

La catégorisation des publics et la modélisation des pratiques : une mise en perspective critique à partir d'Un art moyen

Sylvia Girel

► **To cite this version:**

Sylvia Girel. La catégorisation des publics et la modélisation des pratiques : une mise en perspective critique à partir d'Un art moyen. Les Art moyens, tome 2, L'Harmattan, pp.43-51, 2008. halshs-01079391

HAL Id: halshs-01079391

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01079391>

Submitted on 3 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Girel Sylvia, « La catégorisation des publics et la modélisation des pratiques : une mise en perspective critique à partir d'Un art moyen », *Les Art moyens* (sous la direction de Florent Gaudez), tome 2, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 43-51.

« Les gens qui agissent dans un champ ne sont pas des gens en chair et en os, avec toute la complexité que cela implique, seulement des caricatures, à la manière de l'homo economicus des économistes, dotés des capacités minimales dont ils ont besoin pour se comporter comme la théorie suggère qu'ils le font. »

H. S. Becker, « Dialogue sur les notions de monde et de champ » (avec Alain Pessin), *Sociologie de l'art – OpuS 8*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Lire *Un art moyen* aujourd'hui,

Le chapitre premier d'*Un art moyen*, « Culte de l'unité et différences cultivées » aborde la question des photographes et de leurs pratiques et, plus précisément la dernière sous partie « Distinction de classe et classe distinguée » propose une analyse du rapport à la photographie (en arrière plan du rapport à l'art) au travers d'une catégorisation qui s'appuie sur le profil professionnel des individus interrogés : ces catégories sont respectivement « les paysans », « les ouvriers », « les employés », « les cadres moyens » et « les cadres supérieurs ». La thèse développée dans ce texte me semble un bon point de départ pour questionner l'analyse sociologique des publics et du rapport à l'art, pour mesurer « le poids » des choix théoriques et méthodologiques faits par le sociologue sur son objet et sur les résultats qu'il produit. Pour amorcer la problématique sur laquelle je souhaite engager la réflexion, je partirai d'une anecdote : dans mes cours de sociologie de l'art, c'est lorsque j'aborde cette sous-partie pour illustrer les travaux de Pierre Bourdieu sur la photographie, et que je donne ce texte à lire, que les réactions des étudiants se font les plus vives ; ils sont surpris, se disent même choqués par certains passages du texte, et considèrent que certains propos de Pierre Bourdieu, je les cite, sont « méprisants », « élitistes » à l'égard des catégories de publics « paysans » et « ouvriers » ; selon eux l'analyse de Pierre Bourdieu fait la part belle aux classes supérieures et dédaigne les classes inférieures, les uns sont présentés comme assez cultivés pour faire (ou « dire faire ») des photographies esthétiques, élaborées, tandis que les autres ne l'étant pas suffisamment se cantonnent à des photos naïves, simplistes. Bien que je situe l'étude dans son contexte et que j'expose les paradoxes inhérents à l'interprétation, dès lors que le sociologue travaille sur les discours, sur ce que les individus disent de ce qu'ils font (les ouvriers parlent de leur pratique « réelle », de la pratique de la photographie comme un acte concret, là où les cadres supérieurs parlent de ce qu'ils pensent de ce qu'ils font ou devraient faire, de la représentation de la pratique), bien que j'explique que ces

attitudes discursives différentes créent et renforcent, comme le montre Pierre Bourdieu à la fin de cette partie, une hiérarchie entre les groupes, l'effet négatif du texte n'en demeure pas moins. Le thème du colloque me donne l'occasion d'y réfléchir et d'essayer de montrer ce qui se joue en arrière-plan, ce qui pose explicitement et/ou implicitement problème aujourd'hui dans la catégorisation des publics et la modélisation des pratiques telle qu'elle est proposée.

A partir de cette anecdote et de mes résultats d'enquêtes, il s'agit d'engager la réflexion sur les biais induits par les choix théoriques et méthodologiques qui prévalent dans les enquêtes sur les pratiques culturelles et sur la réception de l'art. Dans un premier point, il s'agira de revenir au texte et en l'analysant de mesurer cet effet négatif et critique qui ressort, de voir ce que la catégorisation et modélisation retenue implique sur l'objet étudié et les résultats produits¹ ; dans un second point je ferai le lien avec mes recherches afin d'exposer ce qui aujourd'hui pose problème, à tout le moins ce qui ne fonctionne pas pour la compréhension des publics de l'art contemporain si l'on en reste à ce type de catégorisation ; enfin, en conclusion je mettrai en perspective ces deux premiers points afin de montrer que les questions qui se posent ici pour la compréhension sociologique des pratiques artistiques et culturelles, rejoignent des questions communes à tous les sociologues, elles concernent le travail de conceptualisation, de modélisation effectué pour rendre compte du réel et l'adéquation, la congruence des résultats produits avec la complexité de la réalité.

Catégorisation des individus et modélisation des pratiques, un système de hiérarchisation implicite

Si l'on s'arrête sur le premier paragraphe de « Distinction de classe et classe distinguée² », Pierre Bourdieu y décrit la manière dont peut être défini le rapport qu'un individu entretient avec la photographie, ce rapport dépend :

a) du rapport que l'individu entretient avec son groupe

et

b) du rapport qu'il entretient avec la pratique de son groupe,

la pratique étant elle-même façonnée par :

b1) la valeur et la place accordées à la photographie dans le système de valeur du groupe ;

b2) la valeur et la place accordées à la photographie dans le système des beaux-arts par ce groupe ;

b3) la valeur et la place accordées à la photographie dans le système de valeur des autres groupes.

¹ Je ne développerai pas ici ce qui relève d'un débat sur le contexte de réception et de lecture d'une étude sociologique, il va de soi que l'analyse et les résultats proposés dans *Un art moyen* sont « datés », l'étude s'inscrit dans un contexte (historique, social, culturel et sociologique) spécifique à l'époque.

² *Un art moyen*, Paris, Minuit, rééd. 1978, p. 73.

A partir de ce « théorème de la pratique photographique », « groupe » est successivement remplacé par « les paysans », « les ouvriers », « les employés », etc., sont définies les valeurs et places que chacun de ces groupes accorde à la photographie, donnant à voir les différentes pratiques des différents groupes. Pierre Bourdieu décrit minutieusement et comparativement la pratique des uns et des autres, partant de celle des paysans pour finir sur celle des cadres supérieurs. Ceci, dit-il en début de partie, lui « fournit une occasion privilégiée d'observer la logique de la recherche de la différence pour la différence, ou si l'on veut du snobisme qui vit les pratiques culturelles non point en elles-mêmes et pour elles-mêmes, mais comme une forme du rapport avec les groupes qui s'y adonnent³. » On peut toutefois observer qu'à défaut de mettre tous les groupes sur le même plan, passant de l'un à l'autre de manière linéaire, l'écriture du texte procède « crescendo » ; en filigrane, plus qu'elle ne montre comment chaque groupe définit une pratique qui lui est propre et spécifique, l'analyse montre comment la pratique et les représentations liées à la photographie se transforment au fur et à mesure que l'on monte dans l'échelle sociale, et tendent – pour les cadres supérieurs – vers une pratique et des représentations idéal-typiques de la figure de « l'amateur d'art ». De fait, en arrière-plan de l'analyse, on peut ainsi voir se manifester un « modèle idéal de pratique » qui traverse l'ensemble du texte, qui sert de point de repère et qui correspond à une pratique « esthétique et artistique » qui n'est autre que celle des cadres supérieurs. Dès lors le « crescendo » est aussi « decrescendo », le texte est ainsi construit de manière à ce qu'au fur et à mesure que l'on monte dans l'échelle sociale le rapport à la photographie devient « intellectuel », « cultivé », « esthétique », et par extension dans une lecture en sens inverse, au fur et à mesure que l'on descend dans l'échelle sociale, l'expérience de la photographie est amputée des qualités artistiques et esthétiques qui la déterminent pour les cadres supérieurs, elle est pour les classes populaires et selon Pierre Bourdieu fonctionnelle, utilitaire, voire « vulgaire » : « Il serait naïf de croire que, avec la photographie l'expérience esthétique est mise à la portée de tous : c'est en effet le même principe qui fait que la photographie est une pratique populaire et qu'elle n'est que très rarement l'occasion d'une expérience esthétique⁴ ». En ce sens, plus qu'une analyse comparative des différentes pratiques les unes par rapport aux autres, il s'agit alors de confronter et de mesurer les pratiques des uns et des autres à une pratique en particulier : celle des cadres supérieurs. Dans cette perspective, la cohérence et les exemples – extraits d'entretiens notamment - qui nourrissent l'analyse et la démonstration de Pierre Bourdieu ne sauraient être remis en cause, en revanche, on peut questionner les effets induits par les choix théoriques et de méthode qui sont faits, et qui sont à l'origine de l'impression négative produite par le texte. En effet, si la pratique photographique des ouvriers et paysans, voire pour une part des employés, est dépourvue de toute dimension esthétique et artistique, si elle est seulement « investie de valeur parce qu'elle satisfait les

³ *Ibid.* p. 73-74.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

exigences de réalisme et de lisibilité⁵ », c'est au regard d'une esthétique spécifique (celle des beaux-arts) et par rapport au modèle idéal-typique de pratique des cadres supérieurs. On peut dès lors imaginer la divergence des résultats obtenus si le modèle idéal-typique de pratique choisi comme référence eut été construit à partir de la pratique des paysans, et que la pratique de chacun des autres groupes y soit rapportée. *Idem*, si l'on prenait comme référence le modèle de pratique des ouvriers, des employés, etc., on s'écarterait du modèle comparatif unilatéral pour aller vers un modèle comparatif pluriel. On pourrait aussi choisir de ne pas prendre de modèle et d'étudier les différentes pratiques en elles-mêmes. Quant à la notion d'esthétique, entendue dans le sens « artistique » elle renvoie au système des beaux-arts, on peut choisir de s'en tenir à ce sens, et considérer dans un même ensemble toutes les pratiques qui ne réfèrent pas directement à ce sens (en les qualifiant de non-esthétiques), mais on ne peut ignorer l'existence d'un sens plus anthropologique de l'esthétique, qui renvoie à des références autres que les beaux-arts⁶. Pierre Bourdieu reconnaît à ce sujet que « la problématique de l'enquêteur et la situation d'enquête même font surgir une question artificielle et fictive pour les classes populaires, celle de la valeur esthétique de la photographie⁷ ». Pour ces raisons l'approche du rapport à l'art dans *Un art moyen* apparaît réductive, la comparaison se fait dans un sens, en effet, la question de l'existence d'autres esthétiques, d'autres pratiques et représentations qui seraient propres aux classes populaires (dans la lignée de ce que propose Richard Hoggart dans *La Culture du pauvre*) est évincée. Lorsqu'un ouvrier répond qu'il n'aime pas le cubisme, la photo ou la peinture abstraite, que c'est surtout en couleur qu'il aime les photos de paysages (p. 86), on peut s'arrêter sur son refus de l'art contemporain et conclure comme Pierre Bourdieu qu'« absente du regard jeté sur la photographie, la considération proprement esthétique est tout à fait étrangère à la pratique photographique⁸ », mais on peut aussi s'arrêter sur le fait qu'il connaît le dit « art contemporain » et qu'il est à même de définir ce qui dans sa pratique diffère de cet art et renvoie à d'autres critères esthétiques. Les employés sont eux « condamnés à une sorte d'intention esthétique vide, définie de façon strictement négative par le refus des canons de l'"esthétique" [le guillemet à esthétique marque bien le caractère illégitime de l'emploi même du terme pour certaines catégories de populations] qui s'exprime dans la photographie populaire⁹ », ni artistique ni populaire leur pratique serait « plate », un entre deux entre celle des classes populaires et celle des cadres supérieurs, n'en ayant ni les qualités ni les défauts, ce constat n'a effectivement rien de flatteur pour les individus concernés. En fait, les choix théoriques et méthodologiques, et le privilège accordé dans la comparaison à un modèle de pratique qui se trouve être celui des classes supérieures détermine

⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶ Voir J.-M. Schaeffer, « La conduite esthétique comme fait anthropologique », dans *Qu'est-ce que la culture ?*, Université de tous les savoirs, sous la direction de Yves Michaud, vol. 6, Paris, éditions Odile Jacob, 2001, p. 782.

⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹ *Ibid.*, p. 89-91.

l'ensemble de l'analyse, délimite un ensemble des résultats possibles et en écartent d'autres de manière mécanique. L'étude et telle que la propose Pierre Bourdieu, constitue un point de vue, un angle d'approche sur la question du rapport à la photographie (plus généralement à l'art), mais il ne peut être considéré comme le seul possible ou pertinent parce *in fine*, et cela ne rend pas l'étude moins intéressante pour autant mais en détermine la portée, « le problème de Bourdieu n'est pas de s'interroger sur une sociologie du rapport à l'œuvre, ni même de la réception culturelle au sens esthétique, mais d'utiliser des catégories (ici l'esthétique), dont le statut de principe, même s'il en fait la critique marginale, est déjà établi, afin d'étayer une analyse des stratifications¹⁰. »

L'exemple de l'art contemporain

Si je reviens à mes recherches sur l'art contemporain, et en faisant le lien avec ce qui vient d'être développé à partir de ce chapitre d'*Un art moyen*, j'ai observé que d'une manière générale dans les enquêtes sur les publics de l'art contemporain on retrouve ce type d'approche qui hiérarchise les publics et leurs pratiques. Et, en prenant comme pratique de référence la pratique des amateurs d'art, les enquêtes ont généré des ambiguïtés et contribué à donner une vision élitiste du rapport à l'art, entérinant l'idée d'une rupture entre amateurs et profanes¹¹ : d'un côté le « bon » public (ceux qui pratiquent et apprécient les œuvres et les artistes au regard d'un régime esthétique qui est celui des beaux-arts) et de l'autre le non-public, c'est-à-dire un ensemble de spectateurs « incompetents », dont la pratique de l'art « emprunte ses catégories à l'expérience quotidienne et qui s'achève dans la simple reconnaissance de l'objet représenté : le spectateur désarmé ne peut en effet voir autre chose que les significations primaires qui ne caractérisent en rien le style de l'œuvre d'art et il est condamné à recourir, dans le meilleur des cas, à des "concepts démonstratifs"¹² ». Plusieurs problèmes, tous plus ou moins liés aux biais induits par la prégnance de cette approche se posent dès lors qu'on essaie de renouveler l'approche sur les publics de l'art contemporain. Dans les enquêtes que j'ai conduites recourir à une catégorisation des individus qui s'appuie sur des critères socioprofessionnels et à une modélisation des pratiques qui se réfère à la pratique idéal-typique des amateurs d'art, m'amenait :

- d'un coté à réitérer les constats faits par d'autres - et récurrents - concernant l'absence de certaines catégories d'individus (celles au bas de l'échelle sociale) dans les lieux de diffusion de l'art et la sureprésentation d'autres (classes supérieures),

- mais d'un autre coté je me trouvais face à des « publics » et « des pratiques » qui ne correspondaient pas aux catégorisations et modèles d'analyse proposés par la sociologie des publics¹³,

¹⁰ Bernard Poche, in "Socialité et création artistique", *Recherches sociologiques*, vol. 19, n°2-3, 1988, p. 257-272.

¹¹ Voir *La Mesure de l'art*, J.-M. Leveratto, Paris, La Dispute, 2000.

¹² Bourdieu P. & Darbel A., *op. cit.*, p. 79.

¹³ Voir entre autre « A Marseille : quand artistes et citadins se rencontrent dans l'espace urbain », dans *Le Goût des belles choses, Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Collection Ethnologie de la France, Cahier n° 19, mars 2004, p. 177-193, où je parle des habitants du quartier du Panier à Marseille, le « public » inattendu d'un artiste adepte de la performance.

qui échappaient aux investigations simplement parce que les protocoles d'enquête et les choix théoriques et méthodologiques habituels ne permettaient pas de les prendre en compte.

Sur le terrain, *in situ*, l'art contemporain s'exposait dans de multiples autres lieux que ceux investis par les sociologues jusqu'alors (des friches, l'espace urbain, le métro, une entreprise, etc.), les publics de ces lieux ne composaient pas des groupes homogènes et aisément repérables¹⁴, leurs pratiques de l'art se construisaient sur des modalités d'appréhension et d'appropriation esthétiques différentes de celles propres aux mondes de l'art. Pour les prendre en compte il était nécessaire de les aborder autrement que sous l'angle de l'art contemporain, il fallait substituer à une analyse de l'expérience artistique une analyse de l'expérience sociale. Changer d'angle de vue, en privilégiant une approche sociologique et ethnographique, et en observant la relation des publics à l'art comme une interaction sociale et non seulement comme une pratique de l'art, engage un autre regard et fait émerger d'autres relations esthétiques. L'idée selon laquelle l'art contemporain n'intéresserait qu'un micro public d'initiés, qu'une « élite » est alors remise en cause. Si une forme spécifique et intense de rapport à l'art est le privilège d'un micro-groupe, d'autres rapports existent et peuvent être l'objet d'attention du sociologue. Si ces conduites « ne proposent pas l'évidence immédiate de leur importance historique », il ne saurait être question de « bannir de la science certains objets tenus pour insignifiants et d'en exclure, sous prétexte d'objectivité »¹⁵. L'émergence de ces autres relations esthétiques, de ces modalités de pratiques de l'art différentes entre artistes et publics, ne signale d'ailleurs pas l'absence d'expériences esthétiques plus conformes à celles que l'on observe dans les mondes de l'art et n'exclut pas la présence de publics d'amateurs et de connaisseurs. Il n'y a pas annulation d'une esthétique au profit d'une autre, mais simplement coexistence de plusieurs modalités d'appropriation des mêmes « objets » et coexistence de différentes esthétiques et relations esthétiques. Le registre de référence, la nature des attentes, le type de l'intérêt et les formes de l'attention varient selon les publics en présence et chacun, profane ou amateur, révèle à travers des formes d'attention et des attitudes différentes son point de vue esthétique. Pour comprendre ces écarts entre les résultats sociologiques connus et la réalité du terrain, ce sont d'autres entrées théoriques et méthodologiques que celles utilisées jusqu'alors qui ont été explorées. Ainsi pour comprendre le parcours et la pratique des collectionneurs marseillais, et afin de laisser émerger toute une frange de « petits » collectionneurs atypiques (s'écartant de la figure habituelle du collectionneur tel qu'il est décrit dans les enquêtes sociologiques et qui appartient aux catégories les plus hautes de la hiérarchie sociale), il a fallu revenir au contexte local, parce que la spécificité de la scène artistique marseillaise façonnait les parcours des collectionneurs et jouait sur la composition de ce micro public et des collections ; pour

¹⁴ Mais ils étaient plus souvent enthousiastes que réfractaires contrairement à ce qui ressortait des enquêtes sociologiques et leur méconnaissance du système de valeur propre aux beaux-arts ne semblaient nullement constituer un handicap.

¹⁵ *Un art moyen, op. cit.*, p. 17.

amener des résultats nouveaux et prendre en considération des « nouveaux¹⁶ » publics se situent entre les publics experts qui fréquentent les lieux de l'art et les non-publics les indifférents, les réfractaires : des citoyens¹⁷, les habitants d'un quartier populaire¹⁸, des lycéens, les employés d'une agence de voyage¹⁹, etc.) il fallait aller à leur rencontre dans des lieux de diffusion autres que ceux habituels des mondes de l'art (l'espace urbain, des lieux associatifs, des friches, une entreprise collectionneuse d'art contemporain, le métro marseillais, etc.), il fallait laisser émerger les catégories de publics telles qu'elles se constituaient sur le terrain et oublier celles préétablies, il fallait aussi accepter de considérer comme « pratiques » - disons plutôt expériences - de l'art des attitudes et comportements différents de ceux habituels des habitués de l'art. Comme on peut considérer – à l'inverse de ce qu'avance Pierre Bourdieu dans *Un art moyen* - qu'une photographie aux couleurs criardes, au motif réaliste, produite par un ouvrier et exposée sur sa cheminée a une dimension esthétique, on peut aussi considérer que l'expérience de cette famille du quartier de la Belle de Mai à Marseille et qui est allée voir « le son et lumière » sur le toit de la friche – une installation pluridisciplinaire du groupe Dune et qui répond en tout points aux exigences techniques et conceptuelles de l'art actuel²⁰ - est une forme de réception tout à fait légitime de l'art contemporain. Publics d'un artiste et d'une œuvre, d'une exposition, et non de tout ou partie de la création contemporaine, le sociologue est alors conduit à étudier des expériences sociales originales de l'art plus que des pratiques culturelles au sens strict du terme. Avec la pluralité des lieux et des modalités de diffusion de l'art et de la culture, c'est une accessibilité différentielle et des pratiques variées qui s'offrent aux individus, et qui nécessitent de repenser les catégorisations et modélisations en vigueur dans la discipline.

Cet état de fait appelle une approche « ouverte », « exploratoire », et qui remette en cause l'idée selon laquelle l'art (plus souvent symboliquement que réellement d'ailleurs) est inaccessible et hermétique à qui ne dispose pas du « bagage » intellectuel, esthétique et culturel nécessaire à sa compréhension, idée qui implique effectivement – et pour revenir au problème évoqué en introduction - une forme de mépris puisque qu'elle suppose que tous les individus ne sont pas apte à apprécier l'art à sa juste valeur parce que les moyens (financiers, culturels, intellectuels, etc.) dont ils disposent ne le leur permettent pas. Assigner au public des amateurs et à leur pratique cultivée une fonction de référent dans les enquêtes sur les publics de l'art, conduit à hiérarchiser les publics et leurs pratiques, à

¹⁶ Ce n'est pas leur existence qui était nouvelle, mais le fait qu'il soit pris en compte dans l'analyse et considérés comme des publics.

¹⁷ Voir « Quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain », rapport de recherche, SHADYC (Sociologie, histoire, anthropologie des dynamiques culturelles, UMR 8562, EHESS/CNRS), pour la Mission du patrimoine ethnologique, sur le thème : « Ethnologie de la relation esthétique », mai 2002.

¹⁸ « A Marseille : quand artistes et citoyens se rencontrent dans l'espace urbain », dans *Le Goût des belles choses, Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Collection Ethnologie de la France, Cahier n° 19, mars 2004, p. 177-193.

¹⁹ Pour ces deux derniers exemples voir *La Scène artistique marseillaise des années 90. Une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris, L'Harmattan, collection Logiques Sociales, 2003.

²⁰ Voir le site <http://www.groupedunes.net/sommaire2.php>

ne pas , « prendre au sérieux les catégories et critères de jugement de la qualité artistique d'une œuvre mobilisés par les spectateurs ordinaires²¹ », alors même que les artistes cherchent à les interpeller et créent les conditions d'émergence de nouvelles pratiques, d'un autre rapport à l'art.

Conclusion

Si le statut d'un individu sur la scène sociale et le rapport qu'il entretient avec son groupe²² et les autres groupes joue nécessairement un rôle dans la construction de ses pratiques, il est loin d'être le seul déterminant et n'a pas de raison d'être le plus influent ; le rapport à l'art se construit aussi sur des données liées à la subjectivité, à l'histoire personnelle, à des rencontres, à l'époque, au contexte spatial, culturel, économique, etc. La compréhension de cette complexité des pratiques et donc des publics nécessite d'ajuster les outils théoriques et méthodologiques, de privilégier un raisonnement « d'ordre itératif, couplant à chaque moment de la démarche, dans un va et vient constant modèles, ici pris au sens large, et observations²³ ». En axant la réflexion sur les spécificités des différents types d'approche sociologiques dans le champ des objets artistiques, on interroge la manière dont les objets sont appréhendés, le sens et l'usage d'une théorie, d'une méthode dans le processus complet et complexe de la conduite d'une recherche, ainsi que les effets induits par ces usages sur les résultats. C'est un façon de « reconnaître la légitime pluralité des manières de construire les objets de recherche », qui « n'est [...] pas une manière détournée ou masquée d'affirmer que toute production scientifique se vaut. En fait les différentes constructions de l'objet ne parlent pas des mêmes choses et ne peuvent prétendre [...] rendre raison des mêmes réalités. A chaque échelle de contexte correspond un ordre de complexité spécifique ainsi que des informations pertinentes spécifiques qui ne sont pas ceux que travaillent d'autres chercheurs à d'autres échelles »²⁴. Engager une analyse réflexive sur cet aspect du travail sociologique constitue l'un des axes de mes recherches actuelles, le thème du colloque et l'analyse proposée à partir d'un chapitre d'*Un art moyen* m'ont donné l'occasion d'amorcer cette réflexion et de questionner la « justesse » de certaines constructions théoriques et méthodologiques au regard de la complexité du réel, en arrière-plan c'est une exigence théorique d'adéquation à l'expérience des personnes (Anselm Strauss) qui est recherchée : « il ne s'agit pas, de faire une sociologie des sentiments mais d'essayer [...] de ne pas perdre l'épaisseur des destins individuels²⁵ ».

²¹ *La Mesure de l'art*, J.-M. Leveratto, Paris, La Dispute, 2000, p. 403.

²² Encore faut-il savoir de quel groupe on parle, si l'on peut organiser et hiérarchiser les groupes au regard du statut professionnel des individus, on peut aussi le faire au regard d'autres critères.

²³ « De l'idéologie à la cognition sociale rupture et/ou révisions » (dans *Sociologie et cognition sociale*, sous la direction de Ramognino N., Vergès P., Aix-en-Provence, PUP, 2005, p. 249.

²⁴ Lahire B., *L'Homme pluriel*, Paris, Nathan, 2001, 245-246.

²⁵ Strauss Anselm, *La Trame de la négociation, Sociologie qualitative et interactionniste*, Logiques Sociales, L'Harmattan, Paris 1992.