

L'ART ET LA MANIÈRE : ETHNOGRAPHIES DU TRAVAIL ARTISTIQUE

Marie Buscatto

Presses Universitaires de France | « [Ethnologie française](#) »

2008/1 Vol. 38 | pages 5 à 13

ISSN 0046-2616

ISBN 2130565987

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-5.htm>

Pour citer cet article :

Marie Buscatto, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique »,
Ethnologie française 2008/1 (Vol. 38), p. 5-13.
DOI 10.3917/ethn.081.0005

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

L'art et la manière : ethnographies du travail artistique

Marie Buscatto
Laboratoire Georges Friedmann – CNRS
Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
marie.buscatto@univ-paris1.fr

Le travail artistique est un objet difficile à saisir, encore peu étudié malgré le fort attrait qu'il suscite dans notre société. Souvent placé sous le registre de la « vocation », il échappe aux analyses classiques des sciences sociales. Empreint de sentiments passionnés et d'implications subjectives dans l'accomplissement de l'œuvre, il ne facilite guère la distanciation. Dans la mesure où il est plutôt fluide, fuyant et parfois même solitaire, le travail artistique rend difficile la reconstitution de ses principes collectifs d'action, que la question soit posée en termes de « *mondes de l'art* » [Becker, 1982], de « *champ artistique* » [Bourdieu, 1992] ou de « *médiation* » [Hennion, 1993].

L'usage d'un regard ethnographique nourrit l'étude du travail artistique selon des lignes originales. Les douze contributions rassemblées ici examinent ainsi, sous des angles nouveaux, l'activité subjective et intime de création, les pratiques de professionnalisation, le rapport à la vocation, la reconnaissance du « statut » d'artiste, les savoirs artistiques ou encore les modes collectifs de production d'un son, d'un spectacle ou d'une œuvre jugée « belle ». Consacré à des ethnographies contemporaines du travail artistique, ce numéro donne à voir divers mondes de l'art – musique, cinéma, théâtre, télévision, arts plastiques, cirque, *Net Art*. Ces textes élaborent, enfin, une discussion raisonnée des manières dont l'ethnographie suscite des savoirs novateurs sur l'art, au prix d'un usage mesuré de la réflexivité¹.

■ L'émergence d'un nouveau regard sur le travail artistique

Dans un article majeur assurant un retour réflexif sur la littérature anthropologique, Jean Cuisenier examinait, il y a une quinzaine d'années, tout l'intérêt épistémologique d'une anthropologie de l'art qui, par ses seules vertus descriptives de la vie quotidienne (habillement, pratiques corporelles, arrangements architecturaux ou objets), accède aussi bien à l'organisation interne de pratiques artistiques qu'à leurs logiques sociales [Cuisenier, 1989]. L'art, au même titre que les autres institutions majeures de la vie sociale – religion, famille, organisation urbaine ou éducation –, voit ses pratiques décrites, analysées, saisies dans leur complexité symbolique et matérielle. Sans faire du travail artistique leur objet principal d'investigation, les recherches sur l'art abordent de façon novatrice les manières dont sont créés, produits, interprétés, vécus, réappropriés les objets d'art les plus variés – masques, vases, contes, costumes, chants, sculptures ou ouvrages tissés. La question même de leur « valeur » artistique fait également l'objet de nombreux débats scientifiques (et politiques), notamment dans ces sociétés traditionnelles où l'art n'a pas acquis l'existence autonome que lui reconnaissent les sociétés occidentales.

Depuis une vingtaine d'années, cette ambition guide des travaux ethnologiques consacrés aux pratiques artistiques, et notamment à la musique qui avait d'ailleurs, depuis longtemps déjà, fait l'objet d'un traitement particulier jusqu'à fonder l'ethnomusicologie. La revue *L'Homme* a, par exemple, consacré trois de ses numéros spéciaux à ce sujet en 2001 – « Jazz et anthropologie » –, en 2004 – « Musique et anthropologie » – et en 2006 – « Chanter, musiquer, écouter ». Un numéro spécial de la revue *Terrain* de 2001 est dédié au sujet des émotions en musique. Mais si les ethnologues ont pour habitude d'étudier l'art comme une institution socialement située, le travail

1. Je tiens à remercier Anne Monjaret et Jean-Pierre Hassoun qui, dès l'origine, ont soutenu ce projet de publication dans la revue *Ethnologie française*, et Martine Segalen qui s'est rapidement jointe à eux pour en suivre pas à pas l'élaboration. J'ai grandement bénéficié de leurs précieuses questions, suggestions et relectures successives.

artistique reste un objet peu abordé de manière autonome au sein de cette discipline à quelques exceptions tels les travaux concernant le « showbiz » [Daphy, 1994], les Folies-Bergère [Fourmaux, 2005], les modistes [Monjaret, 1998], les fans d'Elvis Presley [Segré, 2002], les circassiens [Fourmaux, 2006], le cinéma [Grimaud, 2003] ou les danses [Terrain, 2000].

Du côté des sociologues, de récents travaux scientifiques se sont intéressés à des aspects fondamentaux du travail artistique. Ont ainsi été étudiées les trajectoires professionnelles des comédien(ne)s [Paradeise, 1998] ou des musicien(ne)s [Coulangeon, 2004], l'émergence d'une « élite artiste » [Heinich, 2005], l'analyse des œuvres d'art [Péquignot, 2007] ou l'intermittence dans le monde du spectacle [Menger, 2005]. Mais du fait d'un usage sûr et bienvenu des méthodes « classiques » de la sociologie – statistiques, entretiens, analyse de documents et archives pour l'essentiel – d'autres questionnements sont restés dans l'ombre que révèle une pratique ethnographique intensive.

Quelques travaux anciens avaient engagé une analyse scientifique des professionnels de l'art basée sur des observations prolongées réalisées *in situ*. On pense ici aux travaux d'Antoine Hennion sur les professionnels du disque [1981], d'Howard S. Becker sur les musiciens de danse [1963 (1958)] ou de Raymonde Moulin [1967] sur les acteurs du marché de la peinture. Comme l'expliquait alors cette dernière, « *en définitive, la nature particulière du milieu observé m'a imposé de procéder à la façon des ethnologues* » [Moulin, 1989 (1967) : 16]. Ces travaux précurseurs sont cependant restés longtemps isolés, jusqu'à l'émergence récente de multiples travaux ethnographiques qui ont, en les prolongeant, renouvelé aussi bien l'étude du travail artistique que les usages de la méthode ethnographique.

Sociologues et ethnologues ont ainsi élaboré des recherches de type ethnographique analysant le monde des professionnels de l'art, leurs modes de production des œuvres, leurs processus de création, leurs pratiques artistiques quotidiennes, leurs réseaux de collaboration, leurs sensations, émotions ou sentiments subjectifs. C'est ce renouvelé, observé tant en France qu'aux États-Unis, qui a suscité notre envie de rassembler ici ces textes qui recourent tous à l'empirie et à la réflexivité. Ils rendent compte de manière vivante des usages et des apports de la méthode ethnographique dans l'étude du travail artistique².

■ Le travail artistique comme activité collective

À travers le concept de « *monde de l'art* », Howard S. Becker regarde 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, 1988 (1982) : 21]. Or, 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 est difficile à saisir dans ses dimensions collectives. Au-delà des apparences mystérieuses, inspirées, idéales qu'il projette au commun des mortels, il gagne pourtant à être l'objet d'une « *ethnologie du contemporain* » [Althabe, 1990]. Fondée sur des observations menées dans la longue durée, cette démarche intègre les différents paramètres de l'action qui participent de sa constitution.

Plusieurs articles font apparaître la capacité de l'ethnographie à faire émerger des « *mondes de l'art* », à cerner les principes collectifs de construction de l'activité artistique et la variété des façons de coopérer des nombreux acteurs aux différents moments de la production artistique.

À partir de plusieurs recherches portant sur les professionnels de la télévision française des années 1980 et 1990, Dominique Pasquier 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 effets de popularité spécifiques au petit écran. Quand les

2. Ce numéro est directement lié au projet de recherche dont nous avons assumé la responsabilité (« Le travail artistique au croisement des méthodes. Réflexions épistémologiques autour de l'ethnographie »), financé par le programme Action Concertée Incitative « Jeunes chercheuses et jeunes chercheurs 2004 » du ministère de la Recherche. Ce projet s'est conclu par l'organisation d'un colloque international les 21 et 22 septembre 2006 à La Sorbonne dont sont issues la plupart des contributions retenues dans ce numéro.

entretiens ne donnaient accès qu'à des images lisses et enjouées des relations de travail, les observations mettent au jour le « *spectacle du travail* » dans ses dimensions collectives les plus conflictuelles, dynamiques et hiérarchiques.

Menant l'enquête sur les tournages cinématographiques aux principes hiérarchiques également très affirmés, Camille Gaudy en repère les processus sexués de répartition du travail, des métiers et des statuts. Monde d'apparence mixte, le cinéma est en fait très sexué : quand les hommes évoluent plutôt dans les domaines de la création, de la technique et de l'autorité, les femmes sont cantonnées aux rôles esthétiques et d'assistantat. Les observations identifient les stéréotypes qui font des « femmes » les dépositaires « naturels » des rôles intimes, de confiance et de séduction. Si l'usage de ces ressources « féminines » leur assure un accès à ce monde du travail, il mine aussi les stratégies contraaires qu'elles tentent parfois de mettre en place pour dépasser leur assignation sexuée.

Les observations, effectuées ici dans des univers très hiérarchisés, ont joué un rôle majeur dans l'identification des principes collectifs de l'activité artistique. Comme l'affirme Paul Atkinson à propos de son étude sur l'opéra, « *it is the distinctive strength and contribution of ethnographic fieldwork that it allowed us to understand and document those social practices that are necessary for the collective production of art culture and performance* » [Atkinson, 2004 : 97].

La valorisation de l'inspiration individuelle, de l'unicité de l'œuvre et du registre de la « vocation » [Heinich, 2005] tend aussi à masquer ce que des recherches empiriques identifient sans cesse : les ressorts collectifs, tendus, conflictuels de l'acte créatif. Si Mademoiselle K, chanteuse pop-rock, apparaît dans les médias comme une artiste solitaire, son statut d'auteure-compositeure-interprète mettant particulièrement l'accent sur sa force créatrice individuelle, une chronique serrée de la création de son premier album en donne une tout autre image. 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.

■ Accéder au cœur de la création artistique

On peut aussi, par l'usage de la méthode ethnographique, saisir de façon compréhensive ces moments *a priori* invisibles, intimes et sociaux à la fois, qui sous-tendent l'acte artistique. L'ethnographie révèle bien les sensations, les sentiments, les émotions qui accompagnent le travail artistique ainsi que les dimensions plus sociales qui les organisent – principes de justification, critères de jugement, modes de transmission notamment. On en connaît un bel exemple à travers l'ouvrage portant sur les processus collectifs de construction du goût des belles choses où « *la question du goût comme aventure concrète et précise, inscrite dans la quotidienneté, peut être posée aussi comme expérimentation spécifique. Pour peu qu'on lui accorde curiosité et attention : c'est l'événement culturel et social que constitue l'expérimentation esthétique qui est l'objet de l'ethnologie* » [Nahoum-Grappe, Vincent, 2004 : 6].

Par une observation attentive aux moments les plus simples du travail artistique, on décrit ces pratiques indicibles, flottantes ou contradictoires en construction dans la production d'une œuvre artistique. Serge Katz repère ainsi, au fil des répétitions, les processus intellectuels et sensibles de l'apprentissage du métier de comédien. En regardant les usages du langage aux divers moments de la mise en scène de pièces de théâtre, Serge Katz identifie les processus d'apprentissage, par le jeune comédien, de son « métier », de ses rôles, de ses expressions physiques et verbales. Que cet usage premier du langage soit proclamé comme essentiel, à l'image des écoles de théâtre allemandes, ou qu'il soit plutôt nié, comme dans les écoles françaises, il n'en reste pas moins déterminant dans la manière dont les apprentis comédiens s'imprègnent du jeu attendu, des expressions jugées favorables, des attitudes « pertinentes ».

Le repérage des sensations, des ressentis ou des stratégies pour masquer les réalités du métier peut nécessiter une expérience directe de l'activité artistique par le chercheur [Buscatto, 2005b]. Magali Sizorn, en se mettant « dans la peau » des trapézistes, a entendu, « vu » et ressenti les manières dont se construisent les corporéités des ciras-siens. Le trapèze évoque légèreté et grâce, image savamment entretenue par les trapézistes à travers leurs sourires et leurs paroles enthousiastes. Mais son expérience directe de la trapèze a mené l'auteure à identifier leurs stratégies pour déjouer les douleurs, les blessures, les peurs, pour faire taire leurs sensations négatives, autrement dit pour mettre au jour les contraintes exercées sur les corps afin de les dompter dans le sens artistique visé.

Les processus de création artistique peuvent encore être « invisibles » au regard extérieur du fait de leur grande nouveauté, de leur faible lisibilité pour les acteurs eux-mêmes ou du caractère très éclaté de l'activité, justifiant en retour l'enquête ethnographique de longue durée. À l'image de la vidéo qui a redéfini les modalités de réalisation, d'exposition et d'évaluation de ce qui « fait » art, Internet transforme les manières dont certains créateurs y vivent, y façonnent et y font reconnaître une œuvre d'art. En observant *Mouchette* (1996-2006), un projet développé à l'interface d'Internet et des mondes de l'art contemporain, Jean-Paul Fourmentaux en montre les modes spécifiques de construction. En suivant de près la construction d'une œuvre d'art sur Internet, l'auteur en repère les modalités ambivalentes de production, entre technologie informatique, lieu d'échange interactif et création conceptuelle. L'ambivalence de son inscription clivée entre le réseau et la scène artistique joue d'ailleurs dans la difficile reconnaissance de *Mouchette* (1996-2006) comme œuvre dans les réseaux d'art contemporains.

De 1997 à 2002, Denis Laborde a assisté à l'élaboration et à la création de *Three Tales*, un opéra vidéo du compositeur minimaliste contemporain Steve Reich et de la vidéaste Beryl Korot. Après une description précise du contenu de *Three Tales*, l'auteur examine ici le rôle créatif d'un acteur invisible de ce processus et pourtant indispensable à sa mise en musique : Ernst Neisel, le régisseur de l'Ensemble Modern de Francfort. Si ce dernier apparaît, *a priori*, comme le simple exécutant d'un plan d'action bien installé, d'une routine technique et matérielle sans imagination, une observation quotidienne et répétée de ses actions, un relevé précis des initiatives dont il fait sans cesse preuve dévoilent, selon l'auteur, la part créative, flexible et innovante de ses actions. Denis Laborde attribue d'ailleurs à Ernst Neisel la posture d'auteur que ce dernier revendique au fil des rencontres avec l'observateur.

On retrouve ainsi avec bonheur la conclusion tirée par l'ethnologue Laura Grindstaff au sujet des travaux sur les émissions de télévision : « *Yet very little of the resulting research examines daytime talk shows ethnographically, from the "inside" perspective of producers and guests, and with an eye towards understanding how the norms and practices of the production process itself shape and inform the talk show as text* » [Grindstaff, 2002 : 34]. Le travail artistique est rarement regardé « de l'intérieur », du point de vue de ceux et de celles qui s'y consacrent au quotidien, dans la durée, souvent de manière peu visible. C'est l'enquête par observations qui permet d'y parvenir.

■ De l'idéal artistique au travail « ordinaire »

Parce qu'elle ouvre à des pratiques sociales peu visibles, l'ethnographie construit un regard privilégié sur leurs réalités « micro ». Mais elle fonde aussi, grâce à la multiplication des « jeux d'échelle » [Revel, 1996], le repérage de phénomènes sociaux plus larges. En d'autres termes, l'ethnographie se révèle un outil pertinent pour identifier des mouvements de production, de reproduction et de transformation des rapports sociaux et les décrire dans leurs réalités les plus fines. On peut ainsi multiplier les niveaux d'analyse du social, de l'analyse micro-sociale d'une activité professionnelle donnée au repérage d'un fonctionnement macro-social [Burawoy, 2003].

Un exemple particulier de cette capacité de l'ethnographie à articuler les différents niveaux de construction du social serait ici la mise sous tensions du statut de l'artiste

et de l'idéal artistique. Lors de notre enquête ethnographique dans le « monde du jazz » français, le travail musical se présentait comme une forme aboutie d'expression de « soi » envahissant les différentes sphères de la vie privée et professionnelle. Du fait de cet « idéal » partagé par la grande majorité des musicien(ne)s professionnel(le)s de jazz, leur expérience quotidienne était semée de nombreuses tensions personnelles et professionnelles. Alors qu'une élite musicale apparaissait soumise à une forte « *psychologisation sociale* », l'essentiel des musicien(ne)s situé(e)s aux échelons les moins élevés de la hiérarchie musicale, sociale et économique élaborait de nombreux compromis, parfois résignés, parfois assumés, entre expression de « soi » et réalisation d'un métier musical bien ordinaire [Buscatto, 2004].

Les « musiciens ordinaires » toulousains observés par Marc Perrenoud sont plus souvent en activité sur les scènes de bal, lors d'animations commerciales ou dans les bars d'ambiance que programmés dans les festivals et sur des scènes musicales reconnues. On pense ici au chanteur de bal qu'incarne Gérard Depardieu à l'écran dans le film *Quand j'étais chanteur* de Xavier Giannoli. Ces *musicos* « font le métier », développent des ressources locales, des savoirs professionnels très particuliers, des réseaux faits de solidarités réciproques. Ils (et rarement elles) s'éloignent du registre de la vocation classiquement associé au travail artistique pour rejoindre celui du travail indépendant et de l'artisanat local. On les rapproche d'ailleurs sans peine des musiciens de blues de Chicago observés par David Grazian. Confrontés à une intense commercialisation des scènes blues de Chicago, ceux-ci voient leur désir d'expression personnelle et de créativité sérieusement mis à mal. Ils développent des stratégies rhétoriques, musicales et spatiales pour continuer à répondre au mieux à leur imaginaire artistique, même s'ils doivent sans cesse jouer ces morceaux de musique qu'ils apprécient peu et que réclame le public, la fameuse « *Set List From Hell* ».

L'entrée dans le monde quotidien des artistes, réputés et « ordinaires », aide à saisir aussi bien les manières dont les individus vivent, façonnent et affirment leur statut d'artiste que les processus de définition d'une activité comme « artistique ». Les ambivalences concernant la qualification de l'œuvre *Mouchette* (1996–2006) rejaillissent en retour sur son créateur. Le caractère ambigu, changeant et peu stabilisé de la création rend difficile sa reconnaissance comme œuvre d'art. L'anonymat de l'artiste, nécessaire pour détacher le produit informatique de ses autres usages – journal intime, blog d'expression ou site « voyeur » –, rend l'œuvre peu lisible dans les mondes de l'art. Les qualifications de l'artiste, de l'œuvre d'art et du travail artistique apparaissent bien jouer de manière réciproque. On rejoint la formulation qu'en a faite Bruno Péquignot dans son récent ouvrage, « *l'artiste n'existe pas avant l'œuvre, de même que l'œuvre n'existe pas avant l'artiste, la production de l'un est production de l'autre* » [Péquignot, 2007 : 32].

Que se passe-t-il encore pour les artistes lorsqu'ils et elles réalisent des interventions dans des mondes aux logiques *a priori* étrangères aux réalités artistiques ? Selon les observations menées par Jean-Paul Filiod, les artistes intervenant dans des écoles maternelles voient leurs identités, leurs compétences, leurs savoirs se diversifier, se complexifier, se brouiller par le seul contact avec ce territoire professionnel nouveau. Toujours artistes dans leur esprit, plutôt pédagogues dans leurs actes, les trajectoires et les définitions de soi se multiplient entre investissements identitaires et renégociations des définitions de leurs actes professionnels. On retrouve des tensions identitaires proches dans le monde du « nouveau cirque ». Si ce dernier a bien, selon Magali Sizorn, accompli un rapide processus d'*artification* sous l'impulsion des politiques publiques et des circassiens désireux de voir reconnaître leur originalité créatrice, ces artistes sont sans cesse soumis à des tensions et à des ambivalences difficiles à résoudre. Le « nouveau cirque » rejette sans ambiguïté une parenté avec les pratiques gymniques ou les spectacles commerciaux. Il est d'abord vécu comme une pratique artistique du fait de sa capacité créative et de sa visée esthétique. En revanche, le rapprochement avec les arts « savants » crée d'autres difficultés à ceux et à celles qui se préfèrent « artisans du spectacle » et se sentent mis en danger par le poids et la présence d'acteurs publics très impliqués.

■ Adopter la « voie » de la réflexivité

Soumis à une forte « *ambivalence épistémologique* » de leur matériau [Schwartz, 1993], les ethnographes peuvent s'extraire de toute référence aux repères scientifiques positifs. Certain(e)s ethnologues, notamment anglo-saxons – Norman Denzin [1999], James Clifford et George E. Marcus [1986] ou Patricia Clough [1992] –, ont choisi la voie « post-moderne » faisant de chaque écrit aussi bien un travail scientifique qu'une œuvre littéraire qui met le « Je » de l'auteur(e) au cœur de la restitution menée par le ou la chercheur(e). L'argumentation tient ici autant à la nature supposée de l'enquête, trop subjective pour être objectivée, qu'à l'impossibilité de saisir la complexité du monde. L'anthropologue vise à restituer la diversité de ces « voix » présentes dans les sociétés étudiées, pouvant ainsi en retour éliminer le caractère fondamentalement inégalitaire du travail anthropologique qui privilégierait « naturellement » les points de vue dominants. « *An existential ethnography offers a blueprint for cultural criticism, a criticism grounded in the specific worlds made visible in the ethnography. It understands that there can be no value-free, objective, dispassionate, value-neutral account of a culture and its ways* » [Denzin, 1999 : 512].

Mais une autre voie possible est la construction d'une manière scientifique réflexive, « *that is, an approach to participant observation that recognizes that we are part of the world we study* » [Burawoy, 2003 : 655]. La production de résultats sociologiques et ethnologiques s'appuie alors sur un long travail réflexif élaboré aux différents moments de l'enquête [Burawoy, 2003 ; Buscatto, 2005a ; Weber, 2001]. Entre engagement et distanciation [Elias, 1956 ; Hughes, 1971], l'enquêteur transforme de nombreuses expériences humaines, souvent intenses et très personnelles, en analyses raisonnées. « *Ethnography, therefore – like every non standardized type of social research, if it wishes to meet the conditions of unequivocal basis research – must now and, above all, in the longer term be marked by a fundamental scepticism about the quality of the data provided by others* » [Honer, 2004 : 114].

Les différents articles font apparaître quelques façons de penser la définition d'un « modèle réflexif » dans l'étude du travail artistique autour des questions de l'engagement/distanciation, de la construction de la relation d'enquête ou encore du croisement du matériau ethnographique avec des « données » élaborées par d'autres moyens – analyse des œuvres produites, des discours recueillis par entretien ou des réponses à des questionnaires.

Dans leurs stratégies d'enquête, les chercheur(es) doivent savoir s'adapter aux spécificités du système social étudié, composer avec les attentes des observé(e)s sous peine de se voir exclu(e)s du terrain ou de ne pas en saisir les subtilités, les finesses, les réalités. Gary Alan Fine et Julia Rothenberg engagent une analyse réflexive des enjeux ethnographiques propres aux recherches sur les mondes de l'art. Partant d'une enquête menée auprès de plasticien(ne)s, de collectionneurs, de commissaires d'expositions et de galeries, les auteurs discutent au plus près les manières dont certaines normes et réalités sociales spécifiques influencent en retour les conditions d'accès au « terrain », de réalisation de l'enquête et d'interprétation des « données » recueillies. Si l'ethnographe néglige les rivalités, les hiérarchies, les incessants jeux de réputations, le caractère éclaté de l'activité créatrice ou les enjeux esthétiques, il ou elle peut expérimenter de sérieuses difficultés : de l'arrêt brutal d'échanges informels à l'« erreur » d'interprétation des propos et des pratiques observés. Le travail artistique se réalisant selon des processus éclatés, personnalisés, fluides et parfois même virtuels, les mondes de l'art étant souvent très fermés au regard extérieur, ces enjeux méthodologiques sont particulièrement saillants pour son observateur.

À travers l'exemple de leur dernière enquête sur les répertoires des musiciens de jazz états-uniens, Howard S. Becker et Robert R. Faulkner reprennent, pour le déconstruire avec élégance, le débat sur l'éventuelle supériorité de l'observation participante. Ces sociologues-musiciens, pianiste pour le premier, trompettiste pour le second, adoptent la posture d'*insider* du simple fait de leur pratique intensive du jazz. Cette position s'avère par moments une aide précieuse dans l'identification de nouveaux savoirs,

enjeux et questions en raison de leur grande familiarité avec le « terrain ». Mais elle limite aussi parfois l'enquête proprement dite et/ou l'analyse dans la mesure où elle produit des préjugés, des convictions, des idées toutes faites liées à cette même posture. La question n'est plus d'être, ou non, un *insider*. Il s'agit plutôt de savoir choisir la posture adaptée au terrain étudié, aux questions posées, d'une part, et de réussir à créer un bon équilibre entre engagement et distanciation d'autre part. Les débats visant à asseoir l'une ou l'autre méthode comme « meilleure », dans l'absolu, en dehors des objets choisis et des questions posées, apparaissent bien stériles et inutilement polémiques. « *Chaque méthode a ses avantages et ses inconvénients, mais affirmer que seule l'observation participante peut rendre compte de la signification d'un univers social ou s'approcher de la "réalité" de ses membres me semble erroné et contribuer à professer de faux principes méthodologiques* » [Duneier, 2006 : 154].

Les textes de ce numéro d'*Ethnologie française* exposent ainsi la palette des postures, des stratégies et des relations d'enquête possibles dans les mondes de l'art afin d'examiner des objets empiriques et des questionnements théoriques originaux. David Grazian, dans son étude sur les musiciens de blues de Chicago, nous fait « revivre » les stratégies qu'il s'est évertué à adopter pour construire des positions d'observation favorables à son enquête. Avec les touristes, les habitués ou le personnel du bar, il s'engage dans des relations sociales amicales et chaleureuses, créant des liens utiles jusque dans l'accès aux musiciens. Afin de mieux saisir le rapport intime et social de ces musiciens entre eux certes, mais aussi avec leur propre pratique musicale, David Grazian s'initie au blues sur scène, soirée après soirée, découvrant les tensions, les normes et les plaisirs de ces musiciens soumis à de nombreuses contraintes commerciales et sociales largement dénigrées.

Magali Sizorn suit le même chemin méthodologique. Elle prend des cours de trapéziste et cerne alors le douloureux rapport au corps de ces circassiens pourtant si souriants, leurs stratégies de gestion de cette souffrance dans l'acte créatif visant à la « dépasser ». Jean-Paul Filiod, lui, s'est plutôt appuyé sur un usage informé de la vidéo ainsi que sur des « *entretiens d'autoconfrontation vidéographique* » élaborés avec les artistes observés pour saisir la multiplicité de leurs pratiques et de leurs identités. Quand Marc Perrenoud ancre son analyse des *musicos* dans sa propre pratique de musicien ordinaire, Dominique Pasquier affiche son statut de chercheuse CNRS pour négocier des entrées multiples au cœur des conflits professionnels à l'œuvre dans le monde de la télévision des années 1990. Camille Gaudy se fait embaucher comme stagiaire sur les plateaux de cinéma et, du fait de sa propre position de femme dans un monde d'hommes, en perçoit et en analyse plus clairement les enjeux sexués. Jean-Paul Fourmentraux ou Catherine Rudent multiplient plutôt les positions d'observation entre analyse technique de l'œuvre d'art observée – *Mouchette* (1996–2006) pour l'un, l'album de Mademoiselle K pour l'autre –, collecte d'informations sur la trajectoire et le positionnement de l'artiste en construction et rencontres répétées avec les protagonistes du milieu observé. Denis Laborde développe une double posture d'*insider*, à la fois membre de l'équipe technique de l'Ensemble Modern de Francfort qui participe à la création de l'opéra contemporain *Three Tales* et ancien musicien professionnel qui a, par le passé, dirigé des réalisations semblables en tant que chef d'orchestre. Serge Katz s'appuie encore sur la comparaison internationale qui, en mettant en exergue les différences entre écoles de théâtre, en révèle les similarités dans l'usage du langage comme mode d'apprentissage des comédiens.

Ce ne sont bien sûr que quelques exemples d'une discussion plus vaste sur les manières dont l'ethnographe réussit à « entrer » et à « rester » sur le terrain de manière favorable et à se prémunir au mieux du « *piège de la surinterprétation* » [Olivier de Sardan, 1996 : 55 ; Lahire, 1996]. Le caractère à la fois collectif et éclaté, hiérarchisé et individualiste, coopératif et concurrentiel des mondes de l'art oblige l'ethnographe au développement de stratégies fines de réalisation, de recueil et d'interprétation de ses observations. Mais ces spécificités empiriques ne doivent pas faire oublier que ces questions épistémologiques se posent de manière proche dans le traitement d'objets

aussi variés que la religion, l'économie, la parenté, les loisirs et le sport, le travail et les organisations ou les ségrégations.

Les articles de ce numéro montrent qu'un usage réflexif de la méthode ethnographique est fécond pour l'étude du travail artistique. L'usage d'observations minutieuses, répétées et éclatées met en relief de manière renouvelée les principes collectifs organisant le travail artistique. Sont également identifiés, analysés, interprétés de façon neuve les tensions, les négociations, les conflits ou les compromis, intimes et sociaux, privés et publics, qui traversent l'acte créatif, les définitions du statut et de l'identité d'artiste, la qualification d'un objet comme œuvre ou les processus de hiérarchisation des mondes de l'art. ■

I Références bibliographiques

- ALTHABE Gérard, 1990, « Ethnologie du contemporain et enquête de terrain », *Terrain*, 14 : 126-131.
- ATKINSON Paul, 2004, « Performance and rehearsal : the ethnographer at the opera », in David Silverman, Clifford Seale, Giampetro Gobo, Jaber F. Gubrium (eds), *Qualitative Research Practice*, Londres, Sage Publications : 94-106.
- BECKER Howard S., 1988 (1982), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- 1994 (1963), *Outsiders. Sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.
- BURAWOY Michael, 2003, « Revisits : An Outline of a Theory of Reflexive Ethnography », *American Sociological Review*, 68 (5) : 645-678.
- BUSCATTO Marie, 2004, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'art*, Opus 5 : 35-56.
- 2005a, « Femme dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du "genre" de l'ethnologue », *Volume !*, 4 (1) : 77-93.
- 2005b, « Les voix du jazz, entre séduction et expression de soi », *Présentation*, 18/19 : 85-101.
- CLIFFORD James, George E. MARCUS (eds), 1986, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- CLOUGH Patricia T., 1992, *The End(s) of Ethnography : From Realism to Social Criticism*, New York, Sage Publications.
- COULANGEON Philippe, 2004, *Les musiciens interprètes en France – Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française.
- CUISENIER Jean, 1989, « Le champ ethnographique et le résistible projet d'une anthropologie de l'art », *L'Année sociologique*, 39 : 15-58.
- DAPHY Éliane, 1994, « L'ethnologue dans le showbiz. Apprendre à parler métier », *Journal des anthropologues*, 57-58 : 29-39.
- DENZIN Norman K., 1999, « Interpretive Ethnography for the Next Century », *Journal of Contemporary Ethnography*, 28 (5) : 510-519.
- DUNEIER Mitchell, 2006, « Garder sa tête sur le ring ? Sur la négligence théorique et autres écueils de l'ethnographie », *Revue française de sociologie*, 47 (1) : 143-157.
- FOURMAUX Francine, 2005, « Folies-Bergère : les deux dernières revues », *Ethnologie française*, 35 (4) : 617-626.
- 2006, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », *Ethnologie française*, 36 (4) : 659-686.
- GRAZIAN David, 2003, *Blue Chicago. The Search for Authenticity in Urban Blues*, Chicago, The University of Chicago Press.
- GRIMAUD Emmanuel, 2003, *Bollywood Film Studio ou comment les films se font à Bombay*, Paris, CNRS Éditions.
- GRINDSTAFF Laura, 2002, *The Money Shot. Trash, Class, and the Making of TV Talk Shows*, Chicago, University of Chicago Press.
- HEINICH Nathalie, 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HENNION Antoine, 1981, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié.
- 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- HONER Anne, 2004, « Life-Word Analysis in Ethnography », in Uwe Flick, Ernst Von Kardoff, Ines Steinke (eds), *A Companion to Qualitative Research*, Londres, Sage Publications : 113-117.
- HUGHES Everett C., 1971, *The Sociological Eye : Selected Papers on Work, Self and the Study of Society*, Book 2, Chicago, Aldine.
- LAHIRE Bernard, 1996, « Risquer l'interprétation. Pertinences interprétatives et surinterprétations en sciences sociales », *Enquête*, 3 : 61-87.
- L'Homme*, 2001, numéro spécial « Jazz et anthropologie » : 158-159.
- L'Homme*, 2004, numéro spécial « Musique et anthropologie » : 171-172.
- L'Homme*, 2006, numéro spécial « Chanter, musiquer, écouter » : 177-178.
- MENGER Pierre-Michel, 2005, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- MONJARET Anne, 1998, « Les modistes : de l'artisan à l'artiste. Les mutations d'un corps de métier à travers le contexte de production », *Ethnologie française*, 28 (2) : 235-246.
- MOULIN Raymonde, 1989 (1967), *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- NAHOUM-GRAPPE Véronique, Odile VINCENT (dir.), 2004, *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Mission à l'ethnologie, collection « Ethnologie de la France », cahier 19.

- OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, 1996, « La violence faite aux données. De quelques figures de la surinterprétation en anthropologie », *Enquête*, 3 : 31-59.
- PARADEISE Catherine, 1998, *Les comédiens. Profession et marché du travail*, Paris, PUF.
- PÉQUIGNOT Bruno, 2007, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan.
- REVEL Jacques (dir.), 1996, *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard.
- SCHWARTZ Olivier, 1993, « L'empirisme irréductible. La fin de l'empirisme ? », Postface à Niels Anderson, *Le Hobo. Sociologie du sans-abri*, Paris, Nathan : 265-308 (1923, *The Hobo : A Study of Homeless Man*, Chicago, University of Chicago Press).
- SEGRÉ Gabriel, 2002, « Le rite de la Candlelight », *Ethnologie française*, 32 (1) : 149-158.
- Terrain*, septembre 2000, numéro spécial « Danser », 35.
- Terrain*, septembre 2001, numéro spécial « Musique et émotion », 37.
- WEBER Florence, 2001, « De la modélisation à la description armée : le cas de l'ethnographie réflexive », in Jean-Yves Grenier, Claude Grignon, Pierre-Michel Menger (dir.), *Le modèle et le récit*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme : 355-364.