



HAL
open science

Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation

Olivier Roueff

► **To cite this version:**

Olivier Roueff. Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation. Wenceslas Lizé; Delphine Naudier; Séverine Sofio. Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques, Editions des Archives Contemporaines, pp.185-202, 2014, 9782813000096. halshs-01183518

HAL Id: halshs-01183518

<https://shs.hal.science/halshs-01183518v1>

Submitted on 9 Aug 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Olivier Roueff, “Les mécanismes de valorisation à l’épreuve des systèmes d’intermédiation”, in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (eds), *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consecration dans les univers artistiques*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2014, p. 185-202

Les mécanismes de valorisation à l’épreuve des systèmes d’intermédiation

Le présent chapitre propose une réflexion synthétique sur la manière dont l’étude des activités d’intermédiation dans les mondes de l’art permet de formuler et, dans une certaine mesure, d’articuler cinq mécanismes de valorisation, qui ont jusqu’alors été inégalement traités dans la littérature sur le sujet. Il ne s’agit donc ni d’une théorie unifiée, ni d’un catalogue de résultats d’enquête, mais plutôt d’un bilan programmatique sur le problème de la valeur à partir d’une quinzaine d’années d’enquêtes sur les activités d’intermédiation : le but, ainsi, est avant tout de poser quelques jalons conceptuels, d’identifier des questions délaissées, de repérer le travail encore à faire¹. Je commencerai par expliquer en quoi consistent les mécanismes de valorisation et les systèmes d’intermédiation dans les mondes de l’art, puis je montrerai comment, à partir de ces prémisses, le dialogue entre les différentes approches théoriques de l’accès à la consécration peut se révéler fécond pour la sociologie de la création.

Mécanismes de valorisation

Le terme de mécanisme est ici utilisé de manière plus souple que celui qu’en propose la sociologie analytique², pour désigner simplement la dimension opératoire de régularités causales de différentes échelles. Il peut ainsi s’agir de procédés d’action régulièrement disponibles et mobilisés par des individus qui, confrontés à un même genre de problèmes, visent un même genre de solutions – ainsi du mécanisme de retournement du stigmaté comme instrument récurrent de résistance à la minorisation. Il peut s’agir aussi de régularités causales observées à grande échelle, le terme de mécanisme permettant alors d’en désigner la mécanique ou le mode opératoire – ainsi du mécanisme de légitimation méritocratique des inégalités de réussite scolaire qui contribue à la régularité de la reproduction sociale.

Le terme de valorisation est lui aussi pris dans une acception large afin de rassembler des approches très différentes de la valeur et d’en estimer les possibilités d’articulation par l’entrée de l’intermédiation. Il désigne très simplement le processus par lequel du « moins » est transformé en « plus », soit comment une œuvre ou un artiste s’élèvent ou sont élevés sur une échelle de valeur donnée. La perspective est donc constructiviste : l’attribution de valeur est arbitraire (s’il existe des différences irréductibles entre individus ou entre œuvres d’art, il n’existe pas de qualités ou de talents *intrinsèquement valables* indépendamment des contextes d’évaluation) et résulte de la rencontre entre des propriétés objectives (des caractéristiques esthétiques, des compétences artistiques) et des échelles de valeur³. Il peut par ailleurs s’agir de la valeur d’un artiste ou de celle

¹ Je tiens à remercier W. Lizé, D. Naudier et S. Sofio pour leur contribution à l’amélioration de ce texte.

² Pour une vue synthétique, voir la critique d’Andrew Abbott, « Mechanisms and relations », *Sociologica*, 2/2007, doi: 10.2383/24750, ainsi que le débat qui suit.

³ Sur cette question, voir Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, 2009 ; le dialogue engagé avec Laurent Jeanpierre, « De l’origine des inégalités dans les

d'une œuvre : l'une et l'autre engagent souvent des analyses différentes, par exemple en termes de marché du travail ou de marché de biens, mais les mécanismes ici discutés peuvent concerner *a priori* l'une et l'autre – à l'exception, par définition, du mécanisme d'exploitation du travail sur lequel je reviendrai en fin de chapitre.

Enfin, deux acquis de la sociologie de l'art sont inclus à la notion de valorisation sans être spécialement discutés.

1) Du fait notamment de l'arbitraire sociohistorique de la valeur, il existe une pluralité de définitions et donc d'échelles de valeur, plus ou moins nombreuses et divergentes selon le niveau d'analyse et la période considérée. Pour simplifier, j'évoquerai ici essentiellement l'opposition classique entre la valeur d'échange économique (prix de vente d'une œuvre, prix du travail artistique mesuré en salaires, honoraires, droits d'auteur patrimoniaux...) et la valeur d'usage artistique actualisée à travers les signes de consécration, souvent moins facilement mesurables de manière simple et univoque (prix de concours, évaluations critiques, réputation entre pairs...) ⁴.

2) Les divers participants aux activités artistiques – artistes, intermédiaires, publics – sont placés en situation d'incertitude sur la (ou les) valeur(s) des œuvres et des artistes : cela ne signifie pas qu'ils sont nécessairement inquiets ou dubitatifs ou ignorants, mais que leurs anticipations sur la possibilité d'un succès ou d'une satisfaction ne se résolvent jamais qu'en aval des situations de réception des œuvres et de l'épreuve objectivante des expériences esthétiques, des accumulations de bénéfices, des évaluations critiques. Cette incertitude sert aux intermédiaires d'argument majeur pour convaincre les autres acteurs de la nécessité de leur existence et, ainsi, légitimer leurs territoires d'activité : ils promettent une manière ou une autre de réduire l'incertitude de leurs clients, collaborateurs ou usagers.

Systemes d'intermediation

En effet, les intermédiaires sont ici définis, à nouveau, de manière large – cette fois parce qu'il s'agit moins de circonscrire une population particulière ou un ensemble de métiers, que de problématiser un point d'entrée dans les mondes artistiques : celui des activités d'intermédiation. L'intermédiation désigne l'ensemble des pratiques de contrôle des conditions et des effets de la réception des œuvres destinées à réduire l'incertitude sur le succès – soit le soubassement pratique des processus de valorisation compte tenu de leur incertitude intrinsèque : il s'agit en quelque sorte de favoriser le succès ou de conjurer l'échec plus que de « produire » la valeur. Parmi ces pratiques d'intermédiation, quatre types peuvent être distingués en fonction du moment où elles interviennent, en amont, pendant ou en aval de la mise en réception des œuvres, et en fonction de l'échelle temporelle des conditions de réception qu'elles visent, temps court d'une réception particulière ou temps long d'une série de réceptions.

Premièrement, certaines pratiques consistent à anticiper sur les catégories d'appréciation de la réception, de façon intuitive ou équipée (par exemple avec des études de marché), pour faire intervenir ces catégories dans le processus de fabrication et de diffusion d'une œuvre ou de quelques œuvres particulières : un agent ou un galeriste qui conseillent un artiste sur les formats esthétiques

arts », *Revue française de sociologie*, 53, 1, janvier-mars 2012, p. 95-115 ; et la remarquable recension critique qu'en propose Manuel Schotté, « Le don, le génie et le talent », *Genèses*, 4/93, 2013, p. 144-164.

⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

les plus à même de séduire tel éditeur ou telle foire internationale ; un diffuseur télévisuel qui conditionne sa participation au financement d'un film à l'emploi de stars du box-office ; un producteur discographique qui intervient sur l'arrangement et le *mastering* d'une chanson de variétés sur la base de sa représentation des attentes des programmateurs radiophoniques, des DJ de boîtes de nuit et des publics de ce créneau commercial⁵ ; un éditeur qui constitue un catalogue en fonction de sa représentation des opportunités du marché⁶...

Deuxièmement, d'autres pratiques d'intermédiation consistent à prescrire sur le long terme les catégories d'appréciation de la réception : il s'agit, d'une part, des formes légitimes d'expérience, c'est-à-dire les façons d'apprécier qui ont vocation à être incorporées par les récepteurs, prescrites en particulier par les critiques spécialisés, et, d'autre part, des dispositifs d'appréciation que les récepteurs doivent utiliser pour accéder aux expériences esthétiques (tel format de salle de concert, de bibliothèque, de musée...)⁷. Ces deux types de prescription fonctionnent ensemble : les façons convenables d'apprécier sont généralement associées à des dispositifs d'appréciation censés favoriser leur déploiement, de même que les dispositifs d'appréciation sont une sorte de traduction matérielle des formes légitimes d'expérience. Cependant, leur efficacité prescriptive repose sur des ressorts différents : les dispositifs, en restreignant les opportunités d'apprécier (il est improbable d'écouter du hard rock dans un opéra, ou de contempler une exposition des maîtres hollandais du 17^e siècle dans la rue) et en organisant les perceptions possibles et impossibles par leurs aménagements⁸ et leurs « ambiances »⁹ ; les formes d'expérience, à travers les divers « modes d'emploi » (manuels, cours et surtout exemplifications offertes par les critiques, les documentaires...) et plus souvent par les conseils et rappels à l'ordre informels entre récepteurs¹⁰.

Un troisième ensemble de pratiques d'intermédiation vise à orienter la réception mais en aval et sur le court terme d'une réception particulière : relations avec la presse, publicité, stratégies de « marketing viral », production de palmarès, de prix et de concours, etc.¹¹

⁵ Antoine Hennion, *Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981 – qui a d'ailleurs le premier problématisé le rôle des intermédiaires dans la fabrique du succès, suite à la sociographie des intermédiaires culturels comme petite bourgeoisie nouvelle spécialiste de la prescription des styles de vie proposée par Pierre Bourdieu dans *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

⁶ Hervé Serry, « Constituer un catalogue littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°144, 2002, p. 70-79.

⁷ Ce sont surtout ces pratiques que j'ai étudiées dans *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, Paris, La Dispute, 2013.

⁸ Jacques Cheyronnaud, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; Jean-Louis Fabiani, *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*, Paris, L'Harmattan, 2005.

⁹ Anthony Pecqueur, « Le son des choses, les bruits de la ville », *Communications*, n°90, 2012, p. 5-16.

¹⁰ Dominique Pasquier, « Des audiences aux publics : le rôle de la sociabilité dans les pratiques culturelles », in O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 109-119 ; Wenceslas Lizé, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang » in A. Pecqueur et O. Roueff (dir.), *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009, pp. 49- 83.

¹¹ Jean-Samuel Beuscart, Kevin Mellet, *Promouvoir les œuvres culturelles. Usages et efficacité de la publicité dans les filières culturelles*, Paris, La Documentation Française, coll. « Questions de culture », 2012 ; Sylvie Ducas, *La littérature, à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013 ; Delphine Naudier, « Orchestrer la visibilité des écrivaines et des écrivains en France : le "capital relationnel" des attachées de presse », *Recherches féministes*, vol.24, n° 1, 2011, p. 175-191 ; Nathalie Heinich, *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999. Voir aussi l'étude remarquable de la réception non pas

Enfin, il existe un ensemble de pratiques d'intermédiation destinées à capter les effets de la réception, c'est-à-dire à récolter et à répartir ses profits monétaires ou symboliques. Elles sont pour la plupart encadrées en amont par des règles juridiques et des contrats stipulant les droits moraux sur l'œuvre ainsi que la répartition des droits patrimoniaux proportionnels à l'exploitation des œuvres, et désignant les organisations chargées de mettre en œuvre la remontée des recettes (sociétés civiles de gestion des droits, éditeurs ou programmeurs redistribuant les recettes aux artistes...) comme de surveiller le respect de l'autorité morale des auteurs (en général, les tribunaux de grande instance). Ces pratiques, souvent complexes et opaques, sont documentées au plan des principes mais très peu au plan des modalités concrètes de mise en œuvre du fait des tensions dont elles sont l'objet et, par conséquent, de la difficulté d'accès aux contrats et aux acteurs cardinaux de la remontée des recettes (sociétés civiles, éditeurs musicaux, pratiques des distributeurs numériques...)¹².

Cette distinction entre quatre types de pratiques d'intermédiation ne correspond pas nécessairement à des métiers spécialisés. D'une part, certaines pratiques sont investies par une pluralité d'acteurs plus ou moins professionnalisés, y compris parfois des artistes ou des récepteurs, qu'il s'agisse d'autoproduction, de recommandations informelles, de critique amateur, etc. D'autre part, certains métiers spécialisés reposent sur la combinaison de plusieurs des types dégagés – c'est même une méthode de « développement d'artiste » en vogue, dite « 360° » car un même *manager* promet d'intervenir sur tous les paramètres de la valorisation à l'exception des moins directement maîtrisables (ceux qui se situent sur le long terme de la prescription des catégories objectivées et incorporées d'appréciation), de la définition du projet artistique au placement de produits dérivés, en passant par les relations avec les producteurs et éditeurs discographiques, les tourneurs, les publicitaires, etc.¹³ On trouve d'ailleurs ici la principale raison d'une problématisation en termes d'activités d'intermédiation plutôt que de métiers d'intermédiaires : entrer par les activités plutôt que par les acteurs permet de contourner le problème de la délimitation *a priori* de « qui est intermédiaire et qui ne l'est pas », et à l'inverse de placer au centre du questionnement la question de la division sociale du travail au sein des mondes artistiques, c'est-à-dire des variations des frontières entre territoires d'activités, éventuellement constitués en « métiers » mais pas toujours.

Dans cette perspective, directement inspirée du « système des professions » étudié par Andrew Abbott¹⁴, un « système d'intermédiation » désigne un état stabilisé de la division sociale du travail de contrôle des conditions et des effets de la réception. Cette division du travail répartit des territoires d'activité tels que le placement d'artistes, la gestion de droits d'auteur, la fabrication des exemplaires de livres ou de disques, la programmation d'expositions ou de pièces de théâtre, le

des œuvres mais des prescriptions à leur sujet réalisée par Tomas Ilegon, *La recherche du plaisir culturel. La construction des avis a priori en musique et cinéma chez les lycéens*, Thèse de doctorat de sociologie, Paris, EHESS, 2014.

¹² Richard E. Caves, *Creative Industries, Contracts between arts and commerce*, Cambridge (MA.), Harvard University Press, 2002 ; Françoise Benhamou, Joëlle Farchy, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, La Découverte, 2009.

¹³ Sur cette « managérialisation » des postures d'intermédiaires : Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique, à la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation Française, 2011.

¹⁴ Andrew Abbott, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago University Press, 1988. Voir aussi Didier Demazière, Charles Gadéa (eds), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2010.

financement des projets... Chacun d'entre eux est plus ou moins monopolisé par une profession – à l'exclusion d'autres professions et/ou à l'exclusion des profanes : par exemple, les agents et les managers se disputent entre eux le placement de musiciens auprès des producteurs et des tourneurs tout en n'intervenant qu'au sommet du marché, les autres musiciens organisant leur propre placement eux-mêmes ou avec l'aide de proches non spécialisés¹⁵. Les systèmes d'intermédiation sont ainsi le théâtre de luttes de frontières permanentes pour redéfinir à la fois le périmètre des territoires d'activités (par exemple, le placement d'artistes doit-il constituer un territoire spécifique ou être toujours lié à la gestion des droits d'auteurs ?) et le partage de ces territoires entre groupes professionnels (les agents tendent à isoler le placement d'artistes, les managers à l'associer à d'autres tâches telles que la gestion des droits, le suivi des contrats, la communication...)¹⁶.

Cette perspective en termes d'intermédiation ne constitue pas un modèle théorique alternatif mais vise à prolonger les travaux disponibles pour faire apparaître des problèmes en partie délaissés et pour questionner leur articulation. Elle permet en particulier de compléter le mécanisme de valorisation « standard » – celui qui, dans la lignée wébérienne, définit la valeur comme le résultat d'un processus d'évaluation au sein d'une sphère spécifique d'activité – par quatre autres mécanismes proposés par la littérature sans être toujours confrontés ni articulés.

Une lignée wébérienne : évaluation spécialisée et synthèse de l'hétérogène au prisme de la division sociale du travail

Le premier mécanisme de valorisation est devenu l'hypothèse standard des sociologues. On peut l'inscrire dans la lignée de la sociologie wébérienne des religions, fondée sur l'opposition entre les sphères spécialisées de production et le monde des profanes qui en sont les destinataires. En substance : la valeur n'a pas de fondement naturel car elle est simplement fixée, au sein d'une sphère de spécialistes, au terme d'un processus collectif d'évaluation. C'est alors une instance externe – agent ou organisation habilités – qui distingue un objet par une opération de mise en équivalence à des fins de classification hiérarchisée.

De multiples variantes en existent. L'une d'elles a été proposée par Arthur Danto¹⁷, en un commentaire philosophique du geste démythificateur de Marcel Duchamp¹⁸ : si un urinoir ordinaire peut devenir œuvre d'art lorsqu'il est déplacé dans une galerie d'art, c'est que l'institution de l'art dote certains lieux d'un pouvoir de certification esthétique. Dans une autre variante, l'épreuve de réception s'opère en fonction de critères individuelles (l'économie néoclassique parle ainsi des préférences des consommateurs) ou collectives : les institutions¹⁹ ou les conventions cognitives pour l'économie du même nom²⁰, qui sont objectivées dans des dispositifs socio-techniques pour la

¹⁵ W. lizé, D. Naudier, O. Roueff, *op. cit.*

¹⁶ Pour une présentation plus détaillée de cet aspect de la perspective, voir O. Roueff, S. Sofio (coord.), Dossier « Intermédiaires cultruels, territoires professionnels et mobilisations collectives dans les mondes de l'art », *Le Mouvement social*, n°243, avril-juin 2013.

¹⁷ Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989 [1981].

¹⁸ J.-L. Fabiani, « Célébration, dévoilement, abstention. Tactiques de la sociologie face à l'art contemporain », *Giallu. Revue des arts et des sciences humaines*, n°2, 1994, p. 48-64.

¹⁹ Pierre François (eds), *Vie et mort des institutions marchandes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2011.

²⁰ Christian Bessy, 1997, « Les marchés du travail des photographes », In C. Bessy et F. Eymard-Duverney (eds), *Les intermédiaires du marché du travail*, Paris, PUF, Cahiers du CEE, n° 36, p. 235-282 ; Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox, « La construction sociale d'un marché, l'exemple du marché des tirages

sociologie des sciences et des techniques²¹ ou l'économie des singularités²², ou dans les conventions esthétiques, à la fois cognitives et matérielles, des « mondes de l'art » au sens d'Howard Becker²³.

Conventions, dispositifs, institutions... : les processus de valorisation sont ici essentiellement appréhendés comme un problème de coordination des acteurs pour s'accorder sur une valeur économique ou symbolique, problème résolu par la convergence des catégories cognitives (les échelles de valeur intériorisées) et/ou la stabilisation d'outils socio-techniques de mise en équivalence, de hiérarchisation et de justification des grandeurs ainsi produites (les échelles de valeur objectivées en dispositifs d'épreuves d'évaluation)²⁴. La question de la division sociale du travail à l'intérieur des sphères spécialisées d'activité a été ainsi largement mise au second plan – à l'exception notable des travaux de Raymonde Moulin²⁵. Pourtant, si la valeur est le fruit d'un processus *collectif* d'évaluation, il peut être intéressant d'approfondir l'étude des « personnels de renfort » qu'Howard Becker appelait de ses vœux²⁶ afin d'observer comment sont répartis les territoires d'activité et leurs prises respectives sur l'évaluation. De ce point de vue, tous les intermédiaires contribuent d'une manière ou d'une autre à produire la valeur : non seulement leurs tâches respectives incluent des pratiques de sélection et de classement des artistes ou œuvres prétendant au succès (de l'agent qui choisit ses clients au distributeur qui compose son catalogue), mais plus généralement, le véritable sujet de la valorisation comme évaluation collective est le champ artistique, dans les termes de Pierre Bourdieu, puisque le pouvoir de consécration est distribué parmi l'ensemble de ses membres :

« Il serait vain de chercher le garant ou la garantie ultimes de cette monnaie fiduciaire qu'est le pouvoir de consécration en dehors du réseau des relations d'échange à travers lequel elle se produit et circule à la fois, c'est-à-dire dans une sorte de banque centrale qui serait la caution ultime de tous les actes de crédit par lesquels les agents affirment leur crédit en créditant d'autres agents de leur confiance et qui sont autant d'attestations pratiques de leur adhésion au jeu lui-même »²⁷.

photographiques », in F. Eymard-Duvernay (eds), *L'économie des conventions, méthodes et résultats*, Tome 2, Paris, La Découverte, 2006, p. 45-61.

²¹ A. Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993 ; Franck Cochoy, *Une sociologie du packaging, ou l'âne de Buridan face au marché*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

²² Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

²³ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

²⁴ Luc Boltanski, Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

²⁵ Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967 ; *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992. Les perspectives en termes de « filière » ou d'« industrie culturelle » ont l'avantage, comme celle d'Howard Becker, d'ouvrir l'analyse à une grande quantité d'intermédiaires, mais elles en restent à une approche fonctionnelle – offrant des tableaux (fort utiles) de fonctions juxtaposées de la production à la distribution – assez largement déconnectée de la sociologie des acteurs et de leurs pratiques : Paul M. Hirsch, « Processing Fads and Fashions : An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems », *American Journal of Sociology*, vol. 77, n°4, Jan. 1972, p. 639-659 ; Philippe Bouquillion, Bernard Miège, Pierre Moeglin, *L'industrialisation des biens symboliques - Les industries créatives au regard des industries culturelles*, Grenoble, PUG, 2013 ; François Rouet, *Le livre : mutation d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation Française, 2007.

²⁶ Ainsi, pour une synthèse sur les intermédiaires du point de vue de la sociologie économique des conventions : Christian Bessy, Pierre-Marie Chauvin, « The Power of Market Intermediaries : From Information to Valuation Process », *Valuation Studies*, vol. 1, n°1, 2013, p. 83-117.

²⁷ P. Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, septembre 1991, p.23.

De ce point de vue, la perspective des systèmes d'intermédiation et des luttes de territoire d'activité permet en particulier de mettre en lumière deux problèmes sociologiques encore en friche concernant le travail et les carrières des intermédiaires.

Premièrement, s'il existe une pluralité d'échelles d'évaluation, et si les logiques purement symboliques et purement économiques cohabitent nécessairement dans les mondes artistiques²⁸, alors les processus collectifs d'évaluation spécialisée doivent concilier des valeurs hétérogènes. Cette dimension est largement étudiée par l'économie des conventions et la sociologie des épreuves de grandeur citées plus haut, attentives à l'articulation entre le mécanisme d'évaluation spécialisée et celui qu'on peut désigner comme « synthèse de l'hétérogène » : la *formation de compromis* entre échelles de valeurs différentes apparaît comme la procédure privilégiée de l'évaluation collective – ainsi du prix Nobel de littérature, compromis entre consécration artistique et réussite commerciale internationale. Mais ce qui est moins étudié, ce sont les cas où cette synthèse de l'hétérogène n'est pas distribuée entre différentes parties prenantes, chacune porteuse d'une échelle de valeur différente, mais est prise en charge par une seule activité spécifiquement dédiée à ce *travail*. Or, il est possible de décrire sous cet angle la quasi-totalité des activités d'intermédiation – seule la critique apparaît comme une activité d'évaluation exclusivement artistique quand elle se situe au pôle de production restreinte. Les autres mettent en œuvre diverses formes de conversion de valeurs à travers notamment la coordination d'équipes artistiques²⁹ ou l'établissement de prix de vente ou de rémunérations du travail censés refléter une valeur artistique, et modifiant en retour cette dernière³⁰. Très souvent évoquée, cette question a donné lieu à peu d'enquêtes empiriques : concrètement, comment convertit-on une réputation en salaire, ou un prix de vente en valeur artistique³¹ ? Sous cet angle, le mécanisme de synthèse de l'hétérogène apparaît autant comme une procédure de coordination collective que comme une compétence cardinale du travail des intermédiaires : de multiples façons selon l'activité spécifique considérée, chacun doit être en mesure de maîtriser les critères de plusieurs échelles d'évaluation, de passer des uns aux autres selon les besoins de la situation, de les associer pour forger des compromis acceptables.

Deuxièmement, il est rare que la sociologie prenne pleinement en compte la fréquence, dans les mondes de l'art, de la pluriactivité (cumul à un même moment et/ou changement dans le temps) autrement que sur le mode de la concession à l'empirie : héritant de modèles construits pour étudier *une* profession, on en vient trop souvent à considérer les activités productives connexes à celle

²⁸ Le cas de la poésie contemporaine est le plus proche de l'idéal-type d'une évaluation purement artistique car l'activité nécessite peu d'investissements financiers (c'est moins le cas de l'art contemporain, par exemple), quand celui des séries télévisées se rapproche de l'idéal-type d'une évaluation purement économique. Mais dans les deux cas, en pratique, les questions financières et esthétiques cohabitent. Sébastien Dubois, « The art world paradox : social and economic stability in multiple organizations », *International Journal of Arts management*, Vol. 13, n° 1, 2010, p. 30-40 ; Muriel Mille, « Rendre l'incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie* », *Réseaux*, n° 165, 2011, p. 53-81.

²⁹ Laure de Verdalle, « Le travail de développement » et « Financer le cinéma », in L. de Verdalle, G. Rot (dir.), *Le cinéma. Travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013, p. 19-35 et 37-57.

³⁰ R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

³¹ Voir néanmoins la remarquable enquête d'Olav Velthuis, *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton, Princeton University Press, 2005. L'histoire de l'art est mieux documentée sur ce point, à travers les études détaillées de processus de consécration, mais peu attachée à dégager des régularités facilitant la comparaison avec d'autres contextes – par exemple : Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991 [1988].

étudiée comme des activités d'appoint ou secondaires...³² Observer des systèmes d'intermédiation plutôt que des métiers d'intermédiaires isolés incite à construire différemment l'objet de l'enquête : et si l'unité pertinente de l'analyse des carrières était, non pas chaque profession pensée « à côté » des autres, mais l'ensemble de l'espace des activités d'intermédiation dans un secteur donné de production ? Dans l'art contemporain ou dans les musiques actuelles, par exemple, on ne fait que rarement carrière de la critique, et pourtant cette activité est cruciale à certaines phases des trajectoires professionnelles³³. C'est que l'alignement des carrières sur les frontières des professions n'est qu'un cas particulier d'un fonctionnement qui fait souvent place à des carrières composites : elles procèdent du cumul de plusieurs activités à un moment donné et de la succession de différentes configurations de cumul au fil de l'accumulation des ressources ou des échecs (y compris avec d'éventuelles phases de mono-activité) – critique et animateur socio-culturel à l'entrée dans le champ, ou artiste, intervenant scolaire et membre d'une galerie associative ; puis commissaire, critique et expert auprès de collectionneurs et de sociétés de vente, ou tourneur durant quelques années avant de devenir aussi manager et animateur radio et membre de diverses commissions d'aides publiques à la création, etc. Les jeux de la division sociale du travail font qu'il existe bien des professions différenciées du point de vue du droit du travail ou du commerce, ou du point de vue des organisations spécialisées, mais que les carrières y sont *normalement* (et non comme une exception ou une réalité secondaire) construites à l'intersection de ces frontières institutionnelles – si bien que le refus de la spécialisation que manifestent nombre d'entrants dans ces métiers peut passer pour réaliste³⁴.

Dans cette logique d'élargissement du questionnaire sociologique, une autre dimension d'analyse passée au second plan, dans la lignée wébérienne, est celle de la réception : tenant pour acquis que l'évaluation se joue au sein des sphères spécialisées, et que la réception est structurellement incertaine, l'articulation des pratiques de production et de distribution avec leur destinataire a été en grande partie délaissée malgré quelques contributions notables³⁵. Cette réception est à l'inverse au premier plan d'une deuxième lignée problématique, moins sous la figure des processus et activités de réception que sous celle des récepteurs : elle repose en grande partie sur différentes variantes du mécanisme d'ajustement entre offre et demande, que la perspective des systèmes d'intermédiation permet d'articuler au mécanisme standard.

Des effets de marché ou d'homologie à la fabrique des ajustements entre offre et demande

Le mécanisme d'ajustement entre offre et demande est par exemple au centre de l'étude économique classique des marchés concurrentiels ou oligopolistiques. La valeur y est définie par l'utilité des biens artistiques, c'est-à-dire en somme l'intérêt que trouvent les acheteurs à les acheter. Cette valeur est reflétée dans le prix d'équilibre des biens artistiques au terme du jeu concurrentiel

³² Janine Rannou, Ionela Roharik, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La documentation française, 2006 ; W. Lizé, « Contraintes et dispositions à la pluriactivité chez les intermédiaires des "musiques actuelles" », in L. Jeanpierre, O. Roueff (dir.), *De nouveaux créateurs ? Intermédiaires des arts, des industries culturelles et de la culture en ligne*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2014.

³³ Valérie Chartrain, Pierre François, *Les critiques d'art contemporain. Une perspective de sociologie économique*, Paris, Ministère de la culture, Délégation aux arts plastiques, 2008 ; Nicolas Robette, « Pitchfork, la "Pravda de l'indie rock" ? Le travail de prescription dans le champ musical », article à paraître (2014).

³⁴ Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'Agir, 2013.

³⁵ Outre L. Karpik et F. Cochoy déjà cités : Armand Hatchuel, « Les marchés à prescripteurs », in Anne Jacob et Hélène Verin (eds), *L'inscription sociale du marché*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 205-225.

de l'ajustement des stratégies des vendeurs aux verdicts des ventes – de l'ajustement entre offre et demande. La demande est ainsi réduite à des préférences individuelles agrégées : on a affaire à un modèle paradoxal en ce qu'il rehausse le statut explicatif de la demande, mais pour en faire une boîte noire puisque les préférences sont toujours données d'avance, antérieurement au jeu de l'échange et de la concurrence³⁶.

La sociologie marxiste, telle qu'appliquée aux biens *non reproductibles*, a contribué à ouvrir cette boîte noire de la demande afin d'en restituer la dimension agonistique, fondée sur la lutte symbolique des classes³⁷ : les diverses théories du « reflet » sont désormais moins discutées alors qu'elles ont alimenté de nombreux travaux tout au long du vingtième siècle. L'ajustement entre offre et demande y est problématisé en termes de correspondances entre des catégories hiérarchisées de produits ou de producteurs et des catégories hiérarchisées de consommateurs : c'est la valeur sociale, selon les cas, des commanditaires (mécènes et investisseurs) ou des récepteurs (publics, collectionneurs), qui détermine la valeur artistique des œuvres et des artistes – on peut ainsi le formuler comme un mécanisme de surdétermination par la valeur sociale de la demande. Si la sphère de production peut être décrite parfois comme relativement autonome, elle n'est jamais le lieu de la fixation des valeurs. Celles-ci reflètent la position sociale de la demande, comme chez Lucien Goldmann³⁸ qui s'est attaché à repérer les homologues structurales entre la position sociale de la noblesse de robe, la vision du monde janséniste, l'œuvre de Pascal et la tragédie racinienne. Le concept d'homologie structurale permet ici de décomposer les médiations feuilletées entre une œuvre, une vision du monde et la position d'un groupe social, plutôt que de court-circuiter la relation entre l'œuvre et l'espace social.

Par la suite, cet acquis est repris par Pierre Bourdieu, qui le dégage néanmoins plus fermement des théories du reflet. Bourdieu préfère en effet parler de « réfraction » car le modèle des champs vise explicitement à articuler la lignée wébérienne (et son attention aux sphères spécialisées de production) et la lignée marxiste (et son souci de réinsertion de ces sphères spécialisées dans l'espace social global de la lutte des classes). En substance, les stratégies des producteurs se définissent les unes par rapport aux autres en tant que prises de position dans un espace relativement autonome, et sont sanctionnées par la demande, elle-même produit des positions des récepteurs dans l'espace des classes et fractions de classes : la rencontre entre ces deux séries causales indépendantes conditionne les échecs et les réussites des producteurs comme la satisfaction ou non des publics. C'est que cette rencontre est déterminée par l'homologie structurale entre la structure du champ de production et la structure de l'espace social – puisque la structure d'un champ est la réfraction dans les logiques spécifiques de ce champ de la structure de l'espace social. Dans ce modèle qui repose, donc, sur la conception de l'espace social comme une structure composée de sous-espaces structurellement homologues, le statut des intermédiaires est (explicitement) disqualifié au profit d'un « effet d'homologie », parfois même qualifié d'« automatique ». J'ai suggéré ailleurs que la réhabilitation théorique et empirique de ces

³⁶ Pour une critique de ce modèle sur la question de la valeur, du point de vue de l'économie des conventions : André Orléan, *L'empire de la valeur. Refonder l'économie*, Paris, Seuil, 2011.

³⁷ Certaines des versions les plus récentes de cette théorie s'appuient aujourd'hui sur le concept gramscien d'hégémonie – Stuart Hall ou Raymond Williams, par exemple – notamment pour élargir l'appréhension des luttes symboliques des rapports sociaux de classe aux rapports sociaux de sexe, d'âge ou de « race ».

³⁸ Lucien Goldmann, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

intermédiaires ouvre au contraire des pistes pour expliquer comment ces homologues structurales sont à la fois des conditions de possibilité de l'activité des intermédiaires et des produits de cette activité³⁹. La dynamique des champs artistiques repose moins sur des réajustements automatiques entre le déplacement des structures des champs producteurs de l'offre et celui de la structure de l'espace social définissant la demande, que sur les tentatives d'exploitation de ces déplacements par les intermédiaires, alliés aux artistes qu'ils enrôlent ou qui, quand ils en ont le pouvoir, les enrôlent, et captant les consommateurs réceptifs à leurs offres ou, parfois, parvenant à faire représenter et satisfaire leurs goûts⁴⁰.

On touche ici à l'une des manières de prolonger cette articulation entre lignées wébérienne et marxiste – soit entre les mécanismes d'évaluation spécialisée (et le mécanisme de synthèse de l'hétérogène qu'elle implique) et d'ajustement entre l'offre et la demande – en y réintégrant les intermédiaires tels que définis plus haut. Les luttes de territoire, qui organisent les processus de division du travail et la structure des arrangements stabilisés assurant la coordination entre agents spécialisés contribuant à la valorisation, ont pour enjeu central le contrôle des conditions et des effets de la réception – puisque la réception (comme processus plus que comme moment) est ce « lieu » où les stratégies d'offre sont sanctionnées par la demande. On peut même faire l'hypothèse que c'est à ce point d'articulation que se joue l'autonomisation d'un champ artistique considéré comme système d'intermédiation : celle-ci repose sur la montée des intermédiaires tout autant et parfois bien plus que sur la spécialisation des producteurs – dans le cas que j'ai étudié, ce sont des intermédiaires spécialisés dans le « jazz hot » qui parviennent à institutionnaliser un espace de pratiques régi par des normes auto-déterminées, alors même que le processus de spécialisation des musiciens reste balbutiant⁴¹. De même, il est ainsi possible de saisir la formation aux XVIII^e et XIX^e siècles du droit d'auteur comme le résultat moins de revendications des artistes que de concurrences entre intermédiaires⁴². Schématiquement, les libraires parisiens réclament de perpétuer le monopole qu'ils détiennent sur les auteurs de leurs catalogues en vertu des privilèges d'édition accordés par l'Etat : ils défendent alors l'idée que ces privilèges ne résulteraient pas de grâces royales, révocables selon le bon vouloir du Roi, mais d'une cession de propriété par les auteurs. Dans le même temps, les libraires provinciaux, notamment lyonnais, contestent ces privilèges qui les excluent du marché en expansion au nom de la liberté du commerce : si l'œuvre est une propriété de l'auteur qu'il peut céder contractuellement, aucun monopole d'édition ne peut plus être légitime. Certains auteurs se saisissent alors – dans un second temps – de ces arguments, l'Etat leur accordant de fait, de plus en

³⁹ O. Roueff, « Les homologues structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », in Philippe Coulangeon, Julien Duval (eds), *Trente ans après La Distinction*, Paris, La Découverte, 2013, p. 153-164.

⁴⁰ Au-delà du dilemme de la poule et de l'œuf, ces cas où l'initiative de la formation d'une niche gustative est prise par des consommateurs mobilisés sont rares mais réels : Sophie Maisonneuve (*L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Editions des Archives contemporaines, 2009) l'a montré au sujet du disque et de la musique classique et, à la même période d'ailleurs, Cécile Méadel (*Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, Anthropos, 1994) au sujet de la radio ; dans une logique de politique consumériste, voir aussi les travaux de Sophie Dubuisson-Quellier (*La consommation engagée*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009) sur les « consomm'acteurs ».

⁴¹ O. Roueff, « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France (1941-1960) », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°181-182, mars 2010, p. 34-59.

⁴² Laurent Pfister, *L'auteur, propriétaire de son œuvre ? La formation du droit d'auteur du XVI^e siècle à la loi de 1957*, thèse pour le doctorat, Mention « Histoire du droit », Université de Strasbourg, 1999 ; Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution Française*, Paris, Seuil, 1990.

plus, des privilèges d'édition, jusqu'aux édits de 1777-78 et 1786 qui avalisent cette réorientation dans une logique de contrôle des sociabilités lettrées. Les lois révolutionnaires de 1791 et 1793 parachèvent enfin cette transformation des auteurs en propriétaires de leurs œuvres, propriété moralement inaliénable en vertu du travail créateur qu'ils y ont engagé, et économiquement cessible pour leur assurer une part des revenus tirés de l'exploitation de ce travail matérialisé en œuvre : les intermédiaires obtiennent ainsi la liberté d'acquérir ces titres de propriété sur les œuvres pour les commercialiser. Il s'agit en quelque sorte d'un processus d'*enclosure* de la subjectivité créative comme force de travail marchandable – comparable au mouvement d'appropriation individuelle des « communs », symbolisé par le clôturage des champs agricoles, que Karl Marx place aux commencements de l'affirmation du capitalisme, ou au processus de prolétarianisation de la force de travail, qui « enclôt » celle-ci (la dissocie de la personne privée du travailleur) pour pouvoir la louer sur le marché.

Ces questions conduisent donc assez naturellement à s'intéresser à un dernier mécanisme, celui de l'exploitation du travail artistique. En effet, évaluation spécialisée, synthèse de l'hétérogène, ajustement de l'offre et de la demande, surdétermination par la valeur sociale de la demande : si le questionnaire a été étendu vers la réception, la production est restée jusque-là au second plan – sauf lorsqu'était mentionné que les artistes sont parfois aussi des intermédiaires, pour d'autres artistes ou pour eux-mêmes. La perspective en termes de système d'intermédiation, centrée sur le travail (d'évaluation, de compromis, de contrôle des conditions de la réception), engage à les intégrer à leur tour à l'analyse en remobilisant un mécanisme de valorisation assez largement disqualifié en sociologie de l'art : le mécanisme d'exploitation du travail.

De l'aliénation à l'exploitation du travail artistique

Ce n'est pas le lieu de faire une exégèse des théories marxistes de la valeur, aussi je m'appuierai sur une définition sommaire de ce mécanisme. Il y a exploitation lorsque des capitalistes (propriétaires des moyens de production et de commercialisation) s'approprient les capacités physiques et intellectuelles des travailleurs (leur force de travail) en échange d'un revenu dont la part dans la valeur ajoutée est fixée par les rapports de force entre travailleurs et capitalistes : ces derniers empochent de quoi payer les moyens de production et de commercialisation ainsi que la plus-value (la « rémunération du capital » ou survaleur), et c'est cette extorsion sur fonds d'appropriation du travail qu'on appelle exploitation⁴³. Peut-on dès lors parler d'exploitation du travail artistique ?

Ce thème a ressurgi récemment avec les débats sur le « travail créatif » comme dimension en développement voire centrale du capitalisme contemporain (dit alors culturel ou cognitif). En somme, ce type de travail appelant à l'autonomie et à la « créativité » des travailleurs, à travers des tâches de conception de produit ou d'auto-organisation, serait à la fois épanouissant et aliénant : épanouissant, car il romprait avec la réification de la force de travail (sa réduction à des capacités à mettre en œuvre mécaniquement) et puiserait aux désirs d'accomplissement personnel du travailleur ; aliénant, car cette dimension vocationnelle du travail serait mise au service d'une forme d'auto-exploitation – le consentement à l'extorsion de la plus-value ainsi qu'à des conditions de

⁴³ En résumé, ce sont ces rapports de force qui fondent la valeur (par la médiation du mécanisme d'exploitation), et non la quantité de force de travail dépensée comme une vulgate en a diffusé l'idée (Marx critique en effet explicitement cette conception substantialiste de la valeur-travail défendue par David Ricardo).

travail et d'emploi marquées par la précarité, la mise en concurrence interindividuelle, l'incertitude sur l'avenir et la colonisation du temps personnel par le temps professionnel⁴⁴. Le problème de cette perspective est qu'elle se saisit du problème de l'exploitation pour le rabattre en grande partie sur celui de l'aliénation : la dimension subjective du consentement à l'exploitation y est mise en avant au détriment de la répartition inégale de la valeur ajoutée en fonction des rapports de force entre propriétaires de leur seule force de travail (telle la subjectivité créatrice) et propriétaires des moyens de production et de commercialisation – si bien que les travailleurs semblent se soumettre eux-mêmes à l'exploitation. C'est oublier que l'exploitation repose d'abord sur la production de valeur et la répartition asymétrique de la survaleur, au profit de ceux qui détiennent les moyens de production et de commercialisation et contrôlent ainsi les conditions de valorisation, qu'il y ait consentement ou non.

De fait, à ma connaissance, une analyse économique à moyenne voire grande échelle – au-delà de la monographie sur tel projet artistique ou telle organisation – des flux financiers engagés dans la production et la distribution des œuvres et de leur redistribution en aval de la réception des œuvres n'existe malheureusement pas. Néanmoins, la perspective en terme de système d'intermédiation, centrée sur le problème de la division sociale du travail et des luttes de territoire qu'elle engendre pour le contrôle des conditions et des effets de la réception – c'est-à-dire le contrôle du moment où se jouent la production et la répartition des bénéfices économiques et artistiques – permettrait d'étudier le mécanisme d'exploitation du travail sous l'angle de la déprivation des travailleurs de leurs moyens de production et de commercialisation : après tout, c'est bien cette déprivation qui fonde l'asymétrie de la répartition des profits. Une dimension complémentaire des processus d'autonomisation discutés plus haut serait alors probablement utile pour comprendre les nouvelles formes de l'exploitation du travail dans les mondes du salariat intermittent, de la sous-traitance ou de l'indépendance subalterne⁴⁵. En effet, l'autonomisation des champs de production artistique – la légitimation de « l'art pour l'art » contre les forces économiques, morales ou politiques – produit *simultanément* une plus grande autonomie du processus de travail artistique et une plus grande exploitation des travailleurs artistiques. Ces derniers se voient en effet progressivement dépossédés des moyens de production et de valorisation au profit de grands intermédiaires spécialisés dont ils deviennent dépendants – ou se voient contraints de s'acquitter eux-mêmes des tâches d'intermédiation lorsqu'ils n'ont pas même accès aux petits intermédiaires : seuls quelques artistes vedettes parviennent à faire de l'auto-intermédiation une manière de contrôler les conditions de leur propre valorisation. Sur cette base, les intermédiaires s'approprient, plus ou moins en fonction de leurs prises respectives sur les conditions de valorisation, une part globalement croissante de la

⁴⁴ Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage Publications, 2007 [1991] ; Sarah Baker, David Hesmondhalgh, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, New York, Routledge, 2011.

⁴⁵ Pour un argument en ce sens, quoique minorant les écarts de statuts et de conditions de travail parmi les « précaires », voir Antonella Corsani, Maurizio Lazzarato, *Intermittents et précaires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 ; A. Corsani, « Autonomie et hétéronomie dans les marges du salariat : les journalistes pigistes et les intermittents du spectacle porteurs de projets », *Sociologie du travail*, n°54, 2012, p. 495-510. Voir aussi Mathieu Grégoire, *Les intermittents du spectacle : enjeux d'un siècle de luttes*, Paris, La Dispute, 2013 ; Olivier Pilmis, *L'intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pigo et de l'art dramatique*, Paris, Economica, 2013.

survaleur tout en déléguant de plus en plus aux artistes la responsabilité de la prise de risque artistique⁴⁶.

⁴⁶ Sur ce dernier point : L. Jeanpierre, O. Roueff (dir.), *De nouveaux créateurs ?...*, op. cit.