

Les mondes de l'art au-delà des artistes

Célia Bense Ferreira Alves et Karim Hammou

En proposant d'explorer les pratiques que l'on qualifie d'artistiques, Howard Becker appliquait à un nouveau domaine de la vie sociale la démarche promue par Everett Hughes dans la conduite du travail sociologique : étudier l'action collective et ses régularités, reformuler les termes dans lesquels les questions sont socialement constituées, clarifier les concepts et les enrichir en soulignant leurs variations (Chapoulie 1996). Synthétisées en 1982 dans l'ouvrage *Art Worlds*, traduit quelques années plus tard en France sous le titre *Les Mondes de l'art* (1988), ses analyses ont contribué à un renouvellement des recherches sur les univers de production culturelle, privilégiant l'observation du travail et des pratiques ordinaires de coordination de leurs acteurs qu'ils soient ou non artistes.

Les Mondes de l'art est l'un des premiers livres de référence de l'interactionnisme, après *Outsiders*, à être traduit en français. Il est servi par une écriture volontairement dénuée de longs développements théoriques, et comme le souligne Pierre-Michel Menger dans sa présentation du livre, par « un souci de clarté et une simplicité de vocabulaire peu communs » (*in* Becker 1988 : 13) dans les sciences sociales françaises de l'époque. Facile d'accès au premier abord, un tel ouvrage gagne à être réinscrit dans la tradition de recherche dont il émane, et dans le processus de traduction et de réception au sein d'un contexte académique différent de celui où il a pris forme.

La démarche de Becker dans l'appréhension des univers artistiques apparaît dès la série d'articles qu'il publie entre 1974 et 1980, préfigurant certains des chapitres clefs de *Art Worlds*. Elle consiste à suspendre (plutôt qu'à réfuter) la croyance que les activités artistiques seraient absolument singulières, pour s'attacher à les décrire comme un cas parmi d'autres où « des gens font des choses ensemble » (Becker 1986), un cas parmi d'autres d'activité collective. Les artistes ne sont dès lors plus le seul ni même un nécessaire point d'entrée dans l'étude sociologique des mondes de l'art (Becker 1980 ; Bense 2005). Ce mouvement relativiste, souvent reproché à Becker (Kavolis 1982), s'inscrit dans la droite ligne du plaidoyer d'Everett Hughes pour une étude sociologique des professions qui s'affranchisse du souci de justifier le prestige attaché à certains métiers et refusé à d'autres pour l'examiner comme le résultat contingent de luttes professionnelles (Hughes 1951, 1952 et 1959). En dépit de l'insertion dans cette tradition, le cadre analytique de Becker et la majorité des travaux qu'il a inspirés en France restent centrés sur la figure de l'artiste, placé au cœur

des réseaux de coopération. Nous proposons donc, dans cette contribution, d'examiner de quelle façon l'approche beckerienne de l'art en tant qu'activité collective peut se révéler utile à une réflexion sur l'analyse sociologique des intermédiaires artistiques.

1. Coopérer, ou la diversité des situations où l'on « fait avec »

Le cadre beckerien est propice à renouveler l'attention portée aux acteurs souvent qualifiés d'intermédiaires parce qu'ils conditionnent l'accès des artistes à des ressources matérielles et symboliques ou à des publics. Sans leur coopération, affirme Becker, les œuvres ne pourraient exister sous la forme que nous leur connaissons. D'où cette proposition, en forme de provocation : « ce sont les mondes de l'art, plutôt que les artistes, qui créent les œuvres » (Becker 1988 : 212). Au fil de ses recherches, le concept de monde de l'art est ainsi passé du statut de terme « relativement non analysé » (Becker 1974 : 768) à celui de « pivot de toute [son] analyse » (Becker 1988 : 21), désignant « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » (*ibid.* : 22). En décrivant les activités collectives en ces termes, Becker se donne les moyens de saisir des univers irréductibles à une organisation formelle aux frontières bien délimitées. Il opérationnalise ainsi certaines lignes de recherche ouvertes par Hughes (1935 ; 1941 ; 1957) et Blumer (1998 (1969) ; 1971) dans l'étude des formes d'organisation sociale¹.

Cette focale a des conséquences importantes sur les relations observées : les participants ne sont pas nécessairement identifiés ou mis en lien avant que les interactions aient lieu ; contrairement aux interactions au sein d'organisations sociales formelles où les relations d'autorité définissent des « mécanismes de coordination », les participants sont susceptibles de coordonner leurs actions à nouveaux frais lors de chaque transaction. Forme sociale amorphe et diffuse, sans frontière délimitée et sans population de participants fixe, un monde de l'art peut être décrit comme un système ouvert mais orienté vers la production collective de biens ou d'événements selon un degré élevé de spécialisation (Gilmore 1990). Dans ce type de division du travail, les collaborations reposent sur des pratiques communes, construites au travers d'un processus d'accord tacite, qui lient des activités interdépendantes (Gilmore 1987).

Mais qu'implique au juste cette notion de coopération ? Le choix du terme a fait l'objet de critiques

¹ Anselm Strauss privilégie une métaphore analogue en déployant à partir des années 1970 le concept de monde social (Hammou 2013).

dès le premier article que Becker a consacré à la question (Becker 1974). Pour Brenda et Charles Griffin, la notion de coopération se caractérise par une profonde ambiguïté. Tout d'abord, l'affirmation que l'artiste travaille au centre d'un vaste réseau de personnes peut faire l'objet de deux lectures : 1. les différents coopérants sont conscients de l'existence les uns des autres ; 2. la coopération dont il est question n'implique pas nécessairement de contacts, et ne suppose pas la connaissance du réseau de coopération permettant à l'œuvre d'être produite (Griffin & Griffin 1976 : 174). En outre, ajoutent les deux auteurs, l'analyse beckerienne de l'action collective n'est pas claire quant à la place qu'elle accorde aux divers conflits qui alimentent la production des œuvres (*ibid.* : 176), un point également discuté dans la réception française des *Mondes de l'art*. Pierre-Michel Menger oppose ainsi la coopération aux « situations strictement conflictuelles » (*in* Becker 1988 : 8). En rapprochant interactionnisme et théorie des jeux, il suggère que la notion de coopération chez Becker pourrait s'apparenter à une action guidée par un but coopératif tel que le définit Edna Ullman-Margalit (*ibid.* : 18). Selon cette acception, il n'y aurait coopération à strictement parler que dans les cas où les participants ont « au moins un intérêt [...], celui de faire exister le type d'art concerné » (*ibid.* : 8).

Le premier article dans lequel Becker introduit la notion de coopération avance bien que la division du travail résulte d'une définition consensuelle de la situation (Becker 1974 : 768). Mais cette assertion visait moins à opposer consensus et conflit d'interprétation, intérêts partagés et intérêts divergents qu'à réfuter la croyance en la naturalité de la division du travail. Les analyses de Becker sont au contraire traversées par l'idée de la valeur axiomatique des conflits dans l'analyse des processus de travail : la manière dont ils révèlent non seulement les formes de luttes et les modes de résolution, mais également les idées pré-établies que chacune des parties se fait du travail des autres (Becker 1951 ; 1952) ainsi que les modalités par lesquelles certains groupes imposent des règles et veillent à leur respect (Becker 1963). Au sein des mondes de l'art, Becker souligne l'existence de conflits chroniques et traditionnels (Becker 1988 : 229), de phénomènes de concurrence entre segments d'un monde de l'art (*ibid.* : 172), de conflits d'intérêts entre participants en termes de rémunération, de carrière ou en termes esthétiques (Becker, 1974 : 769). Tout cela agit sur l'objet ou l'évènement produit au même titre que les contraintes de création, et les négociations entre participants aux mondes de l'art (*ibid.* : 772).

Les réseaux de coopération apparaissent ainsi, de la manière la plus générale, comme des relations de dépendance (Becker 1988 : 49) recouvrant aussi bien les situations où des acteurs collaborent à une activité commune (l'animateur d'une émission télévisée et le chanteur qui s'y trouve invité, par exemple) que celles où ils coopèrent de fait sans nécessairement avoir quelque intérêt commun (le

menuisier qui cherche à écouler son stock de bois et le décorateur soucieux de disposer d'un escalier-barricade dans l'espace réduit du plateau de scène), ni même savoir ce que le travail des uns doit au travail des autres (les ouvriers chargés de concentrer le placement des spectateurs sur la partie centrale de la salle et l'éclairagiste en charge de la « poursuite »²).

La complexité des coopérations et des relations de pouvoir dans les mondes de l'art est quelque peu amoindrie, dans l'édition française de *Art Worlds*, par le choix de traduire un certain nombre d'occurrences de *cooperative links* ou de *cooperative network* par la formule bien connue de « chaîne de coopération ». La chaîne, connotant l'image d'un chemin unique, n'est qu'une forme particulière d'agencement des relations comme l'analyse formelle des réseaux sociaux l'a mis en évidence (White & Harary 2001 : 324)³. Si elle est volontiers mobilisée dans les schémas fonctionnalistes décrivant de façon pédagogique les étapes de production des industries culturelles, elle se révèle assez peu adéquate lorsqu'il s'agit de saisir des réseaux mouvants de participants luttant pour contrôler la définition de leurs activités et « structurer les choix d'autrui de façon à rendre un choix "évident" » (Becker 1995 : 306).

Cette lecture du concept de coopération éloigne des usages ordinaires qui traitent les termes de coopération et de collaboration comme des synonymes. Mais elle permet de rendre raison des nombreuses analyses de Becker qui induisent une interprétation étendue de la notion de coopération, quitte à opérer des spécifications précises selon au moins trois variables : le degré de connaissance que les personnes engagées dans une interaction possèdent de leur coopération⁴ ; les formes de contrôle des choix d'autrui dont elles disposent ; l'existence d'intérêts communs à ce que l'action soit conduite d'une façon plutôt que d'une autre. La coopération chez Howard Becker ne s'apparente plus alors à son seul sens habituel de « faire ensemble ». Renouant avec l'étymologie du terme (*co* –avec, *operati* –travailler), elle confine plutôt à un « faire avec » renvoyant à l'éventail de situations allant du « faire ensemble » (les acteurs qui choisissent la couleur des costumes que la costumière a dessinés) jusqu'au « faire contre » (l'habilleuse qui voit que l'actrice a un problème avec la manipulation d'un accessoire sur scène et la laisse s'empêtrer dans ses gestes en répétition), en passant par un « faire malgré » (le régisseur lumière qui fait le test du « oui-oui » avec les comédiens en répétition afin de ne pas changer l'endroit où il a placé le repère lumière, mais laisser les acteurs penser qu'ils ont obtenu gain de cause à une demande de modification)⁵.

2 Projecteur mobile utilisé afin d'éclairer les acteurs en mouvement.

3 On peut en dire autant de la forme structurale de l'étoile, consistant en l'espèce à ne penser la coopération dans les mondes de l'art que par le prisme de relations rayonnant autour des seuls artistes.

4 Voir le cas limite de la coopération entre Léonard de Vinci et Marcel Duchamp autour de l'œuvre L.H.O.O.Q., reproduite p.45 des *Mondes de l'art*.

5 Pour une opérationnalisation de cet usage de la notion de coopération, cf. Hammou 2009 : 186 et suiv..

Cette lecture de la notion de coopération s'adosse de surcroît aux développements de la sociologie interactionniste des vingt dernières années visant à mieux rendre compte des contraintes pesant sur l'action et des enjeux de pouvoir en situation (Hall 1997). Anselm Strauss et Juliet Corbin proposent par exemple de dépasser l'appréhension des arrangements sociaux qui influencent les interactions comme de simples paramètres contextuels, en avançant le concept de « matrice conditionnelle » (Strauss 1993 : 255). Une matrice conditionnelle synthétise l'influence qu'exercent des actions distantes (dans le temps ou dans l'espace) sur une situation donnée, pour en devenir des éléments constitutifs via des chemins conditionnels (ressources, contraintes...) qu'il s'agit de décrire (*ibid.* : 61) – et sur lesquels on rencontre bien des intermédiaires.

Il en est ainsi de la notion de « rue », fréquemment convoquée par les protagonistes du monde du rap dans leurs interactions professionnelles. Une façon ordinaire de traiter cette référence dans les sciences sociales françaises a consisté à l'appréhender sur un mode réaliste : les artistes étudiés viendraient de « la rue », voire le rap comme pratique serait consubstantiellement lié à ce lieu, contexte qui expliquerait l'affirmation de formes d'authenticité mobilisant cette origine supposée. Une première alternative interactionniste à ce type d'analyse consiste à observer les interactions concrètes dans lesquelles le vocable est utilisé. La « rue » apparaît alors comme un symbole honorifique régulant des situations de travail artistique marquées par des échanges de services non-marchands, une organisation par projet et de fortes incertitudes sur l'issue de la coopération et le destin de ses protagonistes – une caractéristique qui est loin d'être l'apanage du seul monde du rap (Jouvenet 2006).

Mais on peut aller plus loin et, avec Strauss, décrire la matrice conditionnelle (ou la matrice situationnelle, selon la reformulation proposée dans Clarke 2003) qui donne son sens à l'emploi de ce terme dans le monde du rap. On pourrait par exemple décrire comment des journalistes ont contribué à l'assignation du rap à un ensemble de peurs sociales condensées sous le vocable de « la banlieue » au début des années 1990 ; comment des cadres chargés de fonctions de direction artistique dans des maisons de disques ou des radios ont développé une exploitation marchande de la mise en scène d'une dangerosité délinquante dans ce genre musical ; ou encore comment des personnalités publiques ont contribué à la criminalisation de l'exercice du rap à des fins de positionnement politique au cours des années 2000 (Hammou 2012). En reconstruisant les chemins conditionnels consubstantiels à une situation précise, c'est une foule d'acteurs distants dans le temps et l'espace qui apparaissent comme des protagonistes pertinents pour analyser les interactions observées, dont un grand nombre sont des « intermédiaires artistiques » que les analyses en termes

de contexte ou étroitement focalisées sur les co-présents en situation tendent à maintenir dans l'ombre (Strauss 1993 : 257).

La notion de coopération permet ainsi de décrire aussi bien les processus de négociation entre co-présents en situation que les interactions distantes influençant ce processus, qui en constitue donc la matrice situationnelle. Dans ce cadre, rien n'impose de faire des artistes une entrée privilégiée dans l'analyse des univers artistiques. Appréhendés à la lumière du problème de coopérations foisonnantes dans chaque situations de travail, les artistes sont ramenés au rang de participants parmi d'autres. Le fait que certains participants leur accorde un statut particulier n'en devient pas pour autant un point aveugle. Il est une question empirique ressaisie notamment au travers de l'opposition entre activité cardinale / activité de renfort.

2. La distinction activité cardinale / activité de renfort comme révélateur de la dynamique des groupes professionnels

Becker propose, en suivant une métaphore militaire, de qualifier de « personnel de renfort » (*support personnel*) les protagonistes des mondes de l'art exerçant des tâches réputées non artistiques. Le personnel de renfort est constitué de toutes les personnes impliquées dans la production de l'œuvre et qui apportent une aide directe ou indirecte à l'artiste qui lui, exerce l'activité cardinale (*core activity*) : du majordome réveillant l'écrivain chaque matin (Becker 1988 : 27) à l'ingénieur du son assurant la prise de voix d'un chanteur en passant, entre autres, par les bailleurs, les diffuseurs, les critiques ou les institutions de régulation. L'un des paradoxes apparent d'un tel vocabulaire est de reconduire un point de vue sur les mondes de l'art centré sur l'artiste. Comme la catégorie des « profanes » dégagée par Anselm Strauss et *al.* (1963) qui englobe tous les individus « non-professionnels », le « personnel de renfort » forme un groupe résiduel défini par défaut à partir de l'activité cardinale de chaque monde de l'art. Cette distinction apparaît dès lors comme une direction de recherche qui mérite d'être précisée.

Becker fonde explicitement la distinction activité cardinale / activité de renfort en référence aux conceptions ordinaires des activités artistiques (Becker 1988 : 41). La genèse de cette opposition permet d'ailleurs d'éclairer la manière dont faire travailler l'articulation afin de révéler les rapports entre différents protagonistes des réseaux de coopération. Le terme *support personnel* a, en effet, été utilisé pour la première fois par Eleanor Lyon dans sa thèse non publiée sur l'organisation de la production théâtrale (Lyon 1975 : 68). Cette recherche, dirigée par Howard Becker, analyse les contraintes et les points de vue des différents participants au processus. Après avoir dégagé deux

grands groupes de participants à la production théâtrale (les interprètes et les non interprètes – « *acting and non-acting personnel* »), l’auteure propose d’appeler le second groupe « *support personnel* ». Ceci lui permet de souligner à la fois la perspective de ce monde de l’art sur ses participants et le fait que leurs actions sont coordonnées afin de faciliter les efforts des acteurs sur scène. Pour l’auteure, cette appellation ne signifie pas que leur travail soit secondaire, mais caractérise surtout le fait qu’il n’est pas exposé au public ni toujours lié à la performance sur scène. Parmi le personnel de renfort se trouvent alors les producteurs, décorateurs, costumiers, régisseurs, habilleuses et machinistes, mais aussi certains protagonistes aujourd’hui considérés comme des artistes : les metteurs en scène.

Cette analyse suggère deux remarques. La première est que l’approche de Lyon est caractéristique d’une problématique des lignes d’activité (Becker 2006 : 346). Elle saisit une configuration relationnelle à partir d’une tâche précise et située qu’il s’agit de mener à bien (comme jouer une pièce de théâtre), et non à partir d’attributs présumés stables des acteurs (être acteur, metteur en scène, éclairagiste, spectateur...). D’où cette proposition : on n’est pas *support personnel* en soi, mais dans le temps et la configuration d’une ligne d’activité donnée qui n’est pas exclusive d’autres lignes d’activité (comme financer un spectacle) – mais peut entrer en tension avec elles. Parce qu’elle est souvent porteuse de conflits (Becker 1988 : 110-111), l’articulation activité cardinale / activité de renfort est particulièrement féconde lorsque l’on suit l’œuvre dans l’ensemble de son processus de production, que l’on détaille les faisceaux de tâches qui sont accomplis par chacun et que l’on montre comment se font les choix. On peut alors spécifier autrement que comme simple résidu les activités hétérogènes assurées par les uns et les autres (Bense 2007b : 21) et faire apparaître les modalités récurrentes de résolution des conflits ainsi que les éléments qui permettent à un groupe d’asseoir un pouvoir décisionnel sur un autre groupe.

Dans ce cadre, la distinction activité cardinale / activité de renfort révèle l’attribution du « sale boulot » (Hughes 1996 [1951]) par un groupe de participants à un autre groupe. Cette délégation procède souvent de changements socio-techniques, comme l’abandon par les acteurs des tâches de décoration, de mise en lumière ou en son, du fait des machineries et du développement de l’électricité, ou la délégation des tâches de coordination alourdies par la multiplication des participants. Ceci affecte la définition des modes de coopération entre participants et introduit une relation de service asymétrique d’un groupe professionnel à l’autre. En étudiant cette relation, on peut alors décrire la manière dont les techniciens, par exemple, tentent de redresser leur position défavorable en regard des acteurs qu’ils servent et essaient d’agir sur la définition de la situation en contrôlant les interactions et en soulignant la primauté du service à l’œuvre (Bense 2005 : 331-448).

Lorsque cette suspension de la relation asymétrique s'accompagne de la construction d'une figure d'artiste dans et à l'extérieur du monde de l'art, la relation de service peut s'inverser, comme dans le cas des metteurs en scène (Bense 2007a) ou des rappeurs, passés au tournant des années 1980 du statut d'assistants des DJs animant des lieux de danse à celui de vedettes du disque (Poschardt 2002 : 191).

Deuxième remarque, l'opposition morale entre les activités valorisées par le qualificatif d'« artistique » et celles reléguées au rang d'activités « de renfort » se double d'une autre opposition, qui engage la visibilité sociale respective des participants : dans le travail de Lyon, l'activité cardinale se joue sur scène, les activités de renfort dans les coulisses. Or contrairement à ce que postule la théorie individualistes des réputations artistiques (Becker 1988 : 349), des participants peu ou pas visibles peuvent prendre des décisions cruciales pour la forme et le destin des œuvres et des performances artistiques. En organisant des représentations dans des salles à vision frontale et proscenium, le responsable des tournées modifie radicalement, par exemple, le mode de participation du public au spectacle initialement produit dans une salle ronde et où, sur invitation des acteurs, des spectateurs sont intégrés au jeu sur scène. Des mélomanes aux préférences musicales atypiques peuvent initier de nouvelles scènes musicales, tels ces « francs-tireurs du goût » (Hammou 2012 : 54) privilégiant dans les années 1980 un son hip hop et une interprétation rappée.

La distinction activité de renfort / activité cardinale suggère de surcroît l'existence, parmi les professionnels des mondes de l'art, de « savoirs coupables » (Hughes 1996 [1958]) relatifs aux relations complexes entre autorité sociale et visibilité publique. Dans les segments des mondes musicaux les plus soumis à la loi du marché, des producteurs d'enregistrements sonores ou des directeurs artistiques peuvent par exemple contrôler les œuvres et les performances d'artistes tout en soutenant leur visibilité en tant que stars⁶, qu'ils procèdent par injonction directe (Hammou 2012 : 97) ou par sélection drastique au sein d'un vivier de prétendants en surnombre (*ibid.* : 157). Ils sont dans le même temps fortement incités, au moins dans les discours promotionnels, à euphémiser ce rôle. L'outillage conceptuel interactionniste permet alors de rendre compte de situations limites dans lesquelles l'artiste devient un protagoniste au service d'une œuvre élaborée pour « un monde organisé autour d'activités étrangères à l'art » (Becker 1988 : 295), et de décrire les arrangements sociaux qui les rendent possibles (contrats de travail, législation sur les droits d'auteurs, responsabilités légales, présomption publique d'intentionnalité, etc.).

6 D'où, par exemple, l'importance des clauses contractuelles de *final cut* dans le cinéma hollywoodien.

Les dernières pages des *Mondes de l'art* invitent à « [généraliser] la théorie construite pour l'analyse des activités artistiques » (Becker 1988 : 365). La distinction entre activité cardinale / activité de renfort peut servir une telle montée en généralité pour peu que l'on prête attention à ces deux dimensions, tacites dans les publications de Becker : l'activité cardinale est relative à une ligne d'activité précise ; les catégories d'artiste et de personnel de renfort s'appuient sur une distinction morale, susceptible de générer des paradoxes entre la visibilité publique et l'autorité sociale sur les œuvres dont les participants aux mondes de l'art disposent.

Un usage trop mécanique des concepts de coopération, d'activité cardinale et de personnel de renfort ne rend pas justice à la démarche proposée dans *Les Mondes de l'art*. Il tend à enfermer l'analyse sur la figure de l'artiste, et à rabattre l'analyse d'activités collectives complexes sur le seul cas du faire ensemble consensuel sédimenté par une culture commune aux participants engagés dans l'action. La tradition interactionniste aiguise pourtant le regard sociologique aux frontières mouvantes entre groupes professionnels et aux enjeux de contrôle des interactions qu'elles engagent (Hénaut 2011). Resituée dans ce cadre qui lui donne sens, la notion de coopération offre une voie pour explorer les mondes de l'art sans faire de l'artiste le sésame des activités collectives qui s'y déroulent, ni occulter ce que les situations doivent à des participants éloignés dans le temps ou l'espace, et néanmoins décisifs. L'opposition activité cardinale / activité de renfort devient alors le révélateur d'une division morale du travail dans laquelle intermédiaires, artistes, publics... apparaissent comme des statuts fluctuants et disputés, variables selon les lignes d'activité concernées.

Bibliographie

Becker, Howard S et, Pessin, Alain, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art* OPuS n°8, 2006. En ligne : www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-163.htm

Becker, Howard S., « Quelques implications de l'équation Art=Travail pour la sociologie de l'art », in Perrenoud Marc (dir.) (2013), *Les mondes pluriels d'Howard S. Becker. Travail sociologique et sociologie du travail*, La Découverte, Paris, pp. 117-126.

Becker, Howard S., « The Power of Inertia », *Qualitative Sociology*, v.18 n°3, 1995, pp. 301-309.

Becker, Howard S., *Doing Things Together*, University of Chicago Press, Evanston, Il., 1986.

Becker, Howard S., « Aesthetics, Aestheticians, and Critics », *Studies in Visual Communication*, n°6, printemps 1980, pp. 56-68.

Becker, Howard S., « Stereographs: Local, National and International Art Worlds », in Edward W. Earle Edward W. (dir.), *The Stereograph in America - a Cultural History*, Rochester, Visual Studies Workshop Press, New York, 1979, pp. 88-96.

Becker, Howard S., « Arts and Crafts », *American Journal of Sociology*, n°83, janvier 1978, pp. 862-89.

Becker, Howard S., « Art Worlds and Social Types », *Behavioral Scientist*, n°19, juillet 1976,

pp. 703-718.

Becker, Howard S., « Art, Photography in America », *Journal of Communication*, n°25, hiver 1985, pp. 74-78.

Becker, Howard S., « Art as Collective Action », *American Sociological Review*, n°39, décembre 1974, pp. 767-776.

Becker, Howard S., *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, The Free Press, New York, 1963.

Becker, Howard S., « Social-class Variations in the Teacher-Pupil Relationship », *Journal of Educational Sociology*, n°25, avril 1952, pp 451-465.

Becker, Howard S., « The Professional Dance Musician and His Audience », *American Journal of Sociology*, n°57, septembre 1951, pp. 136-144.

Bense Ferreira Alves, Celia, « Staging the Social Drama of Work : Ethnography of a Theater Company as a Means of Analyzing Theater Activity », *Qualitative Sociology Review.*, vol. 3 n° 3, décembre 2007a, pp. 78-99.

Bense Ferreira Alves, Celia, « Le théâtre, l'intermittent et le permanent. Coopérer pour se stabiliser dans l'emploi », *Sociétés contemporaines*, n°66, 2007b, pp. 17-36.

Bense Ferreira Alves, Celia, *Travail théâtral : Travail, implication et culture au Théâtre des Bouffes du Nord*, Thèse de doctorat de sociologie dirigée par Henri Peretz, Université Paris 8, 2005.

Blumer, Herbert, *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998 (1969).

Blumer, Herbert, « Les problèmes sociaux comme comportements collectifs », *Politix*, n°67, 2004 (1971), pp. 185-199.

Chapoulie, Jean-Michel, « E.C. Hughes et la tradition de Chicago », in Hughes, Everett, *Le Regard sociologique*, Editions de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, Paris, 1996, pp. 13-57.

Clarke, Adele E., « Situational Analyses: Grounded Theory Mapping After the Postmodern Turn », *Symbolic Interaction*, vol. 26 n°4, 2003, pp. 553-576.

Gilmore, Samuel, « Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization » in Becker, Howard S. and McCall, Michal M., *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990, pp. 148-178.

Gilmore, Samuel, « Coordination and Convention. The Organization of the Concert World », *Symbolic Interaction*, vol. 10 n°2, 1987, pp. 209-227.

Hall, Peter M., « Meta-Power, Social Organization, and the Shaping of Social Action », *Symbolic Interaction*, vol. 20 n°4, 1997, pp. 397-418.

Hammou, Karim, 2013, « Les Mondes de l'art comme activité collective. Retour sur la métaphore de "monde" chez H. Becker et A. Strauss », in Benghozi, Pierre-Jean et Paris, Thomas (dir), *Howard Becker et les mondes de l'art*, Ecole Polytechnique, Paris, 2013, pp. 195-205.

Hammou, Karim, *Une histoire du rap en France*, La Découverte, Paris, 2012.

Hammou, Karim, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat de sociologie dirigée par Emmanuel Pedler, EHESS Marseille, 2009.

Hénaut, Léonie, « Capacités d'observation et dynamique des groupes professionnels. La conservation des œuvres de musées », *Revue française de sociologie*, vol. 52 n°1, 2011, pp. 71-101.

Hughes, Everett C., « Prestige », *Annals of the American Academy of Political Sciences*, vol. 325, septembre 1959, pp. 45-49.

- Hughes, Everett C., « The Sociological Study of Work: An Editorial Foreword », *The American Journal of Sociology*, vol. 57 n°5, mars 1952, pp. 423-426.
- Hughes, Everett C., « Studying the Nurse's Work », *American Journal of Nursing*, vol. 51, mai 1951, pp. 294-295.
- Jouvenet, Morgan, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2006.
- Kavolis, Vytautas, « Art Worlds by Howard S. Becker », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41 n°2, hiver 1982, p. 226.
- Lyon, Eleanor J., *Behind the Scenes: The Organization of Theatrical Production*, Thèse de doctorat de sociologie dirigée par Howard S. Becker, Université de Northwestern, Evanston, Illinois, 1975.
- Poschardt, Ulf, *DJ Culture*, Kargo, Paris, 2002.
- Strauss, Anselm L, *Continual Permutations of Action*, Aldine de Gruyter, New York, 1993.
- Strauss, Anselm L., Schatzman, Leonard, Bucher, Rue, Ehrlich, Danuta et Sabshin, Melvin, « The Hospital and Its Negotiated Order », in Eliot Freidson (éd.), *The Hospital in Modern Society*, The Free Press, New York, 1963, pp. 147-168.
- Unruh, David, « The Nature of Social Worlds », *The Pacific Sociological Review*, vol. 23 n°3, 1980, pp. 271-296.
- White, Douglas et Harary, Frank, « The Cohesiveness of Blocks in Social Networks: Node connectivity and Conditional Density », *Sociological Methodology*, vol. 31, 2001, pp. 305-359.