

« Des arts au travail. Un parcours de recherche »

Pierre-Michel Menger

Chapitre de l'ouvrage :

Catherine Paradeise, Dominique Lorrain, Didier Demazière (dir.), *Les Sociologies françaises. Héritages et perspectives 1960-2010*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 515-530.

Avant de se doter de filières universitaires propres de formation spécialisée, la sociologie française a attiré vers elle de nombreux étudiants formés initialement à la philosophie. Ce fut mon cas. C'est en préparant l'agrégation de philosophie, dont le sujet principal était, cette année-là, « la société », que j'ai fait la découverte de la sociologie et de ses principaux représentants français, invités à présenter leurs travaux par le « caïman » de sociologie de l'École normale supérieure, Jean-Claude Chamboredon. Sitôt l'agrégation obtenue, je cherchai un sujet de thèse de sociologie. Ayant fait ma maîtrise de philosophie en esthétique (j'avais traduit des leçons d'esthétique du philosophe allemand Solger, qui était lié tout à la fois à Schelling et Hegel), j'ai vu dans la sociologie de l'art un bon tremplin pour me réorienter. Pendant l'été 1975 et sur les conseils de Jean-Claude Chamboredon, qui était caïman de sociologie à l'ENS, je lus beaucoup. Je m'aperçus que si jusqu'aux années 1960, ce domaine n'avait pas été un ensemble réellement cumulatif et novateur de recherches, ni sur le plan théorique ni par sa production empirique, très limitée, il avait pourtant intrigué les fondateurs de la sociologie – Marx, Durkheim, Simmel, Weber, Dewey. La formulation du questionnement qui me semblait leur être commun pouvait être condensée ainsi : comment s'accordent l'extrême différenciation de la production artistique, dans laquelle s'exprime l'individualisme dont l'artiste est réputé incarner la forme accomplie, et la dimension collective de l'imputation de valeur à des symboles et des œuvres engendrés par une telle dynamique sociale ? Et comment analyser le pivotement d'une compétition par l'originalité en un système de sélection et d'allocation d'estime qui vaut aux œuvres les plus prisées une durée de vie sans guère d'équivalent dans l'univers des réalisations humaines ? Or, dans les années 1960 et au début des années 1970, deux courants très actifs de recherche avaient émergé, en France et aux États-Unis, qui conféraient progressivement aux arts et à la culture une position enviable dans la hiérarchie des objets de la recherche sociologique. J'évoquerai plus loin la sociologie américaine de l'art et de la culture, avec laquelle j'entrai en contact seulement après ma thèse, au début des années 1980.

Pour la France, mon intérêt se porta d'abord sur les analyses de la consommation culturelle réalisées par Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron et leur équipe, ainsi que sur le long article de Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*. Le constructivisme structuraliste de Bourdieu, qui fut complètement exposé plus tard, dans *La Distinction*, explorait les homologues structurales entre l'offre et la demande d'art et de culture, sans introduire directement à l'analyse de la création comme un système d'action. Il se présentait comme un dépassement de la sociologie marxiste de l'art, qui avait encore une forte audience en Europe et notamment en Grande-Bretagne. Des travaux comme ceux de Frederick Antal ou d'Arnold Hauser avaient mis en avant les déterminants sociaux de la production artistique, les caractères sociaux des styles, la vision du monde des classes sociales dominantes, et relié l'évolution de l'art vers l'autonomie et vers l'organisation de marché à la fameuse « montée » de la bourgeoisie, ce processus historique qui, dans les vastes fresques socio-historiques proposées, s'étalait sur plusieurs siècles et constituait une trame aussi implacable qu'imprécise de l'argumentation déterministe. Le marxisme de Raymond Williams (1968, 1977) était, à cet égard, plus subtil, puisqu'il explorait par exemple, dans le roman et le théâtre, les dimensions sociales de la transformation des sensibilités et de la structuration de la personnalité (Chamboredon, 1986).

Mais l'impulsion principale vint de ma lecture du livre *Le marché de la peinture en France* de Raymonde Moulin, paru en 1967 dans la collection dirigée par Bourdieu aux Editions de Minuit. L'alliance qu'il réalisait entre l'analyse sociologique des jeux d'acteurs, l'analyse économique des structures de marché et des formes de compétition, et l'ethnographie subtile des milieux de l'art contemporain m'impressionna à ce point que j'eus le projet d'orienter vers la musique, un art pour lequel je nourrissais depuis mon adolescence une grande passion personnelle, l'ambition d'une sociologie de la production artistique si bien incarnée par le livre de Raymonde Moulin. Je demandai alors à celle-ci de diriger une thèse de sociologie sur la genèse et la portée des innovations et des conflits esthétiques dans la création musicale « savante » d'après-guerre. La radicalité de ceux-ci ouvrait un double schisme avec le répertoire patrimonial et avec les musiques populaires, en France comme partout en Europe. L'analyse sociologique pourrait, espérai-je, mettre en évidence le jeu de forces que ce triangle composait.

Une sociologie de la création artistique : le cas de la musique savante

Dans quel contexte s'inscrivait un tel projet ? La sociologie que j'envisageais me paraissait devoir se démarquer assez vigoureusement de la sociologie de la musique d'Adorno. Adorno avait fourni

deux types très différents de contribution. D'un côté, on trouvait le programme déterministe, anti-empirique et normatif-critique de ses écrits les plus systématiques sur l'art, y compris sous forme d'un anti-système, comme dans sa *Théorie Esthétique*. Et dans tous ses textes, il conférait au créateur un rôle quasi-sacrificiel puisque celui-ci devait, pour être réellement novateur, travailler à se rendre incompris et inassimilable pour s'écarter de la machinerie des industries culturelles et de la domestication de l'innovation par le marché et par la société bourgeoise. De l'autre côté, dans ses monographies si originales sur Mahler ou sur Berg, il sut forger un appareil et un vocabulaire interprétatifs qui s'approchaient sans doute plus près de ce que pouvait être une analyse sociologique des œuvres musicales que tout autre tentative contemporaine (Menger, 2010). Je retins surtout, pour la récuser, la disqualification par Adorno du principe même d'une sociologie empiriquement fondée de l'activité des compositeurs. La science sociale, en explorant les arts, ne pouvait plus demeurer cette philosophie dialectique dans le renouvellement de laquelle la théorie d'Adorno inscrivait sa conception critique et utopique de la vérité sociale de l'art. Une sociologie de la musique me paraissait pouvoir être établie sur une épistémologie de la falsifiabilité qu'avait récusée Adorno dans sa célèbre controverse avec Popper.

A la différence des musiques populaires et de leur industrie discographique, sur lesquelles les recherches sociologiques se sont développées aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne et en France au cours des années 1970 et 1980 (Hirsch, 1969, 1972 ; Peterson, Berger, 1975; Hennion, Vignolle, 1978 ; Shepherd, 2001) la musique savante contemporaine constituait, pour le sociologue, un terrain à peu près vierge. Trois courants très distincts d'innovation musicale s'opposaient à l'héritage académique : le sérialisme et ses suites, la création électro-acoustique, les pratiques plus ironiques de déconstruction des conventions traditionnelles. L'analyse sociologique de ces innovations esthétiques devait être tout ensemble une étude des conditions de renouvellement du travail compositionnel, une enquête sur les formes de mobilisation autour de ces innovations, une analyse des concurrences et des conflits pour le contrôle des institutions clés et une étude du comportement et des décisions des acteurs publics, qui, par le très haut niveau de subventionnement de la production et de la diffusion, sont plus impliqués dans la viabilité de la musique savante que dans celle de n'importe quel autre secteur artistique.

Tout en développant des circuits spécialisés de diffusion de leurs œuvres, les compositeurs entraient en compétition ouverte avec les professionnels de l'interprétation, dont l'expertise et l'autorité s'affirmaient à mesure que se consolidait le répertoire des œuvres classiques. L'expansion démographique des professions musicales reposait sur une asymétrie croissante.

Alors que les œuvres du passé constituaient le socle de la diffusion et de la consommation musicales auquel appliquer les ressorts de la concurrence par l'originalité et les principes d'innovation tels que la recherche de l'authenticité historisante, les compositeurs prenaient une distance grandissante avec le langage dans lequel l'essentiel de ce répertoire était écrit.

L'assimilation de l'innovation esthétique à une phase de réélaboration d'un langage selon un protocole de recherche systématique pouvait être approchée dans des termes sociologiques précis si la constellation changeante de rôles et d'associations de rôles professionnels était rendue visible par l'analyse statistique. D'abord, la combinaison progressivement dominante des rôles de compositeur et d'enseignant indique comment l'invention compositionnelle, qui est une production tâtonnante d'idées esthétiques nouvelles, est abritée par le rôle d'enseignant dont l'utilité sociale et économique est certaine, en présence d'une demande constituée. L'argument fut également proposé par Eliot Freidson pour cerner l'originalité des professions artistiques dans sa contribution au numéro de la *Revue française de sociologie* que Jean-Claude Chamboredon et moi dirigeâmes en 1986. Ensuite, le remodelage des contenus d'enseignement musical, sous l'effet des innovations esthétiques, est mis en tension avec les missions de formation pour des emplois dans les métiers de la musique pratiquant la langue musicale conventionnelle. Ces configurations de rôles professionnels ne sont pas nées avec la radicalisation des innovations esthétiques (les emplois d'enseignant étaient fréquemment détenus par les compositeurs avant l'ère des schismes esthétiques), mais ce sont le séquençement des carrières et les combinaisons d'activités qui se modifient.

L'une des dimensions de la radicalité des innovations esthétiques par destruction créatrice a été l'assimilation de l'invention musicale à une recherche requérant de nouveaux instruments (de très gros systèmes informatiques prototypiques dans les temps pionniers, puis une informatique personnelle standardisée, et un instrumentarium électro-acoustique) et de nouveaux savoirs (en psychoacoustique, en science cognitive, en physique du signal, en intelligence artificielle). Cette ambition a suscité la création de départements universitaires aux États-Unis, de studios de recherche et d'instituts en Europe. Dans le prolongement de ma thèse, j'ai enquêté sur ces activités protéiformes de recherche en France, dans divers pays européens et aux États-Unis. Des collaborations se nouaient entre compositeurs, chercheurs et ingénieurs, pour explorer les propriétés du signal sonore et pour inventer des matériels capables de résoudre notamment le délicat problème de la conversion des moyens d'informatique musicale en quasi instruments d'orchestre. Une situation de dilemme du prisonnier apparaissait dans les collaborations

directement orientées vers la production d'œuvres : plus l'ingénieur ou l'assistant musical s'impliquent, plus l'allocation au compositeur des titres de propriété sur une œuvre qui résulte d'un travail en commun augmente la probabilité des situations non-coopératives. La variabilité des situations rendait incertaine la formulation de règles précises pour définir l'autorité de chaque participant sur les différents actes de travail et pour répartir clairement les bénéfices du travail commun. L'analyse rejoint ce que la sociologie du travail et des professions a mis en évidence : les frontières mouvantes des rôles professionnels tiennent à des conflits de juridiction sur les aires d'expertise. L'analyse mettait également en évidence les coûts élevés que l'utilisation de moyens de travail non standardisés impose aux créateurs. L'émergence de nouvelles conventions du travail individuel et collectif intéressait directement le sociologue qui approchait ces expérimentations d'interfaçage entre art, science, technologies nouvelles et dispositifs industriels de recherche et développement. Au moment où j'ai mené ces enquêtes, une autre perspective, totalement différente, était adoptée, sur le même objet, par Georgina Born qui consacra une thèse britannique d'anthropologie à l'Ircam (Born, 1995).

En menant ces recherches sur les nouvelles technologies et sur les nouveaux savoirs incorporés à l'invention musicale, je recourais progressivement aux outils de la sociologie américaine de l'art et de la « production de la culture », comme elle se dénommait. Il est frappant de constater à quel point l'essor de cette sociologie, dans les années 1960 et 1970, s'est fondé sur un tout autre programme de recherche que celui qui occupait la sociologie européenne. Elle réagissait à la domination de la sociologie fonctionnaliste de Parsons. Mais il existait aussi une impatience très pragmatique à l'égard de systèmes trop flous et trop généraux tels que les théories post-marxistes européennes. Paul DiMaggio et Paul Hirsch, dans l'introduction de leur contribution au volume dirigé en 1976 par Richard Peterson, *The Production of Culture*, ont souligné combien les questions naïves du type « comment la société influe-t-elle sur l'art ? » ou bien « quel est le rôle de l'art dans la société ? » avaient obstrué le développement de la recherche. Mieux valait se demander comment les choses sont produites plutôt que de rapporter les productions artistiques à des fins et à des normes sociales, dans un raisonnement fonctionnaliste stérile. Peterson, dans l'introduction générale du volume, soulignait ce qui réunissait pragmatiquement les contributeurs (Howard Becker, Diana Crane, Paul DiMaggio et Paul Hirsch, Warren Hagstrom, Max Heirich, Charles Kadushin, Michael Useem) : une conception du travail analytique, procédant par segmentation raisonnée des objets et accumulation de résultats empiriques ; une pratique de la comparaison entre des champs différents (les domaines de création symbolique rapprochés dans le volume étaient les arts, les sciences et les religions) ; le recours systématique aux concepts et aux méthodes

développés dans la sociologie des organisations et de la production industrielle, dans celle des professions, dans la psychologie sociale, dans la théorie économique. C'est en réalité le domaine des arts qui a principalement bénéficié de la constitution de ce réseau de chercheurs sous l'étiquette *Production of culture* : outre les auteurs déjà cités, ce réseau a notamment été alimenté, dans les années 1970 et 1980, par les contributions de Harrison White sur les carrières et les réseaux de production dans les arts plastiques, de Robert Faulkner sur les carrières et les organisations musicales, de Marcia Bystryn sur le système des galeries dans le marché de l'art, de Priscilla Ferguson sur la littérature, de Judith Adler sur les écoles et l'enseignement artistiques, de Barbara Rosenblum sur la profession de photographe et les styles de production photographique, ou encore de William Powell sur l'organisation de la production éditoriale, et de Vera Zolberg sur les organisations muséales. Une bonne partie de ces chercheurs furent invités au congrès international de sociologie de l'art qui se tint à Marseille en 1985, à l'initiative de Raymonde Moulin, alors présidente de la Société française de sociologie. Ce colloque marqua certainement un tournant dans la reconnaissance que put revendiquer la recherche sur les arts dans les sciences sociales.

Dans ce mouvement de recherche, l'article de Becker « Art as collective action » a joué un rôle important, et a préfiguré son livre influent de 1982, *Art Worlds*, dont j'organisai et préfaçai la traduction publiée en 1988. L'analyse de Becker participait certes de cette sociologie des professions et des organisations qui constituait le cœur des avancées de la sociologie américaine de la culture de l'époque, mais elle étendait également la théorie du *labelling* à la production des catégories esthétiques et à la définition même de l'art, pour suspendre l'évidence du « faire œuvre », et pour extraire les multiples propriétés contingentes de l'activité créatrice. Celle-ci devenait le produit d'un travail collectif impliquant un ensemble fort divers d'acteurs dont la coopération ne relevait pas d'une simple division du travail, mais de dispositifs conventionnels d'interaction et de collaboration. Cette approche ouvrait la possibilité d'une analyse de l'invention créatrice dans les termes du travail et de la coopération au travail.

L'innovation musicale savante et son audience : les conditions sociales de l'ascétisme bienveillant

Pour ma thèse, que je soutins en 1980 et complétais pour la publication en 1983, j'avais commencé à étudier l'audience de la création musicale autrement que selon les *a priori* typologiques adorniens. J'avais pu disposer de matériaux d'archive qui m'avaient permis d'identifier aisément le profil social des abonnés de l'organisation phare de la révolution boulézienne, le Domaine

musical, dans les années 1950 et 1960. L'analyse de ces archives confirmait la théorie bourdieusienne (Bourdieu, 1979) du rendement symbolique élevé que des pratiques culturelles très exigeantes offrent à des publics entretenant avec les arts et la culture savante une familiarité héritée ou longuement acquise, et qui se recrutent quasi exclusivement dans les professions intellectuelles supérieures et les professions artistiques. La structuration des réseaux sociaux, intellectuels et artistiques qui se sont mobilisés en faveur de cette avant-garde des années 1950 et 1960 montrait qu'à l'instar d'autres mouvements sociaux, les succès des innovations esthétiques doivent pouvoir être expliqués comme des mobilisations sociales réussies. Une étude plus approfondie de ces réseaux s'imposerait aujourd'hui à l'aide des outils de *network analysis*, dont la puissance et l'originalité, vite reprises par les économistes, ont constitué l'une des vraies innovations théoriques et méthodologiques de la sociologie des deux dernières décennies.

Un élément m'intriguait. Les expérimentations des créateurs défiaient délibérément les limites de la compétence esthétique et cognitive des auditeurs. Avec l'appui de Pierre Boulez et de la direction de l'Ensemble intercontemporain d'alors, je pus réaliser, en 1983 et 1984, une enquête très approfondie sur les publics (abonnés, anciens abonnés, non-abonnés) des concerts du principal ensemble de diffusion de la musique contemporaine. Un résultat paradoxal émergea: dotés de toutes les caractéristiques qui peuvent expliquer la consommation culturelle avancée (très haut niveau de diplôme, acculturation musicale précoce, taux inhabituellement élevé de pratique personnelle d'un instrument, appartenance très majoritaire aux professions intellectuelles supérieures), les auditeurs exprimaient pourtant très majoritairement une perplexité perceptive persistante et déclaraient volontiers leur difficulté à exercer leur jugement sur les musiques nouvelles, et ce même après une fréquentation prolongée de ces musiques (Menger, 1986).

Bien sûr, l'argument du décalage structural entre l'offre et la demande de culture savante nouvelle, qui exprime le coût du remaniement des conventions esthétiques, fournissait une première explication attendue. Fallait-il alors imputer à ces auditeurs une sorte de snobisme obstiné, en radicalisant l'argument véblénien de la consommation ostentatoire ? Il aurait alors été impossible de rendre compte des carrières diverses de consommation que l'exploitation des données permettait d'identifier. Le problème pouvait être formulé dans d'autres termes, complémentaires, qui faisaient apparaître les profits incertains de la consommation artistique, et qui insistaient sur l'asymétrie entre satisfaction et déception ou frustration. En reprenant un raisonnement d'Albert Hirschman sur les réactions possibles (*exit, voice or loyalty*) à l'égard d'une organisation ou d'une action collective, je montrai comment les auditeurs abonnés et anciens

abonnés se distribuent entre l'abandon, la protestation ou la persistance de l'engagement, dans leur carrière de consommation. L'attitude de fidélité à l'égard de ces programmes d'œuvres contemporaines de valeur encore incertaine et d'accès difficile s'explique comme la propension de l'auditeur à concevoir sa fréquentation et son écoute comme un investissement dont les gratifications lui seront délivrées à moyen et long terme. Il faut donc qu'il s'attribue à lui-même, plutôt qu'aux œuvres nouvelles, et à l'organisation qui les propose, la responsabilité des insatisfactions qui peuvent jaloner cet investissement. Ce mécanisme que j'ai qualifié d'ascétisme bienveillant ne peut être déclenché que si la réputation de l'organisation artistique et de ses responsables est assez forte pour susciter et entretenir la confiance de l'auditeur dans les gratifications espérées de son investissement, au-delà d'un profit de distinction sociale. Dans l'analyse des carrières de consommation, la distinction trop simple entre le pôle actif de la production et le pôle passif de la consommation artistique vole en éclat. Les théories sociologiques et économiques qui font de la consommation un processus de production (par acquisition d'informations et de connaissances, par engagement de temps et de ressources et par activation de méta-préférences) trouvaient ici une application directe : le consommateur doit produire quelque chose pour extraire des biens et services concernés l'utilité qu'il recherche. Qui est en mesure de réaliser ce travail et pour quelle utilité ? Les réponses trouvées sont aisées à loger dans une sociologie de la formation et de la hiérarchie multidimensionnelle des goûts.

Sociologie et économie des professions : les enseignements de l'étude des arts

En France, la sociologie de la culture forgée par Bourdieu et Passeron, avec les chercheurs du Centre de Sociologie Européenne, a d'abord constitué une extension de la sociologie de l'éducation. L'analyse des inégalités d'accès à la seconde a structuré la conception des inégalités de consommation culturelle, tant que la hiérarchie des pratiques culturelles était conçue comme une séparation verticale des sphères de culture savante, moyenne, et populaire. La sociologie du travail et des professions ne contribuait guère à l'étude des faits culturels, sinon à travers la refonte de la nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles de l'INSEE mise en œuvre à partir du recensement de 1982 (Desrosières, Thévenot, 1988) et qui faisait apparaître dans sa singularité le groupe des professions artistiques incorporé dans la catégorie des cadres et professions intellectuelles supérieures (Menger, 2010). Au moment où j'achevais ma thèse sur les carrières professionnelles des compositeurs et leur audience, Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron lançaient leur enquête sur la profession d'artiste plasticien (1985), selon une méthodologie rigoureuse et neuve. Les travaux de Hirsch (1972) et Powell (1985) avaient fait

apparaître un curieux mécanisme : la gestion de l'incertitude sur le succès dans les industries culturelles à l'aide de l'excès d'offre. Ceux de Storper et Christopherson (Storper, 1989 ; Storper et Christopherson, 1989), dans les années 1980, démontraient de façon originale que le marché du travail dans l'industrie cinématographique était devenu tout à la fois très flexible et géographiquement aggloméré. Les différents traits évoqués (incertitude, agglomération, flexibilité) faisaient déjà système dans les articles théoriques pionniers de Stinchcombe (1968). Tout en tirant parti de ces apports de la sociologie américaine et des recherches françaises sur les arts, j'ai cherché à forger un cadre commun à l'approche microsociologique du travail dans les activités créatives et à l'étude macrosociologique du marché du travail artistique et de ses déséquilibres structurels. En me familiarisant avec l'analyse économique, à la faveur de la création, en 1987, d'un groupement de recherche du CNRS consacré à l'analyse sociologique et économique de la valeur artistique dont j'ai coordonné les travaux, j'ai mesuré tout le profit qui pouvait être retiré de certains travaux d'économie du travail et des organisations, et, de façon plus inattendue, de la théorie économique et psychologique du comportement en incertitude. Les convergences avec la sociologie que je pratiquais et que je lisais me paraissaient plus fortes que les divergences. C'est en croisant ces différents champs d'exploration que je pus identifier un répertoire de questions à mettre en œuvre dans une sociologie qui traiterait du travail, de l'emploi et des professions dans les arts.

Dans les années 1960, les économistes Baumol et Bowen avaient réalisé la première grande recherche économique sur les arts du spectacle. À partir la distinction entre les secteurs à productivité croissante et les secteurs à productivité stagnante, ils avaient mis en évidence la fameuse « maladie des coûts » des organisations artistiques stables à emploi permanent (orchestres, opéras, compagnies théâtrales et troupes de ballet). Dans les années 1980, celles-ci ne constituaient plus qu'une étroite minorité des organisations artistiques, tout en conservant un considérable visibilité dans l'offre culturelle et dans les débats sur les financements publics de celle-ci. La forme de l'organisation temporaire se diffusait très rapidement dans le secteur culturel et artistique. Corrélativement, l'emploi discontinu, le travail au projet et l'alternance entre activité et inactivité, qui étaient monnaie courante dans le cinéma, au théâtre et dans la musique populaire depuis des décennies, prenaient une importance grandissante dans l'expansion de la sphère des spectacles et à la faveur de l'adoption par l'ensemble du secteur audiovisuel des caractéristiques des industries culturelles, dès la fin du monopole public de radio et télévision en France et en Europe. Le problème devenait celui-ci : comment des carrières individuelles se développent-elles dans un contexte de travail par projet ? Et selon quels mécanismes sont formées les équipes

qu'assemblent et dispersent les organisations temporaires ? Ces questions avaient commencé d'être explorées par Stinchcombe (1968), Faulkner (1983 ; Faulkner et Anderson, 1987) Piore et Sabel (1989), Storper et Walker (1989).

Trois registres d'analyse doivent être mobilisés. D'une part, la théorie économique classique établit que l'incertitude sur le succès dans certains métiers a pour corrélat une considérable variance des gains (Marshall, 1906). Le « fol espoir » de la réussite peut lever l'aversion à l'égard du risque. Mais cette conception fait de la misère cognitive le ressort de l'audace et de l'engagement. Une modélisation plus adéquate du comportement d'engagement professionnel sous incertitude peut recourir à deux arguments : la décomposition de la rémunération du travail en deux éléments, monétaire et non monétaire, et la graduation de l'activité selon son degré de variabilité, comme je l'ai proposé dans deux articles de 1989 et 1999.

Les deux arguments sont liés ainsi. D'un côté, le travail non routinier offre des gratifications sociales et psychologiques (plus d'autonomie, plus de variété des contacts et des environnements) qui confèrent à l'acte de travail une dimension expressive, et non pas seulement le caractère instrumental d'un moyen (une utilité négative) au service d'une fin (la satisfaction de besoins de consommation et de loisir). La motivation intrinsèque, qui est un des corrélats majeurs de la capacité d'invention et de créativité, est impensable dans une situation de travail fortement routinière, comme l'ont montré les travaux de sociologie du travail industriel d'après-guerre, en France (Friedmann, 1950, 1956 ; Touraine, 1955), et les travaux sur l'aliénation au travail aux Etats-Unis (Seeman, 1959, Blauner, 1964). Les gratifications non monétaires du travail faiblement routinier agissent initialement comme un mécanisme de tolérance à l'égard du risque professionnel. Les gratifications non monétaires peuvent donc venir compenser provisoirement ou durablement un manque à gagner pécuniaire, entendu comme le niveau de gain qu'un individu pourrait espérer dans une autre profession qualifiée, au vu de sa formation et de ses caractéristiques. Mais le corrélat de la variabilité des actes de travail non routiniers est l'incertitude quant à leur accomplissement (incertitude endogène) avant qu'intervienne la réaction des divers publics (incertitude exogène). En effet, l'artiste ou l'équipe d'un projet artistique ne disposent pas d'emblée d'une conception complète du résultat qu'ils visent, sauf à employer des formules éprouvées qui diminuent la valeur d'originalité du projet. Les qualités et les ingrédients requis pour atteindre le résultat ne sont pas spécifiés d'emblée. L'invention et son exploitation trouvent ici leur condition de possibilité. J'en déduis que l'activité dont le cours est incertain a un potentiel formateur plus élevé, et que les individus apprennent progressivement à délimiter leur

horizon professionnel et à estimer la qualité de leur relation d'emploi. Sans cette composante de l'incertitude, la corrélation entre formation initiale, chances d'emploi et rémunération de l'activité serait beaucoup plus forte.

Mon deuxième registre d'analyse est la qualification de l'incertitude dans les termes d'une sociologie des organisations. L'analyse empirique des industries culturelles par la sociologie des organisations est allée contre les simplifications de l'École de Francfort. Dans un environnement incertain comme celui que crée l'imprévisibilité des réactions et des préférences des publics en demande de nouveauté et d'originalité, les organisations surproduisent. Elles le font parce qu'elles peuvent réduire la part fixe des coûts de production, en recourant à la rémunération contingente, à l'emploi court, pour la durée d'un projet, et à toute une architecture contractuelle qui reporte une partie des risques sur les artistes, sur les firmes sous-traitantes, etc..

L'argument qui s'ajuste à l'analyse des caractéristiques du travail et de sa rémunération est alors le suivant. Les organisations et les marchés sollicitent un nombre structurellement excessif d'artistes, faute de pouvoir estimer leurs chances de succès *a priori*. Ayant procédé à l'exploration des innovations potentiellement profitables en activant l'excès d'offre, elles exploitent le succès de ceux qui émergent. Elles consacrent à cette amplification du succès l'essentiel de leurs moyens, et cherchent ensuite à réitérer le succès en exploitant le nom de l'artiste consacré et la formule que paraît contenir son originalité profitable. Vues de loin, elles paraissent capables de construire le succès de toutes pièces. Mais il s'agit en réalité de réduire le risque d'échec en diversifiant les projets et les liens contractuels.

Enfin, l'analyse sociojuridique des marchés du travail (Dupuy, Larré, 1998 ; Morin, 1999 ; Supiot 1994, 1999) montre que des mécanismes collectifs d'assurance contre les risques de sous-emploi ont été inventés, pour repousser les limites que comportent les solutions purement personnelles de gestion de ces risques. De l'articulation entre les solutions individuelles et les solutions collectives dépend la viabilité des marchés du travail et des carrières opérant hors du cadre intégrateur des organisations permanentes et des emplois stables. Je me suis ensuite mis en quête de données pour tester la portée explicative de mon modèle.

Le marché du travail : un cas d'hyperflexibilité sectorielle

À la différence des professions artistiques exercées en indépendant, celles des arts du spectacle

sont largement ancrées, en France, dans le salariat, mais dans un salariat aux caractéristiques originales, qui situe ce secteur parmi les incarnations les plus singulières de la fragmentation du continent salarial, pour reprendre l'expression d'Alain Supiot (1994). Les deux formes contractuelles principales du salariat y sont très fortement séparées : l'emploi salarié en CDI concerne surtout les emplois administratifs et une partie des emplois techniques, alors que les artistes et les personnels technico-artistiques sont massivement employés en CDD dit d'usage, encore appelé contrat de travail intermittent. À partir des années 1980, l'emploi sous CDD intermittent s'est imposé dans les arts du spectacle comme un levier de transformation des coûts fixes de personnel en coûts variables, à la faveur de la diffusion du modèle de l'organisation par projet. La sphère publique subventionneuse de l'offre culturelle et les industries culturelles en ont tiré parti avec la même vigueur, en confiant à l'assurance chômage la charge, croissante, de réparer les risques toujours plus élevés de sous-emploi que suscitaient la désintégration du marché du travail et le déséquilibre grandissant entre l'offre et la demande de travail. Le *freelancing* ne bénéficie pas, à l'étranger, de protections équivalentes, ce qui indique que la construction juridique française relève tout ensemble du cadre de l'État providence culturel et de la construction historique des protections associées au dualisme contractuel CDD/CDI, et arrimées à la solidarité interprofessionnelle française dans la gestion paritaire de l'assurance-chômage. L'une des conséquences de cette organisation de l'activité en emploi-chômage est de transformer la signification même du chômage habituellement identifié comme une rupture de trajectoire dans les situations traditionnelles de perte et de destruction d'emploi (Schnapper, 1981 ; Demazière, 1995).

Ce système d'emploi peut être exploré de part en part à l'aide des données que sa gestion collective produit. Les organismes sociaux procèdent en effet à une comptabilité individualisée des droits (congés, chômage, formation, retraite complémentaire), à partir de l'enregistrement de l'ensemble des contrats d'activité de chaque individu présent sur ce marché de l'emploi. Si les employeurs des spectacles bénéficient pleinement d'une flexibilité contractuelle qui n'a pas d'équivalent ailleurs sur le marché du travail, sans exercer aucune responsabilité directe quant à la carrière de leurs salariés, ce sont en effet les organismes sociaux, et tout particulièrement l'assurance chômage, qui se substituent à eux pour gérer l'imbrication des situations d'activité et d'inactivité, et pour procurer les revenus de remplacement, rapidement considérés par les salariés comme des revenus de complément. Ces organismes ont été appelés à fournir le cadre intégrateur des carrières professionnelles, pour corriger les propriétés désintégratrices du système d'organisation du travail par projet. Avec l'équipe de recherche qui fut constituée au Centre de

sociologie du travail et des arts (Cesta), nous avons pu conclure des conventions bilatérales avec ces organismes pour accéder à la totalité des sources statistiques disponibles et pour transformer ces données de gestion en données de recherche.

Les données sérielles qui ont été accumulées ont servi à la recherche comme à l'enseignement, rendant l'analyse de ces formes et relations d'emploi beaucoup plus féconde que ne le laissait supposer leur forte singularité. L'essor de la sociologie des professions artistiques a trouvé ici un carburant précieux. L'enquête que j'ai dirigée sur les comédiens, auprès d'un échantillon représentatif de mille d'entre eux (Menger, 1998) fut publiée en même temps que Catherine Paradeise publiait son ouvrage sur les comédiens (Paradeise, 1998), fruit d'une recherche conduite selon une autre méthodologie, mais dont une série de conclusions convergeaient avec nos résultats. Un protocole de recherche voisin de celui adopté pour l'étude des comédiens fut ensuite mis en œuvre au sein du Cesta par Philippe Coulangeon (2004) pour son étude des musiciens interprètes, et par Janine Rannou et Ionela Roharik (2006) pour leur étude de la profession de danseur. Ces travaux s'ajoutaient aux recherches collectives que nous avons menées au Cesta sur la relation formation-emploi, sur la prospective de l'emploi dans ce secteur d'activité, et sur l'architecture des nomenclatures d'emploi et leur refonte complète, dans le spectacle vivant. L'ouvrage sur les *Intermittents du spectacle* que j'ai publié en 2005, et actualisé en 2011, analyse les singularités du marché du travail au projet. Il identifie les mécanismes de sa croissance déséquilibrée, fournit l'explication de la désintégration des relations d'emploi (fragmentation croissante de l'activité, multiplication et miniaturisation des employeurs, asymétrie des risques), établit les raisons de l'adossement croissant des relations d'emploi à la couverture de l'assurance-chômage, et livre une proposition de réforme du dispositif assurantiel, qui tire parti de l'origine même du droit social français, la loi de 1898 sur les accidents du travail, et de ses avancées spectaculaires dans la définition des risques, dans la qualification juridique de l'employeur et de l'entreprise, et dans l'adoption de mécanismes incitatifs responsabilisants.

La croissance continue des embauches en emploi court et la progression des formes hybrides d'emploi-chômage (le chômage en activité réduite), dans l'ensemble du marché du travail français, suggèrent que la flexibilité des emplois dans les spectacles n'est plus si singulière. Mais c'est oublier que l'emploi dans les arts est beaucoup plus qualifié, et que les inégalités, et les dispositifs assurantiels qu'il engendre ont leur rationalité propre. Le régime d'emploi hyperflexible, qui fait largement dépendre l'employabilité de la réputation individuelle, déclenche un mécanisme d'avantage cumulatif en faveur de ceux dont l'activité se consolide, et retourne sur elle-même la

causalité, en faisant de l'intensité d'activité un signal de qualité des personnes. D'où la force du levier inégalitaire : les quantités de travail sont distribuées selon un profil parétien (25 % des actifs captent près de 80 % des volumes d'activité), très proche du profil très asymétrique de la distribution des revenus. L'analyse des données et l'enquête menée auprès des comédiens ont permis de montrer que le revenu assurantiel de remplacement, qui indemnise le chômage interstitiel récurrent des intermittents, est considéré comme un mécanisme redistributif fournissant aux salariés le moyen d'arbitrer entre les emplois et entre les usages de leur temps, tant qu'ils demeurent éligibles. C'est aussi le socle redistributif sur lequel sont échafaudées des inégalités de revenu beaucoup plus élevées, à qualification donnée, que dans le régime d'emploi salarial normal. À partir de là peuvent être comprises la tolérance, inhabituellement élevée dans ce monde professionnel, à l'égard de ces inégalités, et une défense de la flexibilité contractuelle généralement pourfendue partout ailleurs, sur le marché du travail, par les organisations syndicales les plus représentatives de ce secteur. Vacille alors la distinction, établie en sociologie du travail et des organisations (Smith, 1997), entre la flexibilité fonctionnelle, qui est requise par la production de biens prototypiques et qui exige la réallocation rapide des facteurs de production de projet en projet, d'une part, et la flexibilité numérique, qui tire parti de la disponibilité importante d'une main-d'œuvre de réserve pour faire pression sur les salaires et sur la capacité d'implication, d'autre part.

L'innovation de l'intermittence était d'abord celle de la forme projet du travail artistique adossée à la gestion individuelle et collective des risques, et celle d'un montage contractuel. Le paradoxe, typiquement issu de la construction de l'Etat social français et de l'organisation paritaire de sa gestion, était de voir salariés et employeurs se coaliser pour chercher à maintenir des règles assurantielles contre les employeurs des autres secteurs impliqués par la solidarité interprofessionnelle dans le financement des déficits des régimes particuliers d'assurance chômage. Aujourd'hui, ce sont les cascades d'innovation technologique, et la reconfiguration corrélative des systèmes de production culturelle et artistique, avec son impact sur le travail et son marché, qui retiennent davantage l'attention des jeunes chercheurs et qui suscitent d'intéressantes avancées méthodologiques.

Un modèle analytique du travail

Dans l'étude des comportements d'activité, la science sociale, qu'elle soit sociologique ou économique, sépare souvent nettement ou même radicalement le versant de l'analyse par les

déterminants des trajectoires individuelles et des carrières, et celui de l'étude des interactions, de la variabilité des environnements et de la dynamique des relations d'échange. La première approche, qu'Abbott (2001) qualifie de General Linear Model, fixe l'architecture de l'espace social, de ses hiérarchies et de ses principes de gravitation. Elle définit les caractéristiques des acteurs et de l'environnement au point d'origine des faits et des comportements à expliquer, et le déploiement des trajectoires individuelles, tout comme le déroulement des séquences d'action se déduisent de la spécification initiale des propriétés du modèle. Mais cette approche ne me permet pas d'expliquer la dynamique endogène de la divergence entre des trajectoires dont les coordonnées d'origine sont proches, ni d'appréhender la nature processuelle des mondes sociaux ou la substance des innovations. La seconde approche fournit l'appareillage nécessaire pour graduer l'environnement d'action selon le degré de régularité ou de variabilité des situations et des interactions : la variabilité des situations est une donnée, et la stabilité et la récurrence des actions et des comportements sont ce qu'il faut expliquer. Cette approche démontre comment le comportement des acteurs procède par des ajustements quasi inconscients à des situations familières et stables, et par des explorations plus tâtonnantes de situations moins prévisibles, mais plus riches en apprentissages. Et elle qualifie les formes et les degrés de contrôle de l'action, depuis l'expertise intuitive rapidement ajustée à la situation jusqu'à l'exercice de la pensée délibérative et de la réflexivité. Mais dans cette seconde approche, les faits massifs d'inégalité et de stratification du monde social ne sont pas expliqués de façon assez convaincante pour que le modèle théorique d'analyse de l'action paraisse complet.

Ce qui oppose les deux modèles, c'est le couplage entre la spécification des différences interindividuelles et les propriétés temporelles du système d'action. Si les différences sont fixées à l'origine, la dynamique est celle de la conservation intertemporelle du système d'action et de la distribution des caractéristiques. Si la temporalité de l'action s'organise en séquences successives, dont l'enchaînement est imparfaitement anticipé par des acteurs relativement myopes, des différences et des asymétries dans la capacité d'agir émergent, au sein de configurations stratégiques d'action. Le problème devient alors celui-ci : comment concevoir le pouvoir structurant des hiérarchies sociales à partir de mécanismes endogènes de différenciation ?

Nous pouvons donner à cette exploration théorique un terrain d'application précis, le travail et les carrières professionnelles. Dans une conception classique, le travail reçoit la valeur négative de désutilité. Ce sont le loisir et les biens de consommation obtenus moyennant un travail rémunéré qui sont sources de satisfaction et de bien-être individuels. De la sorte, l'engagement sur le

marché du travail et le choix d'exercer tel ou tel emploi relèvent intégralement d'une axiomatique classique de la rationalité du comportement, celle de la maximisation sous contrainte. Pourtant, le corrélat essentiel d'une telle analyse est la simplification extrême du travail, qui fait obstacle à l'observation la plus élémentaire des situations d'emploi et des degrés très variables de désutilité ressentie dans l'accomplissement du travail.

La conception opposée du travail remonte à Aristote, mais n'a pris sa pleine consistance qu'à la fin du XVIII^e siècle et s'est propagée pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, en s'incarnant notamment dans l'œuvre de Marx, et en se prolongeant jusqu'à nos jours, chez une grande variété de penseurs. Elle célèbre les activités de création comme la forme la plus haute du travail dans ce qu'il a d'expressif, au plus loin du caractère instrumental auquel la première conception le réduit (Habermas, 1988 ; Meda, 1995 ; Taylor, 1998). Pour constituer un vecteur de l'accomplissement individuel, le travail ne peut pas être traité comme une grandeur simple dont tout travail complexe ne serait qu'un multiple : de multiples paramètres de différenciation entrent dans l'effectuation, l'organisation et l'appréciation du travail. Leur étude permet de hiérarchiser clairement les chances de s'éloigner de la valeur purement instrumentale du travail. Dans sa forme la plus radicale, qui constitue le socle d'une grande variété d'approches critiques du travail et de ses formes prépondérantes d'exercice, faire appel à la valeur expressive du travail équivaut à énoncer les conditions de possibilité sous lesquelles tout travail pourrait être doté d'une valeur absolument positive. Ces conditions sont : une égalité des talents engagés dans l'acte de produire et de travailler, un refus radical des comparaisons et des concurrences interindividuelles, et la formation d'une écologie communautaire du travail où chacun serait idéalement complémentaire des autres, moyennant l'abolition des facteurs de rareté générateurs de la spécialisation productive du travail. Ces conditions constituent la matrice d'idéalisations récurrentes d'un au-delà du travail subordonné, contraint et divisé : elles correspondent à certaines des dimensions les plus valorisées du travail (l'autonomie, la demande de sens et de reconnaissance, l'horizon long de développement de soi, notamment), mais au prix d'une anthropologie solipsiste et intenable, comme l'ont montré Gerald Cohen (1978) et Jon Elster (1985) à propos de Marx.

Rapportée à la réalité des transformations de la gestion des emplois et de la cotation des qualités recherchées sur le marché du travail, la conception expressive du travail a été invoquée avant tout pour caractériser l'exercice des emplois supérieurs dans un certain nombre de secteurs tels que les industries de haute technologie, les activités d'expertise, la recherche scientifique fondamentale et appliquée, le secteur de l'information et les industries de création. Ce secteurs ont leur doctrine

organisationnelle – le projet, le réseau, l'équipe, l'autonomie, l'implication, la qualité, le contrôle décentralisé, la responsabilité –, et leur philosophie du travail fondée sur la sollicitation de l'ensemble des ressources sociales, cognitives, affectives, émotionnelles qui orientent les préférences et les comportements dans le travail, au-delà du simple échange « compétence et effort contre rémunération ». Luc Boltanski et Eve Chiapello (1999) ont produit une analyse critique de la doctrine et du vocabulaire qui instrumentalisent la conception expressive. L'étude approfondie des mondes de création permet d'identifier les conditions sous lesquelles est gérée la combinaison de prise de risque, de flexibilité, de cotation des réputations individuelles et d'assemblage des équipes. Des travaux actuels (Bloom, Van Reenen, 2010 ; Bloom, Lemos, Sadun, Scur, Van Reenen, 2014) ont commencé à ouvrir la boîte noire des pratiques managériales des entreprises, en mesurant l'impact de la qualité du management sur un ensemble de dimensions de valorisation du travail et de performance des entreprises, et en procédant à des comparaisons internationales.

Dans la gestion des personnels des entreprises, l'argument du talent, venu tout droit des mondes de création, et du management des talents s'est diffusée très largement depuis la fin des années 1990 (Michaels, Handfield-Jones, Axelrod, 2001). Comment débrouiller l'imbroglio conceptuel qui a conduit à faire de cette notion aujourd'hui omniprésente du talent tantôt une évidence inutile à définir tantôt une nouvelle mythologie ? J'y vois une version nouvelle d'une distinction classique entre aptitudes et compétences dans l'explication des trajectoires professionnelles et dans, celle des inégalités interindividuelles de réussite. Dans le chapitre central de mon livre de 2009 *Le travail créateur*, écrit au terme d'un séjour à l'Université Columbia qui fut propice à une connaissance plus précise de l'héritage mertonien de la sociologie des sciences, j'ai examiné, principalement pour l'étude des carrières dans les arts et les sciences, comment l'argument du talent peut être relié à l'analyse des inégalités fondées sur la dynamique des avantages cumulatifs. Il m'importait notamment d'évaluer la portée de l'appareillage théorique mertonien par référence à d'autres modélisations (Rosen, 1981 ; Frank, Cook, 1995 ; Baron, Kreps, 1999) des écarts de réussite dans les activités à réussite incertaine et à inégalités considérables de performance.

L'argument peut être résumé ainsi. Dans les sciences sociales, quelques-unes des analyses les plus importantes consacrées aux causes des inégalités professionnelles et aux mécanismes de leur amplification ont leur origine dans des travaux sur les sciences et sur les arts, où les inégalités de revenu et/ou de notoriété sont considérables. Comment procéder à l'analyse de ces inégalités ? Que savons-nous des qualités individuelles tant recherchées dans la catégorie des métiers de

création, et comment comprendre leur importance ? Si ces qualités étaient aisément définissables et observables, il n'y aurait aucune incertitude sur la réussite, et la formation initiale les aurait détectées et développées directement. Or c'est bien l'incertitude sur la réussite qui est le carburant du travail créateur, de l'innovation et de la compétition. De même, du côté de la demande, l'évaluation des artistes et de leurs œuvres et la perception de différences qualitatives seraient aisées si l'appréciation était réalisée en termes absolus, et si elle conduisait à déterminer les qualités de l'artiste et la valeur de ses œuvres à partir d'une échelle univoque de mesure et d'un ensemble stable de critères dépourvus d'ambiguïté. Tel n'est pas le cas. Les propriétés fondamentales de l'activité sont la différenciation illimitée des biens et des qualités des artistes, et la compétition par l'originalité. L'originalité esthétique et la valeur artistique ne se mesurent pas autrement qu'en termes relatifs.

Comment opère une mesure relative de la qualité ? Par des classements qui engendrent des profils de progression dans la carrière sous la forme de tournois (tournois compétitifs en musique, recrutements par casting, attributions de prix, classements dans les hit-parades, travaux d'évaluation des critiques, etc.) dans lesquels les évaluations sont produites à partir d'incessantes comparaisons et la réputation se construit à partir du générique des projets et des réalisations. Les artistes travaillent à différencier les uns des autres selon de multiples dimensions pour soutenir la compétition par l'originalité, mais ce que la loi de l'originalité tend à juxtaposer, les professionnels et les publics le hiérarchisent dans leurs préférences et dans leurs investissements, au long d'une série d'épreuves de compétition et de comparaison. Ce qu'on appelle le « talent » peut être défini comme ce gradient de qualité qui est attribué à l'individu à travers ces comparaisons dépourvues de repères externes absolus. La difficulté de définir le talent vient de ce qu'il est non pas une valeur arbitraire, mais une qualité purement différentielle.

Mais dans ces épreuves qui comparent, classent, sélectionnent et éliminent, que valent les procédures d'évaluation ? Les biais ne sont-ils pas innombrables ? Une manière de répondre est de procéder de manière contrefactuelle. Faisons l'hypothèse que les différences d'aptitude ou de ce qui s'appelle talent peuvent être minimales ou négligeables, au départ d'une carrière. Les modèles d'avantage cumulatif qui ont été développés en sociologie des sciences (Merton, 1968 ; DiPrete, Eirich, 2006) montrent que ces écarts peuvent suffire à engendrer des différences considérables de réussite et de rémunération. Les carrières artistiques peuvent être mieux comprises lorsque l'on part de l'imparfaite discernabilité des différences initiales d'aptitude : c'est le moyen de faire apparaître la révélation progressive de celles-ci, à travers les épreuves de comparaison relative et l'accumulation

des expériences professionnelles. La sensibilité de la demande aux différences de qualité perçue et les technologies de consommation jointe agiront comme un levier amplificateur. En d'autres termes, les qualités nécessaires pour réussir sont plus imparfaitement développées par la formation initiale dans les métiers artistiques qu'ailleurs, puisque ceux-ci opèrent sous la règle de l'originalité et de la compétition sans standards fixes et absolus de qualité.

Bien sûr, on peut énumérer et décrire tout un ensemble de qualités particulières corrélées à des chances de réussite. Mais c'est surtout la combinaison de ces qualités qui importe, et la formule de leur dosage en des combinaisons optimales est introuvable, ou trop variable. Les individus sont mal renseignés au départ sur leurs qualités, puisque les combinaisons de celles-ci ne valent que relativement, par comparaison. La motivation intrinsèque sert à soutenir les paris sur l'entrée dans la carrière. Un créateur souscrit à une conception expressive du travail en se laissant guider par la motivation pour l'activité plutôt que pour les gains (par la valeur absolue plutôt que relative de son engagement), mais doit apprendre progressivement comment traiter les informations que lui fournissent les mises en comparaison de son travail. La multiplication des épreuves de comparaison et des allocations d'emploi et d'estime diminue progressivement l'importance des facteurs d'aléa dans le développement d'une carrière, et permet de convertir les chances de se maintenir dans la profession en occasions d'accumuler des expériences formatrices.

Saisie en coupe instantanée, la hiérarchie des réputations des artistes paraît exprimer des différences substantielles de qualité, telles qu'elles ont été révélées par une succession de comparaisons et de compétitions. Les comparaisons classantes ne se contentent pourtant pas de révéler des qualités inégalement distribuées et de sélectionner les individus sur cette base. Elles font diverger les carrières de professionnels dont les qualités pouvaient être proches. Le signal émis par la réussite d'un projet ou par une évaluation positive est le levier d'un processus d'accumulation de réputation. Mais il serait trop simple de n'y voir que des jeux de signaux. Le travail est immergé dans des liens de collaboration nombreux, surtout dans un système d'organisation par projet. Ces collaborations sont structurées par un mécanisme d'appariement sélectif qui permet d'expliquer comment, après une série d'étapes de carrière organisées selon le système des tournois de comparaison, une hiérarchie se constitue et structure les collaborations. Ceci peut donc laisser supposer que des qualités individuelles initialement impossibles à détecter avec certitude finissent par se révéler. Mais, d'un autre côté, ce mécanisme agit comme un amplificateur des chances d'accumuler de la réputation et des compétences nouvelles, en favorisant les collaborations fécondes, ce qui signifie que quelque chose a été produit qui

n'existait pas au départ. La qualité des appariements professionnels agit certes comme un signal, pour informer autrui de la réputation d'ego. Mais elle agit aussi sur les chances d'accumulation de compétences nouvelles, parce qu'elle insère un individu dans un environnement de collaborations et de projets qui élèvent le potentiel formateur de son travail. Et les chances d'inventer augmentent avec la qualité des collaborations nouées et non pas simplement en fonction d'une heureuse disposition à la créativité (Accominotti, 2009).

Ce cadre théorique s'établit hors de l'emprise de la distinction et de la compétition entre une macrosociologie des structures sociales et une microsociologie des interactions. Il permet de corriger le caractère statique de la partition entre ce qui est exogène au système d'action, et qui impose des contraintes sur lesquelles les acteurs n'ont pas de contrôle, et ce qui est produit dans le déroulement de séquences d'action. Sous un ensemble donné de contraintes, les acteurs opèrent des choix, non point à partir de modèles rationnels irréalistes de calcul et d'optimisation, mais en fonction des ressources dont ils disposent, des informations qu'ils obtiennent dans les interactions avec leur environnement, et en tirant parti des expériences qu'ils accumulent. Et la qualification de l'environnement de l'action est décisive : la régularité, la stabilité et la forte prévisibilité du déroulement d'une séquence d'action augmentent le pouvoir des déterminants initiaux du comportement des acteurs. À l'inverse, l'incertitude sur le déroulement d'une séquence d'action et l'expérience de la variabilité des situations accroissent les chances d'apprentissage et élèvent l'exigence de réflexivité. L'analyse peut alors montrer comment la spécification des facteurs de différenciation interindividuelle est coordonnée à la spécification de la variabilité des systèmes d'action.

Conclusion

Les travaux sur les arts rejoignent les analyses contemporaines de la polarisation des emplois. Une fois les activités décomposées en un ensemble de tâches, vient la question des effets des révolutions technologiques, qui facilitent la substitution de capital au travail dans les tâches routinières et qui, à l'opposé, élèvent la productivité des tâches cognitivement plus exigeantes et plus exploratoires. La combinaison de routine et de non-routine, l'argument de la variabilité des activités créatrices, et la recombinaison incessante des équipes de travail, dans un contexte d'organisation par projet sont des données normales du travail artistique : leur étude met en évidence l'importance de mécanismes qui agissent partout dans le monde du travail, tels que la différenciation des emplois selon leur teneur en formation, l'organisation optimale du travail en

équipe pour élever la productivité dans les activités à réussite incertaine, le comportement à l'égard du risque entrepreneurial. Il est alors possible de projeter les professions et les métiers dans un espace multidimensionnel de caractéristiques. Des critères tels que la prévisibilité ou la variabilité des tâches, le degré d'autonomie dans l'exercice de l'activité, la complémentarité ou l'additivité des qualités individuelles dans l'organisation et la productivité d'une équipe se disposent dans des configurations analytiquement maîtrisables. C'est ainsi que deviennent intelligibles les arguments qui ont été opposés à la hiérarchisation simple des métiers selon le degré de qualification requis, et que prennent sens les demandes sociales de reconnaissance des compétences engagées jusque dans les actes de travail habituellement classés comme simples ou faiblement qualifiés.

Références bibliographiques

- Abbott, A., 2001. *Time Matters. On Theory and Method*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Accominotti F. 2009. Creativity from Interaction : Artistic Movements and the Creativity Careers of Modern Painters. *Poetics* 37, 267-294.
- Adorno Th.W., 1974. *Théorie esthétique*, trad. fr.. Klincksieck, Paris.
- Adorno Th.W., 1976. *Mahler. Une physionomie musicale*, trad. fr.. Minuit, Paris.
- Adorno Th., 1989. *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, trad. fr.. Gallimard, Paris.
- Baron J., Krepes D., 1999. *Strategic Human Resources*, John Wiley & Sons, New York.
- Becker H.S., 1974. Art as Collective Action. *American Sociological Review* 39 (6), 767-776.
- Becker H.S., 1988. *Les mondes de l'art*, trad. fr.. Flammarion, Paris.
- Blauner R., 1964. *Alienation and Freedom: The Factory Worker and His Industry*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Bloom N., Van Reenen J., 2010. Why Do Management Practices Differ across Firms and Countries?. *Journal of Economic Perspectives* 24 (1), 203-224.
- Bloom N., Lemos R., Sadun R., Scur D., Van Reenen J., 2014. *The New Empirical Economics of Management*. NBER Working Paper w20102, Cambridge.
- Boltanski L., Chiapello E., 1999. *Le Nouvel Esprit du capitalisme*. Gallimard, Paris.
- Born, G., 1995. *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. University of California Press, Berkeley and London.
- Bourdieu P., 1971. Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, 22, 49-126.
- Bourdieu P., 1979. *La distinction*. Minuit, Paris.
- Chamboredon J.-C., 1986. Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture. *Revue française de sociologie* 27 (3), 505-529.
- Cohen G.A., 1978. *Karl Marx's Theory of History*, Princeton University Press, Princeton.
- Coulangeon P., 2004. *Les musiciens interprètes en France*, La Documentation française, Paris.
- Demazière D., 1995. *Sociologie du chômage*. La Découverte, Paris.
- Desrosières A., Thévenot L., 1988. *Les catégories socioprofessionnelles*. La Découverte, Paris.
- DiPrete T., Eirich G., 2006. Cumulative Advantage as a Mechanism for Inequality. *Annual Review of Sociology* 32, 271-297.
- Dupuy Y., Larré F., 1998. Entre salariat et travail indépendant : les formes hybrides de mobilisation du travail. *Travail et Emploi*, 77, 1-14.
- Elster J., 1985. *Making Sense of Marx*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Faulkner R., 1983. *Music on Demand*. Transaction Books, New Brunswick.

- Faulkner R., Anderson A., 1987. Short-Term Projects and Emergent Careers : Evidence from Hollywood. *American Journal of Sociology* 92 (4), 879-909.
- Frank R., Cook P., 1995. *The Winner-Take-All Society*. The Free Press, New York.
- Freidson E., 1986. L'Analyse sociologique des professions artistiques. *Revue française de sociologie* 27 (3), 431-443.
- Friedmann G., 1950. *Où va le travail humain*. Gallimard, Paris.
- Friedmann G., 1956. *Le Travail en miettes : Spécialisation et loisirs*. Gallimard, Paris.
- Habermas J., 1988. *Le discours philosophique de la modernité*, trad. fr.. Gallimard, Paris.
- Hennion A., Vignolle J.-P., 1978. *L'économie du disque en France*. La Documentation Française, Paris.
- Hirsch P., 1969. *The Structure of the Popular Music Industry*. Survey Research Center, University of Michigan, Ann Arbor.
- Hirsch P., 1972. Processing fads and fashions. *American journal of sociology*, 77 (4), 639-659.
- Hirschman A., 1970. *Exit, voice and loyalty*. Harvard University Press, Cambridge.
- Hirschman A., 1983. *Bonheur privé, action publique*, trad, fr.. Fayard, Paris.
- Marshall A., 1906. *Principes d'économie politique*, trad. fr.. Giard, Paris.
- Meda D., 1995. *Le travail. Une valeur en voie de disparition*. Aubier, Paris.
- Menger P.-M., 1983. *Le paradoxe du musicien*. Flammarion, Paris.
- Menger P.-M., 1986. L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine. *Revue française de sociologie* 27 (3), 445-479.
- Menger P.-M., 1989. *Les Laboratoires de la création musicale*. La Documentation française, Paris.
- Menger P.-M., 1989. Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'Année sociologique* 39, 111-151.
- Menger P.-M., 1998. *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, La Documentation française, Paris,
- Menger P.-M., 1999. *Artistic Labor Markets And Careers*. *Annual Review of Sociology* 25, 541-574.
- Menger P.-M., 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Seuil, Gallimard, Hautes Etudes, Paris.
- Menger P.-M., 2010. Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques. *Revue d'économie politique* 120 (1), 205-235.
- Menger P.-M., 2010. Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà. *L'Année sociologique* 60 (2), 331-360.
- Menger P.-M., 2011. *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, 2^e édition revue et augmentée. Éditions de l'EHESS, Paris.
- Merton R., 1968. The Matthew Effect in Science. *Science* 159 (3810), 56-63.
- Michaels E., Handfield-Jones H., Axelrod B., 2001. *The War for Talent*. Harvard Business Press, Cambridge.
- Morin M.-L. (dir.), 1999. *Prestation de travail et activité de service*. La Documentation française, Paris.
- Moulin R., 1967. *Le marché de la peinture en France*. Minuit, Paris.
- Moulin R., Passeron J.-C., Pasquier D., Porto-Vasquez F., 1985. *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*. La Documentation française, Paris.
- Moulin R. (dir.), 1986. *Sociologie de l'art, Actes du colloque de Marseille de 1985*. La Documentation Française, Paris. Réédition L'Harmattan, 1999.
- Paradeise C., 1998. *Les comédiens. Profession et marchés du travail*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Peterson R. A. (dir.), 1976. *The production of Culture*. Sage, Beverly Hills et Londres.
- Peterson R.A., Berger D.G., 1975. Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review* 40 (2), 158-173.

- Piore M. J., Sabel C. F., 1989. Les chemins de la prospérité. De la production de masse la spécialisation souple, trad fr.. Hachette, Paris.
- Powell W. W., 1985. Getting into Print. University of Chicago Press, Chicago.
- Rannou J., Roharik I., 2006. Les danseurs. Un métier d'engagement, La Documentation française, Paris.
- Rosen S., 1981. The Economics of Superstars. *American Economic Review* 71 (5), 845-858.
- Schnapper D., 1981. L'épreuve du chômage. Gallimard, Paris.
- Seeman M., 1959. On The Meaning of Alienation. *American Sociological Review* 24 (6), 783-791.
- Shepherd J., 2001. Sociology of music. In : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. Oxford University Press, Oxford.
- Smith V., 1997. New Forms Of Work Organization. *Annual Review Of Sociology*, 23, 315-339.
- Stinchcombe A. L., 1968. Constructing Social Theories. The University of Chicago Press, Chicago.
- Storper M., Christopherson S., 1989. The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labor Market : The Motion Picture Industry. *Industrial and Labor Relations Review* 42 (3), 331-347.
- Storper M., 1989. The transition to flexible specialization in the US film industry : external economies, the division of labour, and the crossing of industrial divides. *Cambridge Journal of economics* 13, 273-305.
- Storper M., Walker R., 1989. The Capitalist Imperative. Territory Technology and Industrial Growth. Blackwell, Oxford.
- Supiot A., 1994. Critique du droit du travail. Presses universitaires de France, Paris.
- Supiot A. (dir.), 1999. Au-delà de l'emploi. Transformations du travail et devenir du droit du travail en Europe. Flammarion, Paris.
- Taylor C., 1998. Les sources du moi, trad. fr.. Seuil, Paris.
- Touraine A., 1955. L'Evolution du travail ouvrier aux usines Renault. Centre National de la recherche scientifique, Paris.
- Williams R., 1968. Drama from Ibsen to Brecht. Chatto and Windus, Londres.
- Williams R., 1977. Marxism and Literature. Oxford University Press, Londres et New York.