

## Œuvrer dans l'incertitude (1)

**Le travail est généralement traité comme une grandeur négative en analyse économique classique, où il reçoit la qualité restrictive de désutilité (d'utilité négative), c'est-à-dire de dépense d'énergie individuelle en échange d'un salaire et de biens de consommation auxquels ce salaire donne accès. Ce sont le loisir et les biens de consommation qui sont sources de satisfaction et de bien-être individuel, le travail apparaissant alors comme une consommation négative.**

par Pierre-Michel MENGER\*

De la sorte, l'engagement sur le marché du travail et le choix d'occuper tel ou tel emploi relèvent intégralement d'une axiomatique classique de la rationalité du comportement de maximisation sous contrainte : le choix d'exercer une activité rémunérée ne se distingue en rien d'une dépense d'énergie, et peut être entièrement compris comme un arbitrage entre le sacrifice de bien-être qu'impose l'effort et le gain de bien-être que procurent les biens et le loisir acquis en contrepartie de la rémunération de l'effort productif.

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

Il existe une vision strictement opposée, qui fait du travail une valeur typiquement positive, parce qu'il engage les ressources de créativité et d'expression de soi. Cette valeur positive du travail est célébrée par toute une tradition d'analyse qui insiste sur la réalité extra-économique de l'activité authentiquement inventive, et qui en fait la forme idéalement désirable du travail. Cette tradition se confond, pour l'essentiel, avec l'histoire du modèle expressiviste de la *praxis*, dont l'origine peut être trouvée dans la théorie aris-

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

Mais que dit au juste l'argument aristotélicien ? Dans l'*Ethique à Nicomaque*, Aristote élabore une philosophie de l'action (*praxis*) et de la production (*poiësis*) fondée sur le principe de contingence et d'indétermination du futur. Le monde dans lequel évolue l'homme est un monde inachevé, imparfaitement déterminé. L'action humaine peut en modifier le cours, car les choses peuvent être différentes de ce qu'elles sont. La contingence du monde, où évolue l'homme, signifie que le changement est une possibilité toujours ouverte, et que l'action humaine se loge dans cet écart entre l'être en puissance et l'être en acte, qu'ouvre le « pouvoir d'être autre ». La contingence du monde permet d'inventer et de produire du nouveau, en tant que le producteur façonne une matière jusque là indéterminée. Le principe de contingence peut être qualifié de principe d'incertitude, et celui-ci est porteur de succès comme d'échec de l'action.

Quelles caractéristiques présentent les activités dotées d'un coefficient d'incertitude élevé ? Arthur Stinchcombe classe les structures d'activité selon le degré de variabilité des facteurs qui déterminent directement leurs propriétés constitutives : la stabilité ou l'instabilité d'un marché de produits industriels détermine, par exemple, les propriétés du système d'organisation du travail exigé pour adapter en permanence la production aux conditions changeantes de l'environnement. L'issue d'une activité est incertaine lorsqu'elle est le produit de la « forte variance des variables cau-



© Brassai® Estate BRASSAI/distr. RMN-Thierry Lepage

*« Les travaux de création artistique ou de recherche scientifique, mais aussi des activités moins prestigieuses telles que la publicité, le jeu, le sport, la bourse, le combat, comptent parmi les entreprises humaines les plus faiblement routinières et dont l'issue est très imparfaitement prévisible ». Photo de Picasso peignant sur un journal par Brassai (1899-1984), septembre 1939.*

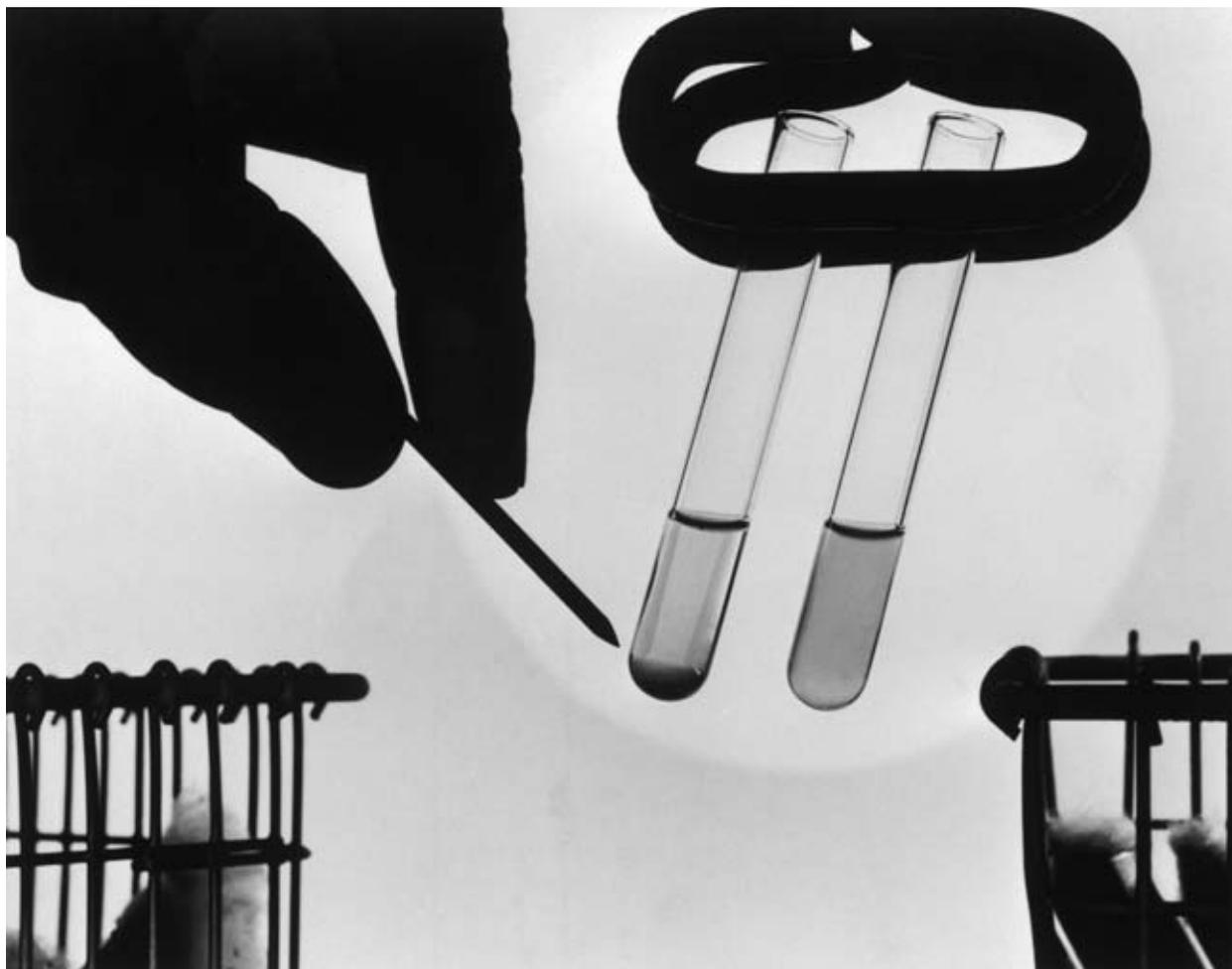
sales affectant le résultat de l'action », de « l'imprévisibilité de la valeur que prendra la variable causale directement influente » et d'une « relation de causalité insécable entre cette variable et le résultat » (2). En caractérisant les facteurs déterminants par leur variance, on peut, dès lors, échelonner les activités sur un axe allant des plus standar-

disées et répétitives aux moins routinières selon que la variance des déterminants de l'action est faible ou forte. Les travaux de création artistique ou de recherche scientifique, mais aussi des activités moins prestigieuses telles que la publicité, le jeu, le sport, la bourse, comptent parmi les entreprises humaines les plus faiblement routinières et dont

l'issue est très imparfaitement prévisible. D'où, observe Stinchcombe, le recours si fréquent aux superstitions, aux pratiques divinatoires ou à la magie, supposées forcer la chance et réduire l'incertitude. Les valeurs de l'inspiration, du don, du génie, de l'intuition, de la créativité, plus acceptables dans des univers d'action culturellement sophistiqués comme les arts ou la création intellectuelle, ne font que fixer sur la personne et ses qualités intrinsèques cette foi en des pouvoirs magiques et surnaturels de contrôle de l'incertitude.

professionnels, consommateurs profanes) qui reçoivent l'œuvre achevée.

En montrant comment le créateur n'est jamais assuré de parvenir au terme de son entreprise ou d'y parvenir conformément à ce qu'il espérait faire, je soulignerai que l'incertitude n'est pas uniquement extérieure au travail créateur, et qu'elle ne concerne pas simplement la réaction d'un public ou d'un marché. Car réduire la question de l'incertitude réussite à celle de l'admiration, de l'indifférence ou de l'hostilité d'un public à l'égard de l'artiste et de ses œuvres,



© Eugène Smith/MAGNUM PHOTOS

« Les travaux de création artistique ou de recherche scientifique, mais aussi des activités moins prestigieuses telles que la publicité, le jeu, le sport, la bourse, le combat, comptent parmi les entreprises humaines les plus faiblement routinières et dont l'issue est très imparfaitement prévisible ». Expérience dans un laboratoire de bactériologie, Notre-Dame University (Inde), W. Eugene Smith, 1949.

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

c'est parcourir la moitié du chemin de l'analyse, et suggérer que l'engagement dans une carrière artistique peut être assimilé à un pari de loterie : chacun, ressentant en lui l'appel de la vocation artistique, pourrait tenter sa chance en laissant le hasard opérer, puisque les ingrédients de l'invention originale ne sont pas spécifiables *a priori*. Ce schéma conduirait chacun à surestimer indéfiniment ses chances de succès à force de sous-estimer la force des comparaisons sélectives opérées par ceux qui jugent son travail. La surestimation de soi est bien une disposition fonctionnelle dans un comportement en horizon incertain, mais l'activité de

l'artiste le renseigne aussi progressivement sur la valeur espérée de son choix professionnel. Je montrerai comment la compétition, en procédant à des tournois de comparaison entre les artistes, en présence d'une incertitude radicale sur la valeur absolue de leurs œuvres et de leurs performances, structure les carrières professionnelles au travers d'incessantes situations de classement sélectif. J'indiquerai en conclusion pourquoi les résultats les plus admirés du travail créateur peuvent apparaître tout à la fois imprévisibles, dans leur émergence, et inévitables, dans les jugements portés sur leurs qualités.

### **Le cheminement incertain du travail créateur**

Le travail artistique est modelé par l'incertitude. L'activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini, ni assuré. Si elle était programmable, elle dériverait d'une bonne spécification des problèmes à résoudre, des connaissances à mettre en œuvre sans difficulté, et des règles d'optimisation à adopter sans contraintes de tâtonnement (3). Et son évaluation serait aisée, parce que le résultat pourrait être rapporté au but qui était spécifié par une programmation efficace de l'action. Mais c'est l'incertitude sur le cours de l'activité et son résultat qui est la condition de l'invention originale, et de l'innovation à plus longue portée. Elle est aussi la condition de la satisfaction prise à créer, car il appartient aux activités faiblement routinières, dont l'invention créatrice des artistes est habituellement présentée comme une incarnation paradigmatique, de réserver des satisfactions et des épreuves proportionnées au degré d'imprévisibilité du résultat et du succès.

Comme l'indique Albert Hirschman, moins les activités sont routinières et utilitaires, plus l'incertitude qui pèse sur leur accomplissement place l'individu dans une situation d'ambivalence. La tension et la difficulté inhérentes à un effort dont les chances de succès sont partiellement ou totalement imprévisibles, trouvent leur compensation dans les moments exaltants de jouissance anticipée de l'aboutissement et de conviction fugitive de la réussite qui jalonnent et soutiennent le cours de l'activité :

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

Selon la pensée économique traditionnelle, un individu reçoit un bénéfice essentiellement lorsqu'il atteint le but de la consommation, c'est-à-dire au cours de l'acte qui consis-

te à consommer un bien ou à jouir de son usage ou de sa possession. Mais, comme nous sommes dotés d'une imagination vivace, les choses sont en fait plus compliquées. Quand nous sommes sûrs qu'un bien désiré sera à nous ou qu'un événement souhaité se réalisera [...], nous vivons l'expérience, agréable en elle-même, de « savourer à l'avance » cet événement futur. [...] Quand le but est lointain et l'aboutissement tout à fait problématique, il peut se produire quelque chose qui ressemble fort à cette jouissance : qui cherche la vérité (ou la beauté) acquiert souvent la conviction, si fugitive soit-elle, de l'avoir atteinte ou touchée du doigt [...].

C'est cette expérience de « savourer à l'avance » qui équivaut à la fusion de la recherche et du but dont j'ai parlé plus haut. Ce phénomène aide à comprendre l'existence et l'importance des activités non utilitaires. Comme s'il s'agissait de compenser l'incertitude quant à l'issue et le fait que la tâche est ardue ou périlleuse, l'effort de recherche prend la couleur de l'objectif et procure ainsi une expérience très supérieure aux sensations agréables ou « stimulantes » que j'ai évoquées auparavant. En dépit de son caractère fréquemment douloureux, cet effort a une qualité exaltante et enivrante bien connue » (4).

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

Incertaine, l'activité n'est pourtant pas chaotique : si elle était totalement imprévisible, elle serait inorganisable et inévaluable. On se gardera donc de toute idéalisation de l'incertitude. Le travail artistique serait impossible si, jusque dans les formes les plus individuelles et les plus libres d'invention créatrice, des conventions et des routines n'étaient pas là pour permettre la réalisation et la diffusion des œuvres. Car sans conventions, sans règles d'interaction, sans procédures plus ou moins stabilisées de division des tâches et d'ajustement mutuel des attentes et des significations échangées, nulle coopération n'est possible entre tous ceux qui doivent concourir à la production, à la diffusion, à la consommation, à l'évaluation et à la conservation des œuvres (5).

Et le comportement de l'artiste n'est ni univoque, ni monolithique. Sa variabilité est l'un des ressorts les plus féconds de la tension créatrice. Si les activités non routinières possèdent bien cette propriété, ô combien recherchée, d'apprendre sans cesse des choses nouvelles à qui les accomplit, il serait pourtant absurde de ne pas graduer cette valeur formatrice : nul ne pourrait travailler à réinventer sans cesse tous les aspects essentiels de son activité. D'où le caractère composite du travail artistique, qui est fait de défis et d'inventions, mais aussi d'appuis sur des solutions déjà mises à l'épreuve dans le passé. La multiplicité des manières d'un artiste, ou la variété des phases de son travail, qui le conduisent à alterner des œuvres exploratoires et des œuvres plus attendues et plus conformes à son image publique, ou le changement brusque et durable, ou même le dédoublement de l'artiste entre plusieurs identités, constituent autant de formes d'individualisation situées le long d'un axe dont les deux extrémités seraient la pure exploita-

tion d'une formule de création entièrement analysable et reproductible d'une œuvre à l'autre, et (pour l'autre pôle) le changement constant, rebelle à toute stabilisation reconnaissable d'une manière personnelle, et donc à toute identification d'un style individuel.

Il n'en demeure pas moins que le prestige même et la force de séduction des métiers artistiques sont mesurés à l'aune de l'incertitude quant au résultat et sont amplifiés par la structure de la compétition que cette incertitude déclenche et met en œuvre.

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

Telle que je l'ai considérée jusqu'ici, l'incertitude caractérisait d'abord l'écart entre l'effort entrepris et le but à atteindre dans la réalisation d'un projet. Avec les plaisirs et les inquiétudes qu'elle suscite, il pourrait être aisé de déboucher sur une définition quasi anthropologique du comportement en horizon incertain, dont serait déduit un idéal social et communautaire : le travail, loin d'être une grandeur négative, ne serait-il pas le seul moyen d'accomplissement de l'individu dans la plénitude de ses talents et de ses ressources, dès lors qu'il s'appliquerait au genre de tâches qui recèlent ce potentiel de jouissance à se mouvoir en horizon incertain ?

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

L'évaluation des artistes et de leurs œuvres et la perception de différences qualitatives seraient aisées si l'appréciation était réalisée en termes absolus, et si elle conduisait à déterminer les qualités de l'artiste et les caractéristiques de ses œuvres à partir d'une échelle univoque de mesure et d'un ensemble stable de critères dépourvus d'ambiguïté. Tel n'est pas le cas. Comme je l'ai déjà souligné, les propriétés fondamentales de l'activité sont la différenciation illimitée des biens et des qualités des artistes, et la compétition par l'originalité. L'originalité esthétique et la valeur artistique, à la différence d'une performance sportive chronométrée ou de la résolution d'un problème, ne se mesurent pas autrement qu'en termes relatifs.

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

Les carrières des artistes (et celles des œuvres) se déroulent, pour l'essentiel, hors du cadre organisationnel stable qu'offre l'entreprise par la passation d'un contrat de longue

durée avec ses employés afin de les rémunérer en échange de l'accomplissement des actes de travail qu'elle spécifie, qu'elle cherche à contrôler (la seule définition juridique convaincante du salariat est la relation de subordination), et dont elle mesure la productivité. Ici, au contraire, la carrière est généralement une trajectoire de réalisations construite au fil de transactions contractuelles, et dont la dynamique ne bénéficie d'aucune des garanties associées à la carrière salariale ordinaire.

D'autre part, c'est la compétition sur un marché qui détermine la valeur des réalisations, à travers l'intensité de la demande immédiate qui les préfère, et à travers un flux de demandes, qui s'établit sur le caractère durable de l'œuvre et sur l'interdépendance entre les œuvres produites par l'artiste tout au long de sa carrière – le succès de l'une d'elles pouvant déclencher un engouement pour ses œuvres antérieures, et susciter un plus grand intérêt pour ses œuvres à venir. La qualité de chaque offre est incertaine : l'appréciation des aptitudes des artistes et de la valeur des œuvres produites ne peut pas se faire directement, à travers des mesures de compétences ou des tests standardisés. Et lorsque l'évaluation d'une performance ou d'un produit en termes absolus est impossible, les classements, les schémas de rémunération et les profils de progression dans la carrière prennent la forme de tournois (tournois compétitifs en musique, recrutements par *casting*, attributions de prix, classements dans les hit-parades, travaux d'évaluation des critiques, etc.), dans lesquels les évaluations sont construites à partir d'incessantes comparaisons. Les artistes travaillent à se différencier les uns des autres selon de multiples dimensions pour soutenir la compétition par l'originalité, mais les critiques, les professionnels des mondes de l'art, les intermédiaires des marchés (producteurs, employeurs, organisateurs, agents) et les consommateurs ne cessent de procéder à des classements. La culture nécessaire pour apprécier et évaluer les œuvres peut se définir dès lors comme la somme des comparaisons significatives qu'un individu est capable d'effectuer, explicitement et tacitement, pour attribuer sens et valeur à une œuvre. Ainsi, ce que la loi de l'originalité tend, dans un premier temps, à juxtaposer, les professionnels et les publics le hiérarchisent à travers leurs préférences et leurs investissements, tout au long d'une série d'épreuves de compétition et de comparaison. Ce qu'on appelle le « talent » peut être défini comme ce gradient de qualité qui est attribué à l'individu artiste à travers ces comparaisons dépourvues de repères externes absolus. La difficulté de définir le talent vient de ce qu'il est non pas une valeur arbitraire, mais une qualité purement différentielle. Enfin, les carrières distribuent les professionnels par hiérarchie de réputation, en fonction de leurs réalisations passées.

Ensemble, ces trois caractéristiques ont leurs répondants dans la manière dont opèrent les entrepreneurs culturels. La stratégie est entièrement ordonnée autour d'un couple : l'exploitation de l'incertitude, qui est une condition du profit entrepreneurial, selon la définition classique de Frank Knight (6), et la réduction de l'incertitude. Les ingrédients

du succès sont mal connus, l'incertitude quant au potentiel de marché de chaque œuvre et de chaque innovation pousse chaque firme à multiplier les paris sur les artistes, ce qui, par effet de composition, conduit l'ensemble des entrepreneurs des industries culturelles à alimenter un excès structurel d'offre, avec ses pics saisonniers (par exemple, les « rentrées littéraires » qui sont assorties de statistiques journalistiques sur la croissance vertigineuse, année après année, des publications de romans candidats aux prix littéraires) et ses fluctuations conjoncturelles. Mais, dès qu'ils parviennent à déceler un artiste à « haut potentiel », les entrepreneurs s'ingénient à le surexposer et à actionner les

valeur instantanée en une valeur durable, en un actif sûr sur lequel il est possible d'investir.

La structure de la compétition en est l'expression. Il est efficace pour les grandes firmes de laisser agir les producteurs indépendants comme des aventuriers explorateurs, preneurs de risques et fins connaisseurs des niches de marché et des tendances émergentes, et d'organiser une compétition coopérative avec ceux-ci, *via* la distribution de leurs produits et l'octroi de participations financières dans leur capital. C'est l'image classique de l'oligopole à franges. Les petites firmes consacrent l'essentiel de leurs moyens à la recherche des talents et au financement de leurs produc-



© François Perri/REA

*« Les artistes travaillent à se différencier les uns des autres selon de multiples dimensions pour soutenir la compétition par leur originalité, mais les critiques, les professionnels des mondes de l'art, les intermédiaires des marchés (producteurs, employeurs, organisateurs, agents) et les consommateurs ne cessent de procéder à des classements ».* Ouverture de la FIAC (foire internationale d'art contemporain) 2009.

leviers qui déclenchent dans le public les mouvements de contagion imitative, en exploitant la dynamique d'autorenforcement qui fait du succès de l'artiste un effet et une cause de la qualité que lui attribuent les consommateurs. Et vis-à-vis de cet artiste qui engrange ses premiers succès, ils peuvent être tentés de chercher à le « développer », à la manière d'une invention scientifique ou d'une innovation technique issue de la recherche-développement. Ainsi, après avoir tiré parti de l'incertitude sur l'identité des vainqueurs en exploitant la compétition par l'originalité, ils s'efforcent de réduire l'incertitude sur les chances de succès futur de l'artiste prometteur, en cherchant à transformer sa

tions ; les *majors* extraient la rente *via* la distribution des productions indépendantes, rachètent aux indépendants les contrats des artistes qui réussissent, développent les carrières les plus prometteuses, s'allient aux stars, et s'emploient, par leurs investissements publicitaires et promotionnels, à déclencher et à renforcer la dynamique d'amplification des succès. Le tableau doit être décrit en termes moins binaires, car, en réalité, les *majors* sont elles-mêmes des galaxies, dans lesquelles des labels se comportent en centres autonomes de production et de profit, et agissent également comme des découvreurs de talents. Mais la distinction par la taille demeure, et elle imprime ses

caractéristiques à la démographie de la population des entreprises : taux de mortalité élevé des petites firmes, croissance des plus habiles (ou chanceuses), rachats, fusions, concentrations. Ainsi, dans une économie de variété, les producteurs indépendants sont sans cesse plus nombreux, alors même que le taux de concentration du secteur s'élève : en réalité, c'est aussi la densité de leurs relations d'interdépendance avec les autres firmes et avec les entreprises dominantes qui s'accroît (7).

### Carrières et marchés

Réunissons les deux versants que constituent les carrières et les marchés. L'excès d'offre (de biens et de candidats à la carrière d'artiste) a deux motifs. D'une part, le nombre d'artistes et la variété de la production augmentent plus vite que la demande, parce que la surproduction est une réponse rationnelle des organisations à un environnement incertain. D'autre part, l'organisation par projet de la production des biens artistiques, qui permet de minimiser les coûts fixes induits par ce schéma de surproduction rationnelle, fait largement appel à l'instauration de relations contractuelles temporaires avec les diverses catégories de professionnels impliquées, pour la plupart des opérations requises, depuis la création jusqu'à la diffusion des biens. Ce mode d'organisation a lui-même pour caractéristique d'engendrer une main-d'œuvre structurellement excédentaire, disponible pour répondre aux projets qui la sollicitent.

Comment, dans ce flux de candidats à une carrière, faire émerger ceux qui vont s'installer plus ou moins durablement dans la profession, alors que la qualité ne se laisse pas mesurer directement et absolument, que l'incertitude sur la valeur potentielle des artistes fait loi, que des qualités essentielles peuvent ne se révéler qu'à travers une série d'expériences professionnelles, et que l'information sur les caractéristiques de chacun, dans une compétition par l'originalité, est difficile à rassembler et à actualiser ? La réponse réside dans la formule des compétitions par comparaison relative, laquelle, à travers les tournois d'évaluation, est omniprésente dans les mondes de l'art, pour classer les artistes et les œuvres.

Comment peut-on concevoir une carrière sur le modèle d'un tournoi compétitif ? Selon le modèle proposé par James Rosenbaum (8), les conditions requises pour l'adoption d'un mécanisme de tournoi sont : l'existence de différences interindividuelles substantielles, qui justifient que les plus méritants l'emportent sur les autres ; l'imperfection de l'information sur les aptitudes individuelles, qui requiert des compétitions répétées, à la différence des situations d'activité dans lesquelles l'aptitude paraît pouvoir être mesurée sans ambiguïté ; l'importance prise par les réalisations passées, qui influent sur les chances de succès des réalisations présentes (par contraste, Rosenbaum prend l'exemple du vendeur qui fait du porte-à-porte et pour qui le taux de succès antérieur n'a pas vraiment d'influence sur les chances de succès de son prochain démarchage) ; l'existence d'un système efficace d'interprétation des informations sur les réalisations passées de l'individu est nécessaire. Ces

hypothèses dérivent de deux constats simples : la nature et la quantité exacte des ressources (aptitudes, effort, compétences acquises) engagées par l'individu sont difficiles ou impossibles à préciser et à mesurer directement, et la valeur du résultat ne se laisse apprécier qu'à travers des classements ordinaux.

Ces hypothèses correspondent bien à ce que nous observons. Si, par exemple, nous postulons qu'entre les artistes existent bien des différences d'aptitude et de productivité, comment pouvons-nous les caractériser ? Que savons-nous de ces aptitudes inégalement distribuées ? La réponse vaut pour l'analyse de la réussite dans les arts, mais également pour les sciences, les sports, l'action politique ou les affaires. Certaines qualités sont des capacités mesurables (capacités intellectuelles, qualités physiques et psychologiques) qui agissent comme des conditions nécessaires facilement détectables, notamment quand la compétition est au premier chef gouvernée par la réussite aux épreuves initiales de la compétition scolaire et universitaire, avec les avantages cumulatifs que procurent la vitesse de réussite dans les études, la fréquentation des meilleurs établissements, le contact avec des enseignants et des étudiants de haut niveau. D'autres qualités sont documentées par les explorations biographiques : la quantité de travail, la ténacité, la fertilité de l'imagination et l'aptitude au *divergent thinking*, qui constitue l'un des ressorts de l'invention créative, ou encore la capacité de concentration sur des activités dans lesquelles l'intérêt de l'individu est si fortement stimulé que la motivation intrinsèque agit comme le meilleur levier d'un comportement quasi obsessionnel, où se mélange les valeurs de travail et de jeu (9). La hiérarchie de ces qualités varie selon la nature des activités considérées : un avantage substantiel dans la dotation des qualités essentielles dans un domaine précis d'activité procure aux candidats au succès le moyen d'accéder, dans ledit domaine, à l'étage supérieur de la sélection compétitive.

À partir de ce point, le raisonnement par les facteurs de la réussite devient un leurre, dans la mesure où, au-delà d'un certain seuil, l'avantage que pourrait procurer la détention en plus grande quantité de l'une ou l'autre de ces qualités, et, par exemple, de capacités intellectuelles encore beaucoup plus élevées que celles des concurrents, n'augmente plus véritablement les chances d'une réussite très importante dans l'activité concernée. C'est bien sûr la combinaison des divers types de qualités et capacités qui compte, mais la formule du dosage de ces qualités et capacités, qui pourrait produire les combinaisons optimales, est indéfinissable (10). Nous savons simplement que la distribution de ces qualités, avec leurs combinaisons indéchiffrables, provoque de fortes inégalités dans les chances de réussite, mais que l'estimation de celles-ci est impossible *a priori*, d'où le recours aux pratiques de comparaison relative.

A la question de savoir pourquoi les mondes de l'art procèdent à des classements comparatifs et à des sélections éliminatoires, il est donc possible de donner une réponse plus complète. La compétition par l'originalité, la valorisation de la nouveauté comme valeur émergente et imprévisible, et la faible capacité d'anticipation des préférences des

consommateurs déterminent l'incertitude sur la qualité relative des biens et des artistes. Cette incertitude s'exprime dans la forte indétermination des combinaisons de qualités requises pour réussir dans la compétition.

Dans ce contexte, la carrière des artistes peut être analysée comme un processus stochastique (11) : les jeunes artistes sont incertains sur la qualité de leur travail, et leurs engagements (expositions, publications, performances, concerts) constituent une succession d'épreuves d'évaluation. Ils choisissent de poursuivre, si se révèlent favorables

tiatives entrepreneuriales, aides publiques), et de la valeur qu'ils attribuent à la gratification non monétaire de leur activité, au regard des activités alternatives dans lesquelles ils pourraient disposer de chances supérieures de réussite.

Une cohorte d'artistes entrés simultanément sur le marché est ainsi composée de tous ceux qui n'obtiennent que des succès modestes ou rencontrent assez vite des échecs, et ne jouissent donc que de revenus faibles, et d'une minorité de professionnels qui, au terme d'une première phase de carrière, émergent de la compétition. Les inégalités de reve-



© Photo Josse/LEEMAGE

« La réponse réside dans la formule des compétitions par comparaison relative, laquelle, à travers les tournois d'évaluation, est omniprésente dans les mondes de l'art, pour classer les artistes et les œuvres ». « Les joueurs de cartes », peinture de Paul Cézanne (1839-1906), 1890, Musée d'Orsay, Paris.

les premières évaluations de leurs pairs, des critiques, des membres de leur groupe de référence. Les artistes qui réussissent moins bien ou très peu dans une première phase de la carrière, se trouvent dès lors exposés à un mécanisme de désavantage cumulatif. Le maintien dans la carrière, dans l'espoir de surmonter les effets négatifs de débuts médiocres, dépend des moyens qui sont à la disposition des artistes pour gérer les risques professionnels (multiactivité, couverture assurantielle du sous-emploi, diversification des segments d'activité sur lesquels acquérir une visibilité, ini-

nu expriment les effets de composition de la population artistique dont la croissance est portée par deux mécanismes : le nombre des entrants qui cherchent à faire carrière, augmente plus rapidement que la part de ceux que la compétition relègue et élimine. Les artistes d'une cohorte qui poursuivent leur carrière entrent en compétition avec les artistes des cohortes les ayant précédés : leur situation dans la compétition ne dépend donc pas d'un statut attaché à un emploi comme dans une organisation, avec son ancienneté et son positionnement hiérarchique, mais de la

valeur estimée de leur production et de leurs chances de se maintenir ou de s'élever dans la hiérarchie des réputations.

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

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

### L'œuvre, issue imprévisible et inévitable

La valeur de ce qui nous apparaît être la réussite d'une œuvre est toujours double : la facture de l'œuvre était imprévisible – l'originalité est la signature de la surprise, c'est une valeur cardinale, considérablement estimée par notre culture – et pourtant, telle qu'elle se présente, l'œuvre réussie impose un caractère d'inévitabilité – au sens où elle ne peut être autrement. Pour comprendre pourquoi est requise la conjonction de ces deux valeurs opposées, reprenons la définition kantienne du génie créateur : selon le philosophe, le génie est une aptitude à produire sans règle déterminée, ou, dit en termes différents, sans autre règle que celle de l'originalité, qui ne peut être le résultat d'un apprentissage ou d'une extrapolation à partir de productions antérieures. La valeur d'émergence de la nouveauté est liée à cette condition. Mais toute nouveauté, si imprévisible soit-elle, n'est pas admirable. D'où la seconde caractéristique du génie : il produit des œuvres qui sont aussi des modèles, des exemples, et qui peuvent faire l'objet d'un jugement universalisable. La valeur d'inévitabilité apparaît ici : la création admirée est celle qui est dégagée des influences passées, mais aussi des jeux arbitraires de l'invention insignifiante. L'inévitabilité seule transformerait la création en un processus fermé, en une activité de part en part déterminée et réductible. L'imprévisibilité seule trans-

formerait la création en une production du hasard, en une loterie subjective et objective.

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

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

« Le trait crucial des actes de création artistique est que ce qu'il y a en eux de plus authentiquement neuf n'advient pas selon un processus dirigé vers une fin. Pour paraphraser l'inimitable parole de Picasso : un artiste créatif ne cherche pas, il trouve (c'est-à-dire qu'il trouve sans chercher). Mais cette absence totale de finalité des actes créatifs artistiques est souvent ressentie comme paradoxale et énigmatique, car, malheureusement, nous préférons les modèles téléologiques plus familiers de l'action humaine. L'élément récalcitrant des processus de création artistique, celui dont on ne peut rendre compte dans ce modèle téléologique, est fréquemment l'objet de mystifications diverses, qui vont de la théorie de l'inconscient aux interprétations voyant dans l'artiste le « médium » d'un « génie » dont il est « possédé » [...]. Ces mystifications ne doivent pas voiler le fait éminent, en l'occurrence, que la création artistique, en tout état de cause l'une des activités les plus libres et les plus humaines auxquelles on puisse espérer s'adonner, n'est précisément pas finalisée (d'un point de vue conceptuel).

Nul prototype d'une conception artistique authentiquement neuve n'existe dans l'acte qui lui donne naissance, ni n'est visé par ledit acte. Son émergence peut même surprendre celui qui lui a donné naissance. Pourtant les gestes créateurs doivent certainement être considérés comme intentionnels au sens que visait Husserl et qui nous préoccupe. C'est une forme d'activité libre, consciente, qui implique même véritablement, une intention déclarée de la part de l'artiste, mais non celle de produire un quelconque objet d'art particulier, prédéfini (12) ».

L'argument de Hintikka intervient dans une analyse qui a pour objectif la réélaboration de la notion d'intentionnalité. Son propos est de découpler intentionnalité et finalité, et de le faire sur le terrain de l'analyse de la création artistique, qu'il tient pour « l'exemple le plus convaincant à l'encontre de l'identification de l'intentionnalité et de la finalité (13) ». La création artistique doit donc pouvoir être pensée comme une activité intentionnelle, mais non point au sens traditionnel, qui implique la visée d'un but. La redéfinition qu'a proposée Hintikka de la notion d'intention est celle-ci :

« Un concept est intentionnel si, et seulement si, il est nécessaire de considérer plusieurs situations ou scénarios possibles dans leurs relations mutuelles pour analyser la sémantique dudit concept. [...] Cette thèse, pour l'expliquer en des termes plus proches de l'intuition, affirme que le sceau de l'intentionnalité, c'est-à-dire de la vie mentale

consciente et conceptualisable, est d'être jouée avec, en toile de fond, un ensemble de possibilités non actualisées (14). »

Appliqué au cas de la création artistique, l'argument est que : « Les actes de création artistique sont, bien sûr, intentionnels au sens défini par ma thèse. Les descriptions mêmes qui mettent en valeur la spontanéité des gestes créateurs comprennent des concepts qui sont intentionnels au sens que je donne à ce terme. Les descriptions peut-être les plus caractéristiques comprennent la notion de surprise dont l'analyse comprend nettement une comparaison entre plusieurs « mondes possibles » vivement contrastés – ceux auxquels la personne s'attendait et celui qui s'est en fait matérialisé, en la surprenant. Les concepts intentionnels de cette espèce ne sont pas non plus sans relation avec nos évaluations esthétiques, car lesdites évaluations comprennent des comparaisons tacites ou même explicites entre les détails d'une œuvre d'art et ce que son créateur aurait pu exécuter à leur place. Toutes les évaluations esthétiques comportent des comparaisons entre le possible et l'effectif, et toute création artistique comporte des choix entre des possibilités mutuellement exclusives dont l'une seulement peut être réalisée (15). »

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

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

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

sions permettant à ce talent de s'exprimer dans la réalisation d'un projet créateur, hasards des inventions accidentelles, hasards des circonstances favorables à la réception de l'œuvre. Comme Ernst Kris et Otto Kurz l'ont montré (16), c'est une des façons classiques de tisser la légende de la vie d'artiste, faite de dons issus des hasards de la loterie génétique, de rencontres fortuites et d'interventions providentielles favorisant l'expression des dons. Mais dans ce cas, la composante d'inévitabilité s'évanouit purement et simplement, et l'artiste apparaît comme le jouet d'indéchiffrables lois naturelles et de l'entrecroisement aléatoire des lignes de la causalité événementielle qui détermine toutes choses.

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

Quant à la valeur d'inévitabilité, sa signification ne s'accorde avec celle que recèle la valeur d'imprévisibilité que si elle fait référence à un acte d'évaluation. En suivant Hintikka et Leonard Meyer (17), je soutiens que l'appréhension et l'interprétation d'une œuvre ne résultent pas simplement de l'examen et de la saisie des possibilités effectivement réalisées, mais aussi des possibilités qui étaient ouvertes au créateur, des scénarios non réalisés. C'est par cette comparaison entre plusieurs profils possibles de l'œuvre que nous évaluons et interprétons celle qui est effectivement offerte à notre regard ou à notre écoute, c'est en enveloppant l'œuvre réelle dans une somme de possibilités qui nous sont suggérées par les questions que nous formulons sur les cheminements alternatifs du geste, que nous dotons l'œuvre de sa signification intentionnelle. La compétence culturelle du spectateur peut être définie par cette aptitude à concevoir les options dont pouvait disposer le créateur.

### Notes

\* Directeur d'études EHESS – Directeur de recherche CNRS – Centre de sociologie du travail et des arts.

(1) Les analyses développées dans cet article s'appuient sur les travaux rassemblés dans mon ouvrage *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard / Le Seuil, Hautes Etudes, 2009.

- (2) Arthur Stinchcombe, *Constructing Social Theories*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968, p. 263.
- (3) Pour une analyse de l'activité créatrice selon un modèle de maximisation sous contrainte, voir Jon Elster, *Ulysses Unbound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, chap. 3.
- (4) Albert Hirschman, *Vers une économie politique élargie*, Paris, Minuit, 1986, pp. 97-99.
- (5) Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1988, Jon Elster, *op. cit.*
- (6) Frank H. Knight, *Risk, uncertainty and profit*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1921.
- (7) Ce caractère « ouvert » du système de compétition coopérative explique, par exemple, que bien que le taux de concentration oligopolistique dans l'industrie du disque ait augmenté depuis le début des années 1970, les taux d'innovation et de diversité dans la production musicale, tels que l'analyse des hit-parades permet de les calculer, se sont maintenus, voire ont pu même dans certains cas progresser (selon l'indicateur choisi) au cours des années 1980. Voir notamment Paul Lopes, *Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990*, *American Sociological Review*, 1992, 57, p. 56-71, et Richard Caves, *Creative Industries*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, qui traitent de l'évolution de la situation de l'industrie musicale depuis l'étude fondatrice de Richard Peterson, David Berger, *Cycles in Symbol Production : The Case of Popular Music*, *American Sociological Review*, 1975, 40, p. 158-173.
- (8) James Rosenbaum, *Tournament mobility : career patterns in a corporation*, *Administrative Science Quarterly*, 1979, 24, p. 220-241 ; *id.*, *Career Mobility in a Corporate Hierarchy*, New York, Academic Press, 1984. Ces travaux portent principalement sur la gestion des carrières en organisation et montrent comment il est fait appel à des mécanismes de tournois et de compétitions éliminatoires répétés pour organiser les mobilités ascendantes quand l'organisation insiste sur ces facteurs inobjectivables de productivité que sont le talent et le potentiel, c'est-à-dire sur ces différentiels de qualité qui ne sont précisément visibles qu'à travers le mécanisme des tournois de comparaison relative.
- (9) Voir les études recueillies par Robert Sternberg (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 ; Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow : The Psychology of Optimal Experience*, Londres, Harper, 1991.
- (10) La production de recherches savantes, mais aussi d'ouvrages de vulgarisation ou de *best-sellers* consacrés à la créativité et aux individus exceptionnellement doués et aux génies, n'atteint sans doute nulle part ailleurs qu'aux États-Unis une aussi grande abondance : la tolérance beaucoup plus élevée au regard des inégalités et la valorisation des réussites spectaculaires y sont ancrées dans un individualisme méritocratique qui veut voir dans les talents d'exception une illustration de l'indétermination ultime du succès. Dans le même temps, l'établissement de la liste des facteurs de réussite identifiables séparément, fournit les ingrédients de base aux entreprises de sélection des talents, de développement de la créativité et de quête des signes de l'élection à un destin hors du commun. Pour une présentation attrayante de l'analyse des « ingrédients » de la réussite, devenue un succès de librairie, voir Malcolm Gladwell, *Outliers. The Story of success*, Londres, Little, Brown and Company, 2008.
- (11) Glenn MacDonald, *The Economics of Rising Stars*, *American Economic Review*, 1988, 78(1), p. 155-166. Le modèle de MacDonald a, par exemple, été testé par Mark Fox et Paul Kochanowski, *Multi-Stage markets in the Recording Industry*, *Popular Music and Society*, 2007, 30, p. 173-195. Les auteurs montrent, à partir de données relatives au marché américain du disque des années 1958 à 2001, comment le succès ou l'échec des *singles* agit comme un filtre éliminatoire ne permettant qu'à une partie des prétendants au succès de réaliser des albums, pour la production desquels les investissements sont beaucoup plus élevés. Il entend montrer aussi que la qualité (mesurée unidimensionnellement) n'est pas le seul critère explicatif et que plusieurs variables sociodémographiques peuvent expliquer certaines inégalités d'accès au succès.
- (12) Jaakko Hintikka, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, trad. fr., Lille, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 147-148.
- (13) *Ibid.*
- (14) Jaakko Hintikka, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, *op. cit.*, p. 148.
- (15) *Ibid.*
- (16) Ernst Kris, Otto Kurz, *L'image de l'artiste*, trad. fr., Marseille, 1979 [1934].
- (17) Leonard B. Meyer, *Style and Music*, Philadelphie, University of Philadelphia Press, 1989, p. 32-33.