplacement temporel – trente années – ou géographique – des États-Unis à la France notamment – afin d'étudier le travail artistique contemporain ? Quels sont les éventuels apports heuristiques de ce concept dans une meilleure compréhension du travail artistique à l'aube du xxie siècle ? Aux vues de ces recherches empiriques, peut-on, voire devrait-on, envisager soit d'abandonner, soit de transformer, soit d'enrichir ce concept et la théorisation qui l'accompagne ?

C'est à partir d'une lecture raisonnée des travaux empiriques menés ces trente dernières années autour du travail artistique et parus, pour l'essentiel, en France et aux États-Unis, que seront mises à l'épreuve les trois principales dimensions du concept de monde de l'art : l'art comme travail collectif ; la capacité de reproduction et de transformation des mondes de l'art ; la hiérarchisation des mondes de l'art. Cette mise à l'épreuve sera l'occasion aussi bien de confirmer de manière argumentée les apports certains du concept des mondes de l'art à une étude du travail artistique dans les pays occidentaux à l'aube du xxie siècle que de discuter les enrichissements que les travaux récents ont permis de lui apporter.

# « Faire art » : le travail artistique comme activité collective

À travers le concept de « monde de l'art », Becker regarde d'abord « l'art 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, 2006 [1982], p. 21]. Du fait de son caractère éclaté, valorisant l'acte unique, faisant souvent l'objet de stratégies de déni de son caractère organisé, hiérarchique et parfois conflictuel, le travail artistique n'est en effet guère présenté sous ses dimensions collectives. À rebours de cet imaginaire social, le travail artistique est ainsi envisagé par Becker, au moyen du concept de « monde de l'art », 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.

En effet, selon Becker, saisir les dynamiques collectives du travail artistique suppose 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 » [Becker, 2006, [1982], p. 49]. 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 joués par les différents acteurs, dont le « personnel de renfort » évoluant de manière invisible – producteurs, critiques, techniciens ou public. Guidés par des « conventions » artistiques, sociales ou techniques partagées, ces différents acteurs négocient, dans l'interaction, entre conflits et accords précaires, la production d'œuvres d'art originales.

En général, les personnes qui coopèrent à la production d'une œuvre d'art ne reprennent pas tout à zéro. Elles se fondent plutôt sur des conventions antérieures entrées dans l'usage, qui font partie désormais des méthodes habituelles de travail dans le domaine artistique considéré.

Ainsi, comme l'évoque Becker dans un exemple développé dans son ouvrage de 1982, des musiciens de jazz qui ne se sont jamais rencontrés peuvent réaliser une performance *ad hoc* de qualité en raison de leur maîtrise des conventions relatives à un répertoire connu, aux règles harmoniques, rythmiques ou mélodiques pertinentes ou aux gestes à user dans l'échange musical pour faire évoluer la musique en train de se faire. Le public peut à son tour apprécier cette performance, ressentir des émotions, en raison de sa connaissance intuitive du jazz et de ses conventions de jeu. La mise en œuvre récurrente et partagée de conventions dans la production d'une œuvre d'art permet ainsi de repérer « un monde l'art » qui « est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent. Ce n'est donc pas à proprement parler une structure ou une organisation, et nous n'employons ces termes que pour évoquer l'idée de réseaux de personnes qui coopèrent » [Becker, 2006 [1982], p. 59]. Les mondes du jazz, de la danse classique, du rap ou du cinéma n'existent donc que dans la mesure où peuvent être repérées des actions collectives, entre coopérations et conflits, guidées par des conventions sociales, esthétiques, économiques visant à produire des œuvres d'art spécifiques, particulières grâce auxquelles ils peuvent être reconstitués *ad hoc* par le ou la chercheur-e.

De nombreux articles et ouvrages ont depuis lors confirmé et enrichi cette conceptualisation et fait apparaître de manière plus détaillée encore les principes collectifs de construction de

l'activité artistique et la variété des façons de coopérer de nombreux acteurs aux différents moments de la production artistique dans les mondes du théâtre [Bense, 2006 ; Katz, 2008], du rap [Hammou, 2009], des « musiques électroniques » [Jouvenet, 2006], de la pop-rock [Rudent, 2008], du jazz [Becker, Faulkner, 2009], du cirque contemporain [Sizorn, 2008 ; Cordier, 2009], du cinéma à Bollywood [Grimaud, 2007], de la danse contemporaine [Guigou, 2004], ou des arts plastiques virtuels [Fourmentraux, 2008]. Par leurs actions répétées, récurrentes et collectives, ces acteurs participent ainsi à constituer des mondes de l'art spécifiques. Ce point a été mis en lumière de manière particulièrement évidente dans le numéro spécial d'*Ethnologie française* que nous avons dirigé en 2008, « L'art au travail ». Les nombreux cas empiriques de ce numéro révèlent en effet avec acuité la force des conventions qui organisent le travail entre acteurs, la multiplicité des acteurs qui participent à la création artistique et la fluidité des interactions permettant aussi bien la reproduction des normes que leur relative transformation dans la durée.

Ainsi, à partir de plusieurs recherches portant sur les professionnels de la télévision française des années 1980 et 1990, Dominique Pasquier [2008] saisit les conflits entre professions « visibles » (animateurs et comédiens) et professions « invisibles » (producteurs, techniciens et réalisateurs). Elle dévoile les stratégies employées par ces dernières pour minimiser l'importance des professions visibles et rétablir des principes hiérarchiques ou coopératifs souvent bafoués par les professionnels visibles en raison des effets de popularité spécifiques au petit écran. Les observations mettent au jour les dimensions collectives de production des émissions de télévision étudiées dans leurs moments les plus conflictuels, dynamiques et hiérarchiques et révèlent un monde de l'art aux principes certes conflictuels, mais également partagés au fil des émissions de télévision, seul un accord minimal sur les règles du jeu permettant la production de ces émissions.

Les recherches empiriques identifient également les ressorts collectifs, coopératifs et tendus, partagés et conflictuels de l'acte créatif. Si Mademoiselle K, chanteuse pop-rock, apparaît dans les médias comme une artiste solitaire, son statut d'auteure-compositeuse-interprète mettant particulièrement l'accent sur sa force créatrice individuelle, une chronique serrée de la création de son premier album en donne une toute autre image [Rudent, 2008]. Croisant une analyse musicologique précise des différentes maquettes ayant marqué la création de l'une des chansons de son album et une description minutieuse du rôle réciproque des différents acteurs évoluant en la compagnie de Mademoiselle K, Catherine Rudent nous oriente en douceur vers l'évidence d'un travail musical collectif, négocié, multiple dans ce monde de l'art « pop-rock ».

Becker et Faulkner ont enfin repris à nouveau frais l'idée que le jazz est une activité collective afin d'en repérer de manière empirique les fondements musicaux, sociaux et esthétiques dans leur ouvrage *Do You Know... ? The Jazz Repertoire in Action* paru aux États-Unis en 2009. Ils ont ainsi décrit, avec force exemples et illustrations musicales, les manières dont les musiciens de jazz « font du jazz » ensemble, au-delà (ou parfois malgré) la diversité des formes et des styles qui constituent le jazz de ce début de siècle. L'analyse empirique précise ainsi les manières dont se joue la coopération musicale entre les musiciens de jazz.

Le travail et la création artistiques apparaissent ainsi comme des actes éminemment collectifs, guidés par des conventions sociales, esthétiques ou économiques qui participent à définir la norme artistique, organisés par des acteurs multiples, visibles et invisibles au regard du public, qui, entre coopérations et conflits en permettent la mise en œuvre. Ces mondes sont traversés par de nombreux réseaux qui soutiennent les différents acteurs dans leurs capacités à être recrutés, légitimés, cooptés par leurs collègues dans le temps. À l'image des travaux empiriques ici

présentés, les différentes recherches menées ces dernières années à partir du concept de monde de l'art ont ainsi confirmé l'un des paramètres constitutifs de ce concept, sans atteindre à sa pertinence conceptuelle.

Ces recherches empiriques, dont celle menée par Becker lui-même en collaboration avec Faulkner, ont également enrichi son usage en montrant, cas après cas, la variété des acteurs, la complexité des interactions, la multiplicité des dynamiques sociales associées à l'acte créatif et unissant de manière souple un ensemble d'individus, des créateurs aux membres du public en passant par les intermédiaires du travail artistique tous et toutes uni-e-s autour de l'acte artistique, jusque dans leurs conflits et leurs divergences, négociés ou non. L'analyse esthétique des œuvres produites ajoute encore à la force de ces analyses, croisant dans une même démonstration les caractéristiques esthétiques d'une œuvre donnée – une chanson, un spectacle ou un ouvrage – et les modes sociaux de production, de réception et de légitimation de ces éléments strictement artistiques [Rudent, 2008].

## **Les mondes de l'art, entre reproduction et transformation**

Les mondes de l'art, constitués par ces réseaux de coopération noués autour de la production, de la diffusion et de la consommation d'œuvres considérées comme artistiques, tendent à favoriser leur propre stabilité, leur reproduction, sous l'action des « professionnels intégrés », ceux et celles qui se situent au cœur des mondes de l'art et en favorisent la relative pérennité dans le temps.

« Les professionnels intégrés ont le savoir-faire technique, les aptitudes sociales et le bagage intellectuel nécessaires pour faciliter la réalisation des œuvres d'art. Comme ils connaissent, comprennent et utilisent couramment les conventions qui régissent leur monde de l'art, ils s'adaptent aisément à ses activités ordinaires. » [Becker, 2006 [1982], p. 238-239]. Tous ces acteurs, visibles et invisibles, intervenant dans la production de l'acte créatif, coopérant pour produire des spectacles, des ouvrages ou des œuvres plastiques constituent les « mondes de l'art ».

Les contours des mondes du jazz, de la littérature, du théâtre, de la danse classique ou de l'art contemporain sont nommés par l'observatrice ou l'observateur à partir de la connaissance minimale et de l'acceptation implicite de certaines conventions partagées par ses acteurs lors de la production des œuvres d'art. Seule l'enquête empirique en révèle donc les contours et les modes de mise en œuvre à l'image des travaux récents déjà en partie cités sur le théâtre [Bense, 2006 ; Katz, 2008], sur différentes musiques « populaires » [Hammou, 2009 ; Jouvenet, 2006 ; Rudent, 2008], sur le cirque contemporain [Sizorn, 2008 ; Cordier, 2009], sur le cinéma en Inde [Grimaud, 2007], sur la télévision [Pasquier, 2008], sur la danse classique [Laillier, 2012], contemporaine [Rannou, Roharik, 2009] ou Yemenite en Israël [Gibert, 2007] ou sur les arts plastiques pratiqués sur Internet [Fourmentaux, 2008].

Mais les mondes de l'art sont également sans cesse confrontés aux remises en cause, aux contestations, aux défis qui participent à les transformer, à les enrichir, à les faire évoluer. « Aucun monde de l'art ne peut se protéger longtemps ou complètement contre les forces du changement qu'elles proviennent de l'extérieur ou de tensions internes. » [Becker, 2006 [1982], p. 301]. Tout d'abord, faire art, dans nos sociétés, suppose de créer des œuvres originales, au moins sur l'un ou

l'autre aspect. Par définition, même les professionnels intégrés proposent des innovations, des nouveautés qui, sans nécessairement renverser l'ordre artistique existant introduisent de nouvelles manières de faire, de regarder, de dire. « Chaque œuvre d'art donne le jour à un monde unique sous certains rapports, qui allie beaucoup de données conventionnelles à quelques éléments novateurs. » [Becker, 2006 [1982], p. 85]. Les artistes développent ainsi des conventions spécifiques qu'ils ou elles partagent parfois avec un petit nombre de collègues, d'intermédiaires ou de profanes, qu'ils ou elles diffusent parfois dans le monde de l'art qui les accueille. Se trouve là une première source de transformations, le plus souvent progressives et mineures, d'un monde de l'art donné et qui explique que même l'idée de reproduction d'un monde de l'art reste toute relative, la reproduction se faisant par la mise en œuvre d'évolutions, de changements certes mineurs au regard des fondements constitutifs d'un monde de l'art donné, mais somme toute réels et constants.

Parfois, ces transformations sont plus radicales et peuvent toucher à des éléments essentiels de constitution d'un monde de l'art – ses conventions esthétiques notamment. Ces transformations peuvent se réaliser au sein d'un monde de l'art consacré depuis de longues années et le transformer de l'intérieur par le développement de nouveaux styles, de nouvelles conventions ou de nouvelles manières de travailler – littérature, musique « savante » ou arts plastiques – à l'image du « nouveau roman », de la peinture impressionniste, de la danse contemporaine ou du « cinéma d'auteur ». Les conventions font alors l'objet de tensions et de conflits entre les professionnel-le-s des arts qui peuvent parfois aboutir à la marginalisation de certain-e-s, à la scission entre sous-genres ou encore à l'innovation et à la création de nouvelles conventions. La rencontre entre des membres relevant de différents mondes de l'art participe encore à transformer, à enrichir, à faire évoluer un monde de l'art donné à l'image de la création artistique d'un album de pop-rock qui fait se croiser plusieurs styles musicaux sous une forme originale [Rudent, 2008] ou de la mise en place d'une production artistique plastique sur internet qui aboutit à la transformation des modes de diffusion, de perception et de consommation des œuvres d'arts plastiques [Fourmentraux, 2008]. D'autres transformations se jouent plutôt à l'extérieur des mondes de l'art légitimes et font l'objet d'une action collective de légitimation, d'« artification » qui consiste à transformer des pratiques « populaires » en pratiques artistiques valorisées à l'image du jazz, du cinéma, de la danse hip hop ou de la bande dessinée.

Les artistes, et notamment ce que Becker nomme les « francs-tireurs » sont au cœur de ces transformations et sont souvent confronté-e-s à des résistances et à des dénis nombreux de la part des « professionnels intégrés ». « Chaque monde de l'art a ses francs-tireurs, des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes. Ils apportent des innovations que le monde de l'art ne peut accepter parce qu'elles sortent du cadre de sa production habituelle. » [Becker, 2006 [1982], p. 242]. Les « francs-tireurs » ne se plient guère aux conventions existantes et créent ainsi des œuvres originales, dont la reconnaissance n'est que rarement possible, mais aboutit, quand elle l'est, avec l'appui d'autres membres des mondes de l'art ou de nouveaux membres intéressé-e-s par ces changements, au renouvellement d'une forme artistique. Mais d'autres acteurs interviennent dans ces éventuels processus de transformation et de légitimation de nouvelles pratiques : critiques d'art, esthéticiens ou marchands d'art. Ces dernier-e-s participent en effet activement à définir, à promouvoir, à mettre en mots ce qui est de l'art – par opposition à ce qui n'en serait pas –, à définir des critères de jugement précis, à établir une hiérarchie plus ou moins controversée entre les œuvres (et entre les artistes). Par ses actions directes ou indirectes de financement d'une pratique spécifique, les politiques publiques peuvent aussi jouer à légitimer certaines formes d'art comme cela a été observé pour la danse hip hop, le jazz, la musique baroque ou le cinéma d'auteur en France. Par ses choix précis, un public d'amateurs

passionnés contribue encore à ce processus de légitimation et de hiérarchisation des œuvres d'art et des artistes dans le temps.

Ces évolutions s'accompagnent d'ailleurs parfois de la scission d'un monde de l'art en genres et en sous-groupes relativement autonomes, qui peuvent à leur tour constituer des mondes de l'art spécifiques comme le rap parmi les musiques « populaires » [Hammou, 2009], la danse contemporaine venue du monde de la danse classique [Guigou, 2004] ou le cirque contemporain venu du croisement entre cirque, danse et théâtre [Cordier, 2009]. Si ses acteurs participent à légitimer les mondes de l'art existants par leurs actions répétées de consécration des œuvres produites et des artistes reconnus, ils ou elles permettent aussi des transformations fondamentales des mondes de l'art soit en enrichissant un monde de l'art donné d'un nouveau genre ou style – le hip hop en danse contemporaine, le punk en rock ou le free jazz en jazz –, soit en permettant la création d'un monde de l'art autonome comme le rap ou le cirque contemporain déjà mentionnés.

On voit ainsi que la deuxième dimension du concept de monde de l'art, sa capacité aussi bien à se reproduire qu'à se transformer, de manière progressive ou radicale, résiste encore une fois parfaitement à l'épreuve des travaux empiriques menés depuis trente ans.

## **Des hiérarchisations artistiques aux inégalités sociales**

Au même titre que les autres mondes sociaux, Becker voit dans les « mondes de l'art » le lieu d'expression des relations de hiérarchisation sociale, en partie propre à chaque monde de l'art, en partie sous l'influence des facteurs sociaux externes aux mondes de l'art. Si le premier point est bien documenté dans son ouvrage de 1982, le deuxième est plutôt le fruit des recherches empiriques récentes, enrichissant en retour le concept de monde de l'art tout en confirmant sa pertinence originelle.

En effet, selon Becker, tout monde de l'art fait l'objet de discours et de pratiques, explicites et implicites, de hiérarchisation des œuvres et des artistes. Les artistes, le public certes, mais aussi les critiques, les marchands d'art ou les diffuseurs, participent à, d'une part, distinguer les œuvres d'art des productions non artistiques – fixant ainsi les frontières symboliques d'un monde de l'art donné – et, d'autre part, à les hiérarchiser entre elles, à leur donner une valeur plus ou moins élevée selon des critères esthétiques qui font l'objet de nombreux débats, controverses et luttes au sein de chaque monde de l'art. Étudier un monde de l'art consiste ainsi, dans un premier temps, à identifier ce qui « fait art » dans ce monde et les critères qui en constituent les hiérarchies esthétiques et professionnelles dans la mesure où « les principes, arguments et jugements esthétiques occupent une place importante dans le système de conventions qui permet aux membres des mondes de l'art d'agir ensemble » [Becker, 2006 [1982], p. 147]. Si le critère d'originalité est au cœur des jugements émis sur les œuvres et sur les artistes en danse contemporaine [Guigou, 2004], il guide peu ceux développés en danse classique [Laillier, 2012]. Si la réussite financière est au cœur de la réussite artistique des scénaristes d'Hollywood [Bielby, 2009], elle n'exprime guère celle des poètes contemporains [Dubois, 2012]. Une composition ne comportant pas de swing doit-elle encore être définie comme du jazz [Becker, Faulkner, 2009] ? Ou encore dans quelle mesure le cirque contemporain est-il un art [Cordier, 2009] ?

Ces questions font l'objet de controverses, de débats, de conflits entre les différents acteurs d'un monde de l'art donné – plus encore lorsqu'un monde de l'art est en cours de constitution [Shapiro, 2004]. Repérer ces arguments, tout autant que les réputations d'artistes et d'œuvres ainsi construites, aide non seulement à définir les frontières de mondes de l'art donnés, mais aussi à en exprimer les modes de hiérarchisation et de segmentation des œuvres et des artistes à l'image des travaux de Hammou sur le rap [2009], de Cordier sur le cirque contemporain [2009] ou de François sur la musique ancienne [2005]. Peuvent également être repérés des groupes d'artistes justement définis par leur absence d'appartenance à un monde de l'art spécifique comme les *musicos* ou musiciens ordinaires étudiés par Perrenoud [2007 ; 2008]. « En somme, l'ensemble des activités coopératives qui débouchent sur la production des œuvres contribuent également à bâtir les réputations des œuvres, des créateurs et des mouvements, genres et disciplines artistiques. Ces réputations indiquent tout à la fois le niveau de qualité de l'œuvre dans sa catégorie, le niveau de talent de l'artiste, la fécondité du mouvement auquel il appartient, et la nature artistique ou non du genre et de la discipline. » [Becker, 2006 [1982], p. 358].

Or, au-delà des développements assurés par Becker dans son ouvrage de 1982, cette conception fluide, interactive et mobile des hiérarchies artistiques a particulièrement bien servi les recherches se posant la question des difficultés spécifiques d'accès, de maintien et de progression de certaines populations dans les carrières artistiques, qu'elles soient plasticiennes [Quemin, Levy, 2011], musiciennes de jazz [Buscatto, 2007], scénaristes de cinéma à Hollywood [Bielby, 2009] ou écrivaines [Naudier, 2007]. C'est ce que nous avons fait de manière explicite dans notre travail sur la 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 inférieures 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 chez les pairs et parmi la critique) et la capacité à vivre du jazz (plus on s'approche de l'élite artistique ainsi constituée, 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 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 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. Une partie non négligeable d'entre elles n'interviennent que de manière sporadique, voire disparaissent du monde du jazz. Et 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...

De manière évidente, on retrouve une même manière ouverte et non dogmatique d'aborder la question de la hiérarchie artistique pour expliquer les différences entre femmes et hommes, blancs et afro-africains ou jeunes et âgés chez Bielby au sujet des scénaristes de cinéma et de

télévision à Hollywood [2009] ou entre femmes et hommes chez Rannou et Roharik dans leur analyse genrée des chorégraphes français-e-s [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 contemporaine française, favorables aux hommes pourtant minoritaires dans le monde de la danse. 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 [Buscatto, 2013].

De manière complémentaire, toujours selon Becker, les transgressions des hiérarchies artistiques et professionnelles sont toujours possibles, portées le plus souvent par les « francs-tireurs », ces artistes qui ne trouvent guère à voir reconnaître leur production artistique par les « professionnels intégrés ». Là encore, les chercheur-e-s intéressé-e-s par les trajectoires des artistes, femmes, d'origine sociale populaire ou d'origine « ethnique » dévalorisée ont fondé leur recherche sur une identification fine des manières dont sont régulièrement transgressées les frontières instituées et dont sont appropriés des espaces artistiques imprévus. Ces artistes font parfois appel au « retournement du stigmate » – l'« écriture femme » [Naudier, 2001] ou les 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 Écoles des beaux-arts [Pasquier, 1983]. Ils ou elles s'appuient sur des mentors, des conjoints ou des réseaux sociaux autonomes plus efficaces [Quemin, Levy, 2011 ; Buscatto, 2007 ou Cordier, 2009]. 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, 2013].

On le voit bien ici la conceptualisation fluide, interactive et mobile de la hiérarchie artistique que permet le concept de monde de l'art a été appropriée par celles et ceux qui s'intéressaient non seulement à définir les hiérarchies artistiques, comme l'avait fait Becker dans son ouvrage, mais aussi à en saisir les déterminants sociaux selon le sexe, l'origine sociale, l'âge ou la nationalité. Et grâce à la vision dynamique du travail artistique que permet ce concept de monde de l'art, ont pu être repérées certes les sources de reproduction sociale favorables aux mieux lotis, mais aussi les possibles transgressions mises en œuvre par celles et ceux qui n'étaient *a priori* pas les mieux placé-e-s pour construire une valorisation favorable de leurs œuvres et de leur réputation.

## Conclusion

Les enquêtes empiriques menées sur le travail artistique depuis une trentaine d'années non seulement font souvent usage du concept de monde de l'art, mais en confirment toute la pertinence pour rendre compte des dynamiques sociales traversant le travail artistique contemporain. Éminemment collectif, faisant intervenir de nombreux acteurs visibles et invisibles, traversé par des logiques contraires et parallèles de stabilité et de transformation sociale, soumis à des logiques fortes de hiérarchisation artistique et économique, le travail artistique est un objet éclairé par



l'usage maîtrisé du concept de monde de l'art et de ses principales dimensions constitutives. Des recherches plus récentes sur les manières dont « se fait l'art » *in situ*, dont se jouent reproduction et transformation sociales ou dont les facteurs sociaux influencent la hiérarchisation artistique – genre, âge ou origine sociale – ont également montré la grande plasticité de ce concept qui s'est ainsi enrichi de nouvelles problématiques peu présentes dans la réflexion initiale de Becker posée au début des années 1980.

On remarque également que, dans le prolongement des travaux empiriques menés par Howard S. Becker sur les musicien-ne-s de danse, les chercheur-e-s mentionné-e-s au fil de ce texte, font souvent usage de l'enquête ethnographique qui saisit de manière particulièrement adaptée l'art « en train de se faire », dans sa complexité et sa diversité, au-delà des seuls discours mythiques sur l'inspiration et le talent [Buscatto, 2010, 2008]. Mais les chercheur-e-s ont là encore su enrichir les usages méthodiques mis en œuvre par Becker, grâce, par exemple, à l'analyse esthétique des œuvres produites [Rudent, 2008 ; Cordier, 2009 ; Levy, Quemin, 2011], à la reconstitution des collaborations à partir de pochettes de disque [Hammou, 2009] ou des listes de concerts [Buscatto, 2007] ou à la confrontation critique des discours recueillis en entretiens avec les observations ou d'autres documents de travail [Katz, 2008 ; Pasquier, 2008].

La grande plasticité du concept de monde de l'art peut cependant faire perdre toute rigueur empirique ou analytique au chercheur. Le force du concept, sa pertinence, son utilité ne valent que par son usage maîtrisé, raisonné, rigoureux, entre analyse exhaustive du matériau empirique et travail progressif et critique de conceptualisation de ce matériau [Buscatto, 2010]. Le ou la chercheur-e ne doit en effet jamais oublier, enquête après enquête, qu'un monde de l'art n'existe que tant qu'il ou elle peut en prouver l'existence empirique, en lien avec les chaînes de coopération, les réseaux de collaboration qui participent à le constituer. Laissons ici le dernier mot à Becker qui, dès 1982, nous avertissait du danger de donner au monde de l'art une réalité autre qu'empirique :

L'expression monde de l'art, ne l'oublions pas, est simplement une façon de désigner les personnes qui participent couramment à la réalisation d'œuvres d'art. Les interactions courantes sont précisément ce qui fait exister le monde de l'art : on résoudra donc généralement les questions de définition en tâchant de voir qui fait vraiment quoi et en coopérant avec qui.