

L'ART ANALYSÉ COMME UN TRAVAIL

Pierre-Michel Menger

Réseau Canopé | « Idées économiques et sociales »

2009/4 N° 158 | pages 23 à 29

ISSN 2257-5111

ISBN 9771636569001

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-4-page-23.htm>

Pour citer cet article :

Pierre-Michel Menger, « L'art analysé comme un travail », *Idées économiques et sociales* 2009/4 (N° 158), p. 23-29.
DOI 10.3917/idee.158.0023

Distribution électronique Cairn.info pour Réseau Canopé.

© Réseau Canopé. 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.

L'art analysé comme un travail¹

Rétive à la routinisation comme à la logique de l'intérêt, la création artistique paraît ne pas pouvoir être assimilée à un travail comme un autre. Faux, répond Pierre-Michel Menger, qui expose ici comment un tel rapprochement est possible et souhaitable. Partant de l'incertitude constitutive d'une telle activité, il montre non seulement comment celle-ci valorise les compétences entrepreneuriales de ceux qui s'y engagent, mais appelle également à des formes d'organisation collective pour atténuer les effets d'une concurrence on ne peut plus âpre.

Partons d'une hypothèse simple : c'est l'ambivalence de l'activité artistique qui fait toute sa séduction. Le travail artistique est pétri d'incertitude et l'ambivalence tient au fait que cette incertitude est autant une épreuve que la condition de l'invention et de la satisfaction procurée par la création. Car il appartient aux activités faiblement routinières (dont l'invention créatrice des artistes est habituellement présentée comme une incarnation paradigmatique) de réserver des satisfactions psychologiques et sociales proportionnées au degré d'incertitude quant aux chances de réussite.

Le créateur n'est jamais assuré de parvenir au terme de son entreprise et d'y parvenir conformément à ce qu'il espérait faire. L'incertitude se loge bien sûr dans l'attitude, toujours imprévisible, du public (quel qu'il soit), mais elle se retrouve surtout au cœur même de l'acte créateur, et c'est là ce qui a toujours valu à l'art de figurer parmi les modèles de l'action humaine la plus haute depuis Aristote jusqu'à Hannah Arendt. C'est bien l'épreuve de l'incertitude qui donne son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur. Pourquoi ?

L'incertitude comme condition de travail

Non que l'art soit une loterie, tout au contraire, c'est, au sens le plus élevé, un travail, mais dont l'issue est incertaine. Ce qui signifie que l'activité créatrice doit s'écarter de la routine des tâches maîtrisables et répétitives, peu exaltantes certes, mais peu risquées, car prévisibles dans leurs résultats. Néanmoins, cet écart constitue une épreuve. L'issue est incertaine : de qui dépend la réussite ? La réponse est toujours

double : de l'artiste lui-même, et de ceux vers qui va l'œuvre une fois achevée. Réduire la question de l'incertaine réussite à celle de la communication plus ou moins aboutie entre l'artiste et un public, c'est déjà perdre l'essentiel et aller tout droit à l'antinomie source de tous les stéréotypes : soit la « vérité de l'art » est dans un acte solitaire, indifférent aux attentes du public, soit l'artiste ne peut pas ignorer le monde de ses contemporains, même s'il ne peut pas deviner leurs attentes avec certitude.

Tous les paradoxes ont été inventés pour résoudre cette antinomie. Le plus célèbre d'entre eux consiste à trouver dans la pureté solipsiste d'une intention de création absolument indifférente au succès, la meilleure garantie du succès. Ainsi, il suffit, par une sorte de ruse de la raison ou par un principe évangélique de récompense de la vertu fondé sur l'inversion de tous les schémas naïvement calculateurs, de soutenir que « les premiers seront les derniers » et les moins cyniques seront les plus célébrés. Autrement dit, le succès s'obtient d'autant plus aisément qu'on ne l'a pas cherché ou, selon une prescription plus impérative, il n'advient qu'à la condition qu'on ne l'ait pas cherché. Il suffit d'assortir l'impératif d'une condition de délai pour inventer un schéma de justice compensatrice : les succès les plus rapides sont les plus éphémères, et, inversement, la consécration sera d'autant plus durable et ample qu'elle aura tardé.

Ces formules, ces paradoxes, n'aident pas à comprendre le sens de l'engagement artistique et la dimension d'incertitude qui l'habite. Elles ne permettent pas non plus d'éclairer l'ambivalence de

Pierre-Michel Menger,
directeur d'études à
l'EHESS, directeur de
recherche au CNRS.

1. L'argument présenté ici est développé dans mon ouvrage récent *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, coll. « Hautes Études », Gallimard-Le Seuil, 2009.

cette incertitude, source d'angoisse et de gratification. Mon hypothèse est double :

– la création artistique ne serait pas si profondément stimulante et désirable si l'individu n'apprenait pas – à travers les possibles qu'il invente et les choix qu'il opère – à se connaître lui-même et à se découvrir un et multiple. C'est la ressource du travail artistique que d'inventer et d'expérimenter à partir de soi comme être multiple, et ce, que le sentiment dominant soit celui de la liberté et de la maîtrise de la décision créatrice ou celui de l'urgence et de la fureur. Il s'agit d'ailleurs probablement d'un enchaînement ou d'une alternance des deux états mentaux ;

– le comportement de l'artiste n'est ni univoque ni monolithique : les activités non routinières ont cette propriété recherchée d'être hautement formatrices pour qui les accomplit. Mais il serait absurde de ne pas graduer cette dimension de renouvellement formateur : nul ne pourrait travailler à réinventer sans cesse tous les aspects essentiels de son activité. Car sans conventions, sans règles d'interaction, sans procédures plus ou moins stabilisées de division des tâches et d'ajustement mutuel des attentes et des significations échangées, sans routines, nulle coopération n'est possible entre tous ceux qui doivent concourir à la production, à la diffusion, à la consommation, à l'évaluation et à la conservation des œuvres. Il reste que le prestige même et la force de séduction des métiers artistiques sont mesurés au degré d'imprévisibilité du résultat et du succès.

C'est avec la célébration des valeurs de l'inspiration, du don, du génie, de l'intuition et de la créativité qu'a triomphé, à l'ère romantique, l'individualisme artistique. Cet individualisme est à la fois le principe et le résultat de cette concurrence qui s'opère entre artistes dans leur recherche systématique de l'originalité esthétique. C'est aussi le produit de la conception, alors très répandue, selon laquelle l'artiste est l'individu par excellence, la personne accomplie dans l'essence de son humanité.

Mais alors, quels sont les mécanismes qui font apparaître et célébrer des talents d'autant plus prisés qu'ils sont réputés rares ? Est-ce le produit d'une distribution inégale des diverses catégories d'aptitudes entre les membres d'une société ? Est-ce la conséquence d'une mutilation de l'individu dans la division du travail ? Est-ce une exploitation abusive des différentes compétences spécialisées dans une économie de concurrence et de profit ? Poser la ques-

tion des talents dont les activités artistiques manifestent tout particulièrement les inégalités de dotation ou d'actualisation et le pouvoir de fascination, c'est aussi s'interroger sur les conditions nécessaires à la révélation de ces talents et sur les modèles d'organisation de la société qui en résultent.

Comment s'assurer que la poursuite par chacun de son bien-être dans le travail, si éminemment souhaitable, est compatible avec le bien-être de la collectivité tout entière ?

“L'art n'est pas une loterie mais un travail, au sens le plus élevé, dont l'issue est incertaine”

Les réponses à une telle question dépendent de deux conceptions principales : la conception de l'individu et des différences individuelles, d'une part, et la conception de l'organisation des rapports sociaux dans le travail, à travers la double dimension de la concurrence interindividuelle et de la division du travail, d'autre part. Il est remarquable en effet que toutes les théories, qui insistent sur la valeur d'épanouissement personnel qu'offre l'exercice du travail qualifié, postulent en même temps l'égalité des talents individuels ou la complémentarité des talents différents détenus par les individus dans une communauté sociale, pour abolir ainsi ce qui, du mécanisme de concurrence interindividuelle, engendre l'exploitation dans le travail ou les distorsions de la division du travail.

Ici, il faut remarquer que faire de l'accomplissement individuel dans une activité créatrice un idéal qu'une société juste rendrait parfaitement accessible à tous, c'est se défaire du problème de la possibilité de l'échec. C'est également omettre tout ce qui, dans le cours de l'activité et, plus largement, dans la carrière d'un artiste, fait du travail créateur une entreprise ardue, inquiète, parcourue par le doute sur la valeur du résultat, incertaine de son avenir,

même lorsque le succès est là.

Cette incertitude, et la concurrence interindividuelle dont elle est la face collective, conditionnent le délai de révélation du talent d'un individu.

D'une part, la dimension d'incertitude explique 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,

“Les revenus des artistes dépendent non seulement de leur talent, mais aussi de la façon dont ils exercent leurs fonctions entrepreneuriales”

par un processus d'acquisition d'informations sur le métier et sur soi. D'autre part, il faut 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, 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 artistique une indétermination suffisante pour que le nombre d'aspi-

rants artistes dépasse de beaucoup celui qui serait atteint si une anticipation parfaitement rationnelle des probabilités de succès était à leur portée.

L'artiste comme entrepreneur

Les recherches sociohistoriques 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 de diffusion et de commercialisation de son œuvre [1, 2, 3]². 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, 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 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 équipe [4, 5], 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-ci [6]. Comme ceux des travailleurs indépendants ou en auto-emploi, les revenus des artistes dépendent ainsi non pas seulement de leurs compétences, de leur talent et de leur dépense d'énergie, mais aussi de la manière dont ils exercent leurs fonctions organisationnelles et entrepreneuriales [7]. Situation qui, comme nous l'apprennent les travaux

2. Les références entre crochets renvoient à la bibliographie en fin d'article.

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.

Comment les formes actuelles d'organisation du travail par spécialisation flexible et par précarisation de l'emploi, y compris dans les métiers très qualifiés, retentissent-elles sur les carrières professionnelles ? L'emploi sous forme de mission ou d'engagement de courte durée, le temps d'un projet, se développe dans les services très qualifiés – le droit, la gestion des ressources humaines, l'éducation et la formation, la médecine [8, 9, 10]. À ce sujet, l'ironie veut que les arts, qui, depuis deux siècles, ont cultivé à l'égard de la toute-puissance du marché une opposition symboliquement farouche, apparaissent comme des précurseurs dans l'expérimentation de la flexibilité, voire de l'hyperflexibilité, puisqu'en régime de travail intermittent ou de *freelancing*, les emplois peuvent durer deux ou trois heures (un service d'orchestre, par exemple), trois jours, trois mois ou trois ans, sans procédures complexes de licenciement [11, 12]. De fait, la sphère des arts a développé à peu près toutes les formes d'emploi flexible ou précaire, toutes les modalités d'exercice du travail, du plus étroitement subordonné au plus autonome, et toutes les combinaisons d'activité, de la pluriactivité choisie de l'artiste qui réussit et se démultiplie à la pluriactivité contrainte du créateur qui finance son travail de vocation par les gains issus d'activités sans liens avec 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...) que comporte l'exercice professionnel dans les conditions décrites à l'instant : quels risques sont gérables et assurables et quels risques ne le sont pas ? Dans quels cas une possible gestion des risques est-elle individuelle – par différentes procédures de diversification du travail et des sources de revenu ? Quand peut-elle être collective – par extension de l'ensemble des 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 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'originalité [13].

Cette réduction d'un espace de qualité infiniment « différenciable » 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 exogène, 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 si ce risque est endogène, en raison de l'insuffisance de talent ou d'aptitude de l'artiste ? 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 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 distinguent les organisations, les critiques et

les experts en cotation des qualités et des valeurs.

Un second élément original distingue, dans l'organisation du travail artistique, les solutions recherchées à la couverture des risques liés au double réquisit de flexibilité (fonctionnelle et numérique) de l'activité par projet et de la concurrence par l'innovation : c'est la construction d'un appareil de règles et d'accords

individualiste. Il apparaît également désintéressé et indifférent aux « pénalités matérielles » d'un choix professionnel aléatoire, au moins dans le premier temps de son engagement, puisque la réussite est intrinsèquement, constitutivement incertaine, ici plus qu'ailleurs. L'organisation du travail artistique selon la logique des projets et les formes d'emploi et

“Partout dans les démocraties occidentales, la proportion des actifs recensés comme professionnels des arts et du spectacle augmente depuis plusieurs décennies”

collectifs (conventions de rémunération, pouvoirs importants de négociation des syndicats et des guildes d'artistes, d'auteurs, de créateurs quant aux conditions d'emploi et d'assurance-chômage) et l'édification d'institutions de gestion et de prévoyance (organismes de gestion mutualisée des droits sociaux – retraite, assurance-maladie, droit à la formation continue, congés payés), pour suppléer à l'employeur unique qui est la norme dans le marché du travail salarié, mais qui est l'exception dans les arts.

Les artistes sont-ils trop nombreux ?

Le développement des marchés du travail artistique peut être compris en un double sens, démographique et symbolique. Le développement démographique caractérise le nombre d'actifs déclarant exercer, à titre principal, un métier artistique : partout dans les démocraties occidentales, la proportion des actifs recensés et classés comme professionnels des arts et du spectacle augmente, souvent continûment, depuis plusieurs décennies. La visibilité symbolique du système de travail artistique tient à la nature paradoxale des formes d'activité dont l'art est le cœur : autonomie dans la relation de travail et épanouissement par l'accomplissement de soi dans l'activité sont les idéaux régulateurs du travail artistique. Les prises de risque associées, du fait de l'aléa de la réussite, projet après projet, et du fait des fortes pressions concurrentielles créées et exploitées par le système d'emploi, dessinent un portrait singulier de l'artiste comme professionnel qualifié et audacieux, libre et

de relations de travail qui lui sont liées confèrent par ailleurs, pour le meilleur et pour le pire, une position souvent qualifiée de pionnière, nous l'avons dit plus haut, aux artistes devenus les incarnations idéalisables des travailleurs mobiles, polyvalents, responsables, aptes aux défis et conscients des ambivalences des métiers à fort potentiel innovateur.

La question récurrente est celle du nombre et du surnombre : au vu des probabilités de réussite à court terme, et au vu des tris sélectifs qu'opère l'histoire parmi tous les candidats à la reconnaissance durable, voire éternelle, de leur talent, le nombre d'artistes en activité dans les mondes de l'art paraît structurellement excessif. Le système d'évaluation des talents et des œuvres segmente en permanence la population artistique, comme les catégorisations très simplificatrices de la qualité des artistes, rappelée plus haut, le démontre, et nourrit par là même le curieux diagnostic d'un excès d'artistes peu talentueux et d'un manque de talents incontestés [14]. Plutôt qu'un déséquilibre dans l'offre, on peut aussi, comme les artistes y inclinent très logiquement, soupçonner un insuffisant niveau de la demande d'art et de culture, ou, selon un argument plus radicalement relativiste, une sensibilité excessive des consommateurs à l'égard des différences apparentes de talent dont l'origine serait à rechercher dans les techniques et dans les dispositifs d'influence de l'opinion mis en place par les entrepreneurs culturels et par les acteurs du marché. Dispositifs qui sont en collusion plus ou moins complète avec les acteurs culturels publics,

légitimés par la critique et propagés par le pouvoir prescripteur d'un groupe ou d'une élite imposant ses valeurs. En ce sens, l'argument de la crise de surproduction débouche sur un examen critique des forces gouvernant les logiques sociales de consommation et de construction des valeurs et des réputations. Mais au bout du compte, un tel raisonnement butera sur le problème de la compétition et de la comparaison évaluative : que signifie au juste la concurrence interindividuelle dans le monde de la production et de la création artistique, et faut-il la réguler ?

Comment assurer aux artistes une condition sociale moins incertaine, dans un régime d'invention artistique où chaque créateur est appelé à se singulariser, à individualiser sa production ? Quand il ne conduit pas à contester tout simplement l'organisation moderne des activités artistiques – le système du marché – l'idéal, enfermé dans le modèle « expressiviste » d'accomplissement créateur, inspire des exigences concrètes dont on trouve trace dans les revendications des artistes et de leurs organisations professionnelles, comme celle d'une visée asymptotique du plein-emploi artistique, qui annulerait la crise endémique d'excès d'offre. Cet idéal a ceci de paradoxal qu'il appelle à la conciliation de deux modes de professionnalisation qui s'excluent.

Sauf à imaginer une société où nulle forme de division du travail et de spécialisation des tâches ne viendrait plus imposer ses contraintes à l'accomplissement de soi, mais révoquerait par là même l'organisation professionnelle de la pratique artistique exclusive et à temps plein – c'est l'une des interprétations possibles du fonctionnement de la société communiste imaginé par Marx [15] –, la visée du plein-emploi artistique exige, d'une part, une régulation sélective à l'entrée dans la profession, et, d'autre part, une homogénéité telle de l'offre ou une insensibilité si grande de la demande à l'égard des différences de qualité que la substituabilité des artistes et des biens dans les divers segments de production interdirait « spontanément » l'apparition de déséquilibres de concurrence. L'idéal de plein-emploi suppose en outre un ajustement permanent de l'offre et de la demande, c'est-à-dire une parfaite mobilité de la main-d'œuvre et une parfaite capacité d'adaptation du système de production aux évolutions de la demande. La régulation de la démographie professionnelle, l'homogénéité de la qualification au terme d'un apprentissage long et

fortement spécialisé, l'autolimitation de la concurrence interne au groupe professionnel ; on reconnaît là quelques-uns des traits constitutifs du mode de production artisanal et de l'organisation corporative de la profession.

Or, sur quoi repose l'autre exigence, celle de la libre expression de la créativité individuelle ? Sauf à désocialiser radicalement l'artiste, à le faire évoluer hors de toute communauté de pairs et hors de toute connaissance des états antérieurs et présents de la discipline, il faut bien concevoir l'individualisme artistique comme le produit du mouvement historique de différenciation progressive de la sphère des activités artistiques, selon l'analyse wéberienne, et comme le moteur de la concurrence entre les artistes. Du modèle « expressiviste » du travail artistique sont issues à la fois la contestation des conceptions prémodernes de l'activité créatrice et de ses sujétions mécénales et corporatives, et la contestation postérieure de la forme marchande d'organisation de la vie artistique. Or dans ce modèle, d'origine romantique, l'impératif d'accomplissement créateur a un fondement directement individualiste [16, 17] : l'essence même de la production libre est le déploiement de l'idiosyncrasie individuelle et le travail créateur de l'artiste en est l'incarnation la plus haute et la plus pure. Dès lors, prôner simultanément la pleine intégration sociale du créateur et la reconnaissance complète de sa liberté d'invention, c'est tomber dans la contradiction pointée par Raymonde Moulin dans son analyse des prises de position des artistes qui produisent un art exigeant ou ésotérique et qui, « ne saisissant que le meilleur de chacun des systèmes et omettant de restituer à chacun d'eux le tout social qui l'a rendu possible, [...] nourrissent le désir d'œuvrer pour le peuple comme l'artisan du Moyen Âge, aspirent à la gloire de l'artiste protégé des grands en perdant de vue les contraintes de la commande, et rêvent de la liberté du maudit en oubliant qu'elle fut payée d'insécurité » [18].

C'est en régime d'organisation marchande des activités artistiques que l'individualisme créateur a triomphé, en faisant jouer à plein le mécanisme du risque dans le choix et l'exercice de métiers où ceux qui se sentent appelés sont infiniment plus nombreux que les élus. Cette corrélation de l'individualisme et du risque a été reconnue très tôt par la sociologie wéberienne des professions. Le cadre principal d'analyse dans lequel une telle relation

peut être explorée me paraît être une théorie probabiliste de l'action : il a pour intérêt de conserver au travail artistique sa dimension d'incertitude et de décrire l'organisation des marchés artistiques et les systèmes de professionnalisation artistique comme des modes de gestion de l'incertitude. Nisbett et Ross [19] ont fait observer que la population des artistes ou celle des chercheurs scientifiques, et le volume de production d'œuvres, d'innovations esthétiques et de découvertes scientifiques, seraient réduits si, parmi tous les aspirants, seuls s'engageaient dans ces professions ceux qui auraient pu estimer correctement la probabilité de leur réussite. D'où la contradiction : la somme des prises de risque que chaque individu peut payer d'un prix élevé, en cas d'échec ou de vie professionnelle médiocre, est bénéfique pour la collectivité, puisque cette équation du risque professionnel assure aux mondes des arts un niveau de développement élevé. C'est alors une analyse de la répartition des risques et de « l'assurabilité » des risques qui est requise : une partie du risque pris par le professionnel est socialisée par l'action de soutien public aux arts et à la culture, une autre est inassurable collectivement et constitue, pour l'individu, la contrepartie de l'engagement dans des activités expressives et attractives, faiblement dépendantes d'une relation subordonnante de travail, mais expo-

sées à des inégalités de réussite considérables.

Les mondes de l'art, comme les mondes du sport, seraient incapables d'attirer un nombre considérable, et constamment croissant, d'aspirants professionnels ni de les soumettre à des hiérarchisations « classantes » et à des épreuves concurrentielles aussi brutales s'ils ne fournissaient pas, dans le même temps, toute une gamme de rôles professionnels (l'enseignement, le journalisme, la critique, le management d'institutions artistiques, l'entrepreneuriat culturel, l'animation et la médiation, etc.) en marge des activités les plus enviables et les plus gratifiantes. Les mondes de l'art seraient également moins enclins à l'excès d'offre structurel si la viabilité économique des marchés du travail artistique de « vocation » (*i.e.* du travail le plus désirable, sur lequel se fonde le schème de la vocation) et la viabilité des marchés adjacents des activités artistiques ou para-artistiques moins désirables citées à l'instant n'étaient pas gagées sur des combinaisons sophistiquées de ressources et de mécanismes de rémunération et d'indemnisation. D'où l'on peut conclure que l'excès d'offre persiste et se comporte comme se comportent les marchés du travail imbriqués entre lesquels sont tissés des liens d'interdépendance fonctionnelle garants de la viabilité des carrières incertaines. //

Bibliographie

- [1] ALPERS S., *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.
- [2] ELIAS N., *Mozart: Portrait of a Genius*, Oxford, Polity Press, 1993.
- [3] FITZGERALD M. C., *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- [4] DI MAGGIO P., "Market Structure, the Creative Process and Popular Culture: Toward an Organizational Reinterpretation of Mass Culture Theory", *Journal of Popular Culture*, n° 11, p. 433-451, 1977.
- [5] BIELBY W. T., BIELBY D. D., "Organizational Mediation of Project-base Labor Markets: Talent Agencies and the Careers of Screenwriters", *American Sociological Review*, vol. 64, n° 1, p. 64-85, 1999.
- [6] CHRISTOPHERSON S., "Flexibility and Adaptation in Industrial Relations: The Exceptional Case of the US Media Entertainment Industries", in Gray L., Seeber R. (dir.), *Under the Stars*, Ithaca, Cornell University Press, p. 86-112, 1996.
- [7] ARONSON R. L., *Self-Employment. A Labor Market Perspective*, Ithaca, ILR Press, 1991.
- [8] COHANY S., "Workers in Alternative Employment Arrangements: a Second Look", *Monthly Labor Review*, p. 3-21, novembre 1998.
- [9] HIPPLE S. 1998, "Contingent Work: Results From the Second Survey", *Monthly Labor Review*, p. 22-35, novembre 1998.
- [10] SMITH V., "New Forms of Work Organization", *Annual Review of Sociology*, vol. 23, p. 315-339, 1997.
- [11] KANTER R.M., *World Class: Thriving Locally in the Global Economy*, New York, Simon and Schuster, 1995.
- [12] STORPER M., "The Transition to Flexible Specialization in the Film Industry", *Cambridge Journal of Economics*, n° 13, p. 273-305, 1989.
- [13] CAVES R. E., *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000.
- [14] TOWSE R., *The Economics of Artists' Labour Markets*, Londres, The Arts Council of England, 1996.
- [15] ELSTER J., *Marx. Une interprétation analytique*, traduction française, Paris, PUF, 1989.
- [16] HABERMAS J., *Le Discours philosophique de la modernité*, traduction française, Paris, Gallimard, 1988.
- [17] TAYLOR C., *Les Sources du moi*, traduction française, Paris, Seuil, 1998.
- [18] MOULIN R., *Le Marché de la peinture*, Paris, Minuit, 1967.
- [19] NISBETT R., ROSS L., *Human Inference*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980.