

Pratique du récit de vie : retour sur *L'artiste et l'oeuvre à faire*

Léon Bernier and Isabelle Perrault

Volume 5, Number 2, Fall 1987

L'autre sociologie : approches qualitatives de la réalité sociale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1002025ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1002025ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bernier, L. & Perrault, I. (1987). Pratique du récit de vie : retour sur *L'artiste et l'oeuvre à faire*. *Cahiers de recherche sociologique*, 5(2), 29–43.
<https://doi.org/10.7202/1002025ar>

Pratique du récit de vie: retour sur *L'artiste et l'oeuvre à faire*

Léon BERNIER et Isabelle PERRAULT

"*Pourquoi recueillir et publier des histoires de vie sociale...?*" Ce n'est pas un hasard si *Tante Suzanne*, le beau livre de Maurizio Catani et Suzanne Mazé¹, commence ainsi par la question du *pourquoi*? C'est que l'entretien biographique, surtout lorsqu'il est réussi, c'est-à-dire lorsqu'il atteint le niveau d'un récit personnel, ne peut se ramener au statut d'un simple matériau qu'il suffit de confronter aux critères habituels de validation des données. Démarche de recherche s'élaborant autour du savoir intime d'un ou de plusieurs individus, l'approche biographique², telle qu'elle est réapparue depuis quelques années en sociologie, comporte des exigences non plus seulement méthodologiques mais éthiques. Ces exigences débordent largement les interrogations au demeurant nécessaires sur la manière de faire, et resituent le travail de recherche dans le champ plus vaste des pratiques sociales³ et des actions humaines.

Sans nier l'intérêt que comporte un effort de systématisation des règles de l'art de la pratique sociologique du récit de vie⁴, il n'est pas moins important de souligner l'irréductible singularité de toute recherche réalisée dans cette perspective, singularité qui ne tient pas seulement à l'objet d'étude, non plus qu'à la problématique, mais à la relation

¹ M. Catani et S. Mazé, *Tante Suzanne, une histoire de vie sociale*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982.

² Suivant la distinction apportée par Bertaux, nous parlerons de l'approche biographique plutôt que de la méthode des récits de vie. D. Bertaux, "L'approche biographique. Sa validité méthodologique, ses potentialités", *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 69, 1980, pp. 197-225.

³ À ce sujet, voir F. Ferrarotti, *Histoire et histoire de vie, La méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris, Méridiens, 1983.

⁴ Cet effort a déjà été fait et bien fait par J. Poirier, S. Clapier-Valladon et P. Raybaut, *Les récits de vie, Théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, Le sociologue, 1983.

personnalisée qui se noue, à l'occasion d'une démarche de cette nature, entre un ou plusieurs chercheurs et un ou plusieurs informateurs. *Tante Suzanne* est le résultat publié de la relation qui s'est établie, sous forme d'une série de cinq entretiens biographiques, entre Maurizio Catani, chercheur au CNRS, et Suzanne Mazé, narratrice, dont le livre raconte l'*histoire de vie sociale*. *L'artiste et l'oeuvre à faire*⁵, ouvrage dont il va surtout être question dans cet article, est également le produit d'une relation qui s'est établie sous forme d'entretiens biographiques, mais cette fois entre nous et dix-huit artistes⁶ du domaine des arts visuels, nommément identifiés dans l'ouvrage, et dont les *récits de pratique* occupent autant de chapitres du livre. Ce qu'il y a de commun entre ces deux expériences de recherche, ce n'est pas seulement la méthodologie, celle des histoires de vie (au sens large), c'est aussi le choix plus fondamental et combien plus impliquant⁷ qui y est fait d'abolir la barrière protectrice de l'anonymat qui entoure généralement l'informateur, pour aborder le domaine fragile d'une possible sociologie des noms propres.

L'émotion qui se dégage à la lecture d'un livre comme *Tante Suzanne* ne tient pas seulement au contenu du récit de la narratrice, elle tient aussi au respect que manifeste Catani pour les propos et la personne de son interlocutrice. Le temps qui sépare le moment où ont eu lieu les cinq entretiens qui constituent le corps de l'ouvrage (juin-juillet 1971) et la date de publication du livre (novembre 1982) est déjà révélateur de cette attitude déferente du chercheur, attitude motivée par un souci de bien comprendre et de bien faire comprendre le récit recueilli, et maintenue jusqu'au bout au détriment d'une plus grande efficacité apparente. L'approche biographique demande du temps; elle implique surtout que l'on soit maître de son temps, ce qui n'est pas toujours compatible avec les conditions d'embauche en recherche. Cela explique en partie que parmi les études faisant appel aux histoires de

⁵ L. Bernier et I. Perrault, *L'artiste et l'oeuvre à faire, une sociographie du travail créateur*, Postface de Marcel Fournier, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985.

⁶ Comme il sera précisé plus loin nous avons rencontré en tout trente-deux artistes, mais seuls les dix-huit premiers entretiens ont fait jusqu'ici l'objet d'une publication.

⁷ On rejoint ce que dit Ferrarotti d'une "connaissance qui devient alors ce que la méthodologie sociologique a toujours voulu éviter qu'elle ne devienne: un risque". F. Ferrarotti, "Sur l'autonomie de la méthode biographique", dans J. Duvignaud (sous la direction de), *Sociologie de la connaissance*, Paris, Payot, 1979, pp. 131-152.

vie, et elles sont nombreuses depuis quelques années, il y en ait fort peu qui poursuivent jusqu'à son terme la logique de l'approche biographique, c'est-à-dire qui parviennent à trouver une formule de traitement et un format de présentation rigoureusement et éthiquement adéquats pour ce type de données⁸. Même Bertaux, de son propre aveu, n'y est pas parvenu. *"En vain, confiait-il récemment⁹, je cherchais l'interlocuteur idéal, sans me rendre compte que ce qui était en cause, c'était mon propre rapport au terrain: rapport de sociologue, c'est-à-dire, d'homme pressé pour qui tous les informateurs se valent"*. Sans autre prétention que d'avoir saisi l'importance de considérer nos interlocuteurs comme des individus et d'en avoir tiré des conséquences par rapport à la façon de travailler et de publier les récits recueillis, nous aurons quant à nous eu la chance, avec les artistes, d'être confrontés dès l'étape du terrain à des informateurs s'imposant *"tout naturellement"* par, et se posant *"tout bonnement"* dans leur individualité.

Si, comme Catani, nous avons respecté l'unité biographique des récits individuels, l'usage que nous avons fait de l'approche biographique dans le cadre de notre étude de la condition d'artiste correspond cependant davantage à l'idée du *récit de pratique*, tel que l'a défini Bertaux¹⁰, qu'à celle de l'*histoire de vie sociale* proprement dite dont *Tante Suzanne* représente une actualisation des plus probantes.

⁸ Dans un autre texte, nous avons joué sur le double sens du mot *donnée*, en abordant le rapport qui s'établit entre l'informateur et le chercheur dans l'approche biographique, sous l'angle d'une économie du don. L. Bernier, "Les conditions de la preuve dans une démarche qualitative à base de récits de vie", dans J.-M. Van Der Maren (sous la direction de), *L'interprétation des données dans la recherche qualitative*, Actes du colloque de l'Association pour la recherche qualitative tenu à l'Université du Québec à Trois-Rivières le 31 octobre 1986, Montréal, Université de Montréal, Faculté des sciences de l'éducation, 1987, pp. 7-19.

⁹ Daniel Bertaux, "Fonctions diverses des récits de vie dans le processus de recherche", dans D. Desmarais et P. Grell (sous la direction de), *Les récits de vie, Théorie, méthode et trajectoires types*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, pp. 21-34.

¹⁰ D. Bertaux, *Histoires de vie ou récits de pratiques?*, *Méthodologie de l'approche biographique*, Paris, C.O.R.D.E.S., Rapport final, tome 2, 1976.

Dans la logique méthodologique des histoires de vie, au sens restrictif où en parle Catani¹¹, il eut été accidentel que les individus rencontrés aient été des artistes. Dans la logique de notre propre projet, il était essentiel qu'ils le soient. Autrement dit, si nous avons abordé nos informateurs comme des individus, nous ne les avons pas choisis à titre d'individus, mais en raison de leur appartenance présumée à la catégorie d'artiste. Une fois inclus dans l'échantillon, ils n'étaient plus interchangeables, mais avant oui; il ne fut certes pas sans conséquences pour l'orientation et la conduite des entretiens qu'ils le sachent, indépendamment des limites thématiques que nous entendions nous-mêmes respecter¹². Comme les Bertaux avec les boulangers, nous ne sommes donc pas allés rencontrer des artistes afin qu'ils nous racontent leur vie, mais *pour qu'ils nous expliquent, en tant que dépositaires d'un savoir personnel en la matière*, en quoi consiste la pratique de l'art et ce que veut dire concrètement et quotidiennement être un artiste. Cela dit, si nous avons très rapidement opté pour l'approche biographique plutôt que pour un type d'entretien plus objectif et plus impersonnel sur le

¹¹ Les récits que nous avons recueillis correspondent étroitement à la définition suivante que donne Catani de l'histoire de vie sociale: "récit qui comporte la comparaison et l'évaluation des événements par un narrateur qui s'assume en tant que tel en fonction de valeurs", M. Cantani et S. Mazé, *op. cit.*, p. 26.

¹² Rubriques du guide d'entretien:

- Origines
 - spatio-temporelles (géographique, génération)
 - socio-culturelles (famille, milieu)
- Déclics:
 - reconnaissance de ses propres "dispositions" pour l'art
 - reconnaissance de l'art par ses manifestations
- Apprentissages:- le traitement des influences
 - la découverte du langage
- Statuts:
 - la socialisation au métier d'artiste
 - les activités complémentaires: l'enseignement
- Engagements:
 - les affiliations esthétiques
 - les engagements sociaux
- Diffusion:
 - mise en circulation (marché)
 - effort de communication (public)
- Travail
 - les outils (modalités d'expression)
 - les attitudes (mise en condition)
- Création:
 - validité de la démarche
 - achèvement d'une oeuvre
- Pratique:
 - les conditions d'existence
 - la signification du travail créateur

Pour plus de détails, voir L. Bernier et I. Perrault, *op.cit.*, Présentation, Section C. Le pré-terrain, pp.14-42.

travail et la condition d'artiste, c'est que nous savions par intuition qu'un destin d'artiste est, dans sa structure même, un destin personnel et que la composante *travail*, lorsqu'il s'agit de l'artiste, n'est jamais entièrement dissociable des dimensions privées de l'existence. C'est ce qui a fait qu'étant partis, sous l'impulsion en tout point déterminante des travaux de Bertaux, à la recherche de récits de pratique, nous nous sommes néanmoins retrouvés, en fin de terrain et en raison même de notre objet d'étude, en présence de témoignages ayant la densité, la singularité et la cohérence d'histoires de vie¹³. En d'autres mots, dans notre démarche avec les artistes, l'unité biographique s'est imposée d'elle-même comme une base incontournable d'analyse, malgré le point de vue sociologique adopté qui nous avait fait définir au départ notre objet non pas autour de personnalités artistiques concrètes, mais au niveau de la catégorie d'artiste. On peut ajouter qu'ironiquement les artistes qui ont ainsi accepté de collaborer à notre approche biographique de la catégorie d'artiste y ont momentanément sacrifié leur statut de personnage pour s'y voir attribuer celui, malgré tout plus anonyme, de narrateur identifié du récit de leur propre pratique.

1 Le terrain

De la même façon qu'il aura fallu à Catani cinq entretiens dûment enregistrés, plus une série de rencontres complémentaires avec Suzanne Mazé, pour reconstituer "*l'histoire de vie sociale*" de cette dernière, il nous aura fallu trente-deux rencontres avec autant de représentants de la catégorie d'artistes pour pouvoir bâtir ce que nous avons appelé en sous-titre une "*sociographie du travail créateur*".

Ce nombre de trente-deux rencontres n'a rien de magique. Nous aurions peut-être pu en faire quelques-unes de moins sans hypothéquer totalement notre capacité de tenir un discours en parallèle à celui des artistes, mais nous aurions certainement pu en faire encore plusieurs autres sans jamais pouvoir atteindre ce que les Bertaux ont appelé le phénomène de "*saturation*"¹⁴ qui, dans le cas de l'art comme dans le cas de toute réalité individuelle, est par définition inatteignable. Tout individu qui participe à la condition d'artiste participe en même temps à

¹³ M. Catani et S. Mazé, *op. cit.*, p. 30 et suivantes.

¹⁴ Voir notamment D. Bertaux, 1980, *op. cit.*, et I. Bertaux-Wiame, "Mobilisations féminines et trajectoires familiales: une démarche ethnosociologique", dans D. Desmarais et P. Grell, *op. cit.*, pp. 85-99.

la définition de cette condition, ce qui signifie qu'il est impossible en ce domaine d'en appeler d'un seuil méthodologique quelconque pour désigner la fin d'un terrain. On ne saurait même pas dire que ce seuil coïncide avec la totalité de la population visée. Dans le cas des artistes, la population n'est tout simplement pas dénombrable. Comme le disait le peintre Édouard Pignon dans un magnifique ouvrage qui fut pour nous beaucoup plus inspirant que ne le furent les analyses sociologiques sur l'art et les artistes: *"La peinture n'est pas une carrière. Elle n'est pas non plus un métier. Envers et contre les temps que nous vivons, elle n'est ni une marchandise — même si elle l'est — ni un article de salon — même si elle l'est. Elle est une manière de vivre"*¹⁵. C'est là une autre façon de dire que l'art appartient à l'ordre des réalités sociales qui n'ont d'existence qu'à travers les individus en chair et en os qui les actualisent. Nous avons dit ailleurs à ce propos que le mode d'existence social de l'art se situe davantage dans la dimension du temps social que dans celle de l'espace social et désigne plus justement une présence qu'une place¹⁶. On a aussi formulé cela autrement en disant que la question pertinente à poser, concernant les limites de la catégorie d'artiste, n'est pas tellement de savoir qui est artiste et qui ne l'est pas, mais quand on l'est et quand on ne l'est pas. Il s'agit, autrement dit, d'une limite interne à la pratique individuelle de l'art, d'une limite qui oblige, au niveau même de l'échantillonnage, à procéder sur un mode qualitatif et non pas quantitatif.

La question du nombre conserve tout de même un sens. Nous n'aurions pas pu, par exemple, nous arrêter après le premier entretien, et ce, même si la totalité de ce qui allait être ensuite développé dans l'ouvrage s'y trouve en substance contenu, comme d'ailleurs dans chacun des autres entretiens qui ont suivi. Pour être en mesure d'identifier des constantes, parce que tel est finalement le but de tout travail de recherche, il nous fallait au moins deux entretiens¹⁷. C'était là, si l'on peut dire, la limite inférieure objective de notre itinéraire de terrain. Le nombre trente-deux correspondait aussi pour nous à une limite inférieure, mais subjective, cette fois. C'était le nombre d'entretiens où

¹⁵ É. Pignon, *La quête de la réalité, la réflexion d'un peintre sur le sens actuel de la création artistique*, Paris, Gonthier-Médiations, 1966, p. 157.

¹⁶ L. Bernier, "En guise de présentation", *Présences de jeunes artistes, Questions de culture*, no 8, 1985, pp. 9-11.

¹⁷ Même dans *Tante Suzanne* dans lequel il n'y a qu'une seule histoire de vie, l'analyse procède par identification des constantes entre les différents entretiens réalisés par Catani avec son interlocutrice.

il nous fallait nous rendre pour *comprendre* chacun des précédents et notamment le premier. Cet ordre de critère a bien été décrit par l'anthropologue Clifford Geertz qui précise qu'un terrain est terminé le jour où l'on a suffisamment compris le langage de l'interlocuteur pour pouvoir engager avec lui un dialogue¹⁸. Trente-deux est donc le nombre d'entretiens qu'il nous aura fallu faire pour être en mesure (en être capable et en ressentir la légitimité) de tenir notre propre discours de sociologue sur la condition d'artiste et sur la pratique de l'art, à partir et en marge du discours des artistes.

La catégorie d'artiste étant composée d'individualités, n'importe quel artiste, pour peu qu'il appartienne au domaine des arts visuels (limite tracée au départ) et, plus précisément, à l'un ou l'autre des trois métiers de peintre, de sculpteur ou de graveur (limite introduite à l'étape du terrain) aurait pu être choisi pour faire partie de l'échantillon selon une procédure de sélection qui aurait pu d'ailleurs rester parfaitement arbitraire et discrétionnaire; l'important, cependant, était qu'il s'agisse *véritablement* d'artistes.

On ne peut pas comprendre la démarche que nous avons suivie pour réaliser *L'artiste et l'oeuvre à faire*, en particulier à la phase du terrain, sans évoquer le postulat que nous avait inspiré la lecture de Pignon et qu'était venue renforcer la fréquentation des propos d'autres artistes¹⁹, soit que l'identité d'artiste n'est pas réductible aux dimensions externes et en particulier aux dimensions institutionnelles, d'une pratique donnée, à l'intérieur d'un champ de pratique donné²⁰, mais qu'elle implique *une certaine façon d'être et de faire* dont l'artiste lui-même est, à la limite, le seul témoin et le seul garant. Notre objectif étant de savoir ce qu'est un artiste et l'approche pour y parvenir étant de

¹⁸ "The whole point of a semiotic approach to culture is to aid us in gaining access to the conceptual world in which our subjects live so that we can, in some extended sense of the term, converse with them". C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 24.

¹⁹ En guise de pré-terrain d'où a résulté le guide d'entretien présenté à la note 12, nous avons fait la lecture approfondie de la transcription d'une série d'entretiens radiophoniques avec des artistes réalisée dans le cadre d'une émission du réseau MF de Radio-Canada intitulée *L'atelier*, dont le réalisateur était Fernand Ouellette.

²⁰ À lire à ce sujet les commentaires du peintre A. Tàpies sur les analyses du marché de l'art de la sociologue R. Moulin. A. Tàpies, *La pratique de l'art*, Paris, Idées/Gallimard, 1974, pp. 197-205.

demander aux premiers concernés de nous expliquer ce qu'il en est, nous avions avantage à nous en remettre aux artistes eux-mêmes pour nous identifier parmi leurs collègues des gens pouvant apparaître comme des informateurs valides de ce qui les caractérise en propre et en commun en tant qu'artistes. Une fois réalisés les deux ou trois premiers entretiens avec des artistes que nous avions nous-mêmes choisis — parce qu'il fallait bien enclencher quelque part le processus — nous nous sommes donc abandonnés au hasard du terrain et au jugement normatif des interviewés, nous gardant la possibilité de signaler à l'occasion notre désir de rencontrer de préférence une femme, un jeune, un sculpteur, quelqu'un qui travaille différemment. Entrant dans le champ de l'art comme dans un labyrinthe où nous pouvions à tout moment nous égarer, ce qui s'est avéré être notre fil d'Ariane, ce ne fut pas la logique des variables, malgré tout présente en raison de l'introduction de quelques critères d'échantillonnage (le sexe, l'âge professionnel, le métier), mais le concept à prime abord fort peu sociologique de *véritable artiste*, apparu comme un trait d'union entre nos différents interlocuteurs ("*allez voir un tel, c'est vraiment un artiste*") et que l'ensemble de la démarche devait venir en quelque sorte concrétiser et expliciter.

Très tôt, il est devenu clair, à travers les récits de pratique que nous avions commencé à enregistrer comme à travers les critères qui étaient invoqués pour nous orienter vers telle ou telle personne, que ce trait d'union sur lequel nous étions en train de construire notre corpus et notre objet avait fort peu à voir, sinon rien du tout, avec l'esthétique et qu'il nous mettait plutôt en présence d'une définition éthique de l'art et de l'artiste, d'une définition concernant non pas l'oeuvre faite mais le rapport à l'oeuvre à faire. Du coup se trouvait précisée la frontière entre notre approche et celle des historiens de l'art. Alors que ces derniers s'attachent à retracer la cohérence de la démarche créatrice d'un artiste en partant d'une analyse de sa production, notre travail allait consister à découvrir un autre aspect de cette cohérence sur la base et sur la foi d'un témoignage concernant sa pratique.

En règle générale de tels témoignages personnels sont traités par les sociologues et les autres analystes des sciences humaines avec force suspicion²¹. Nous nous étions nous-mêmes fait dire en partant que

²¹ On trouve un bel exemple de cette suspicion avec le récent article de P. Bourdieu, "L'illusion biographique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 62-63, 1986, pp. 69-72.

nous n'allions recueillir que des rationalisations. C'était là méconnaître l'acuité de conscience que génère la vie sociale actuelle chez la plupart des acteurs sociaux et en particulier chez des acteurs qui — comme c'est le cas des artistes — sont constamment incités à la réflexion sur eux-mêmes et sur le sens indissociablement personnel et social de leur démarche.

Précisons bien qu'en choisissant d'aller rencontrer des artistes pour qu'ils nous fassent le récit de leur pratique, nous savions pertinemment que nous allions recueillir non pas des *faits* mais du discours. Nous ne prenions pas cela cependant pour une faiblesse ou un handicap. Au contraire, nous nous considérons privilégiés de pouvoir accéder de cette façon à toute une facette de la réalité de l'artiste et de la pratique de l'art pour laquelle il ne saurait y avoir d'autre approche que celle passant par la parole révélatrice des individus concernés. La sociologie des noms propres, pour reprendre l'expression introduite précédemment, est aussi une sociologie du secret dont la première condition d'élaboration est la levée du voile sur des réalités qui appartiennent au domaine de la vie privée et au sujet desquelles l'informateur qui en possède en exclusivité la connaissance peut, à sa discrétion, décider de garder ou non le silence.

L'art est une réalité à vocation publique dont l'essentiel de la structuration se fait dans l'ordre de la vie privée. Dès le premier entretien, cette intuition nous était confirmée par un aphorisme du peintre Claude Goulet disant que "*le tableau est l'accident de l'artiste*"²². Si nous voulions poursuivre notre objectif de bâtir une sociologie ou, plus modestement, une sociographie de la pratique artistique, il était essentiel que nous puissions pénétrer au coeur du halo de mystère dont s'entoure l'artiste (mais pas plus que quiconque) pour protéger son espace personnel qui est aussi dans son cas son principal espace de travail.

Cela ne voulait pas dire cependant qu'il nous fallait entrer dans l'atelier, sinon pour y procéder à un entretien qui aurait pu fort bien se dérouler ailleurs. Faisant une étude sur la pratique de l'art, jamais nous n'aurons vu *travailler* un artiste. L'aurions-nous seulement souhaité que nous aurions certainement essuyé chaque fois un refus bien mérité. Aurions-nous pu quand même le faire que nous n'aurions pas été plus avancés. Ce que nous cherchions à connaître relève davantage d'un état d'âme ou si l'on préfère d'un état de conscience que d'un état de fait, et

²² L. Bernier et Isabelle Perrault, *op. cit.*, p. 65.

n'appartient pas au domaine de l'observable mais à l'ordre des réalités vécues. En faisant appel au récit de vie, nous n'avons d'ailleurs jamais eu la sensation de recourir à un pis-aller, mais bien plutôt de disposer du seul outil pouvant nous permettre de nous approcher au plus près de ce dont est faite la vie d'artiste sans l'avoir nous-mêmes vécue²³.

Voilà pourquoi nous avons recueilli des histoires de vie d'artistes. Non pas, répétons-le, pour que des créateurs en arts visuels nous racontent leur vie — nous ne sommes pas des biographes — mais pour avoir accès, par l'écoute, à un savoir social sur l'art qu'on acquiert normalement par expérience. Notre seul mérite à cet égard aura été d'attribuer au savoir personnel de l'artiste son plein statut de vérité.

2 L'écriture

La distinction habituelle entre une étape de cueillette de données et une étape d'analyse de celles-ci rend mal compte de la nature exacte des opérations ayant donné lieu à *L'artiste et l'oeuvre à faire*. Certes nous avons fait de la cueillette et de l'analyse, mais une grande part de celle-ci s'est structurée dès l'étape du terrain, à même le questionnement en progression qui nous a menés d'un entretien à l'autre et à même l'établissement des limites à l'intérieur desquelles nous avons peu à peu circonscrit notre objet et posé par là même les bornes théoriques de notre échantillon. L'essentiel de ce que contient le livre a été forgé et trouvé sur le terrain. Le reste n'est que travail d'écriture. Ainsi en est-il des deux synthèses qui n'apparaissent dans l'ouvrage qu'en tant qu'étapes constitutives du terrain. Ainsi en est-il plus globalement de la facture d'ensemble de l'ouvrage qui cherche à reproduire fidèlement le parcours à la fois logique et chronologique du terrain.

²³ Notre démarche paraît ainsi s'inscrire dans l'horizon d'une *sociologie du vécu*, en ayant soin cependant de préciser que le vécu, ici, ne renvoie pas à une définition de l'objet, mais au statut du matériau d'analyse que génère l'approche biographique. Comme l'a bien formulé N. Gagnon dans l'un des textes les plus éclairants concernant l'approche biographique en sociologie: "le récit de vie (...) doit être considéré comme l'expression de l'identité sociale de l'informateur... (et partant) ... comme le matériau par excellence pour l'étude, non pas du vécu, mais de la culture vivante". N. Gagnon, "Données autobiographiques et praxis culturelle", *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 69, 1980, pp. 291-303.

Cela dit, les découvertes faites sur le terrain, à travers l'échange rituel qu'est l'entretien²⁴, seraient restées lettres mortes faute d'un patient travail d'écriture²⁵ qui s'est imposé à nous sous le double mode de l'obsession et de la responsabilité. Nous aurions peine à dire comment nous avons choisi le format d'écriture de l'ouvrage. Tout comme pour Catani, nous n'étions pas partis avec l'intention avouée de publier intégralement le contenu des entretiens que nous allions réaliser. Cette décision, comme celle de faire correspondre la structure de l'ouvrage avec le déroulement chronologique du terrain, furent pourtant prises facilement le moment venu, comme si elles allaient de soi.

Mais soyons conscients que de publier intégralement des récits de vie n'est pas la solution de facilité que l'on peut croire. Il n'y a rien là de commun avec la délicate mais simple opération technique de transcription *verbatim* des entretiens. Cela demande un long et impliquant travail d'épuration, de sélection, de restructuration, de montage, le tout orienté vers un seul et même objectif: la mise en valeur des récits recueillis. Pourquoi, en effet, publier des histoires de vie d'artistes si l'on ne croit pas profondément à l'explication que les individus concernés y livrent d'eux-mêmes et de leur situation?

Une première dimension de ce travail concerne le passage de l'oral à l'écrit. Sur ce plan, le principe directeur que nous avons adopté fut de privilégier la fidélité absolue au contenu plutôt que le respect scrupuleux de la forme parlée. Même lorsqu'elles ne nuisaient pas véritablement à la compréhension, nous avons cherché à éliminer le plus possible les expressions grammaticalement incorrectes ou comportant des erreurs de lexique. Nous n'avons maintenu que les incorrections de langage qui pouvaient ajouter une tonalité ou une connotation particulières au contenu du message. Nous avons également préféré couper systématiquement les répétitions, les hésitations et les amorces de phrases sans suite, à moins, là aussi, qu'elles n'aient été porteuses d'un sens qui nous était perceptible, sinon d'un rythme verbal qu'il pouvait nous apparaître intéressant de conserver. Nous avons enfin écarté toute phrase ou tout groupe de

²⁴ Sur la dimension ritualisée du récit de vie, voir Catani et Mazé, *op. cit.*, pp. 34-35.

²⁵ Nous remercions C. Hétu de nous avoir fait connaître un ouvrage récent portant sur le travail d'écriture en anthropologie. J. Clifford et G. E. Marcus (ed.), *Writing Culture, The poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

phrases qui, après lecture et relecture, nous demeurait incompréhensible ou dont le message pouvait rester ambigu.

En plus du passage de l'oral à l'écrit dont nous ne venons d'énumérer que les principes, il y avait aussi, spécialement pour nous qui avions décidé d'identifier les narrateurs par leur nom propre, le passage du contexte privé de l'entretien au contexte, par définition public, de la publication. Tout en conservant le caractère personnel du récit, au point que son auteur aurait pu être facilement reconnu même si nous avions choisi de ne pas le nommer, nous avons cherché à éviter de créer des embarras à nos interlocuteurs en éliminant systématiquement, par exemple, toute mention d'une tierce personne à propos de laquelle ils avaient pu émettre un jugement négatif ou exprimer simplement un désaccord. Lorsque de tels jugements personnels, surtout s'ils concernaient d'autres artistes, s'avéraient porteurs d'un *élément de définition* de la catégorie d'artiste, nous avons imaginé chaque fois un moyen de conserver l'information sans trahir la confidentialité du témoignage. C'est ainsi qu'ont pu être étayées les élaborations théoriques concernant notamment la frontière entre l'*artiste professionnel*, sujet et objet de notre analyse, et l'*artiste commercial*, sorte d'antithèse du premier. Par contre, nous avons conservé tels quels les témoignages d'estime ou d'admiration, non par complaisance, mais parce que de là aussi on pouvait tirer une meilleure intelligence de ce que recouvre le mot artiste.

Toujours dans le but de maximiser la compréhension du message dans le plus grand respect du narrateur, nous n'avons pas hésité lorsque nécessaire à restructurer le récit par la réunion logique des passages traitant d'un même sujet ou d'un même épisode, cherchant toutefois à conserver autant que possible le déroulement chronologique de la tranche de vie racontée. Concernant la chronologie du récit, c'est d'ailleurs moins l'aspect anecdotique qu'il s'agissait de mettre en évidence que l'identification des composantes analytiques du processus de structuration temporelle d'un destin d'artiste.

Dans l'ouvrage, nous avons éliminé les questions des interviewers, qui n'auront chaque fois servi qu'à lancer et à relancer le récit du narrateur²⁶. Par contre, nous avons découpé chacun des récits en *unités de sens* ayant à peu près la dimension d'un paragraphe et qui se

²⁶ Nous aimons répéter qu'un bon sociologue de terrain se reconnaît plus à ses oreilles qu'à ses questions.

présentent comme des énoncés accompagnés d'un titre qui en résume la teneur, ces titres pouvant parfois rappeler une question posée. Ces unités de sens sont regroupées en sections ou chapitres (chronologiques/logiques) dont le nombre, l'ordre et la teneur ont été établis en fonction de la structure du discours du narrateur plutôt qu'en fonction de la grille d'entretien. Le montage final du texte ainsi bâti à partir du récit oral établit également la distinction entre différents plans ou niveaux dans le discours du narrateur par l'introduction d'encadrés, le report de sections en annexes, l'insertion de passages à l'intérieur du commentaire d'accompagnement des sociologues.

Voilà pour le travail qu'on pourrait dire matériel, ayant conduit à la publication *intégrale* des dix-huit premiers entretiens sur les trente-deux que nous avons recueillis. Il y a toute une autre partie de ce travail, faite cette fois non pas sur les récits mais à partir d'eux, dont il faut maintenant dire quelques mots en taisant l'indicible, fait d'une alternance d'angoisse, de bonheur, d'un mélange de doute total et de certitude quasi absolue pour n'en évoquer que les traces visibles.

Pour chaque entretien, nous nous sommes donc attardés et acharnés à rédiger un commentaire, section par section, établissant un *contrepoint* avec les unités de sens identifiées dans le récit du narrateur. Suscité et inspiré par la singularité du discours de l'artiste concerné, ce commentaire fut également l'occasion de la mise en évidence de ce que nous avons appelé des *leitmotiv*, c'est-à-dire des thèmes revenant de manière récurrente dans les différents récits constitutifs du corpus.

À partir d'une unité d'analyse qui était le récit (mais plus directement, l'artiste lui-même), la démarche ainsi décrite visait à mettre en évidence ou à construire deux niveaux de cohérence: l'un vertical, à l'échelle de chaque récit pris individuellement et l'autre horizontal ou transversal, à l'échelle de l'ensemble du corpus. L'établissement d'une cohérence verticale interne au récit, où les différentes unités de sens s'intègrent dans l'unité biographique, équivalait à construire les repères sociologiques de l'*identité d'artiste* et, plus globalement, les repères d'une sociologie de l'*individualité*. L'établissement d'une cohérence horizontale ou transversale, où les différentes unités de sens se recoupent dans les différents récits de pratique, équivalait à construire les repères sociologiques de la *catégorie d'artiste*, ainsi que les éléments d'une définition de la pratique artistique comme *pratique sociale*. La cohérence horizontale, pour qu'elle puisse être établie suppose, comme on l'a déjà dit, la mise en comparaison d'au moins deux récits. et l'on

peut dire que le degré de confiance croît avec le nombre de récits pris en compte. Ce qu'il faut ajouter également, c'est que la cohérence horizontale se construit sur la cohérence verticale de sorte qu'il existe un ordre à suivre dans l'analyse: on ne peut pas passer tout de suite au repérage de la cohérence transversale sans avoir fait apparaître au préalable la cohérence verticale. Par ailleurs, dans un contexte d'analyse qui fait appel à plus d'un récit de vie, l'axe horizontal interfère dans l'établissement de la cohérence verticale de chacun des récits successifs et y interfère avec d'autant plus de force qu'on avance dans le corpus.

On trouve enfin dans l'ouvrage un troisième niveau de construction apparaissant, comme nous l'avons déjà mentionné, sous forme de deux synthèses, dont l'une constitue un tracé des frontières du champ de la pratique artistique en situant celle-ci au centre de quatre autres champs qui l'environnent soit celui des activités socio-culturelles, celui de la production des biens symboliques, celui des métiers d'arts et enfin, celui des occupations intellectuelles. *L'artiste professionnel* s'y trouve défini par opposition dynamique à l'artiste amateur, avec lequel il maintient les liens les plus étroits, à l'artiste commercial, qui — comme on l'a déjà dit — présente une sorte d'antithèse par rapport à l'idéal de désintéressement que cherche à incarner l'artiste professionnel, à l'artisan, qui se définit davantage par la maîtrise du métier que par l'intention créatrice et enfin, à l'intellectuel, qui se meut davantage dans la théorie que dans la pratique. La deuxième synthèse cherche à identifier trois attitudes coexistant à l'intérieur du champ social de l'art: l'art comme nécessité personnelle, l'art comme carrière et l'art comme profession. Un modèle y est construit qui tend à faire apparaître la stratégie de carrière et l'attitude professionnelle comme des compromis nécessaires pour maintenir l'activité artistique dans un espace de liberté. La première synthèse constitue notre réponse théorique à la question: comment est-ce qu'on devient un artiste? et la deuxième synthèse notre réponse théorique à la question: comment est-ce qu'on le reste?

Par rapport aux résultats auxquels nous sommes ainsi parvenus, résultats qui impliquent les trois niveaux de cohérence évoqués, il ne s'agit pas de savoir si d'autres chercheurs, ayant suivi la même démarche, seraient parvenus aux mêmes résultats, mais si nous-mêmes, ayant suivi une autre démarche, serions arrivés aux mêmes résultats. Nous croyons que la réponse est non.

Notre recherche n'apporte certes pas de réponses définitives aux questions posées, mais elle n'a rien cependant d'une "étude exploratoire".

Comme le dit Ferrarotti, il y a autonomie de l'approche biographique. Cette autonomie ou cette spécificité, comme d'autres avant nous l'ont soutenu et l'ont mis en pratique, est de permettre l'élaboration d'une sociologie comme savoir général, ayant pour base la connaissance de réalités individuelles ou, plus précisément, les connaissances individuelles d'une certaine réalité. Cela veut dire deux choses: d'une part, qu'il faut, comme nous l'avons déjà mentionné, attribuer au discours de l'acteur un statut de vérité²⁷ — statut qui n'a rien à voir, faut-il le dire, avec une quelconque véracité des faits rapportés mais beaucoup avec l'identité postulée (et prise comme objet d'analyse) de l'individu concerné²⁸ — et, d'autre part, qu'il importe de définir avec la plus grande précision et la plus extrême rigueur les limites théoriques du champ social étudié.

Cette dernière condition d'application de l'approche biographique nous est sans doute apparue avec d'autant plus d'évidence que nous avons affaire, avec les artistes, à une catégorie tout à fait fluide pour laquelle n'existe en fait aucun critère objectif d'appartenance.

Il y a des peintres, des sculpteurs et des graveurs qui sont artistes et il y a des peintres, des sculpteurs et des graveurs qui n'en sont pas. Que nous nous soyons attardés aux premiers et non aux seconds ne relève pas d'un quelconque jugement de valeur. C'est qu'il y a là deux univers qui demandent, pour être adéquatement compris, d'être étudiés en eux-mêmes et séparément. L'approche biographique n'est pas comparative, elle est monographique. C'est là une particularité et sans doute une limite, mais ce n'est pas un défaut.

Léon BERNIER et Isabelle PERRAULT
Institut Québécois de Recherche sur la Culture (I.Q.R.C.)

²⁷ Nous rejoignons sur ce plan les réflexions que propose l'excellent article de G. Houle, "Histoires et récits de vie: le redécouverte obligée du sens commun", dans D. Desmarais et Paul Grell, *op. cit.*, pp. 35-51.

²⁸ Voir à ce propos le texte de R. Robin, "L'histoire orale rend-elle la parole à ceux qui en sont privés ou le récit de vie est-il un lieu hors-pouvoir", Communication présentée au Ve colloque international d'histoire orale, Barcelone, mars 1985.