

LE TRAVAIL CRÉATEUR DANS LES ARTS

Pierre-Michel Menger

Société d'études soréliennes | « Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle »

2018/1 n° 36 | pages 115 à 133

ISSN 1146-1225

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2018-1-page-115.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Société d'études soréliennes.

© Société d'études soréliennes. Tous droits réservés pour tous pays.

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

Le travail créateur dans les arts*

PIERRE-MICHEL MENGER

Comment fonder une analyse sociologique des activités créatrices sur la catégorie du travail? Nous examinerons ici le cas des arts, en faisant un bref inventaire des réponses possibles, avant de proposer un modèle à trois composantes. Les activités créatrices sont incertaines dans le cours de leur réalisation et incertaines dans la valeur qui leur est attribuée, dans un espace de concurrence et de sélection. Les marchés réservent une situation originale à l'offre et à la demande de travail créateur, bâtie sur des déséquilibres plus fonctionnels que critiques : les effets sur la rémunération, le risque d'emploi et la carrière des artistes sont une expression de la gestion de l'incertitude par la surproduction. Enfin, l'acte créateur relève d'une analyse théorique de l'action en horizon incertain, qui permet d'examiner la dynamique du travail de création.

Introduction

L'art est-il un travail? Le sociologue peut d'abord, et fort classiquement, répondre que l'art est à étudier comme une activité parmi d'autres, parce que, comme toute activité, l'art obéit à des règles, à des contraintes, il s'incarne dans une division du travail, dans des

* Je remercie Christophe Prochasson pour les échanges que nous avons eus à différentes reprises sur les sujets abordés ici et Simon Bittmann pour ses remarques sur une version préliminaire de ce texte.

organisations, des professions, des relations d'emploi, des carrières professionnelles¹. La réticence habituelle à l'égard de cette justification s'exprime dans la critique à l'égard du pouvoir réducteur de la sociologie, qui assimilerait les artistes à n'importe quelle profession. À quoi il est aisé de répondre qu'avant de décréter que les activités artistiques méritent une considération spéciale, il importe d'identifier ce qui fait leur spécificité et qui les distingue des autres formes de travail. D'où l'analyse comparative, qui vise à décrire les similitudes et les caractères distinctifs du travail artistique. Un point clé est ici soulevé : à quelles professions ou à quels groupes professionnels comparera-t-on les professions artistiques ? Le jeu des oppositions contrastives change d'une époque à l'autre : aujourd'hui, par exemple, à Londres ou à Los Angeles, l'artiste est souvent pris pour modèle du travailleur du futur, du professionnel très qualifié, inventif, mobile, indocile aux hiérarchies et pris dans une économie du risque. Dans un passé lointain, c'est à l'artisan que l'artiste fut opposé. Au xx^e siècle, le travail et l'activité professionnelle de l'artiste ont été opposés, par les artistes eux-mêmes, aux professions sur lesquelles l'économie de marché a construit son développement, le commerçant, le banquier ou l'industriel, tous désignés comme les incarnations du matérialisme calculateur ou de l'exploitation du travail d'autrui. Mais une autre partition se faisait jour, dans la théorie saint-simonienne, et rapprochait les artistes des savants et des industriels, pour en faire les « chefs du nouveau système² ». L'argument du risque inhérent à l'innovation, qui sous-tendait ce rapprochement, a fait son chemin depuis.

Une deuxième réponse fait référence à l'extrême différenciation des activités artistiques. Originalité, innovation, nouveauté sont des valeurs cardinales de l'art aujourd'hui, et leur prégnance s'exprime autant dans le renouvellement interne à chaque discipline artistique que dans la distinction entre les disciplines. Une des bonnes manières de prendre la mesure des différences, et de les rapporter à des facteurs communs de différenciation, consiste à étudier quel espace de possibilités de travail ouvre le médium de chaque art. Ce qui revient à examiner quelle amplitude de différenciation entre les inventions

1. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1988 ; Pierre-Michel Menger, « Artistic labor markets : Contingent work, excess supply and occupational risk management », in Victor A. Ginsburgh, David Throsby (eds.), *Handbook of the economics of art and culture*, Amsterdam, Elsevier, vol. I, 2006, p. 765-811.

2. Claude-Henri de Saint-Simon, *Œuvres choisies*, Bruxelles, F. van Meenen, t. II, 1859, p. 402.

créatrices autorise le travail propre à chaque art et quels ferments d'innovation sont contenus, à chaque période, dans les procédures de travail propres à chaque discipline artistique. Les divers arts offrent en effet à l'investigation sociologique des profils différents, et peuvent être classés différemment selon que l'analyse s'attache, par exemple, à la complexité de la division du travail, à l'importance de la formation requise pour pratiquer et réussir, au rôle des innovations techniques dans l'évolution du travail créateur, à l'engagement du corps, etc.

Une troisième réponse consiste à démontrer l'intérêt qu'il y a à explorer le noyau d'invention de l'activité créatrice comme un travail. Les artistes ont très souvent choisi pour sujet même de beaucoup d'œuvres et souvent de certaines de leurs œuvres majeures la représentation du travail créateur, qu'il s'agisse d'eux-mêmes au travail ou non : songeons à la figuration du peintre dans son atelier (e.g. Velazquez, Courbet), au roman de l'impossible création (Zola dans *L'œuvre* ou Balzac dans *Le chef-d'œuvre inconnu*), à *L'art de la fugue* de Bach, à *La montagne magique* de Thomas Mann, à l'angoisse du créateur dans *8½* de Fellini ou encore aux conflits et tensions du travail collectif et hiérarchisé dans *Prova d'orchestra* du même Fellini. Il s'agit soit de représenter de façon précise les conditions de l'activité, soit d'établir une allégorie, politique, sociale, métaphysique.

Cette représentation, par et dans l'art, de certaines des conditions de sa production rétablit inmanquablement le privilège souverain du créateur dès lors que, devenant une œuvre, elle aiguise, à travers l'effet de réel, la fascination à l'égard de l'auteur de la représentation. Sans renoncer à exercer ce pouvoir, les déconstructions critiques de l'art par les avant-gardes paraissent être plus proches du relativisme sociologique et de ce qu'il recèle de charge critique. Songeons à ces artistes du groupe Support-Surface qui, pour dénoncer l'exploitation capitaliste de l'art par le marché, ont voulu fixer le prix des œuvres en fonction de leur coût de revient, en établissant une tarification horaire de l'acte de travail artistique. Ou à la critique par Hans Haacke de la relation entre mécène et peintre, entre commanditaire du travail et artiste travailleur, sous la forme d'une œuvre d'art réflexive³. Plus généralement, toute la substance du travail créateur peut donner lieu à une mise en forme esthétique réflexive et critique, déconstruisant les règles traditionnelles ou dominantes.

3. Hans Haacke, *Working conditions: The writings of Hans Haacke*, Alexander Alberro (ed.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 2016.

Mais il faut aller au-delà et enrichir notre conception du travail, pour comprendre, par exemple, pourquoi l'art a pu constituer de manière récurrente une incarnation paradigmatique de ce que le travail pouvait apporter de positif à l'individu, non pas simplement par les gains monétaires et/ou par la gloire, mais aussi par la découverte de soi et par le sentiment de s'accomplir individuellement. La sémantique de l'activité artistique créatrice et celle du travail ont ainsi des zones de recouvrement qui ont été explorées notamment par les philosophes. Pensons à Hannah Arendt⁴ et à sa distinction entre *labor* et *work*, entre travail de labeur et ouvrage ou œuvre, l'un étant dépense d'énergie disparue dans une production éphémère, l'autre investissement de soi dans une création durable, candidate à la pérennité.

Insistons sur un point : les trois réponses données à l'instant sont étroitement imbriquées. Il n'y a pas de distinction logique et opératoire ni *a fortiori* de hiérarchie de noblesse à établir entre des approches externes, banalisantes, du travail artistique, et des analyses internes, essentialistes, universalisantes, du cœur du travail de création. La sociologie, l'économie, l'histoire des arts nous apprennent que les dimensions que je viens d'évoquer sont interdépendantes, et que c'est cette interdépendance qui fait toute la richesse de ce champ de recherche. L'un des défis d'une exploration cohérente et systématique de l'acte de travail artistique est en effet d'inventer un cadre d'analyse qui soit maintenu dans des termes semblables depuis le niveau le plus intime de l'analyse de l'acte de travail jusqu'à l'étude du système d'organisation du travail et du marché de l'emploi artistique. Voyons à présent comment.

L'incertitude et la variabilité comme principes

Le travail artistique est pétri d'incertitude et c'est là une épreuve en même temps que la condition de l'invention et de la satisfaction prise à créer. Car il appartient aux activités faiblement routinières (dont l'invention créatrice des artistes est habituellement présentée comme une incarnation paradigmatique) de réserver 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

4. Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, trad. fr., Paris, Calmann-Lévy, 1961.

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 France⁵, et les travaux sur l'aliénation au travail aux États-Unis⁶. 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, c'est la composante endogène de l'incertitude. 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 spécifiables d'emblée. L'invention et son exploitation trouvent ici leur condition de possibilité. On doit en déduire 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. La dimension d'incertitude explique aussi pourquoi le degré d'adéquation entre les aptitudes d'un candidat à une profession artistique et les conditions de la réussite dans l'exercice de celle-ci n'est révélé à l'individu que progressivement, sur le tas, par un processus d'acquisition d'information sur le métier et sur soi.

La composante exogène de l'incertitude tient à la réaction des divers publics professionnels et profanes, et au contexte de différen-

5. Georges Friedmann, *Où va le travail humain*, Paris, Gallimard, 1950; Id., *Le travail en miettes. Spécialisation et loisirs*, Paris, Gallimard, 1956; Alain Touraine, *L'évolution du travail ouvrier aux usines Renault*, Paris, CNRS, 1955.

6. Melvin Seeman, « On the meaning of alienation », *American Sociological Review*, XXIV, 6, 1959, p. 783-791; Robert Blauner, *Alienation and freedom: The factory worker and his industry*, Chicago, The University of Chicago Press, 1964.

ciation illimitée de l'offre proposée à ces publics, dans une situation où les producteurs de biens et services artistiques sont en concurrence pour obtenir l'attention des consommateurs et l'expression monétaire de leurs préférences.

Il faut dès lors concevoir l'objectivation sociale de la valeur comme un mécanisme complexe de sélection qui ne révèle qu'*a posteriori* les risques inhérents à l'activité artistique. Les deux dimensions, individuelle et collective, endogène et exogène, de l'incertitude sont indissociables. Pour que le talent et les chances de succès d'un candidat à la carrière artistique soient mesurables *a priori*, il faudrait que l'exercice de la création et d'un métier artistique ne recèle aucune dimension radicalement imprévisible et qu'il soit évalué à l'aune d'un modèle fixe, stable et unanimement accepté. À l'évidence, une telle condition ne peut être satisfaite que dans les cas où le travail artistique se rapproche le plus d'une activité ordinaire, routinière et sans surprise, ou dans les périodes où une esthétique classique de l'imitation des modèles et du respect d'un système contraignant de normes l'emporte sur l'esthétique de la rupture et du renouvellement continu. Dans le cas contraire, l'incertitude n'est levée qu'*ex post* et souvent provisoirement en cas de succès, tant celui-ci peut être éphémère. C'est ce qui confère à la carrière une indétermination suffisante pour que le nombre d'aspirants artistes dépasse de beaucoup celui qui serait atteint si une anticipation parfaitement rationnelle des probabilités de succès était à leur portée⁷.

Carrières et organisation par projet

Qualifions à présent l'incertitude dans les termes d'une sociologie des organisations. La carrière dans les arts se construit essentiellement de projet en projet, hors d'organisations et d'emplois permanents et stables, et les chances de succès de chaque projet varient. Les travaux de Paul Hirsch, Robert Faulkner et d'Arthur Stinchcombe⁸ démontrent comment le système d'organisation de la production

7. Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* (2009), Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2014.

8. Paul Hirsch, *The structure of the popular music industry*, Ann Arbor, Survey Research Center, University of Michigan, 1969; Id., « Processing fads and fashions », *American Journal of Sociology*, LXXVII, 4, 1972, p. 639-659; Robert Faulkner, *Music on demand*, New Brunswick, Transaction Books, 1983; Arthur L. Stinchcombe, *Constructing social theories*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

artistique est gouverné par ce problème de la gestion de l'incertitude et par la variabilité des facteurs du travail par projet.

Ensuite, l'organisation par projet propre aux arts introduit une très forte variabilité dans l'activité et multiplie les points de bifurcation possible : disposer de la bonne information sur les projets à venir et les occasions d'emploi, remplacer au pied levé la cantatrice vedette grip-pée ce soir-là, trouver un rôle dans lequel, contre toute attente, on peut se révéler sans avoir jamais été distribué dans cette catégorie d'emplois auparavant. La complexité des projets multiplie les aléas et parfois l'enchaînement des coups du sort. Le plus souvent, le travail individuel est immergé dans une entreprise collective, dont les chances de succès sont imparfaitement corrélées avec les qualités de chacun des membres de l'équipe. La compétence ou le talent d'une comédienne, évalués d'après sa prestation personnelle, ne sont sans doute pas fondamentalement différents selon que le film dans lequel elle joue est un succès ou un échec, mais sa visibilité et ses chances d'être associée à d'autres projets plus ou moins prometteurs dépendent pour une part de la réussite du film. Peu de professions recourent du reste autant que les professions artistiques à des pratiques superstitieuses et à des rituels de conjuration, qui sont le corrélat d'un autre mécanisme comportemental essentiel, la survalorisation de soi.

La division du travail et ses routines organisationnelles paraissent constituer un rempart contre la variabilité inhérente à la différenciation de la production prototypique dans les arts. Mais la stabilité n'est que le produit de mécanismes de réduction de la variabilité. L'argument théorique qui soutient l'emploi du vocabulaire des conventions chez Howard Becker⁹ a une inspiration typiquement contrefactuelle et économique : c'est parce que les choses peuvent toujours se faire autrement qu'il faut analyser la stabilité en termes de gains et de sacrifices, et la rupture des conventions en termes de réagencement des ressources et de réajustement des actions dans la chaîne d'interdépendance qui rend possible la production artistique. En ce sens, l'analyse de la coopération entre une diversité d'acteurs qui agissent conjointement oppose une lecture horizontale de l'action conjointe propre au travail par projet à une lecture verticale et hiérarchique des relations de subordination dans le travail en organisation. La variabilité y est immédiatement concevable en termes contrefactuels, dans un raisonnement probabiliste intuitif. Si je veux innover (par volonté

9. H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*

ou par contrainte d'économie) en supprimant tel ou tel maillon du réseau organisationnel de collaboration, comment l'activité pourrait-elle demeurer viable et quelles solutions originales pourraient en surgir? En somme, la lecture de l'organisation est, pour paraphraser Schumpeter, celle de la désorganisation créatrice, ou, ce qui revient au même, celle d'une comptabilité contrefactuelle du coût des routines.

Quelle est la conséquence pour le fonctionnement des marchés du travail artistique? Dans une conception critique classique des industries culturelles comme celle qu'avait inventée l'École de Francfort, les organisations marchandes paraissent capables de construire le succès de toutes pièces. Mais c'est oublier l'incertitude et sa double face. Dans un environnement incertain comme celui que créent, d'une part, la compétition par l'originalité à laquelle se livrent les artistes et, d'autre part, l'imprévisibilité des réactions et des préférences des publics en demande de nouveauté et d'originalité, les organisations doivent surproduire. 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.

On doit par conséquent s'attendre à ce que 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. L'action publique n'agit pas très différemment, en cherchant à égaliser les chances de lancement des jeunes carrières, et en amplifiant la réussite des artistes les plus reconnus.

Analyser les marchés du travail artistique

La synthèse des résultats des nombreuses recherches consacrées aux marchés du travail artistique¹⁰ permet de dégager le portrait sta-

10. Voir Neil O. Alper, Gregory H. Wassall, « Artists' careers and their labor markets », in V.A. Ginsburgh, D. Throsby (eds.), *Handbook of the economics of art and culture*, op. cit., p. 813-864; Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2^e éd. revue et augmentée, 2011.

tistique suivant du groupe professionnel que forment les artistes : au regard des caractéristiques moyennes des actifs, les artistes sont plus jeunes, plus instruits, plus concentrés dans les métropoles, ils connaissent des taux plus élevés de travail indépendant et de chômage et sous-emploi involontaire (en raison de la forte diffusion des différentes formes de travail à temps partiel et de travail intermittent), et ils sont plus souvent des pluriactifs. Leurs gains sont en moyenne inférieurs à ceux des actifs de leur catégorie d'appartenance – les « cadres et professions intellectuelles supérieures » en France, les *professionals, technical and managerial workers* aux États-Unis ; leurs revenus sont par ailleurs plus variables d'une période à l'autre et plus fortement dispersés, les inégalités étant tout à la fois particulièrement élevées et paradoxalement fort bien acceptées, voire affichées comme des corrélats socialement légitimes du quadrilatère d'arguments encadrant la conception popularisée des engagements dans l'art – prise de risque/aléa/talent/réputation.

Un tel portrait statistique peut faire passer ces métiers pour peu attractifs. Or les marchés du travail dans les *creative industries* n'ont cessé d'attirer un nombre croissant de candidats au succès et à l'accomplissement individuel. Il s'agit, en réalité, d'une croissance fortement déséquilibrée : la pression concurrentielle exercée par le déséquilibre entre offre et demande de travail, l'association entre division spécialisante du travail et recherche de flexibilité organisationnelle, et la précarité des contrats d'emploi et des formes d'activité des artistes constituent autant de traits distinctifs qui singularisent le fonctionnement de ce segment du travail qualifié et défient les méthodes habituelles d'enquête et de mesure des activités et de la démographie professionnelle.

*Offre et demande de travail.
Les niveaux d'analyse agrégée et désagrégée*

Les analyses des marchés du travail par l'offre et par la demande ne convergent pas nécessairement. Du point de vue de l'offre de travail, nous pouvons considérer chaque artiste dénombré sur le marché comme candidat à une carrière professionnelle, quelle que soit la réussite d'une telle carrière.

L'auto-emploi – le *freelancing* – et les diverses formes de travail atypique – travail intermittent, travail à temps partiel, multisalariat – constituent les formes dominantes d'organisation du travail dans

les arts et ont pour effet d'introduire dans la situation individuelle la discontinuité, les alternances de périodes de travail, de chômage indemnisé, de chômage non indemnisé, de recherche d'activité, de gestion des réseaux d'interconnaissance et de sociabilité pourvoyeurs d'informations et d'engagements éventuels, et de multiactivité dans et/ou hors de la sphère artistique.

L'une des conséquences est de mettre en question la valeur des données statistiques sur le nombre d'artistes telles que les produisent les enquêtes de recensement et les enquêtes sur l'emploi ou telles que les rassemblent les représentants des professions et les syndicats des secteurs et métiers considérés. Ces statistiques peuvent difficilement passer pour des indicateurs fiables de l'offre de travail artistique et, corrélativement, elles peuvent difficilement constituer la base de la mesure du niveau effectif de chômage et de sous-emploi.

Depuis le point de vue de la demande de travail, la situation paraît plus simple : il s'agit d'abord de contrats, d'engagements pour des projets ou de transactions individualisées sur des œuvres ou sur des droits d'auteur. Ce qui, à la différence de la vision agrégée de l'activité artistique que fournit l'approche en termes de professions et de système professionnel, conduit à opérer selon une approche totalement désagrégée, à partir de séquences et de séries d'engagements, d'opportunités d'emploi et de relations de négociation d'emploi. Ces séquences et leurs enchaînements représentent la vie de travail de chaque artiste considéré individuellement, sa trajectoire de carrière.

Rapprochons à présent les deux versants de l'analyse du travail artistique et de son marché, par l'offre et par la demande. Le principal problème à considérer sera : quel est l'impact du fait que la demande de travail est exprimée principalement en termes d'emplois de courte durée, d'engagements au projet, d'achats de droits liés à l'incorporation du travail dans une œuvre (livre, composition musicale, peinture, sculpture, scénario, etc.) ? Les recherches ont montré qu'un accroissement du nombre d'artistes tel que le font apparaître les recensements de population ou les enquêtes sur l'emploi est loin de correspondre à un accroissement équivalent du niveau d'activité exprimé en volume net de travail¹¹. L'indicateur de démographie professionnelle qui se

11. Michael Storper, Susan Christopherson, «The effects of flexible specialization on industrial politics and the labor market: The motion picture industry», *Industrial and Labor Relations Review*, XLII, 3, 1989, p. 331-347 ; P.-M. Menger, *Les intermittents du spectacle*, op. cit.

fonde sur le dénombrement d'individus s'auto-identifiant comme artistes de profession n'est pas dénué d'ambiguïté : si le volume de travail totalisé à partir des engagements et des contrats individuels émis par les employeurs augmente moins vite que le nombre d'artistes présents sur le marché du travail artistique, la concurrence s'intensifie et conduit à des inégalités croissantes d'activité et de gains, à une plus grande variabilité, dans le temps, du niveau et des rythmes d'activité, et, au total, à un rationnement du travail pour ceux qui sont appelés à se partager le volume de travail demandé : d'où l'alternance plus fréquente, et paradoxale parce qu'elle se situe dans un contexte de croissance d'activité, entre séquences de travail et séquences d'inactivité (éventuellement de chômage indemnisé) ou entre travail artistique de « vocation » et travail rémunérateur dans des emplois liés aux arts ou extérieurs à la sphère artistique.

L'artiste. Un professionnel ? Un entrepreneur ? Ou simplement un travailleur précaire ?

Les recherches socio-historiques ont souvent assimilé le grand artiste à un type d'entrepreneur innovateur, dont l'action et l'importance ne se limitent pas à des innovations stylistiques, mais se mesurent aussi à sa capacité d'inventer de nouvelles méthodes de travail et de nouveaux moyens organisationnels de diffusion et de commercialisation de son œuvre – voir ainsi l'ouvrage de Svetlana Alpers sur Rembrandt, l'ouvrage posthume tiré des notes de Norbert Elias sur Mozart ou celui de Michael Fitzgerald sur Picasso¹². Or c'est un trait général des professions artistiques et des trajectoires d'activité des artistes que de combiner des caractéristiques propres aux « professions » (au sens anglo-saxon de ce terme) et des compétences et pratiques propres à l'indépendance entrepreneuriale. D'une part, en effet, les carrières artistiques, comme les carrières « professionnelles », sont largement fondées sur la réputation certifiée par la communauté des pairs et par des cercles d'experts et d'intermédiaires dans les mondes de l'art. Mais les carrières artistiques ont aussi pour caractéristique un faible attachement à des organisations, les artistes agissant

12. Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1991 ; Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, trad. fr., Paris, Éd. du Seuil, 1991 ; Michael C. Fitzgerald, *Making modernism : Picasso and the creation of the market for Twentieth-Century art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.

souvent à la manière de petites firmes, à travers leur pratique de la pluriactivité et à travers leurs initiatives entrepreneuriales (création de structures associatives, de petites entreprises, de compagnies artistiques, d'agences de production; direction de festivals et de manifestations artistiques).

L'une des variables de segmentation de la population artistique réside précisément dans les compétences entrepreneuriales que nombre d'artistes acquièrent sur le tas. Bien que l'intermédiation pratiquée par les agences d'artistes soit devenue une donnée importante de l'organisation des projets artistiques et du recrutement des personnels de création ayant à faire équipe¹³, les artistes peuvent être amenés à développer eux-mêmes des compétences de supervision ou de gestion de projets et d'équipes, pour élargir leur autonomie et consolider leur situation professionnelle. Ce faisant, ils brouillent les frontières entre le travail artistique et la gestion de celui-ci¹⁴. Comme ceux des travailleurs indépendants ou en auto-emploi, les revenus des artistes dépendent ainsi non pas seulement de leurs compétences, de leur réputation et de leur dépense d'énergie, mais aussi de la manière dont ils exercent leurs fonctions organisationnelles et entrepreneuriales. Situation qui, comme nous l'apprennent les travaux historiques mentionnés plus haut, n'est pas nouvelle, et, par le passé déjà, ne valait pas seulement pour les grands artistes, mais qui se présente différemment à mesure que de nouvelles pratiques techniques, économiques et organisationnelles modifient le fonctionnement des mondes de l'art.

Deux points méritent ici une analyse particulière. Le premier a trait aux risques d'emploi (sous-activité, chômage, discontinuité excessive de l'activité, etc.) que comporte l'exercice professionnel dans les conditions décrites à l'instant. Quels risques sont-ils gérables et assurables et quels risques ne le sont-ils pas? Dans quels cas une possible gestion des risques est-elle individuelle – par différentes procédures de diversification du travail et des sources de revenu –?

13. Paul DiMaggio, « Market structure, the creative process and popular culture: Toward an organizational reinterpretation of mass culture theory », *Journal of Popular Culture*, 11, 1977, p. 433-451; William T. Bielby, Denise D. Bielby, « Organizational mediation of project-base labor markets: Talent agencies and the careers of screenwriters », *American Sociological Review*, 64, 1999, p. 64-85.

14. Susan Christopherson, « Flexibility and adaptation in industrial relations: The exceptional case of the US media entertainment industries », in Lois S. Gray, Ronald L. Seeber (eds.), *Under the stars*, Ithaca, Cornell University Press, 1996, p. 86-112.

Quand peut-elle être collective – par extension de procédures assurantielles à l'ensemble des membres de la profession –? Et quand peut-elle se fonder sur des mécanismes de soutien et de solidarité qui engagent l'action de la collectivité tout entière – par l'intervention publique sur le marché du travail artistique –?

Les réponses à de telles questions varient fortement selon les arts et leur appareil institutionnel, selon les législations du travail et selon les formes d'engagement public en faveur des arts. Mais par-delà toutes les particularités observables demeure un principe commun qui désigne toute l'ambivalence de l'organisation du travail et de la gestion des risques de l'activité artistique : l'artiste entend identifier son travail à la mise en œuvre d'un talent et de compétences qui, en théorie, sont infiniment différenciés et hiérarchisés – c'est le ressort de la concurrence par l'originalité et par la qualité. Mais, dans la pratique, les règles d'évaluation du talent et des compétences et l'allocation des emplois opèrent sans nuances infinies, à partir de distinctions plutôt grossières entre des classes de réputation et de valeur : celles-ci réduisent à quelques catégories élémentaires (grande et petite littérature, art de recherche et art de consommation populaire, produits de série A et de série B, etc.) et à des hiérarchies simplifiées (artiste de grand ou de petit talent, original ou conventionnel, doué ou appliqué, etc.) tout l'espace de différenciation qui donne sens à la recherche d'originalité¹⁵.

Cette réduction d'un espace de qualité infiniment indifférenciable à une polarisation élémentaire des évaluations et des qualifications retentit sur la gestion par l'artiste du risque d'emploi. Il faut en effet se demander si ce risque est provoqué par des facteurs externes, comme ce serait le cas si la sous-activité et le manque de réussite professionnelle devaient être attribués à une demande insuffisante pour le genre de talent et d'aptitudes dont l'artiste est détenteur? Ou ce risque est-il endogène, en raison de l'insuffisance de talent ou d'aptitude de l'artiste, pour un niveau de demande donné? Mais, dans ce dernier cas, il faut encore établir ce qu'est une telle insuffisance : peut-elle être appréciée à l'aune de critères tant soit peu stables? Or les facteurs du talent et de l'aptitude ou de la compétence ne sont pas eux-mêmes définissables ni mesurables hors de toute référence aux déterminants de la concurrence par l'innovation. Dans les phases

15. Richard E. Caves, *Creative industries: Contracts between art and commerce*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000.

d'expansion soutenue des mondes de l'art et des industries de loisir et de divertissement, l'intensité de la concurrence accroît la recherche et la production d'innovations ou, à tout le moins, la différenciation entre des œuvres et des produits prototypiques, en exploitant et en stimulant la demande de nouveauté du consommateur : les spécifications du talent artistique se modifient à mesure qu'elles incorporent de nouvelles caractéristiques issues des innovations réussies, et qu'elles valorisent de nouvelles qualités de l'invention artistique telles que les distinguant les organisations et les critiques et experts en cotation réputationnelle.

La sémantique de l'action en horizon incertain

Travailler, c'est agir. Travailler à créer, c'est agir en horizon incertain. Une analyse théorique de la sémantique de l'action permet de relier les quatre composantes du travail, de la création, de l'action et du comportement en horizon incertain. Pour que l'action acquière une pleine signification, il faut que plusieurs choses soient en mon pouvoir, entre lesquelles je peux exercer mon choix. Autrement dit, il existe des cours alternatifs d'action, et je délibère ou j'improvise avant de décider de m'engager dans l'un d'eux. Un raisonnement causal déterministe strict écarte de la conception de l'action et du travail l'ouverture vers une multiplicité de cours d'action. Si les conditions antérieures à l'action pouvaient être entièrement spécifiées, un seul cours d'action serait entièrement déductible de cette spécification. Mais si elles ne sont pas spécifiables, c'est que la variabilité de la situation est constitutive. Qu'arrive-t-il en effet si on ne programme pas le système *ab initio*, par transformation du temps en grandeur continue, entièrement probabilisable, et si, au contraire, on introduit une temporalité discontinue, de la myopie et de l'incertitude ?

Au lieu que les agents soient les atomes d'un système physique ou d'un modèle linéaire général qui transforme chaque individu en une combinaison de valeurs particulières prises par les variables considérées, ces agents deviennent les acteurs d'un système séquentiel d'interactions. Voici comment. Dans une situation d'incertitude, l'acteur envisage plusieurs états du monde, mais ignore lequel se réalisera, c'est-à-dire quelle est la distribution des probabilités de survenue des différents états possibles du monde. Enfin, l'incertitude peut être ou ne pas être identique pour tous, dans une situation d'action et d'interaction qui implique plusieurs acteurs. Cette caractéristique

indique que l'information sur les états possibles du monde a un coût. En cas de certitude, ce coût est nul. Le coût devient visible, et positif, quand l'incertitude résulte d'une information incomplète et qu'il est possible pour l'acteur d'engager des ressources afin d'augmenter son information.

Recourir au vocabulaire de l'action conduit à déployer et temporaliser l'environnement de l'acteur et à concevoir la relation entre l'acteur et son environnement dans des termes probabilistes. Toutes les situations ordinaires d'action – comportement automatique, improvisation imprudente, choix réfléchi, stratégie calculée, erreur de jugement, manipulation d'autrui – prennent sens dans ce cadre temporalisé et probabiliste. L'action habituelle et routinière, est un cas très fréquent mais particulier, qui oblitère la dimension de choix qu'appelle la prise en compte des états possibles du monde. Effectuant une action habituelle, l'acteur néglige en effet la probabilité que son environnement pourrait lui réserver des surprises, ou, pour le dire autrement, néglige le fait que la stabilité du cours prévisible des choses n'est qu'un résultat attendu dans une distribution de probabilité.

L'action est comprise comme un pouvoir-faire, si le temps historique de l'action est conçu comme un ensemble de systèmes physiques dynamiques, dans lequel les états antérieurs et les états ultérieurs sont reliés par des relations de conditionnalité. Un système est « un fragment de l'histoire du monde », il est défini par « un espace d'états, un état initial, un certain nombre d'étapes de développement et un ensemble d'alternatives dans le passage d'une étape à l'autre¹⁶ ». La relation de conditionnalité entre les états successifs d'un système devient opératoire pour une conception de l'action si celle-ci est conçue en termes d'intervention : « L'intervention conjoint le pouvoir-faire dont un agent a une compréhension immédiate avec les relations internes de conditionnalité d'un système¹⁷. » Pour que l'agent puisse intervenir, il faut pouvoir définir les coordonnées d'un système. Sans se placer hors des lois de détermination causale qui régissent la dynamique du monde physique, il est possible de définir un état initial d'un système d'action et d'examiner les cours possibles de son développement. Ici l'action est comprise comme un opérateur de clôture :

16. Georg Henrik von Wright, *Explanation and understanding*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1971, p. 49.

17. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éd. du Seuil, t. I, 1983, p. 192.

*C'est en faisant quelque chose qu'un agent apprend à "isoler" un système clos de son environnement, et découvre les possibilités de développement inhérentes à ce système. Cela, l'agent l'apprend en mettant en mouvement le système à partir d'un état initial qu'il "isole". Cette mise en mouvement constitue l'intervention, à l'inter-section d'un des pouvoirs de l'agent et des ressources du système*¹⁸.

Agir, c'est en somme produire un état initial d'un système et le mettre en mouvement. Si l'histoire relate des actions, elle doit s'affronter à ce problème que von Wright nomme la « course entre la causalité et l'agir » : « C'est, nous dit le philosophe, une contradiction dans les termes que l'agir puisse être entièrement pris dans le réseau de la causalité¹⁹. » Paul Ricœur commente de façon suggestive l'argument de von Wright :

*Si nous en doutons [de la contradiction], c'est d'abord parce que nous prenons pour modèles les phénomènes de dysfonction et d'incapacité, plutôt que les interventions réussies, lesquelles reposent sur la certitude intime que nous avons de pouvoir agir. Or cette certitude ne dérive pas des savoirs acquis portant sur des non-pouvoirs. Si nous doutons de notre libre pouvoir-faire, c'est encore parce que nous extrapolons à la totalité du monde les séquences régulières que nous avons observées. Nous oublions que les relations causales sont relatives à des fragments de l'histoire d'un monde, qui ont le caractère de système clos. Or la capacité de mettre en mouvement les systèmes en produisant leurs états initiaux est une condition de leur clôture. L'action est donc impliquée dans la découverte même des relations causales*²⁰.

Il faut retenir ici la qualification des différentes expériences que nous faisons du pouvoir d'agir, c'est-à-dire du pouvoir d'ouvrir des séquences, et de fragmenter l'histoire du monde. Certaines de ces expériences confortent notre sentiment de passivité à l'égard des lois causales du monde : mais elles ne constituent que la limite de notre expérience de l'historicité de l'agir. Elles désignent la régularité ou la prévisibilité des phénomènes et des situations comme un cas remarquable, mais particulier, de ce qui est l'expérience la plus fon-

18. G.H. von Wright, *Explanation and understanding*, op. cit., p. 63-64.

19. *Ibid.*, p. 81.

20. P. Ricœur, *Temps et récit*, op. cit., p. 194.

damentale, celle du pouvoir-faire, du pouvoir-faire-advenir quelque chose, dont la visée serait incompréhensible si l'individu n'était pas convaincu, de manière irréductible, que les choses peuvent être autrement, ou, pour rappeler la métaphysique de l'action d'Aristote, que nous vivons dans un monde sublunaire, inachevé, incertain.

La puissance fécondante des situations problématiques et incertaines

L'analyse de l'action conduite à l'instant immerge l'agir dans un environnement contingent et distribue les situations d'action entre les deux pôles de la stabilité et de la précarité. L'essence de l'agir réside dans le traitement cognitif et émotionnel de la variabilité, c'est-à-dire dans la conscience des possibilités impliquées. Les comportements réguliers et les réponses quasi automatiques ne sont que la cristallisation de solutions contingentes toujours révisables. John Dewey peut, en pionnier de la pensée pragmatique, nous servir ici de guide. Comme il l'écrivait dans *The quest for certainty*, c'est l'incertitude sur le cours de l'action qui en est le principe fécondant, celui qui confère à la dynamique de l'agir son caractère formateur²¹. Le même Dewey montrait comment, dans un environnement complexe, l'individu réagit aux choses comme à quelque chose de problématique. Il est incertain sur la sorte d'action à mener pour parvenir à satisfaire un besoin ou atteindre un but. Son comportement devient plus hésitant, ses réponses sont sujettes au doute, et l'action exige plus de temps de préparation. L'observation a une valeur génétique pour l'analyse de l'action. Dewey écrivait encore que les réactions d'un être vivant complexe acquièrent une qualité mentale dans la mesure où elles sont confrontées au doute : comment transformer une situation problématique et précaire en une situation plus sûre qui résout la difficulté, telle est la qualité distinctive de l'action. Et les émotions, les volitions, les pensées ne sont que des modes de réaction à l'incertain. Le soin qu'exige l'action, ce que Dewey appelle *care*, a deux significations très différentes : l'angoisse, le souci, d'une part, et l'attention soigneuse à tout ce qui comporte des potentialités dignes d'intérêt, d'autre part. Ces deux dimensions caractérisent le comportement engagé de l'acteur dans une situation dont le futur est doté

21. John Dewey, *La quête de certitude. Une étude de la relation entre connaissance et action* (1929), trad. fr., Paris, Gallimard, 2014.

d'ambiguïté. L'euphorie comme la dépression ne se manifestent que lorsque le déroulement de l'action n'est pas complètement déterminé et certain.

La variabilité des situations de travail et des ressorts cognitifs et émotionnels de l'action est une qualification du cours incertain du travail. Les mécanismes de choix sont malaisés à cerner dans le vocabulaire de la prise de décision consciente et optimisatrice, fondée sur des critères aisément énonçables. Cette dimension était exactement ce qui avait intrigué Dewey dans son exploration du travail de création artistique, qu'il décrit essentiellement comme un processus orienté vers une fin non préméditée, et placé sous une tension permanente, en raison du caractère non linéaire de la dynamique temporelle de la production. La tension est créée par l'accumulation des résultats intermédiaires, qui appellent une continuité de réalisation et une intégration progressive, mais sans que pourtant une vision complète du résultat attendu puisse dicter le déroulement de l'activité. La valeur d'incertitude, qui maintient le cours processuel dans sa tension permanente vers un but, mais vers un but qui n'est pas prémédité, est la condition des satisfactions procurées par l'exercice du travail artistique. La dynamique du processus doit en effet protéger l'acte de travail de la monotonie et de la répétition, et écarter le spectre d'une succession d'excitations dépourvues d'orientation et d'objectifs. La continuité de l'activité consiste en une accumulation de résultats qui doit demeurer ouverte à la surprise et à l'incertaine anticipation des états ultérieurs. Dans *Art as experience*, Dewey remarque ainsi :

Le côté inattendu, que l'artiste lui-même ne prévoit certainement pas, est une condition de la réussite d'une œuvre d'art ; il la met à l'abri du mécanique. Il donne la spontanéité du non-prémédité à ce qui ne serait autrement que le fruit d'un calcul. Comme le chercheur scientifique, le peintre ou le poète connaît les délices de la découverte. Tous ceux qui exécutent leur œuvre comme la démonstration d'une thèse préétablie peuvent bien éprouver les gratifications d'une réussite égotiste, mais pas celles que procure une expérience pleinement accomplie pour son compte. Dans ce dernier cas, ils apprennent à voir et à sentir, dans et par l'exécution de leur travail, tout ce qui n'était initialement que planifié et prémédité²².

22. John Dewey, *L'art comme expérience* (1934), trad. fr., Paris, Gallimard, 2010, p. 237-238.

L'analyse du travail artistique permet au total de donner tout son relief à une théorie de l'action en contexte non routinier.

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.