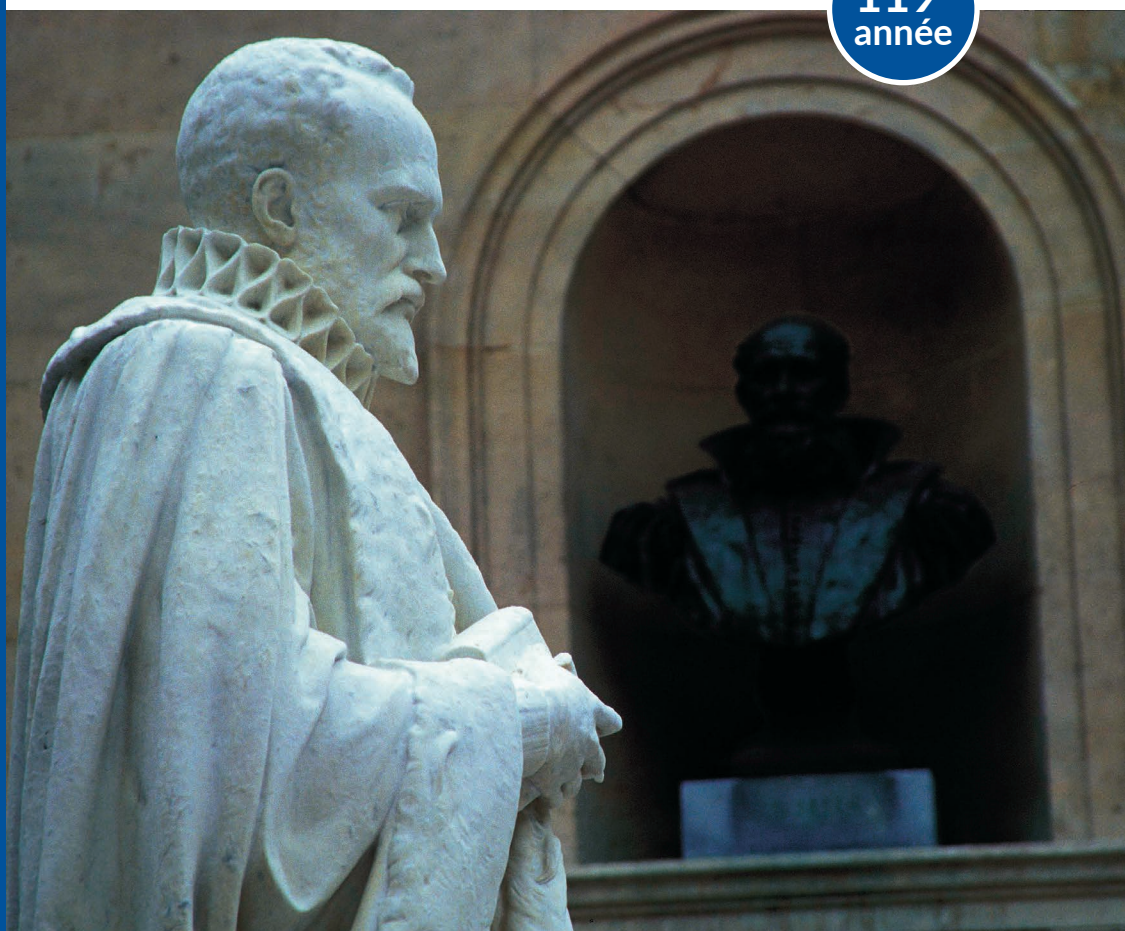


# ANNUAIRE du **COLLÈGE DE FRANCE** 2018 - 2019

Résumé des cours et travaux

119<sup>e</sup>  
année



COLLÈGE  
DE FRANCE  
—1530—

# SOCIOLOGIE DU TRAVAIL CRÉATEUR

Pierre-Michel MENDER  
Professeur au Collège de France

---

Mots-clés : sociologie, travail, création

---

La série de cours « Comment achever une œuvre ? Travail et processus de création » est disponible en audio et vidéo, sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2018-2019.htm>), ainsi que le séminaire « La création en suspens » (<https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/symposium-2018-2019.htm>) et le colloque « Durkheim au Collège de France » ([https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/symposium-2018-2019\\_1.htm](https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/symposium-2018-2019_1.htm)). Les conférences d'Andrew Abbott, professeur invité, également disponibles sur le site internet ([https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/guestlecturer-2018-2019\\_1.htm](https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/guestlecturer-2018-2019_1.htm)), ont donné lieu à un ouvrage éponyme publié aux Éditions du Collège de France, disponible en versions imprimée et numérique (texte intégral en ligne : <https://books.openedition.org/cdf/9938>).

## ENSEIGNEMENT

COURS – COMMENT ACHEVER UNE ŒUVRE ?  
TRAVAIL ET PROCESSUS DE CRÉATION

### Introduction

Ce cours est consacré à l'étude du processus créateur dans les arts, et notamment à la question de son achèvement ou de son inachèvement. Sont mobilisées des théories, des raisonnements, des modèles, des notions et des matériaux empiriques qui ont été produits par de nombreuses disciplines : la sociologie, le droit, l'économie, l'histoire,

la psychologie, la psychanalyse, les disciplines d'étude des arts – histoire de l'art, musicologie, études littéraires, génétique littéraire. Nous ne plaçons pas tout cet appareil sous le contrôle de l'une des disciplines citées, puisque les différents problèmes analysés relèvent, avec un haut degré de concordance, de plusieurs approches, et que les zones de convergence théorique sont suffisamment nombreuses pour que l'essentiel de l'analyse à conduire relève avant tout de critères de pertinence et d'efficacité explicative.

Nous étudions tout particulièrement, cette année, certaines propriétés importantes du processus créateur :

- l'intensité de travail et sa signification particulière,
- la teneur formatrice du travail,
- le degré d'autonomie et de pression dans le travail,
- la dynamique processuelle du travail, qui n'obéit ni à une simple causalité propulsive ni à une simple visée téléologique,
- les multiples temporalités articulées ou télescopées dans l'agenda de travail des créateurs.

### **Cours 1 – Les arts et le travail : lignes de force de la recherche contemporaine**

Le travail dans les différents arts exige des ressources très variables. Il est aisé de tracer un axe aux deux extrémités duquel on placera respectivement la poésie ou l'écriture romanesque, et la réalisation cinématographique ou la création architecturale. En revanche, le temps exigé pour travailler à créer est distribué plus normalement. Et toutes les activités de création s'organisent, pour les individus qui en font métier, en carrières. Que savons-nous de l'activité professionnelle des artistes ?

Les enquêtes menées périodiquement sur la structure de la population active permettent de dresser le portrait suivant des professionnels des arts, dans les principaux pays développés : les artistes recensés ont une moyenne d'âge plus basse que celle de la population active et un niveau de diplôme supérieur à la moyenne, ils et elles se concentrent davantage dans les grandes aires métropolitaines, présentent des taux plus élevés d'auto-emploi (ou d'activité indépendante, selon la terminologie juridique française), et une tendance continue à la féminisation. Les mêmes enquêtes convergent pour établir que les revenus des professionnels des arts sont en moyenne plus faibles que ceux de la catégorie d'ensemble dans laquelle ils sont inclus par la statistique publique, au vu de leur niveau de formation et du statut social de leur activité (celle des « cadres et professions intellectuelles supérieures » en France, celle des « *professional, managerial and technical workers* » aux États-Unis). L'estimation des espérances de gain d'un artiste peut être précisée à partir d'une équation de revenus. Sont prises en compte une série de caractéristiques individuelles des travailleurs – le sexe, l'âge, le lieu de résidence, la situation de famille, la nationalité, et celles qui sont le plus directement prédictives de l'espérance de gain, le niveau d'études et de qualification et l'expérience professionnelle. L'estimation par la fonction de gains aboutit à mesurer le coût d'opportunité du choix d'une profession artistique. Celui-ci représente l'écart négatif entre le revenu moyen que peut espérer un individu dans une profession artistique et celui que ses caractéristiques personnelles lui permettraient d'obtenir dans la meilleure solution de remplacement accessible sur le marché du travail.

En procédant ainsi, on voit qu'une fois comparée à ce que seraient les gains d'un individu représentatif de l'ensemble du groupe professionnel auquel les artistes sont rattachés (cadres et professions intellectuelles supérieures), la « pénalité » que subissent en moyenne les artistes est importante, mais varie fortement selon la profession artistique considérée.

Toutes les grandes enquêtes nationales indiquent aussi que les artistes connaissent une plus forte dispersion des revenus, une plus grande variabilité de ceux-ci dans le temps, et des taux plus élevés de chômage et de sous-emploi contraint que la quasi-totalité des autres professions qui sont classées dans la même catégorie socio-professionnelle (en France, celle des « cadres et professions intellectuelles supérieures »). La distribution des revenus a typiquement le profil d'une courbe de Pareto : un dixième des professionnels des métiers artistiques obtiennent la moitié des revenus annuellement distribués, et un cinquième d'entre eux concentrent 80 % des gains. Les individus à revenus artistiques nuls ou négatifs (*i.e.* nets des dépenses engagées pour l'exercice du métier<sup>1</sup>) sont plus nombreux que dans toutes les autres catégories du groupe des professions supérieures. Et, à l'autre extrémité de la distribution, la pointe extrêmement allongée signale la présence d'artistes dont les revenus atteignent des niveaux très élevés, voire astronomiques.

On peut tirer quelques enseignements de ces premières indications. Analysé du simple point de vue du calcul monétaire, l'engagement dans une carrière artistique est une mauvaise affaire : les chances moyennes de gain sont inférieures à celles d'autres métiers dans lesquels, étant données leurs caractéristiques, ces mêmes individus pourraient s'engager et ne subiraient plus de pénalité de revenu. Et le haut niveau des inégalités atteste que les carrières sont soumises à une compétition élevée, et à des écarts cumulatifs de réputation et de chances de travailler (contre rémunération). Rappelons que la situation de travail des artistes est généralement formée de projets qui sont enchaînés de manière discontinue avec différents employeurs ou partenaires contractuels. Une fois franchies les premières épreuves de l'insertion sur le marché, qui sont généralement facilitées à celles et ceux qui sortent de celles des écoles d'art, de musique, de théâtre, d'architecture, de cinéma, qui sont dotées d'une bonne réputation et d'un fort capital relationnel, la construction de la carrière s'apparente à un processus stochastique : la probabilité de travail est déterminée par la valeur des prestations et des œuvres fournies par l'artiste dans la période immédiatement précédente, et par la nature des projets soumis aux professionnels avec qui contracter, bien davantage que par la force de rappel d'un diplôme. Ce processus permet au demeurant de comprendre comment l'inégale accumulation de réputation, au gré des projets, peut amplifier des écarts initialement faibles ou indéterminés entre deux individus, et peut finir par créer un univers professionnel profondément segmenté. Ce

---

1. G. FLAUBERT : « Nous sommes des ouvriers de luxe. Or, personne n'est assez riche pour nous payer. Quand on veut gagner de l'argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton ou du théâtre. La *Bovary* m'a rapporté... 300 francs, que j'ai payés, et je n'en toucherai jamais un centime. J'arrive actuellement à pouvoir payer mon papier, mais non les courses, les voyages et les livres que mon travail me demande ; et, au fond, je trouve cela bien (ou je fais semblant de le trouver bien), car je ne vois pas le rapport qu'il y a entre une pièce de cinq francs et une idée. Il faut aimer l'Art pour l'Art lui-même ; autrement, le moindre métier vaut mieux ». (FLAUBERT, *Lettre au Comte René de Mauricourt*, 4 janvier 1867, Éditions Louis Conard/Éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2003 ; voir <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1867.htm>).

processus permet aussi de comprendre comment son immersion dans un univers d'épreuves concurrentielles incessantes peut lui conférer une variabilité et une instabilité (les « revers de fortune ») supérieures à ce qui peut être observé dans des univers plus stables de travail et d'emploi.

Par ailleurs, les pratiques de pluriactivité (*i.e.* l'exercice de plusieurs métiers ou activités plus ou moins complémentaires) sont fréquentes dans les arts. Elles indiquent comment les risques qu'expriment les inégalités et les variabilités des revenus sont gérées. Les recherches<sup>2</sup> montrent que les artistes ne travaillent dans des activités extra-artistiques que pour atteindre le niveau de ressources nécessaire au maintien de leur engagement dans l'activité créatrice : plutôt que de maximiser leur revenu, ils allouent autant de temps que possible au travail de création (l'« activité noyau ») dès qu'ils franchissent le seuil de ressources qu'ils se sont fixé et qu'ils se sont procuré hors de leur travail de vocation. Nous voyons ainsi agir à deux niveaux un ressort essentiel du travail engagé dans des activités de création. D'une part, les individus qui pourraient quitter ces métiers pour gagner mieux leur vie ailleurs ne le font pas du tout aussi fréquemment que le suppose un raisonnement de maximisation d'utilité. On dira qu'ils exercent une préférence et en estiment le prix. Mais – faut-il demander d'autre part – quel est le contenu de cette préférence ? Que valorisent-ils ? Le mécanisme d'arbitrage dit ceci : la valeur accordée au travail artistique, comme à d'autres types d'activité à forte composante expressive, diffère de la conception ordinaire du travail, dans laquelle la satisfaction n'est pas dérivée de l'activité, mais du revenu obtenu. Ici c'est de l'engagement même dans l'activité que l'individu tire des gratifications essentielles, en se laissant guider par une motivation intrinsèque, et non par la seule finalité extrinsèque (le gain). Ces gratifications sont liées à la variété du travail et au degré d'autonomie qu'il offre, et donc à son potentiel formateur et aux bénéfices d'approfondissement de la connaissance de soi qu'il délivre. Les qualités du travail ainsi conçu constituent l'une des dimensions qui entrent dans la cotation des professions selon une échelle de prestige.

Nous retraçons brièvement la conception « expressiviste » du travail, à la suite de Charles Taylor<sup>3</sup>, et nous rappelons que cette conception a un fondement hautement individualiste : l'essence d'un travail libre et sans entraves réside dans le complet déploiement de l'idiosyncrasie individuelle. Le travail créateur doit être l'incarnation la plus directe de cette idiosyncrasie. Lui est associée une norme esthétique, le principe de l'originalité : chaque artiste doit travailler à différer des autres, mais à condition de ne pas verser dans une recherche arbitraire de singularité. Tout au contraire, selon l'argument kantien, un véritable travail original doit pouvoir être donné en exemple (mais sans être copié), ce qui assortit la valeur d'originalité d'une valeur d'exemplarité, pour qualifier les œuvres importantes.

Comment transformer la célébration de l'idiosyncrasie individuelle en valeur générale ? C'est ici que réside l'une des apories de cette ontologie du travail créateur, qui a été mise en évidence et en débat principalement à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Les artistes romantiques ont inventé un élitisme égalitaire. Il s'agissait de reconnaître à certains créateurs des capacités exceptionnelles et de les donner à admirer, tout en soulignant que ces capacités, en permettant d'innover, contribuent à abolir la

2. Voir D. THROSBY, « Disaggregated earnings functions for artists », in V. GINSBURGH et P.-M. MENGER (dir.), *Economics of the Arts*, Amsterdam, 1996, p. 331-346.

3. C. TAYLOR, *Hegel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

tyrannie des hiérarchies traditionnelles. De fait, la notion de génie, dans son étymologie comme dans sa progressive élaboration dès la Renaissance, et dans son appariement avec une esthétique de l'originalité, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, a deux versants : le versant hiérarchique, qui signale l'éminence remarquable de certains créateurs, et le versant égalitaire qui fait de chaque individu une totalité à nulle autre substituable, et donc de l'expression de la personnalité individuelle la condition de réalisation d'un travail délié des filets de l'imitation et de la tradition.

Le point de convergence entre les deux versants de ce qui compose l'élitisme égalitaire est l'idée que la personnalité créatrice tout autant que son activité recèlent des éléments essentiellement non prévisibles. Pour le dire autrement, c'est dans une activité qui n'est pas immédiatement subordonnée à des fins spécifiées *ab initio* que l'individu peut exprimer sa puissance inventive, précisément parce qu'il ne peut pas contrôler lui-même la situation de travail de part en part, et qu'*a fortiori*, autrui ne peut pas exercer sur son travail un contrôle étroit, qui abolirait la dimension d'émergence et d'imprévisibilité.

Caractérisé autrement, le souci du travail pour lui-même signifie que les artistes expriment de la fierté et un souci constant pour la qualité du travail qu'ils accomplissent, et les œuvres qu'ils livrent. Cet élément n'apparaît pas dans le raisonnement économique, alors qu'il joue un rôle considérable dans l'organisation de la production des biens de création. Prendre soin de l'originalité de son travail, des prouesses techniques de son activité, ou se soucier jusqu'à l'obsession de l'intégration formelle du tout et des parties d'une œuvre, c'est une attitude d'autant plus énigmatique que, pour le public qui reçoit le résultat, la sophistication du travail et tout le soin mis à effectuer celui-ci ne sont pas forcément perceptibles et ne préjugent pas du jugement esthétique à porter. L'écart peut être considérable entre la manière dont un musicien va raffiner l'exécution d'un morceau et ce que l'auditeur du concert en entend. Il est remarquable qu'une artiste puisse consacrer une partie de ses efforts à des tâches et des aspects dont les spectateurs et auditeurs n'auront aucune idée, et qu'elle puisse même choisir de ne pas concentrer ses efforts sur ce que le public percevrait le plus immédiatement, pour écarter le soupçon d'une « recherche de l'effet ».

La motivation intrinsèque qui soutient et guide un tel comportement de travail a un corrélat évaluatif, que fait bien apparaître Roland Barthes :

Le Talent (qui est la connaissance de ce à quoi on est bon) est aussi une instance morale : ça consiste pour moi à rester dans ma « vérité » (les limites de mon talent coïncident avec les limites de ma vérité), c'est-à-dire refuser de céder, dans mon écriture, à des incitations superficielles et secondaires (qui peuvent venir du moment, de la mode, ou d'un caprice, d'une lubie, ou d'une illusion sur moi-même), bref refuser les semblants, ou la semblance (la pression des images qui m'entourent)<sup>4</sup>.

Ce déploiement d'effort est organisé sous l'autorité et la contrainte d'une règle : celle de la différenciation individualisante du travail selon le principe de l'originalité, qui est à la fois une condition de l'expressivité personnelle et un rouage de compétition. Comment garantir la valeur « morale » d'un comportement qui doit se distinguer de ce qui est fait par autrui ? Dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la conception de l'originalité avait plusieurs ancrages. Elle pouvait être organiciste et

4. R. BARTHES, *La Préparation du Roman*, Paris, Seuil, 2015, p. 362.

associée à des principes biologiques de productivité de la nature (Young, Herder, Schelling), morale (Young aussi), expressive et émotionnelle (Diderot), reliée à la métaphysique du génie (Kant) ou juridico-philosophique (Fichte)<sup>5</sup>. Mais dans tous les cas, elle désignait la qualité d'auteur par un gradient de différenciation qui fait de cet auteur l'origine d'un travail demandant à être reconnu, protégé et rémunéré, et éventuellement à servir de modèle. Les idées et la matière créatrice peuvent bien être universelles par nature et par destination, et librement disponibles, mais c'est le travail particulier de mise en forme de ces matériaux qui fonde l'autorité de l'originalité<sup>6</sup>. Comment comprendre dès lors ce travail créateur, s'il s'écarte de l'autorité d'une tradition, des canons de l'imitation et des règles apprises et s'il risque de sombrer dans l'arbitraire ou l'insignifiance, ou la recherche de l'effet ? Et comment en évaluer et en juger les résultats ? Des valeurs garantes du sérieux de l'activité créatrice sont mises en avant : la voix donnée à l'intériorité, la sincérité et l'authenticité du contact avec soi et avec autrui, la libération et le contrôle de la force émotionnelle de l'expérience subjective, le rôle de l'imagination dans l'appel à la spontanéité créatrice, la valorisation motivée de la différence significative entre soi et autrui. Elles constituent comme une éthique du travail artistique, dont l'exhibition des manifestations du labeur créateur représente une expression.

## Cours 2 – *Less is more?* Perfection de l'imperfection ?

Pour que l'argument et la revendication contenus dans cette éthique du travail en régime d'originalité et de créativité aient du poids, il faut autre chose qu'une comptabilité artisanale des heures passées à produire, retrancher, tâtonner, méditer, corriger, recommencer. Il faut que le travail lui-même se déploie autrement que selon les principes d'un effort linéaire, d'un labeur traditionnellement opposé strictement et radicalement à l'acte de création artistique. Il y a là l'origine d'un constat très perturbant : il peut très bien n'y avoir rigoureusement aucune corrélation entre la quantité d'effort que peut mettre un créateur à produire une œuvre et la satisfaction qu'elle ou il en retire, au point d'achèvement, et, constat plus perturbant encore, il peut n'y avoir aucune corrélation significative entre la quantité d'effort créateur et la valeur qui sera reconnue au résultat par les professionnels, par les publics, par le marché, par les institutions, immédiatement ou à long terme.

Si nous étions dans une relation linéaire entre l'effort et le résultat, la perfection du résultat serait aisée à viser et à mesurer. Mais si la relation est non-linéaire, les choses se compliquent : les valeurs de perfection et d'imperfection sont plus problématiques. Les artistes le savent bien quand ils font de ces motifs de perfection et d'imperfection des thèmes stratégiques du jeu créateur. Il faut qualifier cet argument. Nous examinons, par exemple, une qualification simple de la valeur de perfection telle qu'elle varie dans l'histoire : il est des périodes et des styles de travail artistique dans lesquelles le « fini » est valorisé et d'autres dans lesquelles il est l'enjeu de batailles esthétiques. Nous en donnons des exemples dans l'histoire de la

5. Voir R. CHARTIER, *L'Ordre des livres*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992 ; R. MORTIER, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982 ; M. WOODMANSEE, *The Author, Art and the Market*, New York, Columbia University Press, 1994.

6. Voir sur ce point R. Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, coll. « Hautes Études », 2005.

peinture hollandaise. Dans tous les cas, mais de manière différente selon les périodes, les styles, les environnements sociaux et les marchands d'évaluation, la corrélation entre l'effort et la valeur reconnue au résultat est non linéaire.

La sociologie des arts souligne volontiers les contraintes externes qui agissent sur le travail de création, et les influences, les héritages et les conventions qui restreignent la variabilité exigée par l'invention du nouveau. Elle mentionne beaucoup moins souvent les contraintes internes qui sont au cœur du processus de travail et de l'acte d'invention. Or c'est là un des thèmes favoris de la réflexivité exercée par les artistes pour comprendre de quoi leur travail est fait. Il est vain de vouloir considérer ces deux forces (défi et exigence d'inventivité, contraintes restrictives) comme simplement opposées. Mieux vaut analyser comment elles entrent en composition. Car sans cette composition des forces, l'invention n'est tout simplement pas possible, non plus que sa réception par quelque public que ce soit. Car le genre, le style, le langage, le répertoire des métaphores et la grammaire d'un art, sa technique et sa technologie sont des conditions de possibilité de l'invention autant que des conditions de limitation de l'invention, autrement dit des points d'appui pour faire différence en délimitant les possibles, quand tout devient possible.

Réaliser et achever une œuvre relève ainsi des deux ordres de contraintes :

1) l'artiste dispose ou ne dispose pas des ressources suffisantes pour aller jusqu'au bout de son projet – ici il faut entendre par « ressources » les moyens monétaires, le temps, le recours à des collaborateurs, à une équipe ou à des partenaires qui sachent travailler comme on l'espère, et qui soient disponibles, mais aussi l'absence de sollicitations qui viennent bousculer et rompre l'engagement pris vis-à-vis de soi-même pour terminer un travail coûte que coûte ;

2) l'invention à ses propres contraintes d'effectuation : on peut très bien disposer de ressources importantes et pourtant ne pas se satisfaire de ce qu'on produit. Dans certains cas, c'est parce qu'on a trop de temps ou trop de liberté qu'on se laisse envahir par l'ivresse de la libre disposition de toutes les possibilités à explorer, ou par le démon du perfectionnisme. Dans d'autres cas, il faut se rebeller contre sa facilité à créer. C'est par exemple ce que contient le poème de Robert Browning intitulé *Andrea del Sarto* et sous-titré *The Faultless Painter*, et qui a inspiré à l'historien d'art Ernst Gombrich sa formule sur « l'imperfection de la perfection, découverte du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup> ».

Le poème de Browning, publié en 1855 dans le recueil *Men and Women*, est un « monologue dramatique », un genre qui a fait la gloire de Browning. Il implique le peintre Andrea del Sarto et son épouse Lucrezia. Nous rappelons brièvement le contenu de ce poème et son motif central, la frustration du peintre, réputé pour sa virtuosité sans limites, face au succès de ses rivaux moins virtuoses, mais plus inventifs.

Gombrich cite ce poème de Browning dans un développement sur Cézanne et Picasso. Cézanne mène une lutte de toute une vie pour dépasser ce qui demeurait le credo de l'impressionnisme, à savoir la fidélité entière à l'égard des résultats de l'expérience visuelle. Cézanne a, lui, appris à faire plus avec moins, en forgeant un cadre d'invention picturale et une esthétique qui rendent cette « réduction » productive et féconde, et qui lui permettent d'expérimenter et d'avancer. Comme l'écrit encore Gombrich, « à l'intérieur de la complexité cézannienne, les critères d'exactitude figurative, qui avaient été la règle pendant des siècles, pouvaient se

7. E. GOMBRICH, *L'Écologie des images*, Paris, Flammarion, 1992, p. 60.



relâcher » (*op. cit.*, p. 69-70). Le cas de Picasso est inverse. C'était un enfant prodige, avec une surabondance de talents précoces, une sorte de perfection de la nature artiste chez un tout jeune homme, selon un schème qu'on retrouve fréquemment dans les vies des peintres. Mais le travail créateur de Picasso connaît un moment critique lors de la préparation des *Demoiselles d'Avignon*.

Gombrich fait de Picasso un Andrea del Sarto qui aurait su réagir énergiquement :

Imaginez le choc que produisirent sur un tel tempérament l'exposition des Fauves en 1905, puis la grande présentation des Cézanne organisée en 1907, après la mort du maître. [...] Ces œuvres durent faire comprendre à Picasso que « le moins est plus », que les efforts et les affres de Cézanne s'élevaient plus haut que sa propre aisance, qui avait un côté néfaste. Que ferait un peintre doué et ambitieux ? Il [...] irait encore plus loin sur cette voie que Cézanne et les Fauves ne l'avaient jamais fait.

Or ce qui est intéressant, psychologiquement, ce n'est pas qu'il ait fait ce qui était plus ou moins dans la logique de la situation, mais qu'il ait dû lutter si dur pour se défaire de la dextérité et du sentiment pour répondre à la demande d'un surcroît d'activité et de régression. (*op. cit.*, p. 71)

L'œuvre à laquelle aboutissent ces recherches de Picasso, dans ce que Gombrich appelle sa « lutte contre sa dextérité », *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), est sans doute la création la plus célébrée du peintre. Pour cette œuvre, Picasso réalisa entre 400 et 500 études, esquisses préliminaires et ébauches, en employant diverses techniques (dessins, peintures). D'après William Rubin, qui a consacré une importante monographie à cette œuvre<sup>8</sup>, c'est probablement un cas unique dans l'histoire de l'art ; aucun tableau n'a fait l'objet d'une telle accumulation d'essais préliminaires et de révisions obsessionnelles. On y retrouve l'étonnante diversité de styles qui fit dire à Daniel-Henry Kahnweiler, le revendeur de Picasso, que le tableau était inachevé, jugement que Picasso accepta du reste. En outre, les étapes finales du processus créatif menèrent à une innovation inattendue marquée par l'influence de l'art africain (même si Picasso nia avoir retravaillé l'œuvre à la suite de ses visites des collections de masques africains à Paris, malgré une documentation convaincante indiquant le contraire).

Le principe du « moins est plus » ou de « l'imperfection de la perfection » est-il une découverte du XIX<sup>e</sup> siècle ? Sous la forme de sa mise en œuvre plus systématique, sans doute, mais l'histoire nous en offre des exemples beaucoup plus anciens. Retournons dix-huit siècles en arrière, au premier siècle de notre ère, et revenons à un texte très connu de Pline l'Ancien, qui figure au chapitre 35 de son *Histoire naturelle*, publiée en l'an 77. Ce chapitre est consacré à la peinture et aux couleurs. Pline y évoque notamment les peintres Apelle et Protogène, qui rivalisaient dans le désir d'exceller dans leur art et de se surpasser l'un l'autre.

Comme l'a remarqué le latiniste Alain Michel dans son article « L'esthétique de Pline l'Ancien<sup>9</sup> », Pline évoque, à plusieurs reprises, le problème de l'achèvement de l'œuvre, et met en place, par les exemples et récits qu'il donne, une série d'arguments qui touchent à l'intensité de travail, à la célérité ou à son contraire, la lenteur du travail obsessionnel, et aussi au hasard secourable. Les indications

8. W. RUBIN, *Les Demoiselles d'Avignon*, New York, Museum of Modern Art, 1995.

9. A. MICHEL, « L'esthétique de Pline l'Ancien », in J. PIGEAUD et J. OROZ RETA (dir.), *Pline l'Ancien témoin de son temps*, Salamanque/Nantes, Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, p. 55-67.

contenues dans le chapitre 35 de son *Histoire naturelle*<sup>10</sup> sont manifestement fondées sur l'expérience des artistes, et nous servent en quelque sorte de première documentation « génétique » sur le travail créateur, sur son cours et sur ses aléas.

Pline relate de la façon suivante l'intervention du hasard, dans la résolution d'un problème d'achèvement d'une œuvre :

Parmi ses compositions, on donne la palme à l'Ialysus, qui est à Rome, consacré dans le temple de la Paix. Tant qu'il y travailla, il vécut, dit-on, de lupin trempé, qui satisfaisait à la fois sa faim et sa soif, afin que son esprit ne s'émoûsât pas par une nourriture trop délicate.

Pour défendre ce tableau des dégradations et de la vétusté, il y mit quatre fois la couleur, afin qu'une couche tombant, l'autre lui succédât.

Il y a dans ce tableau un chien fait d'une manière singulière, car c'est le hasard qui l'a peint : Protogène trouvait qu'il ne rendait pas bien la bave de ce chien haletant, du reste satisfait, ce qui lui arrivait très rarement, des autres parties.

Ce qui lui déplaisait, c'était l'art, qu'il ne pouvait pas diminuer et qui paraissait trop, l'effet s'éloignant de la réalité : c'était de la peinture, ce n'était pas de la bave. Il était inquiet, tourmenté ; car, dans la peinture il voulait la vérité, et non les à peu près. Il avait effacé plusieurs fois, il avait changé de pinceau, et rien ne le contentait ; enfin, dépité contre l'art, qui se laissait trop voir, il lança son éponge sur l'endroit déplaisant du tableau : l'éponge remplaça les couleurs dont elle était chargée, de la façon qu'il souhaitait, et dans un tableau le hasard reproduisit la nature. (*op. cit.*, p. 479)

La présence du hasard au cœur des opérations créatives, et l'entrelacs du hasard et du contrôle, de la chance et du labeur créateur, sont devenus ultérieurement un motif habituel dans la représentation du travail artistique.

Un autre motif présent chez Pline l'Ancien mérite d'être mentionné. Il fait référence aux œuvres laissées inachevées réalisées par l'artiste en raison de son décès.

Ce qui est surtout curieux et digne de remarque, c'est qu'on admire, plus que les productions terminées, les derniers morceaux des artistes, ceux même qu'ils ont laissés imparfaits, comme l'*Iris* d'Aristide, les *Tyndarides* de Nicomaque, la *Médée* de Timomaque, et ce tableau d'Apelle dont nous avons déjà parlé, la *Vénus*. En effet, on y considère l'esquisse laissée et les pensées mêmes de l'artiste ; une certaine douleur intervient pour faire priser davantage le travail, et on regrette la main arrêtée par la mort dans l'exécution. (*op. cit.*, p. 486)

À l'ère moderne, des œuvres fameuses et demeurées inachevées en raison du décès de l'artiste, tels l'*Art de la fugue* de Bach ou le *Requiem* de Mozart, sont devenues de véritables matrices de la transfiguration de l'inachèvement en une « passion » douloureuse, aussi universellement ressentie que l'est l'admiration pour les chefs-d'œuvre définitivement clos sur leur complétude. L'incomplétude fascine ici parce que la courbe incertaine du travail créateur s'identifie exactement avec l'arc de vie de l'artiste, et que la rupture des deux trajectoires est simultanée : nulle trace d'impuissance, tout au contraire, l'artiste meurt au travail ou presque, tout entier habité par l'urgence vitale de donner à l'art ses dernières forces. C'est alors sous la forme du pur regret que la demande et l'attente publiques d'un achèvement peuvent être exprimées. La finitude de l'existence n'est-elle pas cette forme supérieure et ultime d'imperfection qu'il serait heureux d'abolir, quand on est placé en présence d'œuvres et de chefs-d'œuvre appelés à franchir le temps humain et à dépasser les

10. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, t. 2, Paris, Firmin-Didot, 1877.

frontières d'une vie ? Nulle part, il n'est plus aisé de voir surgir un raisonnement contrefactuel de sens commun, et la demande et les tentatives pressantes de résolution du problème qu'il suscite : qu'aurait donc été l'œuvre si l'artiste avait vécu un peu plus longtemps ?

Dans un article intitulé « Vie et mort dans l'inachèvement<sup>11</sup> », et paru dans ce qui fut le tout dernier numéro de la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, qui porte du reste le titre *L'Inachèvement*, André Green remarque que le langage est porteur d'ambivalence, puisque le même mot, « achever », désigne l'arrivée au but, la terminaison d'un processus de croissance, mais veut dire aussi « tuer », « arrêter l'existence » :

On pourrait croire que l'idée de fin est neutre et qu'elle s'applique indifféremment au travail de la vie ou à celui de mort. Ce serait minimiser, pour le premier sens, qu'*achever* va de pair avec un sentiment de plénitude accomplie, exaltante, qui est le fond même de cet état, alors que, dans l'autre cas, il faut prendre la mesure d'un silence qui tombe comme un arrêt, livrant au néant ce qui, jusque-là, était animé d'une potentialité d'être. (art. cité, p. 156)

La difficulté créée par la double valeur de l'achèvement – accomplissement et épuisement du projet – trouve habituellement sa résolution dans la poursuite par l'artiste de son activité, œuvre après œuvre. Finir, c'est obtenir la satisfaction de la terminaison, sans laquelle aucune récompense narcissique ne viendrait soutenir le cours de l'effort. Mais ce plaisir se double de déplaisir : se pourrait-il que l'œuvre ne contienne pas la totalité des intentions et des ambitions que l'artiste avait voulu y déposer et qu'elle soit par conséquent défective ? En réalité, cet écart doit exister pour motiver la continuation de l'activité. Une œuvre, si accomplie soit-elle, aux yeux de l'artiste qui en a fini avec elle, et sans préjuger de la réception critique qui lui sera faite, doit apparaître au moins en partie décevante ou déplaisante à son auteur pour que soit maintenu le conflit intérieur qui pousse l'artiste, pour aller vers le nouveau, à se persuader qu'il était allé plus loin dans cette œuvre que dans sa production antérieure, mais qu'il dispose encore de réserves de créativité pour dépasser ce stade-là aussi, dans sa production à venir. C'est en ce sens que Green peut dire que « c'est entre deux états de l'artiste que se joue la partie », en observant que même s'il est brièvement satisfait d'un résultat, « aucun artiste ne considère jamais son œuvre comme achevée. Même quand il a atteint le point le plus élevé de son art. Shakespeare ne s'arrête pas après *Hamlet*, ni Watteau après *L'Embarquement pour Cythère*, ou Berg après *Wozzeck*. C'est que l'achèvement ou l'inachèvement concernent moins le résultat du travail, l'opus, que la soif de créer de son auteur » (art. cité, p. 160).

### Cours 3 – Thématiser l'incertitude

L'incertitude est inhérente au processus de création. Elle a deux faces : interne et externe, intrinsèque et extrinsèque. La face interne est celle du cheminement tâtonnant et non linéaire du travail créateur, son cours plus ou moins chaotique, avec ses bifurcations, ses repentirs, ses révisions, ses recommencements. La gratification

11. A. GREEN, « Vie et mort dans l'inachèvement », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, vol. 50, 1994, p. 154-183.

que procure un tel travail, avons-nous déjà remarqué, vient de là précisément, car créer, c'est, en effet, ne pas savoir d'avance ni quel sera le résultat, ni quelle sera la quantité d'essais et d'erreurs qui vont surgir durant le processus de travail, ni où se situe le point d'inflexion à partir duquel plus d'effort sera improductif. Et parce que le résultat ne peut pas être anticipé comme une cible certaine qu'on pourrait atteindre assez sûrement à l'aide d'un bon schéma de travail, l'artiste peut se réjouir d'être surpris, ou même d'être dépossédé des moyens de contrôler complètement son action. L'artiste mettra les surprises stimulantes ou désarmantes de son activité en balance avec le labeur éprouvant de ses tâtonnements.

La face extrinsèque de l'incertitude dans le travail créateur, c'est la valeur qu'autrui reconnaît au résultat, et qui expose ledit résultat à des mises en comparaison avec ce qui a été déjà fait par d'autres (« est-ce vraiment original ? ») et avec ce qui se fait (« est-ce plus "intéressant" que ce que j'ai vu, lu, entendu récemment ? »). L'évaluation des artistes et de leurs œuvres serait aisée si l'appréciation était réalisée en termes absolus, et si elle conduisait à déterminer les qualités de l'artiste et la valeur de ses œuvres à partir d'une échelle univoque de mesure, à partir d'un ensemble stable de critères dépourvus d'ambiguïté. C'est précisément le contraire qui est vrai : l'originalité esthétique et la valeur artistique ne se mesurent pas autrement qu'en termes relatifs. Mais comment opère une mesure relative de la qualité ? Les évaluations des professionnels et des publics sont produites à partir d'incessantes et d'inépuisables comparaisons. Les artistes travaillent à différer les uns des autres selon de multiples dimensions, pour soutenir la compétition par l'originalité. Mais ce que la loi de l'originalité tend à juxtaposer, les professionnels et les publics le hiérarchisent dans leurs préférences et dans leurs investissements, au long d'une série d'épreuves de compétition et de comparaison. Et les évaluations qui sont ancrées dans de telles procédures de comparaison sont sujettes à des biais, biais de préférence, biais d'information, biais de cadrage, bien davantage que dans le cas où le travail est plus directement normé.

Valéry affirme que :

La noblesse d'un art dépend de la pureté du désir dont il procède et de l'incertitude de l'auteur quant à l'heureux succès de son action. Plus l'artiste est-il rendu incertain du résultat de son effort par la nature de la matière qu'il tourmente et des agents dont il use pour la contraindre, plus pur est son désir, plus évidente sa vertu<sup>12</sup>.

Ce raisonnement est juste et faux. Il est juste parce qu'il fait communiquer l'incertitude avec la variabilité dans le travail et avec la motivation intrinsèque. Il y ajoute aussi cette touche d'éthique du labeur dont nous avons déjà parlé, et qui introduit une dimension normative et évaluative : la valeur du travail correspond à un *commitment*, à un engagement. Souscrit à ce contrat d'engagement avec soi et avec la communauté artistique celui ou celle qui consent à cette incertitude dont parle Valéry, et qui consent aux tourments qu'elle peut provoquer, mais qui consent aussi aux gratifications différées qu'elle peut procurer, puisque l'aptitude au diffèrement de la gratification est une source essentielle de motivation intrinsèque et un support de l'exercice de la créativité. Dans ce cas, selon l'action des mécanismes de

12. P. VALÉRY, « Pièces sur l'art », in : *Œuvres*, tome 2, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1241.

rationalité indirecte qu'a si bien analysés Jon Elster<sup>13</sup>, la réussite « vertueuse » (*i.e.* conforme aux valeurs hautes d'une communauté professionnelle) équivaut à un bénéfice essentiellement indirect du travail et de l'effort créateur, et non pas à un but à viser tout droit pour rafler la mise et occuper la tête du palmarès de vente de romans ou de disques.

Mais le raisonnement est faux s'il équivaut à construire une simple relation linéaire entre l'épreuve d'incertitude et la valeur du résultat. Le comportement « vertueux » contenu dans le raisonnement de Valéry est plutôt ce qu'on appelle en sociologie une « variable intermédiaire » : rien n'est tout à fait linéaire dans la relation entre le niveau d'incertitude du travail et le degré de pureté de l'intention du créateur, ni dans la relation entre la pureté du désir et la valeur du résultat. Les seuls qui souscrivent à l'équation – pureté du désir  $\Rightarrow$  valeur intrinsèquement garantie du résultat – sont les praticiens « amateurs » ou non professionnalisés. Ceux-ci soutiennent assez normalement que plus une œuvre est soustraite à toute forme d'évaluation, de comparaison et de mise en circulation marchande, plus son auteur est assuré d'être fidèle à son engagement, et d'être fidèle à la vérité de l'art. Autrement dit, ces praticiens souscrivent à une conception monodimensionnelle de l'incertitude (l'incertitude du tâtonnement dans le travail), et ils écartent l'incertitude provoquée par la mise en comparaison des résultats, par la discussion évaluative, par les *feedbacks* que produisent les réactions d'un public ou des pairs.

Une façon de quitter le raisonnement en « tout ou rien » – la vertu pure ou le calcul mercenaire impur – consiste à décrire la variabilité des états psychiques dans la conduite de l'activité. L'argument qu'il faut avancer est celui de l'alternance entre des états d'excitation et des états de contrôle réflexif. Une longue tradition d'analyse a insisté sur le caractère quasi fonctionnel de l'état maniaque-dépressif de l'artiste. On peut faire remonter à Aristote cette tradition qui a été puissamment réactivée à la Renaissance, dans la théorie néoplatonicienne de l'art, si bien explorée par André Chastel. L'économiste Albert Hirschman a généralisé l'argument de l'alternance d'états aux activités qui sont faiblement routinières et qui sont incertaines de leur résultat<sup>14</sup>. Cette alternance d'états a en outre une propriété fonctionnelle, selon les auteurs de divers travaux sur l'efficacité de la surestimation de soi que nous présentons : la forte confiance en soi procurée par la composante maniaque du comportement protège l'artiste dans les périodes de découragement, de difficultés financières et d'échec. Nous montrons aussi que la variabilité des états internes des créateurs doit être reliée à ce que nous savons des mécanismes de la motivation intrinsèque, et à l'économie de l'excitation corticale.

Retenons une autre leçon de l'analyse de Hirschman. Un travail peut être libre, émancipateur et épanouissant même si, et à vrai dire, surtout s'il comporte des obstacles, des difficultés, des surprises, un cheminement inattendu, une excitation de la découverte, une possibilité d'échec dont il faut tirer la leçon. C'est ce qui lui confère une valeur formatrice. Les artistes ont su déceler dans la nature particulière de leur travail cette liaison essentielle entre le caractère tâtonnant de l'activité créatrice et la valeur formatrice qu'elle recèle. La pratique même du métier doit procurer une expérience et des savoirs (compétences nouvelles liées à la diversité des

13. J. ELSTER, *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

14. A. HIRSCHMAN, *Vers une économie politique élargie*, Paris, Minuit, 1986.

expériences et des environnements de travail, savoirs pratiques, informations sur l'état de la création, sur les règles du jeu, sur les écarts entre les intentions créatrices et la perception de celles-ci par les publics, etc.) dont l'accumulation constitue un élément déterminant du cours durable d'une vie créatrice. Le raisonnement doit même être poussé plus loin : les métiers artistiques figurent parmi les activités qui procurent la part jugée essentielle des compétences uniquement par la pratique même, autrement dit « sur le tas », comme on dit. En somme, les artistes travaillent à apprendre sans cesse.

Qu'est-ce au juste que l'apprentissage, ici ? Le cours du travail provoque une évaluation incessante des actions déjà effectuées et une réorganisation des choix. Ces mécanismes sont particulièrement à l'œuvre dans les situations problématiques, ambiguës, indéterminées. C'est dans ces situations malaisément prévisibles que se fait l'apprentissage par essai et erreur, par correction, par tâtonnement, par reformulation des objectifs et par révision des modalités de l'engagement. En somme, c'est dans un environnement de choix incertain, confus ou indéterminé, que les innovations et les changements peuvent advenir. Les surprises obligent l'individu à réévaluer ses actes passés, à inventer des réponses inédites et à tirer les leçons d'anticipations erronées. Et c'est très exactement ce type d'expérience qui désigne l'indétermination du futur, avec sa fécondité et ses risques. Le caractère processuel de l'action signifie que l'expérience passée ne fonde que des anticipations imparfaites, et que la probabilité de l'erreur d'évaluation et de jugement requiert une solide capacité réflexive de contrôle.

#### **Cours 4 – Le travail artistique, les tâches et l'allocation du temps**

Comment s'exerce le travail artistique ? Nous recourons d'abord à un modèle général, connu et très utilisé, le modèle de Karasek<sup>15</sup>, avec ses enrichissements successifs. Ce modèle met en relation deux variables :

1) l'incidence de la charge de travail et des contraintes organisationnelles (la quantité et l'intensité de travail, le temps disponible pour exécuter les tâches, la fréquence des tâches interrompues) sur le comportement et sur l'état physique et psychique des individus ;

2) la latitude décisionnelle dont dispose le travailleur, autrement dit le degré du contrôle qu'il ou elle peut exercer sur son travail – autonomie dans l'organisation des tâches, utilisation de ses compétences, développement de nouvelles compétences, participation aux décisions qui peuvent concerner l'organisation de son travail.

Le croisement de ces deux variables engendre un tableau distribuant les caractéristiques des emplois et des situations de travail dans quatre quadrants. Ce tableau fait apparaître, dans l'un de ces quadrants, une corrélation positive entre des exigences de travail élevées et une latitude décisionnelle élevée : cette corrélation caractérise des activités soutenues par la motivation individuelle, par un contenu formateur élevé du travail et par le développement d'aptitudes à faire face à des difficultés à résoudre. Nous retrouvons ici les descriptions et les analyses du travail

15. R. KARASEK, C. BRISSON, N. KAWAKAMI, I. HOUTMAN, P. BONGERS et B. AMICK, « The job content questionnaire (JCQ): An instrument for internationally comparative assessments of psychosocial job characteristics », *Journal of Occupational Health Psychology*, vol. 3, n° 4, 1998, p. 322-355.

créateur que nous avons présentées dans les cours précédents. Mais il faut ajouter l'autre dimension qui caractérise les professions artistiques : le risque attaché à l'exercice de métiers séduisants. Ces métiers attirent beaucoup de candidats parmi lesquels une sélection opère : seule une étroite minorité d'artistes parvient à tirer de son activité des ressources suffisantes pour être libre de s'engager aussi complètement que possible dans la partie la plus gratifiante de l'activité, que nous appelons l'« activité noyau », avec toute l'indépendance souhaitable.

Il nous faut préciser ce que la gestion du risque de revenu implique pour l'organisation de l'activité dans les professions de création artistique. Un ensemble d'enquêtes, parmi lesquelles figurent nos propres travaux antérieurs sur les compositeurs et sur les comédiens, nous ont appris à établir une distinction opératoire et quantifiable entre deux groupes d'activités :

- l'activité noyau de travail créateur (*core creative activity*) comprend le travail sur l'œuvre, mais aussi la gestion personnelle de l'organisation de celui-ci : la prospection (constitution de dossiers, démarchage d'employeurs potentiels, recherche de coproducteurs, contacts avec les directeurs de galeries, comptabilité et gestion, etc.) et les activités de communication et de relations publiques (relations avec la presse et avec le public, entretien d'un site web professionnel, communication et interactions sur les réseaux sociaux, etc.) ;

- les activités adjacentes, artistiques (enseignement, interprétation, etc.), para-artistiques (emplois d'intermédiation, de diffusion, de gestion), et non artistiques (emplois extérieurs aux arts et petits boulots) permettent, par les rémunérations qu'elles procurent, de soutenir l'activité noyau.

Une enquête approfondie a été réalisée sur deux catégories d'artistes, plasticiens et musiciens, par les sociologues Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia<sup>16</sup> dont nous présentons et commentons certains résultats, notamment en raison de la précision qu'ils ont obtenue dans la décomposition des temps de travail et d'activité par le questionnaire qu'ils ont administré aux artistes interrogés. Après avoir situé dans le modèle de Karasek les différentes activités identifiées par l'analyse des portefeuilles d'emplois et de tâches des artistes enquêtés, nous montrons comment le rapport au travail varie considérablement selon les activités qu'ils et elles exercent au cours des différentes séquences de leurs carrières, et selon leur niveau de réputation et d'indépendance économique. Il apparaît que les artistes sont certainement plus virtuoses dans l'exercice de toutes les flexibilités comportementales (y compris celle des horaires atypiques de travail) que la plupart des actifs.

L'une des conséquences de cette nature composite des agendas de travail tient à l'évaluation subjective du temps consacré à l'activité noyau, qui, nous le savons maintenant, est la plus gratifiante, mais aussi la plus incertaine de sa réussite, dans la concurrence avec le travail d'autres artistes. Les artistes doivent assurément surestimer leurs chances de succès pour s'engager dans des carrières à la réussite incertaine, en ignorant ce que disent les statistiques et les courbes parétiennes de distribution très asymétrique des revenus. Ils sont enclins aussi à surpondérer la valeur du temps qu'ils engagent dans l'activité de création, tout à la fois parce que ce temps est conquis de haute lutte sur les autres tâches à exercer pour gagner sa vie, et parce que ce temps est précisément porteur de sens, en étant utilisé de manière

16. S. SINIGAGLIA-AMADIO et J. SINIGAGLIA, *Temporalités du travail artistique : le cas des musiciens.ne.s et des plasticiens.ne.s*, Paris, DEPS, coll. « Questions de culture », 2017.

radicalement différente du temps de travail dans des tâches adjacentes, qui sont plus normées, contrôlées et subordonnées. Nous donnons une preuve de cette surpondération en présentant certains résultats d'une enquête sur les artistes plasticiens qu'ont dirigée, dans les années 1980, Raymonde Moulin et Jean-Claude Passeron<sup>17</sup>. Pour illustrer la surévaluation subjective du temps consacré au travail de création, nous reprenons à cette enquête l'exemple de ce peintre qui déclare se consacrer à la peinture « à plein temps, la nuit, le jour, le samedi, le dimanche, pendant les vacances » alors qu'il avait indiqué auparavant à l'enquêteur qu'il donnait 22 heures de cours par semaine dans une école d'art.

Par une autre enquête, que réalise Frédérique Patureau, du département des Études et de la Prospective du ministère de la Culture, nous savons comment les artistes visuels organisent le temps qu'ils réservent à l'activité noyau. En moyenne, ils déclarent avoir consacré, en 2016, environ 60 % de leur temps à la création proprement dite des œuvres, c'est-à-dire aux préparatifs (recherche, conception, documentation, esquisses, essais, moulages...) et à la réalisation concrète des œuvres produites cette année-là. Le temps restant a été réparti entre les tâches de valorisation (contacts avec la presse, activation des réseaux, expositions, journées « portes ouvertes », etc.) (17 % du temps), les démarches entreprises en vue d'obtenir des financements (12 %), et le travail administratif ou comptable (11 %).

Au-delà des valeurs moyennes, les variations les plus significatives sont liées à l'âge : la part du temps consacré au travail de création proprement dit augmente linéairement avec l'avancée en âge, puisqu'il représente 57 % du temps des jeunes artistes de moins de 40 ans et qu'il atteint 69 % chez ceux qui sont âgés de 60 à 69 ans. Ce sont surtout les tâches liées à la recherche de financements qui, proportionnellement, occupent davantage les jeunes artistes : 15 % à 16 % du temps pour les classes d'âge en deçà de l'âge de 40 ans contre 9 % seulement chez les artistes âgés de 60 à 69 ans. Cet écart s'explique tout à la fois par l'importance des efforts qu'accomplissent les jeunes artistes pour émerger dans la compétition, et par les transformations dans l'allocation des financements, qui est aujourd'hui plus procédurale et plus ouvertement concurrentielle.

L'étude des activités qui sont étroitement associées au travail de création proprement dit conduit à deux observations plus générales.

1) Les artistes travaillant en indépendants sont des *jack of all trades*, des individus polyvalents, ou de petites entreprises unipersonnelles. Ces *jack of all trades* doivent détenir des compétences qui relèvent des ressorts intimes de la créativité, d'autres qui sont sociales, économiques et gestionnaires, et d'autres encore qui relèvent de l'aptitude à démarcher, à monter des projets et à négocier des financements. Il y a beaucoup de variables de différenciation possible entre les artistes, dans la détention de ces diverses qualités.

2) Les artistes font l'expérience fréquente ou permanente de la relation avec des publics, lors de la mise en circulation publique des œuvres et de leur implication personnelle dans la communication autour de leur œuvre, et ils et elles échangent constamment avec de nombreuses catégories de professionnels de la production, de la diffusion, du financement public ou privé du travail de création, qui ont tous leurs propres raisons d'agir et d'arbitrer entre les demandes, sollicitations et propositions de multiples artistes. Il n'est pas si simple pour des créateurs d'associer :

---

17. Voir R. MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 359.



– des activités (contenus, rythmes, séquençement, degré d'autonomie) qui obéissent à la règle de la motivation intrinsèque (créer de façon inventive, c'est écarter les pressions externes et les pressions psychologiques associées au calcul du succès) ;

– des activités qui obéissent à des considérations strictement gestionnaires et matérielles (comptabilité, organisation des projets, contacts avec les partenaires, négociations financières) ;

– des activités qui relèvent de la communication et de l'autopromotion, et qui exposent l'individu à des variétés de *feedback* dont il faut tirer des leçons, mais dont il faut aussi apprendre à se tenir à distance, pour maintenir la motivation intrinsèque. Cette combinaison des deux mécanismes de *feedback* et de motivation intrinsèque a été bien décrite par des auteurs comme Edward Deci et Richard Ryan et par les travaux de psychologie de la motivation. Elle conduit à user de différentes techniques de rationalisation et de surestimation de soi, mais aussi à nouer des relations avec des autres de confiance dont on accepte la critique comme une forme de soutien dans un jeu à somme positive, et non pas comme la manifestation de simples critiques de concurrents cherchant à vous décourager, à vous disqualifier et à vous dépasser ;

– des activités de négociation de la valeur et d'une partie du contenu de ses projets avec des partenaires financeurs (éditeurs, galeristes, producteurs, commissions de subventions, mécènes, autorités locales offrant des résidences d'artistes ou des subventions à la création, etc.). Dans ces négociations agissent des combinaisons d'intérêts intrinsèques et extrinsèques qui sont très variables, selon les individus, selon les segments de marché et selon les arts à forte ou faible intensité capitalistique. Ces combinaisons de raisons peuvent elles-mêmes varier de projet en projet, pour un même individu. D'un côté, si l'artiste exploite une formule qui a rencontré du succès dans son travail précédent, il ou elle peut diminuer le risque perçu par l'éditeur, le galeriste ou le producteur qui veut de la cohérence dans le signalement réputationnel de l'artiste et dans la construction d'une identité esthétique particulière de celui-ci, dans un contexte de concurrence monopolistique<sup>18</sup>. Mais exploiter une formule à succès, c'est, de l'autre côté, risquer de perdre en motivation intrinsèque et en inventivité à court terme, pour éventuellement toutefois gagner, à plus long terme, de quoi construire sa réputation sur l'étendue d'une ou plusieurs séquences de carrière, et pour élargir potentiellement sa liberté de créer, en se donnant les moyens de relancer son inventivité dans des projets très différents.

L'épaisseur organisationnelle et relationnelle du travail artistique varie selon les arts. Elle varie aussi, pour un même artiste, selon les étapes de sa carrière. Nous caractérisons la combinaison d'activités déployées dans le travail à même l'œuvre, et dans le travail autour de l'œuvre, à partir de la distinction entre l'introversivité et l'extraversivité. Le travail à même l'œuvre est expressif, il porte l'empreinte de la personnalité intime du créateur. En le signant, l'artiste en porte la responsabilité entière, et se voit reconnaître des droits matériels et moraux de propriété.

---

18. Cette notion indique ici que chaque créateur est différent, détient une identité professionnelle singulière dont le monopole lui est juridiquement garanti par le droit (matériel et moral) de la propriété artistique, mais que tous les artistes sont en compétition, sur la base même de cette différenciation illimitée.

## Cours 5 – L’agir créatif – Comment le modéliser ?

Dans une situation de travail habituelle, des objectifs et des buts sont spécifiés, un point terminal de l’activité est identifiable, qui signale qu’un résultat plus ou moins satisfaisant aura été atteint. Fabriquer un meuble, rédiger un contrat juridique, écrire un programme de traitement de données peuvent être des activités techniquement très qualifiées et complexes, mais leur achèvement est signalé par une appréciation du résultat au regard de l’objectif fixé et des propriétés du résultat : ce meuble est-il fonctionnel ? Ce contrat est-il conforme à la législation existante ? Ce programme est-il efficace et permet-il de traiter les données dont je dispose ? Bien sûr, par-delà ces objectifs de base, d’autres spécifications peuvent être ajoutées : un beau meuble, un contrat novateur (capable de prendre en compte des situations inhabituelles), un programme informatique élégant et économe en instructions. Cette nouvelle catégorie d’objectifs impliquera plus directement des comparaisons relatives et posera plus ouvertement la question des critères à l’aune desquels il est possible de mesurer l’atteinte de l’objectif fixé.

Qu’arrive-t-il dans les activités qui sollicitent les valeurs d’originalité (de différenciation) et de nouveauté, mais qui s’écartent de la mesure de satisfaction des objectifs qui a été évoquée à l’instant, celle de leur spécification fonctionnelle – un meuble de bonne utilité, un contrat qui soit juridiquement solide et garantisse la viabilité de la transaction contractuelle entre les deux parties, à leur satisfaction respective, un programme qui ne « plante » pas ?

La définition la plus saisissante des activités sans nature directement fonctionnelle a été donnée, à l’ère moderne, par Kant, avec sa fameuse qualification de l’art, objet de jugement, comme une « finalité sans fin ». Et cette définition a essaimé jusque dans les catégorisations des professions artistiques de l’Insee. Que signifie « finalité sans fin » pour notre propos ? La notion désigne une activité orientée vers un but qui n’est pas entièrement spécifié, puisque la mesure de sa réussite ou de la qualité de son achèvement ne peut pas résider dans l’adéquation à une fonction à remplir plus ou moins efficacement ou dans l’adéquation à des standards à respecter. Mais « finalité sans fin » ne veut pas dire non plus qu’il s’agirait d’une activité essentiellement interminable. La butée temporelle de la terminaison est un guide, celui auquel se réfère la sémantique du projet, de la projection en avant de soi vers un terme, et celui de l’induction réursive : une fois donné l’objectif de finir, les séquences nécessaires à l’accomplissement du projet doivent s’ordonner – collecte de matériaux, préparation de dossiers et de plans, rédaction, remaniements, premier achèvement, révisions, deuxième achèvement, correction, publication, révisions ultérieures éventuelles. Et si l’on incorpore l’œuvre dans une architecture plus vaste, celle du travail qui s’organise d’œuvre en œuvre, il faut à la fois en finir avec chaque œuvre et enchaîner les projets, et les varier suffisamment.

Si une compréhension exacte de tous les mécanismes de l’invention artistique était disponible, il suffirait de disposer d’un ensemble de savoirs ou de règles théoriques prescrivant comment réaliser une œuvre, et nous détiendrions le protocole causal de sa réalisation. C’est à peu près ce que contient la doctrine médiévale de l’art et de la technique, celle qui, pour Kant, était un repoussoir, comme le souligne Gérard Lebrun dans *Kant et la fin de la métaphysique*<sup>19</sup>. C’est saint Thomas qui affirmait

19. G. LEBRUN, *Kant et la fin de la métaphysique*, Paris, Colin, 1970.

que l'art est *ratio recta factibilium*, « la raison droite des choses à faire » ou la « juste connaissance de ce qui doit être fait ».

Comme l'écrit Umberto Eco dans ses *Écrits sur la pensée au Moyen Âge*<sup>20</sup>, cette définition médiévale inscrit l'art dans le domaine du faire et non dans le domaine de l'agir. Parce que l'« *ars* » englobe alors ce que nous appelons l'artisanat et la technique, l'art, dans la théorie médiévale, est conçu comme une opération sur des matériaux physiques (sculpture, construction d'une maison ou d'un navire) ou mentaux (logique, rhétorique) en vue d'un résultat. L'art s'inscrit dans le domaine du faire et non dans celui de l'agir qui relève de la moralité. Il relève prioritairement de l'activité des métiers.

Dans les remaniements théoriques qui interviennent au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est la propriété de l'agir qui sera progressivement incorporée dans la conception de l'acte artistique, car elle n'est pas strictement déterminable causalement. La nécessité causale, rappelle Lebrun dans son analyse de la position kantienne, est rétrospective, alors que l'acte producteur est prospectif. Dans la nécessité causale, la succession se confond avec l'ordre du temps, alors que dans l'acte producteur, la succession des actes s'insère dans le cours du temps où l'effet est incertain, et où l'ordre des actes n'est pas nécessairement déterminé. Kant a distingué « succession causale objective » et « succession perceptive » (par exemple la perception d'une maison) : dans le cas de la perception de la maison, « nul ordre déterminé ne m'oblige à commencer par un côté plutôt que par un autre ». Si l'acte qui accomplit la construction d'une maison ou la réalisation d'une sculpture n'est pas la simple manifestation d'un concept (ou d'un « *blueprint* ») de maison ou de sculpture, c'est que l'acte qui l'accomplit gagne en épaisseur temporelle et en possible liberté.

L'œuvre d'art doit, commente Lebrun, « être assez déconcertante pour que je n'y retrouve pas simplement la marque du métier, mais aussi assez maîtrisée pour qu'on ne puisse pas penser qu'il s'agit d'un produit du hasard » (*op. cit.*, p. 395). Il faut donc qu'il y ait une finalité organisatrice mais qui ne soit pas une *ratio recta factibilium*. Cette finalité organisatrice ne peut pas être la direction de l'opération de création artistique sous le contrôle d'un concept, d'une idée directrice. « Finalité sans fin » veut désigner ce point d'équilibre entre une action dotée d'une intention et un agir expressif qui ne se déduit pas simplement d'un contenu intentionnel préalable.

Cette argumentation concerne d'abord, chez Kant, les opérations du jugement que porte le spectateur pour concevoir qu'une œuvre est belle ou simplement agréable. Les développements sur l'agir créateur sont beaucoup plus restreints chez Kant. Nous en exposons les principes essentiels, contenus dans sa théorie du génie, en suivant, là encore, Gérard Lebrun.

Au terme de cette exploration, nous reposons notre question : comment travaille l'artiste pour parvenir à une création expressive qui s'écarte d'une simple communication d'idées claires et bien formées, et d'une simple application de règles bien spécifiées ? Nous reconnaissons le problème qui hante explicitement toutes les analyses du processus créateur depuis au moins la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si l'activité créatrice n'empruntait pas une direction, elle se résumerait à une accumulation d'idées et de gestes à laquelle aucun principe de sélection ne donnerait ni forme ni formule d'achèvement. Mais la simple hypothèse d'une forme de contrôle du cours

20. U. ECO, *Écrits sur la pensée au Moyen Âge*, Paris, Grasset, 2016.

de l'activité par un principe directeur paraît entrer en contradiction radicale avec la nature non finalisée du processus, génératrice de nouveauté et donc d'imprévisibilité.

Ce problème a été abondamment exposé dans des formulations qui ont toutes en commun d'affirmer la directionnalité de l'activité, mais d'en récuser la prévisibilité. C'est au prix de cette tension que l'activité créatrice est possible et qu'elle a des propriétés intrinsèques de liberté, d'autodétermination et d'intensité motivationnelle pour l'artiste, et des propriétés extrinsèques d'originalité qui situent la production artistique dans un espace infini de différenciation des talents et des réalisations. Notons que l'argument de la tension créatrice sert aussi à soutenir une conception générale de la *praxis* : ce que nous admirons le plus dans la production humaine, autrement dit ce qui satisfait des désirs et des besoins supérieurs de l'humain, n'obéit pas à la rationalité instrumentale propre aux activités et aux domaines qui exigent un calcul des moyens et des fins pour des résultats prévisibles.

Une fois reconnue la tension qui existe entre les forces de l'invention et du contrôle, comment peut-on avancer dans l'élucidation du processus créateur ? Quelle est exactement la nature du contrôle qui règle le cours incertain et tâtonnant de l'activité créatrice ? Nous partons d'un article du philosophe analytique américain Monroe Beardsley, paru en 1965, « On the Creation of Art<sup>21</sup> ». Beardsley énonce ainsi les données de base du problème. S'agissant d'un processus qui doit se mouvoir dans une direction désirable, il importe de concevoir que l'aléa des heureux accidents d'invention existe, et doit être préservé et chéri comme une composante essentielle, mais que l'aléa du processus ne peut pas masquer la nécessité d'un contrôle au moins partiel. Avant de suggérer sa solution, Beardsley examine et critique deux solutions qui conduisent à des impasses théoriques, la théorie « propulsive » et la théorie « finaliste » du processus créateur.

Selon la première, un facteur (la volonté d'exprimer des idées ou des émotions ou une vision) permettant de contrôler tout le processus intervient avant le commencement du travail, et conserve une influence causale déterminante tout au long du processus. Selon la seconde, le mécanisme de contrôle qui gouverne le cours du travail est le but final vers lequel tend tout le processus. Si ce but est suffisamment spécifié, il peut guider adéquatement la démarche de l'artiste vers le résultat et lui permettre, à chaque étape, d'ajuster son travail, si tâtonnant soit-il, en fonction de l'objectif à atteindre. Les analyses du processus créateur qui empruntent cette seconde voie assimilent généralement la production de l'œuvre à une position et à une résolution d'un problème ou d'une série de problèmes : le problème étant spécifié, l'examen du processus créateur consiste à décomposer les opérations créatrices en une série plus ou moins longue de choix entre les moyens disponibles, en vue d'atteindre le but défini.

Beardsley discute plus particulièrement cette seconde théorie, qu'on peut appeler « intentionnaliste-téléologique », et il s'attarde sur ce qu'il faut entendre par « problème » à résoudre par le créateur. Puis il propose sa propre voie, pour quitter les impasses des deux positions qu'il vient de critiquer, et développe une théorie de la dynamique autogénératrice et autocorrectrice de l'activité créatrice. Que valent alors les notions de début, de développement et de terminaison du processus ? Le début n'agit pas comme un facteur qui déterminerait toute la conduite du processus,

---

21. M. BEARDSLEY, « On the Creation of Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 23, n° 3, 1965, p. 291-304.

puisque la théorie propulsive est récusée. Il devient un état premier d'un processus stochastique, où chaque état hérite des caractéristiques de la configuration immédiatement antérieure du travail en cours et peut être décrit par l'ensemble des probabilités qu'a le projet de suivre tel ou tel cours, en fonction des possibilités ouvertes par la séquence qui a conduit à l'état présent du projet. Pour que le caractère processuel de l'activité créatrice – le profil autogénérateur de son cheminement – conserve ses propriétés dynamiques, il importe que la variabilité des situations réelles de création s'inscrive dans ce schéma théorique.

La variabilité n'est rien d'autre que l'espace de probabilité dans lequel la dynamique du travail créateur prend place. Son profil dynamique peut être celui d'un renforcement continu et somme toute linéaire d'une série de choix initiaux qui agissent comme un cadre régulateur et qui contraignent progressivement les décisions prises aux différentes étapes ultérieures. Mais le cheminement peut aussi bifurquer, et le résultat final n'avoir que des liens très ténus avec le schéma initial ou l'idée première posés par l'artiste. Et en tout point du travail en cours, une opération de jugement critique intervient. L'exercice du jugement doit bien faire quelque chose comme rapporter chaque choix local, microscopique, à son environnement de formes et de contenus en construction, et, pour ce faire, le jugement doit opérer selon des critères de choix. Comment sont formés ces critères de choix et comment agissent-ils pour que le travail opère à la fois dans une dynamique stochastique (à chaque coup de pinceau nouveau, un autre environnement de possibilités est ouvert) et qu'il ne soit pas simplement prisonnier de ce qu'on appelle une « dépendance de sentier » (le futur est entièrement dépendant des choix passés) ? Car s'il faut revenir en arrière, c'est en ayant une vision architectonique de l'ensemble en progression. Et cette vision architectonique introduit d'une manière ou d'une autre des critères de cohérence et ce qu'on peut appeler un « fil directeur », qui contribue à la sélection des possibilités à choisir pour continuer, ou qui contribue à la décision de revenir en arrière, ou de choisir une autre voie.

Que valent les arguments de Beardsley ? Et faut-il souscrire à sa critique du raisonnement qui fait état de la résolution de problèmes dans un travail de création ? Pour répondre, nous prenons appui sur les réponses originales et très suggestives de l'historien d'art Michael Baxandall, dans ses *Formes de l'intention*<sup>22</sup> dont le deuxième chapitre est consacré à l'analyse du *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler*, une œuvre de Picasso de 1910. Baxandall entend procéder à une analyse intentionnelle, mais sans endosser le schéma d'un contrôle intentionnel qui réglerait dès le début l'ensemble du cours de l'action, sans surprise ni pour le créateur ni pour le spectateur, puisque toutes les caractéristiques essentielles de l'œuvre seraient contenues dans la spécification initiale de l'intention ou de la visée du créateur, et seraient donc aisées à déduire de cette intention ou visée, si elle est connue. Il est hors de question de rendre compte des « milliers de décisions positives, de perceptions et d'anticipations dont nul récit ne saura reconstituer la complexité. [...] Et s'il n'est pas possible de reconstruire un processus, on peut toujours en conserver l'hypothèse. Il est probablement inutile de vouloir décrire un processus particulier, mais la notion générale de processus peut toujours jouer un rôle déterminant dans l'analyse de l'intention qui sous-tend un tableau donné » (*op. cit.*, p. 113-114). De même, Baxandall fait un inventaire des problèmes qui sont traités dans la toile de Picasso.

22. M. BAXANDALL, *Formes de l'intention*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

Intention, processus, problèmes, ces notions sont abritées de leur possible usage propulsif ou finaliste par le recours à des registres de généralisation volontairement approximative, puisque la description microscopique exhaustive des intentions et des décisions du peintre en quête de solutions est absolument impossible.

Le fin mot de l'analyse est de redistribuer entre différents niveaux de conscience et d'infraconscience la machinerie cognitive et émotionnelle qui organise l'action du peintre : il y a bien des problèmes à traiter, bien des décisions à prendre, bien des solutions à chercher, des flux incessants de questions à traiter, mais rien ne nous oblige à les considérer selon le schéma habituel de problématisation et de décision, qui veut maximiser le contrôle et la rationalité de l'évaluation des solutions. C'est le sens de l'argument de Baxandall :

Pour Picasso, suivre des directives, affronter de grandes questions, signifiait dans une large mesure suivre ses propres goûts, ou obéir à ses propres répulsions, en matière de peinture – ceci valant en particulier pour ses propres tableaux : il n'avait pas besoin de formuler explicitement les problèmes qu'il affrontait. En fait, son action se situant au niveau du processus, son attention était toujours ancrée dans l'instant présent : tout son temps allait aux problèmes secondaires qui ne cessaient d'affluer. Comme il le dit, ce qui devait prévaloir, c'était le sentiment de trouver, plutôt que celui de chercher. En un sens, comme ce sont ses propres dispositions qui évoluent entre 1906 et 1912, sa peinture, de son point de vue, devait aller presque de soi. Mais même pour « trouver », il faut des critères susceptibles d'établir ce qu'est une découverte : le fait que Picasso n'ait pas toujours réfléchi, consciemment, sur les critères qu'il utilisait ne veut pas dire qu'il n'en possédait pas. Or posséder des critères au moyen desquels il devient possible d'évaluer son propre travail, c'est agir de manière intentionnelle. (*op. cit.*, p. 124)

## **Cours 6 – L'arc temporel du travail de création et la pression de l'achèvement**

Le temps du travail à même l'œuvre doit pouvoir s'approcher, au moins par séquences, d'un temps architectonique, celui d'une intégration des séquences successives dans un ensemble qui se structure progressivement (propriété d'organicité). Ce temps qualifie le travail de la forme et de la mise en forme – l'ajustement dynamique complexe entre les parties et le tout, au sein d'un espace de choix potentiellement illimité. Ceci posé, quelle est la quantité optimale de temps chronométrique ou calendaire pour obtenir la qualité d'événementialité ou de présentisme favorable à l'immersion et à l'inventivité ? Et quelle est la courbure de l'expérience temporelle ainsi conçue ?

D'un côté, on dira que les créatrices et créateurs pris par leur effort et immergés dans leur travail n'ont jamais assez de temps, puisque le terme précis de l'effort n'est pas strictement définissable : la finalité demeure imprécise et donc le compte à rebours se met en place dans le flux temporel de la progression de l'effort vers le but, selon le modèle stochastique et ensembliste que nous avons précédemment examiné. Seul un compte à rebours quantifiable (le temps chronométrique) peut aligner les agendas de tous ceux qui sont impliqués dans la publication ou la diffusion de l'œuvre, et préciser celui de l'artiste.

Mais de l'autre côté, bien sûr, le temps social et le temps individuel ne peuvent pas se satisfaire de cette indétermination : ils peuvent au mieux permettre à l'artiste de se construire des plages de liberté et d'indétermination, ces plages « événementielles », mais qui sont enchâssées dans le temps du monde. Considérer ou affirmer qu'on n'a

« jamais assez de temps » pour un projet authentiquement créatif, c'est tendre la relation à l'extrême et savoir qu'on risque de la faire basculer dans un déséquilibre non pas instructif (au bout d'un certain temps, il faut en finir), mais destructeur (celui de l'inachevable ou du perfectionnisme stérilisant).

Nous entrons dans la compréhension processuelle de la temporalité du travail créateur en exposant d'abord la distinction entre deux conceptions du temps, que nous référons à l'article fameux de John McTaggart, « The unreality of Time », publié en 1908<sup>23</sup>. Si nous reprenons la présentation du processus de travail créateur à même l'œuvre, nous pouvons le décrire en quelque sorte de l'extérieur en indiquant des dates de début et de fin de travail, à partir des indices donnés par les artistes, et à partir des données contractuelles et des dates de publications. On pourrait se satisfaire de cette première approche de la temporalité : après tout, le processus qui est logé entre les deux dates identifiables de début et de fin est tellement complexe que le sociologue pourrait bien avoir tort de se fourvoyer dans l'étude du chaos temporel de la production d'une œuvre. Il vaut mieux savoir comment les acteurs du processus se coordonnent à partir de repères temporels simples (quand l'achèvement est-il prévu ?), et en déduire que tout processus doit se conclure pour des raisons de coordination, de contrat ou de simple productivité visible de l'artiste, si celui-ci ou celle-ci veut avoir une carrière visible et des revenus tirés de travaux réalisés, et non pas s'enliser dans des travaux interminables.

Mais nous échouerions alors à discerner toutes les qualités particulières du travail créateur sur lesquelles ce cours ne cesse d'insister. Au lieu d'identifier des dates de début et de fin, nous comprenons le temps comme la succession des moments et des événements chaque fois présents et dotés, chacun, d'un futur anticipé et d'un passé réalisé. Dans cette conception, le futur de chaque moment est ouvert et encore indéterminé, et de nombreuses bifurcations sont possibles, qui doivent se coordonner avec la directionnalité de l'action. La conception de la temporalité que nous proposons a les propriétés suivantes. Elle est intégratrice, puisque chaque moment présent est gros d'un passé mémorisé et d'un futur anticipé, au lieu que le temps soit organisé par des relations sérielles de points disjoints et équidistants les uns des autres, comme le sont les unités du temps égrené par les horloges. La dynamique temporelle est hétérogène : les moments sont chargés de décisions de quantité variable et de mouvements de retours en arrière ou de contrôle et d'avancée ; et la perception du temps passé à travailler peut entretenir une relation très variable avec le temps chronométrique. La temporalité est directionnelle : le déroulement du processus de travail doit avoir un terme, mais n'est pas contrôlé par une spécification certaine du but final. C'est bien ce que contient la théorie si suggestive de l'intentionnalité élaborée par Baxandall :

Faire de l'intention quelque chose de statique, en supposant que le résultat final se conforme plus ou moins à une idée initiale, reviendrait à nier une large part de l'intérêt que peut susciter un tableau (tant pour celui qui le fait que pour celui qui le contemple). Ce serait nier en effet la rencontre avec le médium et réduire l'art à une sorte de sphère conceptuelle ou idéale que l'œuvre matérialiserait imparfaitement. Il n'y a rien ici qui corresponde à une intention : on trouve plutôt d'innombrables moments intentionnels se déployant comme suit : I1->I2->I3->... De plus, une telle suite englobe non seulement une foule d'actions et de décisions, mais aussi quantité de refus et de décisions négatives,

23. J. E. MCTAGGART, « The unreality of Time », *Mind*, vol. 17, n° 68, 1908, p. 457-474.

qui correspondent aux moments où le peintre a choisi de ne pas faire quelque chose ou de laisser quelque chose de côté – soit ... I3->I4->I5->I6->... Tout ceci a eu un effet déterminant sur l'œuvre que nous percevons. (*op. cit.*, p. 113)

Ce temps-durée complexe est enchâssé dans le temps chronométrique, et la situation de travail rapporte l'un à l'autre, mais l'enchâssement est complexe, et peut prendre la forme d'une gestion flexible des durées de travail dans une journée ou une semaine ou une année, ou davantage. Les horaires de travail ou les habitudes de travail ne sont pas métronomiques, l'autonomie dans le travail de création est celle de la non-sujétion à une technologie de subordination telle que celle qui, dans le salariat, gouverne la quantité contractuelle de travail dû et contrôlable.

Comment cette conception de la temporalité, qui a une vocation générale, s'applique-t-elle particulièrement au travail de création ? Nous faisons un détour par l'analyse sémantique des verbes d'action et d'état, qui permet de faire apparaître une distinction entre quatre catégories de verbes : d'activité, de réalisation, d'accomplissement et d'état. Cette distinction a été proposée par Zeno Vendler, un philosophe américain du langage<sup>24</sup>, dont nous exposons l'argument, ainsi que les modifications qui lui ont été apportées ultérieurement par Anthony Kenny. La caractérisation suivante du temps processuel émerge, qui s'applique à la catégorie de verbes d'accomplissement.

1) Il s'agit d'un temps non homogène, autrement dit d'un processus qui est durable mais dont l'extension dans le temps n'est pas nécessairement linéaire ou continue. On peut, par exemple, travailler à une œuvre de manière discontinue, alors qu'on ne peut pas courir un 100 mètres de manière discontinue, un jour courir 20 mètres, le lendemain 50 autres. Ou alors on parle d'autre chose que de courir une course.

2) C'est un temps comportant une butée, un terme – le processus doit s'achever sur un résultat qui n'est pas prescrit comme le terme d'une action, mais qui est contractualisé et générateur d'une espérance de gains (matériels et symboliques), une fois l'œuvre produite, et qui peut donner lieu à une qualification progressive de la terminaison (« j'ai vraiment fini ou je n'ai pas encore fini de peindre cette toile et je vais y travailler encore »).

À partir de cette caractérisation, nous analysons un paradoxe inhérent au déroulement temporel l'activité créatrice. D'un côté, le temps est une ressource rare et son emploi a, par définition, un coût d'opportunité. La valeur du temps se mesure à la valeur de ce que l'individu aurait pu en faire s'il l'avait utilisé autrement, par exemple pour produire une autre œuvre, ou pour se livrer à une activité plus directement rémunératrice ou plus profitable, ou moins exigeante. Et puis l'artiste travaille, *volens nolens*, en mode projet : toutes sortes de partenaires ont leur agenda de travail à coordonner au sien et leur temps propre a également son coût d'opportunité. De l'autre côté, l'artiste peut travailler à rendre le développement de son travail flexible, aussi longtemps que possible, pour espérer maximiser la valeur d'invention de son travail, autrement dit pour faire en sorte que son travail puisse encore le surprendre et l'amener à prendre des décisions surprenantes (c'est une idée très présente chez John Dewey, dans *L'Art comme expérience*), même lorsqu'il s'approche de l'état final de l'œuvre.

Ce second usage du temps est celui du moment présent inscrit dans un temps-durée, éventuellement dilatable, dans lequel on agit et on avance sans se laisser tyranniser ou

24. Z. VENDLER, « Verbs and Times », *The Philosophical Review*, vol. 66, 1957, p. 143-160.



contrôler par le terme. Ce temps peut recevoir une forme idéalement gratifiante, que Mihaly Csikszentmihalyi a appelée le « flow<sup>25</sup> ». En psychologie positive, le *flow* est l'état mental que connaît une personne quand elle est immergée dans une activité qui l'absorbe complètement et qu'elle se trouve dans un état maximal de concentration, de plein engagement et de satisfaction dans son accomplissement.

Un ensemble de caractéristiques (ou de conditions) sont requises pour situer l'individu dans cet état, selon l'analyse de Csikszentmihalyi. Elles sont généralement associées à l'accomplissement de tâches qui sont d'abord réalisées pour elles-mêmes, pour le plaisir de les accomplir plutôt que pour des buts extérieurs (ce sont des activités « autotéliques »).

Comment cette qualité de *flow* favorable à l'inventivité s'insère-t-elle dans le temps chronométrique ou calendaire, qui est notamment celui de la *deadline* ? La question est posée par le sociologue Howard Becker<sup>26</sup>. Celui-ci trouve en effet dans l'argument de la butée temporelle (la *deadline*) le mécanisme le plus aisément observable, parmi les diverses stratégies d'achèvement.

Comment les artistes savent-ils qu'ils ont fini une œuvre, qu'ils doivent s'arrêter d'écrire ou de peindre ? Leur décision se fonde souvent sur ce que d'autres membres du monde de l'art sont susceptibles d'en penser. Quand on interroge les artistes, ils sont presque toujours incapables de dire comment ils savent qu'ils ont fini. En fait, ils ne peuvent pas dire à quel moment une œuvre est achevée, mais seulement à quel moment elle doit l'être. Et il ne s'agit pas là d'une nécessité inhérente à leur discipline ou à leur mode d'expression, mais bien plutôt d'une obligation imposée par le monde de l'art. Si une pièce de théâtre est annoncée pour le 10 avril, elle devra être jouée à cette date. Sinon, il faudra rembourser les places louées, décommander les critiques invités, etc. Le metteur en scène perdra une partie du public, réduira ses chances de pouvoir monter d'autres pièces, s'aliénera la confiance des acteurs et des directeurs de salles. Les systèmes de production et de distribution de la plupart des mondes de l'art imposent ainsi des délais impératifs. (*op. cit.*, p. 215-216)

Il reste à examiner comment la pression de la *deadline* agit sur l'inventivité. Peut-on demeurer inventif quand les pressions externes sont fortes ? Pour répondre, nous faisons état d'une recherche très originale menée par Teresa Amabile, Constance Hadley et Steven Kramer<sup>27</sup>. Ces chercheurs ont étudié des projets de recherche et de développement menés dans des entreprises de trois secteurs industriels : nous sommes loin des arts, mais non de l'impératif de créativité, tant la production d'idées nouvelles et efficaces est une valeur recherchée dans le travail des individus et des équipes de ces entreprises. Quels sont les résultats de cette recherche ?

1) Les chercheurs et ingénieurs étudiés sont le plus créatifs quand ils travaillent sous une pression temporelle faible ou modérée : c'est ainsi que viennent les idées nouvelles, les solutions à des problèmes nouveaux, et dans un relatif isolement propice à la concentration sur de longues plages de temps.

25. M. CSIKSZENTMIHALYI, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper and Row, 1990.

26. H. BECKER, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1989.

27. T. AMABILE, C. HADLEY et S. KRAMER, « Creativity under the gun », *Harvard Business Review*, 2002.

Si la pression temporelle est forte et si les tâches s'ajoutent les unes aux autres un peu chaotiquement, les individus sont peu créatifs, ils sont pris dans un engrenage, ils se dispersent entre de nombreuses tâches et interactions, et ils croient accumuler travail et effort, mais ne vont nulle part (perte de directionnalité), et ils perdent le sens de ce qu'ils font.

2) Mais nous savons aussi que la créativité est complémentaire de l'effort et de cette capacité à s'inventer des obstacles dont parle Valéry, ou à se rendre la tâche difficile dont parle Gombrich à propos de Picasso luttant contre sa facilité.

3) L'idéal est toujours d'avoir plus d'espace et de temps pour déployer son inventivité, mais cet idéal est abstrait. Dans la réalité, il faut composer avec les contraintes et avec l'environnement de travail.

C'est donc une affaire d'organisation. Pour demeurer créatifs en cas de forte pression temporelle, les chercheurs et les ingénieurs des entreprises étudiées doivent pouvoir s'isoler, par intermittence, de tout le flot de travail quotidien. Et c'est aussi une question de cadrage mental, seul capable de donner du sens à une forte pression des délais. L'étude montre qu'il faut pouvoir adopter le comportement d'une équipe en mission dans les situations objectivement et significativement urgentes qui se présentent lorsqu'un concurrent est sur le point de doubler votre équipe, ou lorsqu'une chance pour l'équipe de publier son travail ou de le présenter dans une occasion importante s'offre rapidement.

Ces résultats peuvent être rapprochés des résultats de l'enquête de Sabrina et Jérémy Sinigaglia sur les temporalités du travail artistique, qui fait état d'un sentiment majoritaire d'urgence et qui analyse le passage de « l'angoisse à la méthode ».

Nous achevons cette première année du cours consacré à la question de l'achèvement dans le travail de création en présentant et en commentant les réponses recueillies par Coline Pierré et Martin Page auprès de 31 artistes auteurs, majoritairement écrivains, à la question « Quand sais-tu qu'une œuvre est achevée ? », et recueillies dans le livre *Les artistes ont-ils vraiment besoin de manger ?*<sup>28</sup>. Ces réponses illustrent nombre des thèmes abordés dans notre cours. Elles se distribuent en sept groupes :

1. La notion même d'achèvement est remise en cause par certains, soit parce que le propre du travail de création est de remettre sans cesse l'ouvrage sur le métier, soit parce que la notion même de « fin » ou de « début » n'est pas adéquate, et qu'il convient de la remplacer plutôt par la notion de « processus », soit encore parce que les contraintes externes (fixées par l'éditeur, le producteur...) imposent d'elles-mêmes une « fin ».

2. L'œuvre est ressentie comme achevée quand l'artiste ressent des symptômes d'épuisement, voire de détestation de l'œuvre, ou que le critère du résultat « satisfaisant » permet d'écarter le spectre du perfectionnisme douloureux.

3. L'œuvre est jugée achevée quand elle a atteint une forme d'équilibre que de nouvelles retouches briseraient.

---

28. C. PIERRÉ et M. PAGE (dir.), *Les artistes ont-ils vraiment besoin de manger ?*, Paris, Monstrograph, 2018. Notons que ces réponses émanent d'auteurs moins connus que les artistes que nous avons cités antérieurement, ce à quoi nous tenons pour éviter d'indexer notre analyse sur le simple scintillement de cas fameux. Nous nous réservons de traiter plus complètement, dans le cours qui suivra, la question de la relation entre le système de travail, l'inventivité et la réussite.

4. L'œuvre est jugée achevée quand elle devient « autonome », et qu'elle paraît à son auteur-riche exister par elle-même.

5. L'œuvre est jugée achevée quand le potentiel d'apprentissage qu'elle recèle pour son auteur-riche est épuisé.

6. Le motif de l'incertitude qu'à l'achèvement est récusé, le résultat est entrevu d'emblée, et la terminaison n'est qu'une question de temps.

7. Le comportement de travail peut être double, et la créatrice ou le créateur distribue son activité entre des projets à conclusion définie et des projets ouverts à des remaniements fréquents ou indéfinis.

Pour conclure, nous montrons comment ces réponses entrent en résonance avec les problèmes que nous avons traités tout au long de notre cours.

#### COLLOQUE – LA CRÉATION EN SUSPENS

Le colloque « La création en suspens » s'est déroulé le 14 mai 2019, et a réuni un ensemble de chercheur-se-s spécialistes des mécanismes de la créativité et de l'étude des processus de création dans les arts. En introduction, Pierre-Michel Menger a souligné que l'objectif premier du colloque était de mobiliser une diversité raisonnée d'études de cas, issues d'arts et d'époques différents. Lors d'une première session, Daniel Ferrer et Jérôme Dokic ont analysé les formes d'équilibre et de déséquilibre qui gouvernent ou contrarient l'achèvement d'une œuvre. D. Ferrer a montré ce que la génétique littéraire apportait à la compréhension du non fini, en tant que résultat d'une dynamique processuelle et interactive. J. Dokic a, quant à lui, étudié les types de registres cognitifs et d'action qui gouvernent le sentiment d'achèvement. Une deuxième session était dédiée à la séquentialité du processus créateur : l'intervention de Todd Lubart a porté sur la non-linéarité de celui-ci, alors que Simon Bittmann a proposé, à partir des œuvres inachevées d'Orson Welles, une typologie de l'inachèvement propre à la production cinématographique. Une troisième session portait sur les stratégies propres à la création musicale : Annegret Fauser a présenté ses travaux sur la trajectoire transculturelle d'une œuvre achevée entre plusieurs pays, la *Khovanshchina* de Moussorgski, et Yves Balmer a proposé une grille d'analyse des stratégies compositionnelles d'Olivier Messiaen. Une quatrième session fut enfin consacrée au genre du *non finito*, avec plusieurs études de cas. Jacques Le Rider a présenté les tentatives d'achèvement éditorial d'une œuvre littéraire, à partir de la comparaison des éditions de Nietzsche et de Musil. Antoinette Le Normand-Romain a analysé l'incomplétude dans le projet esthétique de Rodin et sa réception. Étienne Anheim a mis en évidence les conditions historiques et contractuelles d'émergence du *non finito* dans la peinture italienne de la Renaissance. P.-M. Menger a conclu la journée sur les conceptualisations possibles des dynamiques de l'inachèvement.

#### Programme

Introduction, Pierre-Michel Menger (Collège de France).

#### Partie 1 – Équilibre et déséquilibre dans l'inachèvement

- Daniel Ferrer (CNRS) : « L'inachèvement interne » ;
- Jérôme Dokic (EHESS) : « L'obscur objet du sentiment d'achèvement ».

## Partie 2 – La création : un processus séquentiel

- Todd Lubart (université Paris-Descartes) : « Le processus créatif : sa nature dynamique et non linéaire » ;
- Simon Bittmann (ATER, Collège de France) : « Orson Welles achevé par Netflix. Réflexions sur la valeur d'un film à l'ère du numérique » ;

## Partie 3 : « Stratégies de composition et d'achèvement »

- Annegret Fauser et Cary C. Boshamer (North Carolina Chapel Hill) : « Achèvements par-delà les frontières. Khovanshchina Paris 1913 » ;
- Yves Balmer (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris) : « Olivier Messiaen et ses stratégies compositionnelles » ;

## Partie 4 – La valeur de l'inachèvement : le *non finito* en art

- Jacques Le Rider (EPHE) : « La tentation de terminer l'œuvre inachevée à la place de l'auteur : face aux *Fragments posthumes* de Nietzsche et au chantier *Homme sans qualités* de Musil » ;
- Antoinette Le Normand-Romain (conservateur général du patrimoine) : « Le *non finito* chez Rodin : l'émotion du statuaire livrée au public » ;
- Étienne Anheim (EHESS) : « Les conditions sociales d'émergence du *non finito* dans l'art italien (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) ».

Conclusion, Pierre-Michel Menger (Collège de France).

## COURS À L'ÉTRANGER

Deux cours ont été donnés à l'université d'Oxford, les 2 et 3 mai 2019.

## The labor process in creative undertakings

Sociology has much to offer with regard to work, employment, careers, occupations, organizations in the arts, and the social processes linking up the professionals who must cooperate to make art producible, collectible, and available. Many issues have been more or less successfully addressed: attitudes toward occupational risk; the simultaneous growth of employment and unemployment; the valuation of work correlated with its uncertain course and outcome; the surprising tolerance of inequality in creative industries (Menger, 2014). Assuredly, the success factors seem more indeterminate than for many comparable occupations. Yet this is exactly why this puzzling combination of unusual characteristics is analytically attractive, as the combination of factors provides sufficient variability to be explored methodically. I contend that sociology has much to gain by focusing on the working process itself – with its sequences, bifurcations, revisions and negotiations – and on its outcomes. The key notions I'll invoke are variability and selection. Consider these two forces, which in combination are usually described as the drivers of creativity. Invention exploits variability, by tearing exploration away from the base of known and tested realities and allowing for processes of trial and error. And

selection and optimization occur by means of a patient and permanent monitoring in the course of invention.

### **Creative labor and the issue of excess. Markets, behaviors, risk management**

The issue of excess (excess supply of works and excess demand for variety) has been a major defining feature of creative labor markets for at least 150 years. My aim is to check to what extent speaking of excess makes sense. I'll work out the problem by taking a view of excess from the demand side, then from the supply side. In the fourth part of my presentation, I'll show how artists manage to face uncertainty as to their job prospects and economic condition. These risk management techniques provide a clue to recalibrate the excess argument and to look afresh at competition that operates in a regime of unlimited differentiation of production and at the inequalities such a monopolistic competition generates.

#### CONFÉRENCIER INVITÉ

Cycle de quatre conférences du professeur Andrew Abbott, invité sur une chaire d'État du Collège de France : « Faits et valeurs ».

Andrew Abbott, professeur de sociologie à l'université de Chicago, a donné quatre conférences publiées par les Éditions du Collège de France. Ces conférences proposaient un ancrage théorique et historique du projet d'analyse processuelle des faits sociaux, qui avait fait l'objet d'une première formalisation dans *Processual Sociology* (2016, University of Chicago Press). La première conférence portait sur l'historicisme chez Émile Durkheim, à partir d'une comparaison avec l'architecture de la philosophie kantienne. La deuxième conférence comparait les approches historicistes de Karl Marx et Alfred Marshall, afin d'en dégager une conception de la stabilité comme lignée (*lineage*) d'événements et du changement comme équilibre présent entre choix et causalité. La troisième conférence était consacrée à l'analyse des faits et des valeurs proposée par Max Weber : Andrew Abbott a dégagé une contradiction au sein des textes de Weber, et souligné les limites intrinsèques de l'historicisme radical. Enfin, dans une quatrième conférence, le professeur Abbott a pu tracer les grandes lignes d'une approche processuelle qui rejette l'idée selon laquelle les faits et les valeurs seraient des éléments aisément identifiables du social, dotés d'attributs spécifiques : Andrew Abbott propose plutôt de parler de processus de « *facting* » et de « *valuing* », effectués par les acteurs afin de faire du présent un objet d'action et d'expérience.

## RECHERCHE

#### RECHERCHES DE L'ÉQUIPE

L'équipe de la chaire était constituée en 2018-2019 de Pierre-Michel Menger, Simon Bittmann (ATER auprès de la chaire), Colin Marchika (ingénieur d'études à l'EHESS), Yann Renisio (postdoctorant sur contrat PSL) et Pierre Verschueren, maître de conférences à l'université de Besançon. Les travaux de l'équipe ont porté sur l'exploitation de la base de données qui avait été constituée sur les carrières et la

production de recherche de l'ensemble des universitaires français actifs, sans la période 1984-2014. Les recherches sur les carrières de recherche et d'enseignement en mathématiques ont été poursuivies, dans le prolongement du colloque qui s'était tenu en 2018 au Collège de France, sous ma direction. Un ouvrage collectif est en préparation, qui sera enrichi par les contributions des participants à un *workshop* qui se tiendra au Collège de France en mars 2020.

SIMON BITTMANN, ATER

Outre les travaux et recherches d'appui qu'il a fournis à la chaire, ses activités personnelles de recherche ont été partagées entre la rédaction d'articles tirés de sa thèse de doctorat, qu'il détaille ci-dessous, et la préparation d'un projet CNRS (section CR/02, 36, 40 et 53), sur la régulation de la concurrence numérique, pour lequel il a commencé un travail de terrain dont il a présenté les premiers résultats dans différents séminaires.

Un premier article a été publié dans *Sociologie du travail* : il propose un cadre intersectionnel pour penser la relation de crédit, prenant acte de la diversité des registres mobilisés lors de différentes interactions marchandes. Si la sociologie a eu souvent tendance à opposer crédits formel et informel, crédits personnel et contractuel, Simon Bittmann montre, à partir du cas de prêts offerts par des entreprises blanches à des emprunteurs afro-américains, que les prêteurs s'appuient sur différentes formes d'encastrement (judiciaire, dans le procès de travail et dans la ségrégation résidentielle) pour assurer le remboursement des créances, produisant une « économie raciale de l'obligation ».

Dans un deuxième article, figurant dans le dernier numéro de *Genèses*, Simon Bittmann analyse la naissance du « crédit à la consommation » comme une catégorie d'intervention politique et économique aux États-Unis, à la suite du krach de 1929 : celle-ci émerge à la rencontre des luttes contre l'usure menées depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et de nouvelles conceptions du rôle joué par les petits emprunteurs au sein de l'économie. Cette évolution produit une recomposition partielle des savoirs produits sur l'endettement et des modalités d'intervention sur le marché : le taux d'intérêt évolue notamment, d'un instrument d'encadrement juridique à un outil de pilotage économique.

Un troisième article a été accepté pour publication dans la revue *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (à paraître). Fondé sur l'analyse de données quantitatives et qualitatives portant sur les pratiques d'agences de l'Illinois au début du XX<sup>e</sup> siècle, Simon Bittmann met en évidence trois types d'attitudes à l'égard du temps économique : au temps des dettes pressantes, on peut opposer celui de la gestion budgétaire et, enfin, celui de l'investissement. L'analyse croisée des métiers et des motifs de recours à l'emprunt permet ensuite de dégager certains principes de structuration de l'espace social, sur la base des pratiques de consommation, des catégorisations qui ne peuvent être que partiellement associées à l'une des attitudes temporelles.

D'autres projets sont actuellement en cours de révision ou de soumission :

– une proposition d'article acceptée dans le cadre d'un numéro spécial de la *Revue française de sociologie*, sur le thème « Mondes économiques, mondes militants. Contestations, frontières et coopérations », coordonnée par Sophie Dubuisson-Quellier et Laure Bereni. L'article étudie la création, entre 1910 et 1941, du premier

marché de crédit à la consommation aux États-Unis, comme le produit d'interactions tour à tour conflictuelles et coopératives entre les mouvements réformateurs mobilisés contre l'usure et certains professionnels du crédit. À partir d'archives de la principale entreprise du secteur, nous décrivons les modalités d'incorporation de la critique au sein du secteur et ses effets sur l'offre de prêts ;

– un article accepté pour un numéro spécial du *European Journal of Sociology* (« *Law, Finance and Social Order* »), coordonné par Benjamin Lemoine et Thomas Angeletti. Le numéro regroupe des juristes comme Katarina Pistor et des sociologues de la fiscalité comme Alexis Spire, afin de combler un manque d'analyses consacrées au droit en sociologie de la finance. La contribution de Simon Bittmann étudie l'évolution des modalités de fixation du « vrai » coût du crédit, entre intérêt, escompte et frais, sur la période couverte par sa thèse : si la sociologie a beaucoup travaillé la question de la tarification, peu de travaux sont consacrés au prix comme dispositif marchand, organisationnel et politique.

## PUBLICATIONS

MENGER P.-M. (dir.), *Le Talent en débat*, Paris, PUF, 2018.

MENGER P.-M., « Introduction », in P.-M. MENGER (dir.), *Le Talent en débat*, Paris, PUF, 2018, p. 7-13.

MENGER P.-M., « Le talent et la physique sociale des inégalités », in P.-M. MENGER (dir.), *Le Talent en débat*, Paris, PUF, 2018, p. 15-99.

MENGER P.-M., « Excellence », in G. ORIGGI (dir.), *Passions sociales*, Paris, PUF, 2018, p. 245-251.

MENGER P.-M., « Préface », in G. DUMONT, *Grimpeur professionnel. Le travail créateur sur le marché du sponsoring*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2018, p. 7-15.

MENGER P.-M., « Los perfiles de la inconclusión. La obra de Rodin y la pluralidad de sus incompletitudes », *Apuntes de Investigación del CECYP*, vol. 30, 2018, p. 12-43.

MENGER P.-M., in S. PRUNIER-POULMAIRE (dir.), *Êtres au travail*, Working Life-Working Lives, Paris, Éd. Intervalles, 2019, p. 14.

MENGER P.-M., « Inequalities in the arts », in J. HALLEY et D. SONOLET (dir.), *Bourdieu in Question*, Leyde/Boston, Brill, 2019, p. 161-180.

MENGER P.-M., « Le travail créateur dans les arts », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 36, n° 1, 2018, p. 115-133.

MENGER P.-M., « Sociologie du travail créateur », *Annuaire du Collège de France 2016-2017. Cours et travaux*, n° 117, 2019, p. 483-502, <https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.14356>.

MENGER P.-M., « Quelle sera la culture des robots ? », *AOC*, 2018, <https://aoc.media/analyse/2018/10/10/sera-culture-robots/>.