

ÊTRE ARTISTE

Œuvrer dans l'incertitude

Pierre-Michel Menger

Préface : Raphael Cuir & Marc Partouche

Ce texte, *Être artiste, œuvrer dans l'incertitude*, est issu, après diverses modifications, des publications suivantes : *Vie des idées*, 2009 (en ligne) et *Annales des Mines* n° 57, janv. 2010. L'origine des analyses de Pierre-Michel Menger ici présentées se trouve dans son ouvrage *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Seuil-Gallimard, coll. Hautes Études, 2009.

LA TABLE

PRÉFACE 7

Raphael Cuir & Marc Partouche

INTRODUCTION 15

Analyser les actes de création comme un travail.
Principes de recherche 17

Le travail et le comportement des artistes 22

Rationalité et carrière 25

Le cheminement et les outils de la recherche 28

ŒUVRER DANS L'INCERTITUDE 35

Le cheminement incertain du travail créateur 43

L'incertitude comme carburant de la compétition
par l'originalité et l'innovation 47

Carrières et marchés 54

L'œuvre, issue imprévisible et inévitable 62

COLLECTION CAHIERS DU MIDI > DÉJÀ PARUS

I - Orlan

Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel

II - Maria Bonnafous-Boucher, Raphael Cuir & Marc Partouche

Le nouveau à l'épreuve du marché

III - Tristan Tremeau

In art we trust

PRÉFACE

Depuis quelques années, de nombreux travaux tentent d'éclaircir les relations qui existent, ou pas, entre création et créativité, invention et innovation. On a beaucoup cherché à comprendre comment « fonctionne » un artiste, comment « procède » un créatif, quels sont les points de recouvrements et ceux qui sont irréductibles l'un à l'autre. « On », c'est-à-dire essentiellement les entreprises soumises et soumettant leurs collaborateurs à l'injonction paradoxale de créativité pour produire sans cesse du nouveau ; paradoxale parce que, précisément, la créativité ne s'ordonne pas, on peut tout au plus en favoriser l'émergence en ménageant ce que sont supposées être les conditions qui pourraient la faire advenir. Hormis certains types d'entreprises, les sciences sociales s'intéressent aussi aux artistes, à la possibilité d'interpréter de manière rationnelle ce qui constitue leur spécificité ou non.

Avec le vocabulaire propre à l'exercice de sa discipline, Pierre-Michel Menger éclaire sous un autre jour un ensemble de phénomènes qui trament la vie des artistes et de leurs collaborateurs et qui sont passionnément vécus au quotidien avec toute la gamme des émotions (joie, enthousiasme, tristesse, angoisse, horreur). Œuvrer dans l'incertitude permet aux artistes ou aux acteurs des mondes de l'art d'élargir leurs champs de références pour adopter un autre point de vue, voir de l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur, dans leur « milieu ». Il offre la possibilité d'une prise de distance par l'analyse des pratiques et des modalités de fonctionnement du monde de l'art vu par les sciences sociales.

Pierre-Michel Menger fournit des outils pour penser la figure de l'artiste contemporain en dehors des clichés éculés du « maudit » ou du « marginal ». Certains modes de vie et comportement professionnels, encore qualifiés de « bohème », bien qu'ils n'aient plus grand chose à voir avec la notion historique de bohème, sont analysés avec les moyens des sciences sociales (économie, philosophie, psychologie cognitive) et, à ce sujet, l'auteur apporte des précisions sur sa méthode en introduction. Laissant de côté les nombreux stéréotypes attachés à l'artiste, il montre aussi que la création artistique peut, à certains égards, se rapprocher d'activités comme le sport, le jeu, la recherche scientifique ou la politique.

La situation de l'artiste est particulièrement ambivalente : il est par excellence soumis à l'incertitude et la dompte. Mais l'incertitude ne s'exerce pas seulement de l'extérieur, elle

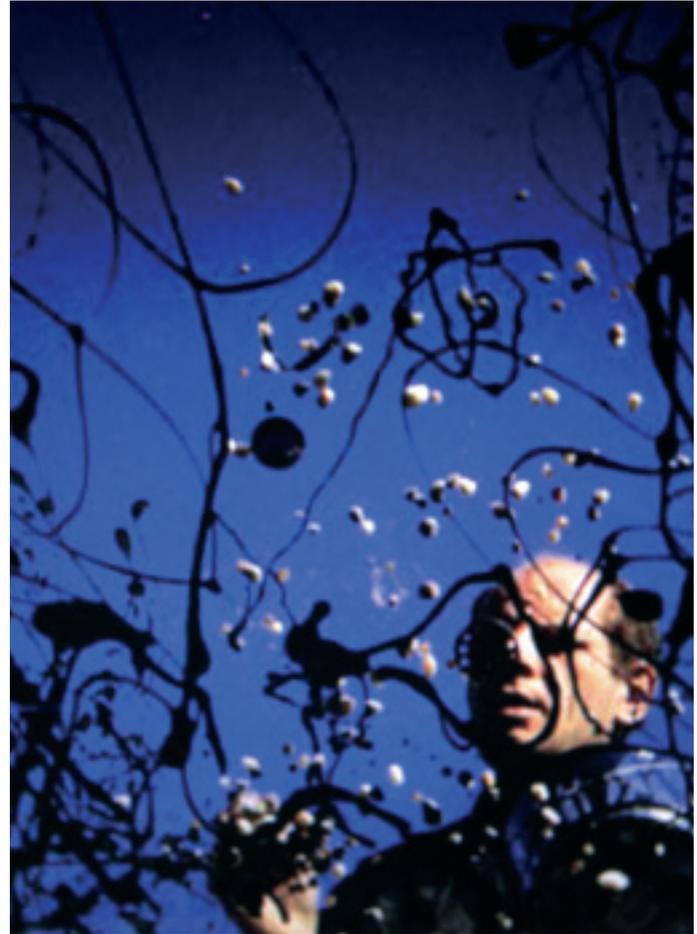
travaille aussi de l'intérieur. Comment, tout à la fois, gérer et exploiter l'incertitude ? L'indépendance, la possibilité d'échapper à une forme d'activité essentiellement routinière à un prix (même si le travail artistique a lui aussi ses routines nécessaires) que certains artistes paient toute leur vie, car moins il y a de routine, plus le risque est grand. Quand vivre libre, c'est vivre en « horizon incertain », cela implique la gestion du risque. Rebelle, rétif, l'artiste l'est d'abord par rapport à la recherche obstinée de sa liberté et par rapport à un monde du travail hyper standardisé. Mais créer n'est pas un jeu de hasard - il ne faut pas idéaliser l'incertitude, de même que l'incertain n'est pas le règne du chaotique. L'incertain favorise l'assimilation des qualités de l'artiste à un pouvoir enchanteur, et se bercer d'illusions en anticipant les résultats bénéfiques escomptés aide parfois à atteindre le but recherché (il faut y croire, c'est ce que l'on appelle la motivation intrinsèque).

L'effet de dilution que peuvent éprouver les artistes en voyant leur œuvre noyée dans une biennale qui en compte des centaines s'explique par le principe d'excès structurel d'offre utilisé dans le monde de l'art. Biennales, foires, et autres expositions de groupe peuvent être interprétées comme des tournois dans un système d'« évaluation comparative » qui soumet constamment les artistes à la « comparaison relative » afin de distinguer les talents. Mais comment définir le talent ? Comment mesurer la qualité des artistes ? Pierre-Michel Menger en répondant à ces questions montre comment le succès de tel ou tel artiste est à la fois imprévisible et

inévitable et pourquoi l'entente entre artistes – pour être parfois possible et sincère – est souvent difficile et fragile.

Le travail, et plus particulièrement celui de l'art, est une forme privilégiée d'expression de soi, l'une des modalités de la connaissance, du gouvernement et de l'accomplissement de soi. Mais dans un monde où l'incertitude est la condition de l'invention originale et de la satisfaction de créer, tout agir humain est-il intrinsèquement créatif? En aidant à comprendre l'importance des activités humaines non-utilitaires, ce texte éclaire aussi en filigrane la raison même de l'existence de l'art.

RAPHAËL CUIR & MARC PARTOUCHE / AKA



Extrait du film de Hans Namuth : *Jackson Pollock: Lights, Camera, Paint!* (1951).

© ADAGP

INTRODUCTION

Analyser les actes de création comme un travail. Principes de recherche.

La création est, depuis longtemps, conçue comme une activité dont les résultats les plus admirés incarnent l'émergence du nouveau, mais d'un nouveau significatif, exemplaire. Kant définissait le génie comme une aptitude à produire sans règle déterminée, sauf celle de l'originalité, mais aussi comme la capacité à produire des œuvres qui soient en mesure de constituer des modèles. Et comment caractériser la beauté des œuvres, telle qu'elle résulte d'un jugement de goût ? L'argument kantien bien connu tient dans cette formule énigmatique : « La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue dans cet objet sans représentation d'une fin ». L'argument peut être déplacé vers l'activité productrice elle-même, comme je le rappelle après Hintikka.

1 - Cf. Jaako Hintikka, *L'intentionnalité et les mondes possibles* (traduction française de Nadine Lavand), Presses universitaires de Lille, 1989.

Sommes-nous dans la simple sphère de l'argumentation philosophique ? Le raisonnement kantien est repris presque littéralement par les statisticiens de l'INSEE. Dans la refonte des nomenclatures socioprofessionnelles qui, à partir de 1982, a classé les artistes parmi les « cadres et professions intellectuelles supérieures », les artistes plasticiens sont caractérisés ainsi : « Artistes qui, dans le domaine des arts graphiques ou plastiques, créent une œuvre originale, susceptible de procurer par sa contemplation un plaisir esthétique et reconnue comme porteuse de sa propre finalité ». L'argument, typiquement anti-utilitariste, était déjà celui qui permettait à Durkheim de voir dans l'art une heureuse incarnation de la valeur sociale et civilisatrice des activités non assignées à des fins et non traitées selon les lois habituelles de l'économie marchande. Et il est au cœur de la longue tradition qui reconnaît aux seules pratiques délivrées d'une finalité utilitaire la capacité de produire des biens durables, non susceptibles d'être déclassés directement par des biens qui seraient plus ingénieusement conçus à l'aide de techniques innovantes, et qui rempliraient mieux les buts fonctionnels que leur conception leur prescrit de satisfaire.

Mais comment concevoir l'activité qui permet de produire de tels biens ? La qualification de travail est fidèle aux témoignages des artistes eux-mêmes qui s'ingénient, surtout à partir du XIX^e siècle, à documenter le cheminement laborieux de l'invention artistique en livrant les matériaux du processus créateur (ébauches, manuscrits successifs,

révisions, remords, carnets de travail, etc). Pourtant, on comprend bien que le travail créateur n'est pas un simple labeur. Et pas même une catégorie particulière de travail complexe, qualifié, spécialisé. Il sollicite directement des ressorts comme celui de la créativité, et des comportements tels que l'implication, la motivation intrinsèque (le goût de l'activité pour elle-même, sans souci direct et instrumental de la rétribution). De ces ressorts et comportements, les entreprises rêvent du reste d'équiper chaque individu : l'une des meilleures garanties d'une productivité élevée n'est-elle pas dans la possibilité que le travailleur recherche de donner du sens à son travail ? La création artistique a dès lors servi de référence critique pour dénoncer le déni de sens dans la prescription du travail routinier, contrôlé et finalisé économiquement, et elle a servi de modèle auquel emprunter pour enrichir le travail et permettre aux individus d'obtenir le plein rendement des connaissances et habiletés qu'ils sont enjointes de développer tout au long de leur existence. Les ouvrages sur la créativité et le talent ne se comptent plus : supposer que la production de toute cette littérature serait une simple expression de la manipulation managériale du travail par des arguments acceptables n'en dit pas assez.

Regardons de plus près la création artistique, entendue comme une activité qui est conduite sous la règle de l'originalité, sans être pour autant dépourvue de conventions, et qui a pour motif central de se soustraire à l'emprise de fins instrumentales et de fonctions utilitaires : admettons que c'est

un travail bien plus qu'une libre manifestation de la spontanéité inspirée, car il opère sous contrainte. Que faut-il pour réussir à l'exercer ? La rémunération d'un travail varie, nous dit l'analyse habituelle, avec l'intensité de la demande pour le type de production ou de prestation concerné, avec la quantité d'effort du travailleur, avec le niveau et la vitesse d'obsolescence des compétences que celui-ci a acquises dans sa formation initiale, avec l'expérience accumulée dans sa vie active, avec les aptitudes dont il est doté, et avec des facteurs aléatoires (une bonne ou une mauvaise conjoncture générale, une bonne qualité d'appariement avec l'entreprise et l'équipe, etc.). Or l'analyse des revenus des artistes déjoue largement le raisonnement : les équations de salaire s'ajustent mal. Le rendement de la formation initiale est anormalement faible (même si des différences existent entre les professions artistiques) ; la relation entre la quantité de travail et la qualité du résultat peut être extrêmement variable d'un projet ou d'une œuvre à l'autre ; l'information fournie par le rendement élevé de l'expérience professionnelle incorpore le fait qu'une partie des artistes n'ont pas pu se maintenir dans l'activité et que l'expérience est aussi un indice de survie professionnelle sélective. Au total, les différences interindividuelles de gains atteignent des niveaux très importants, y compris entre deux artistes dotés de la même formation et de la même expérience professionnelle. Les scores d'inégalité dans les professions artistiques sont même parmi les plus élevés des professions supérieures. Comment l'expliquer ? Il est trompeur d'invoquer ces grandeurs mystérieuses que sont

le talent, le génie, une irrésistible créativité, comme des qualités substantielles dont certains sont à coup sûr dotés et d'autres pas, parce qu'il est absurde de supposer que des différences considérables de réussite reflètent des différences tout aussi considérables d'aptitude. Mais il est tout aussi trompeur de supposer que toutes les différences de réussite seraient sans lien avec des différences d'aptitude, travers des analyses naïvement constructivistes. En réalité, les carrières artistiques peuvent être mieux comprises lorsque l'on part de l'indétermination des différences initiales d'aptitude : c'est le moyen de faire apparaître la révélation progressive de celles-ci, à travers des épreuves de comparaison relative et l'accumulation des expériences professionnelles : la sensibilité de la demande aux différences de qualité perçue agira comme un levier amplificateur. En d'autres termes, les aptitudes 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. Les individus sont mal renseignés au départ sur leurs aptitudes, puisque celles-ci ne valent que relativement, par comparaison. La motivation intrinsèque sert à soutenir les paris sur l'entrée dans des carrières dans lesquelles la répartition des gains (monétaires, d'estime, de reconnaissance) est très inégalitaire. Mais la tolérance aux inégalités est pourtant étonnamment élevée aussi.

Le travail et le comportement des artistes

Au fond, qu'est-ce qui distingue une sociologie analytique du travail comme celle que je propose d'une sociologie compréhensive de l'art, qui met l'accent sur la « singularité » des artistes et la « problématique de la reconnaissance » ? C'est la volonté d'examiner comment agit la compétition dans des mondes de travail où les qualités d'invention sont difficilement détectables et où les gratifications de l'autonomie dans le travail, et l'estime accordée à ceux qui retiennent l'attention, attirent un grand nombre de candidats à 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 avec celui d'autres, alors que la règle de l'originalité créatrice interdit normalement de définir des standards simples de comparaison. En rester à la notion de singularité, c'est risquer d'être paralysé par l'argument de l'incommensurabilité. La multiplication des épreuves de comparaison et des allocations sélectives 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. Ces trajectoires de travail sont immergées dans une double dynamique d'individualisation des situations professionnelles (la multiactivité est une manière de composer un portefeuille de

liens d'emploi et de ressources propre à protéger le travail créateur de vocation) et de mutualisation de certains risques par des régimes de financement assurantiels des risques de sous-activité et par des contributions publiques ou mécénales au financement des projets. Telle est la réponse à la double question : comment entrer dans l'activité en se guidant sur le principe aristotélicien de l'accomplissement de soi dans des activités à horizon long, et comment y demeurer quand l'équation de la réussite obéit à la loi de Pareto - la distribution de l'estime et des gains concentre sur 20% des individus 80% de la réussite - et que les appariements sélectifs entre professionnels de réputation comparable sont monnaie courante au sein des équipes de projet ? Il ne serait du reste pas difficile de trouver des points de comparaison avec les métiers de l'enseignement supérieur et de la recherche. À partir de là, il est plus aisé de rendre compte des particularités du travail artistique, des fascinations pour la « créativité », des propriétés du travail en équipe, de l'agglomération spatiale des artistes, ou de la caractérisation et du financement de l'art comme un bien public.

Dans mon ouvrage *Le travail créateur*², je me suis efforcé de traiter le comportement de l'artiste avec des outils analytiques qui valent pour toute sphère d'activité. L'argument de la rationalité en est un. Je prends soin de le requalifier en identifiant l'artiste à ce que j'appelle un acteur

2 - Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op.cit.

bayésien : doté de préférences, élaborant des croyances, disposant d'informations, estimant et surestimant des chances de professionnalisation dans des activités à forte incertitude de réussite et à forte intensité concurrentielle. L'argument de la rationalité est un principe d'intelligibilité ainsi défini : se mouvant en horizon incertain, l'acteur doit apprendre sans cesse à gérer des risques d'activité, à enregistrer et exploiter ce que lui révèle la variabilité des situations d'activité dans lesquelles il est engagé, et à accumuler de l'information sur lui-même et sur son environnement. La trajectoire de carrière s'en trouve éclairée. Un des arguments centraux de mon analyse, développé dans le sixième chapitre (écrit le plus récemment et pour l'essentiel inédit), peut s'énoncer ainsi. Parmi les facteurs qui agissent sur les chances de professionnalisation, la quantité et la qualité de la formation initiale renseignent imparfaitement les individus, les employeurs, les partenaires. C'est le paradoxe de l'autodidaxie par volonté plutôt que par hasard, selon l'expression de Boulez : même dotés d'une formation très approfondie, les artistes sont enclins à minorer l'importance de celle-ci et à insister sur d'autres facteurs - expérience professionnelle acquise sur le tas, capacités non détectables initialement, aléas favorables ou défavorables. Cette dénégation de l'importance de la formation relève-t-elle de la mythologie de l'artiste « incréé » qui se persuade qu'il peut se dégager de tout le passé encombrant que charrient les connaissances et les techniques qu'il doit maîtriser ? La question devient analytiquement maîtrisable si je mets en avant un facteur tel que les aptitudes, qui permettent de

pointer les différences interindividuelles de performance, une fois qu'ont été contrôlés les effets que des facteurs tels que la formation et le capital social de l'individu, et la conjoncture et la structure du marché du travail exercent sur les chances de professionnalisation. C'est en considérant que l'individu est imparfaitement renseigné sur ses aptitudes que je peux comprendre ce qu'est le facteur de la motivation intrinsèque, qui désigne une indifférence quasi fonctionnelle aux arguments simplement utilitaristes du comportement et qui équipe l'individu pour soutenir durablement son engagement, et lui permettre d'apprendre progressivement à quelle hauteur il doit situer ses aptitudes, dans la compétition avec d'autres. Il est logique de remarquer que cet apprentissage sur soi-même et sur les dimensions multiples des activités de création a un coût - l'analyse des revenus des artistes et de leur profil au long du cycle de vie l'exprime. Il est tout aussi important de noter que cet apprentissage se déroule au long d'épreuves concurrentielles qui éliminent une partie des candidats à ces professions attractives, et qui distribuent ceux qui parviennent à s'y ancrer dans des classes de réputation fortement hiérarchisées.

Rationalité et carrière

Au long des parcours que constituent leurs carrières, des choix qu'ils font, et des contraintes auxquelles ils font face, les artistes n'ont rien d'acteurs omniscients, de parfaits maximisateurs de gains, comme une compréhension simpliste

de l'argumentation de la rationalité pourrait le laisser croire. Je rappelle inlassablement que, dans le comportement en horizon incertain, ce qui fait la substance de sa dynamique d'apprentissage est le tâtonnement, la bifurcation des choix, la révision d'une décision, la variabilité des arguments de la décision.

C'est en insistant sur ces dynamiques de comportement que je cherche à donner sens simultanément à des trajectoires qui sont rythmées par les caractéristiques changeantes des projets dans lesquels les artistes s'impliquent et à des dimensions du comportement telles que la motivation intrinsèque ou le caractère autotélique de l'activité, la prise de risque et la gestion des risques, la prise en compte les éléments monétaires et non-monétaires du travail.

Si je dis que l'artiste n'est pas un acteur irrationnel, de quelle rationalité s'agit-il ? D'une rationalité du comportement en incertitude : l'individu forme des anticipations, obtient des informations nouvelles, réestime ses chances d'action. C'est ainsi qu'on peut comprendre que l'ajustement entre ses aptitudes et les conditions de maintien ou de développement de son activité n'est révélé à l'artiste que progressivement, sur le tas. La surestimation de ses chances de professionnalisation apparaît comme une nécessité quasi fonctionnelle pour s'engager dans des activités à si forte incertitude de réussite et à si forte intensité concurrentielle. La révision de ses estimations est une propriété de l'apprentissage sur le tas.

Et que faire alors de ces comportements qu'on attribue volontiers aux artistes, le recours à l'intuition ou à la superstition, la force des choix inconscients, l'ambivalence des réactions à l'égard des opinions critiques, l'esprit de contradiction ou même la provocation parfois la plus stupide ? Ces aspects du comportement, il faut les situer dans un raisonnement explicatif. La variabilité des situations d'action, la nature tâtonnante du travail en horizon incertain, et le potentiel d'apprentissage que recèle des activités faiblement routinières sont les caractéristiques qui permettent de requalifier les fonctions de l'erreur, d'identifier comme une des phases de l'invention la rumination et les associations inconscientes génératrices d'idées nouvelles, ou encore de faire apparaître les mécanismes psychologiques de surestimation ou de rationalisation (de *self-deception*) qui soutiennent l'engagement durable dans l'activité incertaine. Les artistes explorent, essaient, bifurquent dans leurs choix, et révisent beaucoup leurs œuvres, notamment en dialoguant et en négociant avec autrui (partenaire, conseiller, employeur, pair).

J'ai dès lors besoin de concevoir l'action individuelle dans un cadre non strictement déterministe, pour graduer en termes probabilistes les chances d'agir. La réflexivité de l'acteur, ses capacités d'apprentissage, la créativité de l'agir et la pleine expression des différences inter-individuelles dans l'action n'émergent que dans un découpage du temps de l'action en séquences, et non pas dans une contraction déterministe de la causalité sociale que

déduirait essentiellement les capacités d'agir des dotations initiales de l'acteur.

Le cheminement et les outils de la recherche

Dans le style général de recherche que je pratique je veux revendiquer mon goût pour l'indiscipline. La boîte à outils des sciences sociales est grande ouverte : il y a deux risques à l'indiscipline, celui d'errer sans précision et celui du syncrétisme. En revanche, je ne crois pas au bénéfice d'une conception étroite du travail scientifique, d'une sociologie trop enfermée dans ses références et ses discussions critiques et ses compétitions. La plupart des auteurs que je cite dans *Le travail créateur* me paraissent féconds parce qu'ils pratiquent la science sociale et pas seulement la sociologie.

L'économie, la philosophie, la psychologie cognitive me paraissent fournir ainsi d'excellents outils. Par exemple, il m'importe peu de savoir lesquels de mes raisonnements pourraient être assimilés à une argumentation économique. Il y a d'ailleurs belle lurette que les économistes dûment estampillés comme tels ont déployé dans de nombreuses directions leurs enquêtes et modélisations du comportement, en tirant notamment parti de la psychologie. L'important est de savoir si le modèle proposé est convaincant et explicatif ou pas. J'examine ainsi, dans l'étude de la question du talent, le modèle de Sherwin Rosen (l'économiste auteur d'un texte

célèbre sur les superstars) et celui de Merton (le sociologue célèbre notamment pour ses travaux sur l'effet Matthieu et la dynamique des avantages cumulatifs), et je recherche ce que nous apprend chacun et ce qui fait la limite des deux pour expliquer les inégalités spectaculaires de réussite et de rémunération des artistes. J'en viens à citer un magnifique travail de Roger Gould, sociologue américain trop tôt disparu. Lui-même s'appuyait sur des travaux d'histoire, d'économie, d'anthropologie et de... sociologie. Toutes les figures de la relation entre les disciplines sont disponibles : hybridation (sociologie et économie néo-institutionnelle), extension (sociologie économique, ou, de l'autre côté, analyse économique des réseaux), compétition (Gary Becker vs Pierre Bourdieu).

En revanche, mon but n'est pas de rapprocher la sociologie de l'histoire de l'art ou de la musicologie ou de la génétique littéraire. Il est tout à fait possible, en sociologue des pratiques savantes, de faire une analyse de ces activités et de leur évolution, de la revendication d'expertise et des disputes sur les aires respectives de juridiction de ces disciplines. Je ne fais qu'effleurer le problème en évoquant la montée en puissance de l'analyse des matériaux intermédiaires de la création et l'ambition qu'a eu la génétique des œuvres de constituer une philologie scientifique.

Mon propos est plutôt de me servir du travail artistique pour analyser des problèmes assez généraux : la motivation intrinsèque, les inégalités de réussite, les problèmes de

compétition, la désubstantialisation de catégories comme le talent – dont chacun comprend bien qu’il désigne des gradients de différences interindividuelles mais dont il ne sait pas calibrer les caractéristiques autrement qu’en termes ordinaux (tout le débat sur l’évaluation de la recherche scientifique est contenu dans ce problème) – la question de la valeur.

La quantité de problèmes qui sont posés par l’analyse des mondes artistiques est surprenante et l’intérêt des sciences sociales (mais pas seulement d’elles) est à la mesure de la quantité d’énigmes à résoudre : organisation par projet, formes de segmentation hors organisation, indétermination du succès, couplage entre exploitation de l’incertitude et réduction de l’incertitude, surproduction de biens différents comme forme rationnelle de gestion de l’incertitude, concentration spatiale des activités, sans parler des questions qui taraudent directement les entreprises : la créativité, la motivation au travail, la bonne forme de l’organisation, la diversité des équipes.

Sur bon nombre de ces sujets, les arts ne sont certes pas seuls à intriguer les chercheurs, mais c’est l’accumulation qui fait sens : l’organisation par projet, la viabilité des marchés du travail totalement flexibles, la question des superstars, le modèle d’avantage cumulatif, la surestimation de soi, la mauvaise corrélation entre formation et travail créatif, les fondements de la distinction entre valeur additive et valeur multiplicative des qualités individuelles dans le travail

d’équipe. Explorer de telles questions avec les outils de la science sociale m’apparaît plus fécond que de chercher à produire, de seconde main, une étude monographique sur Turner ou Monet, qui n’apporterait sans doute rien ou presque par rapport aux meilleures contributions des historiens de l’art.

le marché
de l'art
s'écroule
demain à 18h30

Ben

ŒUVRER DANS L'INCERTITUDE

Le travail est généralement traité comme une grandeur négative en analyse économique classique, où il reçoit la qualité restrictive de désutilité (d'utilité négative), c'est-à-dire de dépense d'énergie individuelle en échange d'un salaire et de biens de consommation auxquels ce salaire donne accès. Ce sont le loisir et les biens de consommation qui sont source de satisfaction et de bien-être individuel, le travail apparaissant alors comme une consommation négative. 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 de maximisation sous contrainte : le choix d'exercer une activité rémunérée ne se distingue en rien d'une dépense d'énergie, et peut être entièrement compris comme un arbitrage entre le sacrifice de bien-être qu'impose l'effort et le gain de bien-être que procurent les biens et le loisir acquis en contrepartie de la rémunération de l'effort productif.

Or le corrélat essentiel d'une telle analyse est la simplification extrême de la réalité du travail, qui fait obstacle à l'observation la plus élémentaire des situations d'emploi et des degrés très variables de la désutilité ressentie dans l'accomplissement du travail. D'une part, chaque travail et chaque emploi sont vus comme une combinaison particulière de caractéristiques. D'autre part, si l'on peut décrire dans le vocabulaire de la consommation certains éléments du choix et de l'exercice d'un travail qui font l'objet d'une compensation monétaire, l'individu au travail ne peut pourtant pas être assimilé à un simple consommateur. Il ne choisit pas simplement le niveau d'investissement scolaire au terme duquel il sera plus ou moins diplômé. Et surtout, l'exercice du métier transforme l'individu. Car l'extension dans le temps de l'activité professionnelle et de la relation d'emploi permet à des compétences et des qualités non présentes à l'origine de se manifester et d'émerger : l'expérience acquise et l'exercice de l'emploi renseignent l'individu sur des capacités qu'il détenait à l'état virtuel, ou lui procurent des compétences supplémentaires, bien au-delà de sa formation initiale.

Il existe une vision strictement opposée, qui fait du travail une valeur typiquement positive, parce qu'il engage les ressources de créativité et d'expression de soi. Cette valeur positive du travail est célébrée par toute une tradition d'analyse qui insiste sur la réalité extra-économique de l'activité authentiquement inventive, et qui en fait la forme idéalement désirable du travail. Cette tradition se confond

pour l'essentiel avec l'histoire du modèle expressiviste de la praxis, dont l'origine peut être trouvée dans la théorie aristotélicienne de l'autoréalisation de l'être humain par l'action et par le travail, et qui résonne dans la distinction entre travail libre et travail aliéné. Le travail libre et créateur devrait être pour chacun le moyen de déployer la totalité de ses capacités : parler d'activité créatrice devient pléonastique, car l'agir humain, dans une telle conception, ne peut s'exprimer pleinement qu'à condition de ne pas se transformer en moyen pour obtenir autre chose, et notamment un gain, de ne pas être dépossédé de son sens, de ses motivations intrinsèques, ni du résultat de son action. Cette forme générique de dépense de soi a pour premier et paradoxal bénéfice de permettre à l'individu de se connaître, de prendre possession de soi, d'accéder à l'autonomie, entendue en son sens étymologique.

Mais que dit au juste l'argument aristotélicien ? Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote élabore une philosophie de l'action (*praxis*) et de la production (*poiësis*) fondée sur le principe de contingence et d'indétermination du futur. Le monde dans lequel évolue l'homme est un monde inachevé, imparfaitement déterminé. L'action humaine peut en modifier le cours, car les choses peuvent être autrement qu'elles ne sont. La contingence du monde où évolue l'homme signifie que le changement est une possibilité toujours ouverte, et que l'action humaine se loge dans cet écart entre l'être en puissance et l'être en acte qu'ouvre le « pouvoir être autre » : le domaine de la contingence permet

d'inventer et de produire du nouveau, en tant que le producteur façonne une matière jusque là indéterminée. Le principe de contingence peut être qualifié de principe d'incertitude, et celui-ci est porteur de succès comme d'échec de l'action.

Quelles caractéristiques ont les activités dotées d'un coefficient d'incertitude élevé ? Arthur Stinchcombe classe les structures d'activité selon le degré de variabilité des facteurs qui déterminent directement leurs propriétés constitutives : la stabilité ou l'instabilité d'un marché de produits industriels détermine, par exemple, les propriétés du système d'organisation du travail exigé pour adapter en permanence la production aux conditions changeantes de l'environnement (je montrerai plus loin comment cette analyse s'applique avec profit à la production artistique). L'issue d'une activité est incertaine lorsqu'elle est le produit de la « forte variance des variables causales affectant le résultat de l'action », de « l'imprévisibilité de la valeur que prendra la variable causale directement influente » et d'une « relation de causalité insécable entre cette variable et le résultat »³. En caractérisant les facteurs déterminants par leur variance, on peut dès lors échelonner les activités sur un axe allant des plus standardisées et répétitives aux moins routinières selon que la variance des déterminants de l'action est faible ou forte. Les travaux de création artistique ou de

recherche scientifique, mais aussi des activités moins prestigieuses telles que la publicité, le jeu, le sport, la bourse, le combat comptent parmi les entreprises humaines les plus faiblement routinières et dont l'issue est très imparfaitement prévisible. D'où, observe Stinchcombe, le recours si fréquent aux superstitions, aux pratiques divinatoires ou à la magie, supposées forcer la chance et réduire l'incertitude. Les valeurs de l'inspiration, du don, du génie, de l'intuition, de la créativité, plus acceptables dans des univers d'action culturellement sophistiqués comme les arts ou la création intellectuelle, ne font d'une certaine manière que fixer sur la personne et ses qualités intrinsèques cette foi en des pouvoirs magiques et surnaturels de contrôle de l'incertitude.

Je vais examiner le cas de l'activité créatrice dans les arts comme un cas remarquable de comportement en horizon incertain. L'incertitude quant au résultat d'un travail créateur pousse à demander de qui dépend la réussite de l'activité. La réponse est toujours énoncée en quatre points : la réussite dépend de l'artiste lui-même ; elle dépend de l'environnement de son activité et des conditions (matérielles, juridiques, politiques) dans lesquelles son travail est entrepris ; elle dépend de la qualité du travail de l'équipe qui s'affaire dans le projet échafaudé pour créer une œuvre ou un spectacle ; elle dépend de l'évaluation de ceux, pairs, professionnels, consommateurs profanes, qui reçoivent l'œuvre achevée.

En montrant comment le créateur n'est jamais assuré de parvenir au terme de son entreprise, ou d'y parvenir

3 - Arthur Stinchcombe, *Constructing Social Theories*, The University of Chicago Press, 1968, p. 263.

conformément à ce qu'il espérait faire, je soulignerai que l'incertitude n'est pas uniquement extérieure au travail créateur, et qu'elle ne concerne pas simplement la réaction d'un public ou d'un marché. Car réduire la question de l'incertaine réussite à celle de l'admiration, de l'indifférence ou de l'hostilité d'un public à l'égard de l'artiste et de ses œuvres, c'est parcourir la moitié du chemin de l'analyse, et suggérer que l'engagement dans une carrière artistique peut être assimilé à un pari de loterie : chacun, ressentant en lui l'appel de la vocation artistique, pourrait tenter sa chance en laissant le hasard opérer, puisque les ingrédients de l'invention originale ne sont pas spécifiables *a priori*. Ce schéma conduirait chacun à surestimer indéfiniment ses chances de succès à force de sous-estimer la force des comparaisons sélectives opérées par ceux qui jugent son travail. La surestimation de soi est bien une disposition fonctionnelle dans un comportement en horizon incertain, mais l'activité de l'artiste le renseigne aussi progressivement sur la valeur espérée de son choix professionnel. Je montrerai comment la compétition, en procédant à des tournois de comparaison entre les artistes, en présence d'une incertitude radicale sur la valeur absolue de leurs œuvres et performances, structure les carrières professionnelles au travers d'incessantes situations de classement sélectif. J'indiquerai en conclusion pourquoi les résultats les plus admirés du travail créateur peuvent apparaître tout à la fois imprévisibles, dans leur émergence, et inévitables, dans les jugements portés sur leurs qualités.

Le cheminement incertain du travail créateur

Le travail artistique est modelé par l'incertitude. L'activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini ni assuré. Si elle était programmable, elle dériverait d'une bonne spécification des problèmes à résoudre, des connaissances à mettre en œuvre sans difficulté, et des règles d'optimisation à adopter sans contraintes de tâtonnement⁴. Et son évaluation serait aisée, parce que le résultat pourrait être rapporté au but qui était spécifié par une programmation efficace de l'action. Mais c'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, et de l'innovation à plus longue portée. Elle est la condition 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 satisfactions et des épreuves proportionnées au degré d'imprévisibilité du résultat et du succès. Comme l'indique Albert Hirschman, moins les activités sont routinières et utilitaires, plus l'incertitude qui pèse sur leur accomplissement place l'individu dans une situation ambivalente. La tension et la difficulté inhérentes à un effort dont les chances de succès

4 - Pour une analyse de l'activité créatrice selon un modèle de maximisation sous contrainte, voir Jon Elster, *Ulysses Unbound*, Cambridge University Press, 2000, chap. 3.

sont partiellement ou totalement imprévisibles trouvent leur compensation dans les moments exaltants de jouissance anticipée de l'aboutissement et de conviction fugitive de la réussite qui jalonnent et soutiennent le cours de l'activité :

Il y a beaucoup d'activités, comme celles d'un ingénieur dans un laboratoire de recherche, d'un compositeur musical ou d'un militant pour une réforme politique, dont on ne peut escompter le résultat avec certitude. [...] La question se pose de savoir pourquoi entreprendre effectivement ces activités au succès si parfaitement incertain. D'autant plus qu'elles ne sont pas toujours agréables en elles-mêmes et que certaines sont, en fait, très ardues ou extrêmement dangereuses. [...] Si l'on se place du point de vue de l'action utilitaire, l'action non-utilitaire tient forcément du mystère. Mais j'ai à proposer une explication qui tente au moins d'appeler à la rationalité : ces activités non utilitaires dont l'issue reste si incertaine sont étrangement caractérisées par une certaine fusion (et confusion) entre la recherche et le but.

Selon la pensée économique traditionnelle, un individu reçoit un bénéfice essentiellement lorsqu'il atteint le but de la consommation, c'est-à-dire au cours de l'acte qui consiste à consommer un bien ou à jouir de son usage ou de sa possession. Mais, comme nous sommes dotés d'une imagination vivace, les choses sont en fait plus compliquées. Quand nous sommes sûrs

qu'un bien désiré sera à nous ou qu'un événement souhaité se réalisera [...], nous vivons l'expérience, agréable en elle-même, de « savourer à l'avance » cet événement futur. [...] Quand le but est lointain et l'aboutissement tout à fait problématique, il peut se produire quelque chose qui ressemble fort à cette jouissance : qui cherche la vérité (ou la beauté) acquiert souvent la conviction, si fugitive soit-elle, de l'avoir atteinte ou touchée du doigt [...].

C'est cette expérience de savourer à l'avance qui équivaut à la fusion de la recherche et du but dont j'ai parlé plus haut. Ce phénomène aide à comprendre l'existence et l'importance des activités non utilitaires. Comme s'il s'agissait de compenser l'incertitude quant à l'issue et le fait que la tâche est ardue ou périlleuse, l'effort de recherche prend la couleur de l'objectif et procure ainsi une expérience très supérieure aux sensations agréables ou « stimulantes » que j'ai évoquées auparavant. En dépit de son caractère fréquemment douloureux, cet effort a une qualité exaltante et enivrante bien connue.⁵

Et c'est, remarque Hirschman, dans ce type d'expérience que le sujet peut atteindre le sentiment si fort de l'accomplissement de soi et de l'autonomie personnelle.

5 - Albert Hirschman, *Vers une économie politique élargie*, Minuit, 1986, pp. 97-99.

Incertaine, l'activité n'est pourtant pas chaotique : si elle était totalement imprévisible, elle serait inorganisable et inévaluable. On se gardera donc de toute idéalisation de l'incertitude. Le travail artistique serait impossible si, jusque dans les formes les plus individuelles et les plus libres d'invention créatrice, des conventions et des routines n'étaient pas là pour permettre la réalisation et la mise en circulation des œuvres. 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, 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 œuvres⁶.

Et le comportement de l'artiste n'est pas univoque ni monolithique. Sa variabilité est l'un des ressorts les plus féconds de la tension créatrice. Si les activités non routinières ont bien cette propriété combien recherchée d'apprendre sans cesse des choses nouvelles à qui les accomplit, il serait pourtant absurde de ne pas graduer cette valeur formatrice : nul ne pourrait travailler à réinventer sans cesse tous les aspects essentiels de son activité. D'où le caractère composite du travail artistique, qui est fait de défis et d'inventions, mais aussi d'appuis sur des solutions déjà mises à l'épreuve antérieurement, et d'où aussi la diversité

6 - Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art* (traduction française de Jeanne Bouniort), Flammarion, 1988 ; et Jon Elster, *Ulysses Unbound*, op. cit.

des comportements qui peut en résulter, selon le dosage qui est fait, délibérément ou non, entre les éléments éprouvés et les recherches nouvelles. La multiplicité des manières d'un artiste, ou la variété des phases de son travail, qui le conduisent à alterner des œuvres exploratoires et des œuvres plus attendues et plus conformes à son image publique, ou le changement brusque et durable, ou même le dédoublement de l'artiste entre plusieurs identités, constituent autant de formes d'individualisation situées au long d'un axe dont les deux extrémités seraient la pure exploitation d'une formule de création entièrement analysable et reproductible d'une œuvre à l'autre, et, à l'autre pôle, le changement constant, rebelle à toute stabilisation reconnaissable d'une manière personnelle, et donc à toute identification d'un style individuel.

Il reste que le prestige même et la force de séduction des métiers artistiques sont mesurés à l'incertitude quant au résultat et amplifiés par la structure de la compétition qu'elle déclenche et met en œuvre.

L'incertitude comme carburant de la compétition par l'originalité et l'innovation

Telle que je l'ai considérée jusqu'ici, l'incertitude caractérisait d'abord l'écart entre l'effort entrepris et le but à atteindre dans la réalisation d'un projet. Avec les plaisirs et les inquiétudes qu'elle suscite, il pourrait être aisé de déboucher

sur une définition quasi anthropologique du comportement en horizon incertain dont serait déduit un idéal social et communautaire : le travail, loin d'être une grandeur négative, ne serait-il pas le seul moyen d'accomplissement de l'individu dans la plénitude de ses talents et de ses ressources, dès lors qu'il s'appliquerait au genre de tâches qui recèlent ce potentiel de jouissance à se mouvoir en horizon incertain ?

Mais si l'on considère la somme de chacun des comportements individuels ainsi orientés, une seconde dimension d'incertitude, collective, sociale, émerge. C'est que la valeur du travail créateur et la reconnaissance du talent sont indissociables d'un système d'évaluation comparative, et des inégalités considérables de réussite qu'engendre la mise en concurrence par comparaison relative.

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 les caractéristiques 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. Comme je l'ai déjà noté, 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, à la différence d'une performance sportive chronométrée ou de la résolution d'un problème, ne se mesure pas autrement qu'en termes relatifs.



Wim Delvoye : *Cloaca - New and Improved* (2001). © Wim Delvoye

Mais comment opère une mesure relative de la qualité ? Pour répondre, je dois d'abord rappeler quelles sont les caractéristiques principales des carrières artistiques et, en regard, disposer les procédés de gestion de l'incertitude qu'ont inventé les entrepreneurs culturels, notamment à travers la sollicitation des artistes en très grand nombre (en considérable surnombre au regard des chances de réussite). Le mécanisme de sélection et la dynamique des carrières se déduiront aisément de ces deux premiers points.

Les carrières des artistes (et celles des œuvres) se déroulent, pour l'essentiel, hors du cadre organisationnel stable que fournit une entreprise qui passe un contrat de long terme avec ses employés pour les rémunérer en échange des actes de travail qu'elle spécifie, qu'elle cherche à contrôler (la seule définition juridique convaincante du salariat est la relation de subordination), et dont elle mesure la productivité. Ici, au contraire, la carrière est généralement une trajectoire de réalisations construite au fil de transactions contractuelles, et dont la dynamique ne bénéficie d'aucune des garanties associées à la carrière salariale ordinaire.

D'autre part, c'est la compétition sur un marché qui détermine la valeur des réalisations, à travers l'intensité de la demande immédiate qui les préfère, et à travers un flux de demande, qui s'établit sur le caractère durable de l'œuvre et sur l'interdépendance entre les œuvres successivement produites par l'artiste au long de sa carrière - le succès de l'une peut déclencher un engouement pour ses œuvres

précédentes, et élever l'attention pour les suivantes. La qualité de chaque offre est incertaine : l'appréciation des aptitudes des artistes et de la valeur des œuvres ne peut pas se faire directement, à travers des mesures de compétences ou des tests standardisés. Et lorsque l'évaluation d'une performance ou d'un produit en termes absolus est impossible, les classements, les schémas de rémunération et les profils de progression dans la carrière ont 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 construites à partir d'incessantes comparaisons. Les artistes travaillent à différer les uns des autres selon de multiples dimensions pour soutenir la compétition par l'originalité, mais les critiques, les professionnels des mondes de l'art, les intermédiaires des marchés (producteurs, employeurs, organisateurs, agents) et les consommateurs ne cessent d'opérer des classements. La culture nécessaire pour apprécier et évaluer les œuvres peut se laisser définir comme la somme des comparaisons significatives qu'un individu est capable d'effectuer, explicitement et tacitement, pour attribuer sens et valeur à une œuvre. Ainsi, ce que la loi de l'originalité tend dans un premier temps 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 artiste 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. Enfin, les carrières distribuent les professionnels par hiérarchie de réputation, en fonction de leurs réalisations passées.

Ensemble, ces trois caractéristiques ont leurs répondants dans la manière dont opèrent les entrepreneurs culturels. La stratégie est entièrement ordonnée autour d'un couple : l'exploitation de l'incertitude, qui est une condition du profit entrepreneurial, selon la définition classique de Frank Knight⁷, et la réduction de l'incertitude. Les ingrédients du succès sont mal connus, l'incertitude quant au potentiel de marché de chaque œuvre et de chaque innovation pousse chaque firme à multiplier les paris sur les artistes, ce qui, par effet de composition, conduit l'ensemble des entrepreneurs des industries culturelles à alimenter un excès structurel d'offre, avec ses pics saisonniers (par exemple, les « rentrées littéraires » qui sont assorties de statistiques journalistiques sur la croissance vertigineuse, année après année, des publications de romans candidats aux prix littéraires), et ses fluctuations conjoncturelles. Mais, dès qu'ils parviennent à déceler un artiste à « haut potentiel », les entrepreneurs s'ingénient à le surexposer et à actionner les leviers qui déclenchent dans le public les mouvements de contagion imitative, en exploitant la dynamique d'autorenforcement qui

fait du succès de l'artiste un effet et une cause de la qualité que lui attribuent les consommateurs. Et cet artiste qui engrange les premiers succès, ils peuvent chercher à le « développer », à la manière d'une invention scientifique ou d'une innovation technique dans la recherche-développement. Ainsi, après avoir tiré parti de l'incertitude sur l'identité des vainqueurs en exploitant la compétition par l'originalité, ils s'efforcent de réduire l'incertitude sur les chances de succès futur de l'artiste prometteur, en cherchant à transformer sa valeur instantanée en une valeur durable, un actif sûr sur lequel il est possible d'investir.

La structure de la compétition en est l'expression. Il est efficace pour les grandes firmes de laisser agir les producteurs indépendants comme des aventuriers explorateurs, preneurs de risques et fins connaisseurs des niches de marché et des tendances émergentes, et d'organiser une compétition coopérative avec ceux-ci, *via* la distribution de leurs produits et les participations financières dans leur capital. C'est l'image classique de l'oligopole à franges. Les petites firmes consacrent l'essentiel de leurs moyens à la recherche des talents et au financement de leurs productions ; les *majors* extraient la rente *via* la distribution des productions indépendantes, rachètent aux indépendants les contrats des artistes qui réussissent, développent les carrières les plus prometteuses, s'allient aux stars, et s'emploient, par leurs investissements publicitaires et promotionnels, à déclencher et à renforcer la dynamique d'amplification des succès. Le tableau doit être décrit en

7 - Frank H. Knight, *Risk, uncertainty and profit*, Houghton Mifflin Company, 1921.

termes moins binaires, car les *majors* sont en réalité elles-mêmes des galaxies, dans lesquelles des labels se comportent en centres autonomes de production et de profit, et agissent aussi en découvreurs de talents. Mais la distinction par la taille demeure, et elle imprime ses caractéristiques à la démographie de la population d'entreprises : taux de mortalité élevé des petites firmes, croissance des plus habiles ou chanceuses, rachats, fusions, concentration. Ainsi, dans une économie de variété, les producteurs indépendants sont sans cesse plus nombreux, alors même que le taux de concentration du secteur s'élève : en réalité, c'est aussi la densité de leurs relations d'interdépendance avec les autres firmes et avec les entreprises dominantes qui s'accroît⁸.

Carrières et marchés

Réunissons les deux versants des carrières et des marchés. L'excès d'offre (de biens et de candidats à la

8 - Ce caractère « ouvert » du système de production coopérative explique, par exemple, que bien que le taux de concentration oligopolistique dans l'industrie du disque ait augmenté depuis le début des années 1970, les taux d'innovation et de diversité dans la production musicale, tels que l'analyse des hit-parades permet de les calculer, se sont maintenus ou ont même progressé (selon l'indicateur choisi) au cours des années 1980. Voir notamment Paul Lopes, « Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990 », *American Sociological Review*, 1992, 57, p. 56-71, et Richard Caves, *Creative Industries*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, qui discutent l'évolution de la situation de l'industrie musicale depuis l'étude fondatrice de Richard Peterson, David Berger, « Cycles in Symbol Production : The Case of Popular Music », *American Sociological Review*, 1975, 40, p. 158-173.

carrière d'artiste) a deux motifs. Le nombre d'artistes et la variété de la production augmentent plus vite que la demande, parce que la surproduction est une réponse rationnelle des organisations à un environnement incertain. D'autre part, l'organisation par projet de la production des biens artistiques, qui permet de minimiser les coûts fixes d'un tel schéma de surproduction rationnelle, fait largement appel à des relations contractuelles temporaires avec les diverses catégories de professionnels impliqués, pour la plupart des opérations requises, depuis la création jusqu'à la diffusion des biens. Ce mode d'organisation a lui-même pour caractéristique d'engendrer une main-d'œuvre structurellement excédentaire, disponible pour les projets qui la sollicitent. Comment, de ces flux de candidats à une carrière, faire émerger ceux qui vont s'insérer plus ou moins durablement dans la profession, alors que la qualité ne se laisse pas mesurer directement et absolument, que l'incertitude sur la valeur potentielle des artistes fait loi, que des qualités essentielles peuvent ne se révéler qu'à travers une série d'expériences professionnelles, et que l'information sur les caractéristiques de chacun, dans une compétition par l'originalité, est difficile à rassembler et à actualiser ? La réponse réside dans la formule des compétitions par comparaison relative qui, à travers les tournois d'évaluation, est omniprésente dans les mondes de l'art, pour classer les artistes et les œuvres.

Comment concevoir une carrière sur le modèle d'un tournoi compétitif ? Selon le modèle proposé par James

Rosenbaum⁹, les conditions requises pour l'adoption d'un mécanisme de tournoi sont : l'existence de différences interindividuelles substantielles, qui justifient que les plus méritants l'emportent sur les autres ; l'imperfection de l'information sur les aptitudes individuelles, qui requiert des compétitions répétées, à la différence des situations d'activité dans lesquelles l'aptitude paraît pouvoir être mesurée sans ambiguïté ; l'importance prise par les réalisations passées, qui influent sur les chances de succès des réalisations présentes (par contraste, Rosenbaum prend l'exemple du vendeur qui fait du porte-à-porte et pour qui le taux de succès antérieur n'a pas vraiment d'influence sur les chances de succès de son démarchage suivant) ; l'existence d'un système efficace d'interprétation des informations sur les réalisations passées de l'individu est nécessaire. Ces hypothèses dérivent de deux constats simples : la nature et la quantité exacte des ressources (aptitudes, effort, compétences acquises) engagées par l'individu sont difficiles ou impossibles à préciser et à mesurer directement, et la valeur du résultat ne se laisse apprécier qu'à travers des classements ordinaux.

9 - James Rosenbaum, « Tournament mobility : career patterns in a corporation », *Administrative Science Quarterly*, 1979, 24, p. 220-241 ; id., *Career Mobility in a Corporate Hierarchy*, New York, Academic Press, 1984. Ces travaux portent principalement sur la gestion des carrières en organisation et montrent comme il est fait appel à des mécanismes de tournoi et de compétition éliminatoire répétée pour organiser les mobilités ascendantes quand l'organisation insiste sur ces facteurs inobjectivables de productivité que sont le talent et le potentiel, c'est-à-dire sur ces différentiels de qualité qui ne sont précisément visibles qu'à travers le mécanisme des tournois de comparaison relative.

Ces hypothèses correspondent bien à ce que nous observons. Si, par exemple, nous postulons qu'entre les artistes existent bien des différences d'aptitude et de productivité, comment pouvons-nous les caractériser ? Que savons-nous de ces aptitudes inégalement distribuées ? La réponse vaut pour l'analyse de la réussite dans les arts, mais aussi dans les sciences, les sports, l'action politique ou les affaires. Certaines qualités sont des capacités mesurables (capacités intellectuelles, qualités physiques et psychologiques) qui agissent comme des conditions nécessaires facilement détectées, notamment quand la compétition est d'abord gouvernée par la réussite aux épreuves initiales de la compétition scolaire et universitaire, avec les avantages cumulatifs que procurent la vitesse de réussite des études, la fréquentation des meilleurs établissements, le contact avec des enseignants et des étudiants de haut niveau. D'autres qualités sont documentées par les explorations biographiques : la quantité de travail, la ténacité, la fertilité de l'imagination et l'aptitude au divergent thinking, qui constitue l'un des ressorts de l'invention créative, ou encore la capacité de concentration sur des activités dans lesquelles l'intérêt de l'individu est si fortement stimulé que la motivation intrinsèque agit comme le meilleur levier d'un comportement quasi obsessionnel mélangeant les valeurs de travail et de jeu¹⁰. La hiérarchie de ces qualités varie selon la nature des activités

10 - Voir les études recueillies par Robert Sternberg (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, 1999 ; et Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow : The Psychology of Optimal Experience*, Londres, Harper, 1991.

considérées : un avantage substantiel dans la dotation de celles qui sont les plus importantes pour un domaine précis d'activité procure aux candidats au succès le moyen d'accéder à l'étage supérieur de la sélection compétitive.

À partir de ce point, le raisonnement par les facteurs de la réussite devient un leurre, car, au-delà d'un certain seuil, l'avantage que pourrait procurer la détention en plus grande quantité de l'une ou l'autre de ces qualités, et, par exemple, de capacités intellectuelles encore beaucoup plus élevées que celles des concurrents, n'augmente plus véritablement les chances d'une réussite très importante dans l'activité concernée. C'est bien sûr la combinaison des divers types de qualités et capacités qui compte, mais la formule du dosage de ces qualités et capacités qui pourrait produire les combinaisons optimales est indétectable¹¹. Nous savons simplement que la distribution de ces qualités et de leurs

11 - La production de recherches savantes, mais aussi d'ouvrages de vulgarisation ou de best-sellers consacrés à la créativité et aux individus exceptionnellement doués et aux génies n'atteint sans doute nulle part une aussi grande abondance qu'aux États-Unis : la tolérance beaucoup plus élevée aux inégalités et la valorisation des réussites spectaculaires y est ancrée dans un individualisme méritocratique qui veut voir dans les talents d'exception une illustration de l'indétermination ultime du succès. Dans le même temps, établir la liste des facteurs de la réussite qui sont identifiables séparément fournit les ingrédients de base des entreprises de sélection des talents, de développement de la créativité et de quête des signes de l'élection à un destin hors du commun. Pour une présentation attrayante de l'analyse des « ingrédients » de la réussite, devenue une réussite de librairie, voir Malcolm Gladwell, *Outliers. The Story of success*, Londres, Little, Brown and Company, 2008.

combinaisons indéchiffrables provoque de fortes inégalités dans les chances de réussite, mais que l'estimation de celles-ci est impossible *a priori* : d'où le recours aux pratiques de comparaison relative.

À la question de savoir pourquoi les mondes de l'art procèdent à des classements comparatifs et à des sélections éliminatoires, il est donc possible de donner une réponse plus complète. La compétition par l'originalité, la valorisation de la nouveauté comme valeur émergente et imprévisible, et la faible capacité d'anticipation des préférences des consommateurs déterminent l'incertitude sur la qualité relative des biens et des artistes. Cette incertitude s'exprime dans la forte indétermination des combinaisons de qualités requises pour réussir dans la compétition.

Dans ce contexte, la carrière des artistes peut être analysée comme un processus stochastique¹² : les jeunes artistes sont incertains sur la qualité de leur travail, et leurs

12 - Glenn MacDonald, « The Economics of Rising Stars », *American Economic Review*, 1988, 78(1), p. 155-166. Le modèle de MacDonald a, par exemple, été testé par Mark Fox et Paul Kochanowski, « Multi-Stage markets in the Recording Industry », *Popular Music and Society*, 2007, 30, p. 173-195. Les auteurs montrent, à partir de données sur le marché américain du disque des années 1958 à 2001, comment le succès ou l'échec sur le marché des singles agit comme un filtre éliminatoire qui ne permet qu'à une partie des prétendants au succès de réaliser des albums, pour la production desquels les investissements sont beaucoup plus élevés. Il entend montrer aussi que la qualité (mesurée unidimensionnellement) n'est pas le seul critère explicatif et que plusieurs variables sociodémographiques peuvent expliquer certaines inégalités d'accès au succès.

engagements (expositions, publications, performances, concerts) constituent une succession d'épreuves d'évaluation. Ils choisissent de poursuivre, si les premières évaluations des pairs, des critiques, des membres de leur groupe de référence, sont favorables. Les artistes qui réussissent moins bien ou très peu dans une première phase de la carrière sont exposés à un mécanisme de désavantage cumulatif. Le maintien dans la carrière, dans l'espoir de surmonter les effets négatifs de débuts médiocres, dépend des moyens qui sont à la disposition des artistes pour gérer les risques professionnels (multiactivité, couverture assurantielle du sousemploi, diversification des segments d'activité sur lesquels acquérir une visibilité, initiatives entrepreneuriales, aides publiques), et de la valeur qu'ils attribuent à la gratification non monétaire de leur activité, au regard des activités alternatives dans lesquelles ils pourraient disposer de chances supérieures de réussite.

Une cohorte d'artistes entrés simultanément sur le marché est ainsi composée de tous ceux qui n'obtiennent que des succès modestes ou rencontrent assez vite des échecs, et ne jouissent donc que de revenus faibles, et d'une minorité de professionnels qui, au terme d'une première phase de carrière, émergent de la compétition. Les inégalités de revenu expriment les effets de composition de la population artistique dont la croissance est portée par deux mécanismes : le nombre des entrants qui cherchent à faire carrière augmente plus rapidement que la part de ceux que la compétition relègue et élimine. Les artistes d'une cohorte qui poursuivent

leur carrière entrent en compétition avec les artistes des cohortes antérieures : leur situation dans la compétition ne dépend pas d'un statut attaché à un emploi comme dans une organisation, avec son ancienneté et sa position hiérarchique, mais de la valeur estimée de leur production et de leurs chances de se maintenir ou de s'élever dans la hiérarchie des réputations.

Nul ne peut s'engager dans le jeu ainsi réglé avec la certitude de triompher, parce que le talent ne se mesure pas directement, en valeurs absolues, mais par les comparaisons graduelles, et parce que la formation initiale ne suffit pas à garantir des chances élevées de réussite. L'objectivation sociale de la valeur doit alors être conçue comme un mécanisme complexe de sélection, qui ne révèle qu'*a posteriori* les risques inhérents à la compétition 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 compétition 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 portée.

L'œuvre, issue imprévisible et inévitable

La valeur de ce qui nous apparaît être la réussite d'une œuvre est toujours double : la facture de l'œuvre était imprévisible – l'originalité est la signature de la surprise, c'est une valeur cardinale, considérablement estimée par notre culture – et pourtant, telle qu'elle se présente, l'œuvre réussie impose un caractère d'inévitabilité – au sens où elle ne peut être autrement. Pour comprendre pourquoi est requise la conjonction de ces deux valeurs opposées, reprenons la définition kantienne du génie créateur : selon le philosophe, le génie est une aptitude à produire sans règle déterminée, ou, pour le dire autrement, sans autre règle que celle de l'originalité, qui ne peut être le résultat d'un apprentissage ou d'une extrapolation à partir de productions antérieures. La valeur d'émergence de la nouveauté est liée à cette condition. Mais toute nouveauté, si imprévisible soit-elle, n'est pas admirable. D'où la seconde caractéristique du génie : il produit des œuvres qui sont aussi des modèles, des



Marcel Duchamp et Man Ray jouant aux échecs. Extrait du film *Entr'acte* de René Clair et Francis Picabia (1924). © ADAGP

exemples, et qui peuvent faire l'objet d'un jugement universalisable. La valeur d'inévitabilité apparaît ici : la création admirée est celle qui est dégagée des influences passées, mais aussi des jeux arbitraires de l'invention insignifiante. L'inévitabilité seule transformerait la création en un processus fermé, en une activité de part en part déterminée et réductible. L'imprévisibilité seule transformerait la création en une production du hasard, en une loterie subjective et objective.

La décisive caractérisation kantienne de l'activité esthétique comme un processus orienté en finalité, mais sans fin déterminée, fournit de façon énigmatique l'accès à cette composition paradoxale de la liberté et de la nécessité créatrices, de l'invention imaginative et de l'exercice permanent du jugement qui rejette et sélectionne sans critères absolus.

L'argument peut être déplacé vers l'activité productrice elle-même, comme le fait Jaako Hintikka quand il souligne comment le travail de création se dérobe à la schématisation ordinaire de l'action guidée par son but.

Le trait crucial des actes de création artistique est que ce qu'il y a en eux de plus authentiquement neuf n'advient pas selon un processus dirigé vers une fin. Pour paraphraser l'inimitable parole de Picasso, un artiste créatif ne cherche pas : il trouve (c'est-à-dire il trouve sans chercher). Mais cette absence totale de finalité des

actes créatifs artistiques est souvent ressentie comme paradoxale et énigmatique, car, malheureusement, nous préférons les modèles téléologiques plus familiers de l'action humaine. L'élément récalcitrant des processus de création artistique, celui dont on ne peut rendre compte dans ce modèle téléologique, est fréquemment l'objet de mystifications diverses, qui vont de la théorie de l'inconscient aux interprétations voyant dans l'artiste le « medium » d'un « génie » dont il est « possédé » [...]. Ces mystifications ne doivent pas voiler le fait éminent, en l'occurrence, que la création artistique, en tout état de cause l'une des activités les plus libres et les plus humaines auxquelles on puisse espérer s'adonner, n'est précisément pas finalisée (d'un point de vue conceptuel).

Nul prototype d'une conception artistique authentiquement neuve n'existe dans l'acte qui lui donne naissance, ni n'est visé par ledit acte. Son émergence peut surprendre même celui qui lui a donné naissance. Pourtant les gestes créateurs doivent certainement être considérés comme intentionnels au sens que visait Husserl et qui nous préoccupe. C'est une forme d'activité libre, consciente, qui implique même véritablement, une intention déclarée de la part de l'artiste, mais non celle de produire un quelconque objet d'art particulier, déjà défini¹³.

13 - Jaako Hintikka, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, op. cit., p. 147-148.

L'argument de Hintikka intervient dans une analyse qui a pour objectif la réélaboration de la notion d'intentionnalité. Son propos est de découpler intentionnalité et finalité, et de le faire sur le terrain de l'analyse de la création artistique, qu'il tient pour « l'exemple le plus convaincant à l'encontre de l'identification de l'intentionnalité et de la finalité¹⁴ ». La création artistique doit donc pouvoir être pensée comme une activité intentionnelle, mais non point au sens traditionnel, qui implique la visée d'un but. La redéfinition qu'a proposée Hintikka de la notion d'intention est celle-ci :

Un concept est intentionnel si, et seulement si, il est nécessaire de considérer plusieurs situations ou scénarios possibles dans leurs relations mutuelles pour analyser la sémantique dudit concept. [...] Cette thèse, pour l'expliquer en des termes plus proches de l'intuition, affirme que le sceau de l'intentionnalité, c'est-à-dire de la vie mentale consciente et conceptualisable, est d'être jouée avec, en toile de fond, un ensemble de possibilités non actualisées¹⁵.

Appliqué au cas de la création artistique, l'argument est que :

Les actes de création artistique sont, bien sûr, intentionnels au sens défini par ma thèse. Les

14 - Ibid.

15 - Jaakko Hintikka, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, op. cit., p. 148.

descriptions mêmes qui mettent en valeur la spontanéité des gestes créateurs comprennent des concepts qui sont intentionnels au sens que je donne à ce terme. Les descriptions peut-être les plus caractéristiques comprennent la notion de surprise dont l'analyse comprend nettement une comparaison entre plusieurs « mondes possibles » vivement contrastés - ceux auxquels la personne s'attendait et celui qui s'est en fait matérialisé, en la surprenant. Les concepts intentionnels de cette espèce ne sont pas non plus sans relation avec nos évaluations esthétiques, car lesdites évaluations comprennent des comparaisons tacites ou même explicites entre les détails d'une œuvre d'art et ce que son créateur aurait pu exécuter à leur place. Toutes les évaluations esthétiques comportent des comparaisons entre le possible et l'effectif et toute création artistique comporte des choix entre des possibilités mutuellement exclusives dont l'une seulement peut être réalisée¹⁶.

Cette conception contient de quoi redéfinir les valeurs d'inévitabilité (seule une possibilité peut être réalisée, dit Hintikka) et d'imprévisibilité (signalée par la surprise), et de quoi les articuler, plutôt que de les opposer.

Examinons d'abord chaque versant séparément. Qu'advient-il si la valeur d'inévitabilité domine ? Triompherait alors l'une ou l'autre des conceptions qui font du travail

16 - Ibid.

créateur un travail contraint, une fois l'origine ou l'impulsion données : soit parce que le motif originel de l'acte créateur consiste en un problème artistique à résoudre, et que les choix s'opèrent alors de manière implacable, aux erreurs de cheminement près, soit parce que le processus de création obéit, là aussi, à une logique implacable, mais dont l'artiste ne connaît pas les termes et ne peut pas contrôler le cours, parce qu'il est sous l'emprise de forces dont il peut tout au plus mesurer le pouvoir, mais guère la nature profonde. Deux figures contraires de l'inévitabilité donc : celle de la computation rationnelle et axiomatisable, celle du pouvoir de l'inconscient. Dans le second cas, trois types d'inconscient peuvent se disputer la préséance dans l'étiologie de l'inévitabilité : celle de l'inconscient de la psychanalyse, donc de l'inconscient personnel de l'artiste, celle de l'inconscient historique qui place l'artiste sous la dépendance de forces sociales dont il est le représentant expressif, celle de l'inconscient du langage de l'art considéré et des contraintes du travail formel. Mais la composante d'imprévisibilité qui donne sens à l'invention et à l'originalité est, dans tous ces cas de figure, réduite à néant.

Symétriquement, qu'advierait-il si l'imprévisibilité de la facture de l'œuvre était conçue comme un aléa objectif, une donnée du cours du monde sur laquelle l'artiste n'a pas prise ? Tel serait, par exemple, le cas si la production de l'œuvre était entièrement sous la dépendance de hasards - hasards de la distribution génétique des facteurs supposés responsables du talent, hasards des rencontres et des occasions

permettant à ce talent de s'exprimer dans un projet créateur, hasards des inventions accidentelles, hasards des circonstances favorables à la réception de l'œuvre. C'est, Ernst Kris et Otto Kurz l'ont montré¹⁷, une des façons classiques de tisser la légende de la vie d'artiste, faite de dons issus des hasards de la loterie génétique, de rencontres fortuites et d'interventions providentielles purement et simplement, et l'artiste apparaît comme le jouet d'indéchiffrables lois naturelles et de l'entrecroisement aléatoire des lignes de la causalité événementielle qui détermine toutes choses.

Il faut en réalité procéder à une double spécification de l'imprévisibilité et de l'inévitabilité : l'imprévisibilité se conçoit dans un cadre de probabilité subjective, et l'inévitabilité comporte un élément d'évaluation. Concevoir la création de l'œuvre et sa réception comme imparfaitement prévisibles, ce n'est pas faire de l'acte créateur une inaccessible boîte noire, mais assimiler pleinement le processus de production artistique à un travail : l'artiste forme des évaluations (par pondération probabiliste des éléments soumis à son jugement) sur le cours préférable de son activité, selon le degré de contrôle qu'il peut exercer, et sur les issues préférables de ses interactions avec autrui. Ces évaluations constituent un sentier d'apprentissage : l'artiste émet des jugements sur son travail, reçoit des jugements d'autrui, réagit, interprète les

17 - Ernst Kris, Otto Kurz, *L'image de l'artiste* (préface de Ernst Hans Gombrich, trad. fr. de Michèle Hechter), Rivages, 1979.

informations qu'il obtient. Il corrige ainsi et révisé ses croyances et ses jugements en fonction des informations nouvellement acquises. L'important est de comprendre que ce processus est orienté vers une fin, mais qu'il n'est pas contraint par la spécification rigoureuse d'une fin.

Quant à la valeur d'inévitabilité, sa signification ne s'accorde avec celle que recèle la valeur d'imprévisibilité que si elle fait référence à un acte d'évaluation. En suivant Hintikka et Leonard Meyer¹⁸, je soutiens que l'appréhension et l'interprétation d'une œuvre ne résultent pas simplement de l'examen et de la saisie des possibilités effectivement réalisées, mais aussi des possibilités qui étaient ouvertes au créateur, des scénarios non réalisés. C'est par cette comparaison entre plusieurs profils possibles de l'œuvre que nous évaluons et interprétons celle qui est effectivement offerte à notre regard ou à notre écoute, c'est en enveloppant l'œuvre réelle dans une somme de possibilités qui nous sont suggérées par les questions que nous formulons sur les cheminements alternatifs du geste que nous dotons l'œuvre de sa signification intentionnelle. La compétence culturelle du spectateur peut être définie par cette aptitude à concevoir les options dont pouvait disposer le créateur.

18 - Leonard B. Meyer, *Style and Music*, Philadelphie, University of Philadelphia Press, 1989, p. 32-33.

PIERRE-MICHEL MENDER est directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS où il enseigne la sociologie du travail et la sociologie de la culture et des arts. Il est par ailleurs professeur invité à l'Université du Québec.

Il est l'auteur ou le co-auteur de quatorze ouvrages et de nombreux articles parus dans des revues telles que la *Revue française de Sociologie*, *Sociologie du travail*, *L'Année Sociologique*, *Revue Européenne des Sciences Sociales*, *Annales*, *Annual Review of Sociology*, *Poetics*. Il est membre du comité de rédaction de la *Revue française de sociologie* et membre du comité scientifique de la *Revue économique*, de *Poetics* et de *Twentieth-Century Music*. Dernières publications : *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme* (Seuil, 2002) ; *Profession artiste, extension du domaine de la création* (Textuel, 2005) ; Jacques Rigaud, *Les âges de la vie, entretiens avec Pierre-Michel Menger* (L'Aube, 2008) ; *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* (Gallimard, Seuil, 2009) ; *Les intermittents du spectacle, sociologie du travail flexible* (EHESS, 2011)

TITRE : *Être artiste, œuvrer dans l'incertitude*

AUTEUR : Pierre-Michel Menger

PRÉFACE : Raphael Cuir & Marc Partouche

COLLECTION : Cahiers du Midi - Collection de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles-
École supérieure des arts - Marc Partouche, directeur.

En partenariat avec la chaire de recherche en création et créativité.

CO-ÉDITION : Al Dante + Aka

MISE EN PAGE : Abdel Blackbush

RELECTURE : Fabienne Létang

COPYRIGHT(s) : Al Dante + Aka + les auteurs

CONTACT AL DANTE : www.al-dante.org

CONTACT AKA : www.arba-esa.be

IMPRIMERIE : Pulsio (Sofia/Europe)

DÉPÔT LÉGAL : 3^e trimestre 2012

ISSN LES CAHIERS DU MIDI : 2257-9451

ISBN AL DANTE : 978-2-84761-811-2

ISBN AKA : 978-10-90488-03-8