

**SOCIOLOGIE DES MONDES DE L'ART  
ET MORPHOLOGIE ECONOMIQUE :  
UN PARCOURS DE RECHERCHE, 2001-2009**

Pierre FRANCOIS

Concours 36/01

---

---

<b>Curriculum Vitae .....</b>	<b>2</b>
<b>I. Une sociologie économique des mondes de l'art .....</b>	<b>8</b>
<i>A. Le monde musical.....</i>	10
1. L'insertion professionnelle des sortants de conservatoire.....	10
2. Un regard synoptique sur le monde musical .....	14
<i>B/ Les critiques d'art contemporain .....</i>	17
1. Problématique d'ensemble .....	17
2. Principaux résultats .....	21
<b>II. Morphologie et institutions économiques .....</b>	<b>25</b>
<i>A. Contribution à une morphologie wébérienne des activités économiques.....</i>	26
<i>B. Genèse et efficacité des institutions économiques.....</i>	30
<b>III. Animation de la recherche et enseignement .....</b>	<b>34</b>
<i>A. Animation de la recherche.....</i>	34
1. Commissions.....	34
2. Contrats .....	35
3. Colloques et workshops .....	35
<i>B. Enseignement .....</i>	37
1. Enseignements à Sciences Po.....	37
2. Enseignements divers et jurys de thèse.....	39

---

**Pierre FRANCOIS**

Né le 12 septembre 1973

Nationalité : Française

Chargé de recherches 1<sup>ère</sup> classe au CNRS/CSO/Sciences Po

19 Rue Amélie

75 007 Paris

01 40 62 65 70

[pierre.francois@sciences-po.fr](mailto:pierre.francois@sciences-po.fr)

---

**CURRICULUM VITAE**

---

**EXPERIENCES PROFESSIONNELLES**

- Depuis octobre 2001 – Chargé de recherches au CNRS, Centre de sociologie des organisations, Sciences Po.
- 2000-2001 – Chargé de mission au Commissariat Général du Plan.
- 1998-2000 – Professeur de SES au lycée (Académie de Paris et de Créteil).
- 2000 – Chargé de mission à la direction de la Musique de Radio France.
- 1997-1998 – Chargé de mission à l'Opéra National de Paris.

---

**DIPLOMES**

- 2008 – Habilitation à diriger des recherches, Sociologie, Université Paris IV : *Sociologie du marché. Une hypothèse nébérienne*. Coordonateur : Philippe Steiner. Jury : Florence Weber, Pierre Demeulenaere, Frank Dobbin, Patrick Le Galès, François Vatin.
- 2000 – Doctorat de sociologie de l'EHESS, Mention très honorable avec les félicitations du jury à l'unanimité : *Le renouveau de la musique ancienne : dynamique socioéconomique d'une innovation esthétique*. Directeur : Pierre-Michel Menger.
- 1996 – Agrégation de sciences sociales.
- 1994 – Lauréat de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris.
- 1993-1997 – Elève de l'Ecole Normale Supérieure de Cachan.
- 1991 – Baccalauréat C.

---

## ENSEIGNEMENT

- Depuis septembre 2007 – directeur des études du master de sociologie de l'action organisée, Sciences Po.
- Depuis septembre 2002 – chargé de cours au master de sociologie de l'action organisée, Sciences Po.
- Depuis 2004 – chargé du cours de sociologie générale, Sciences Po, 2<sup>ème</sup> année.
- Depuis 2001 – chargé de maîtrise de conférence, EHESS Paris, Master de sociologie : séminaire de sociologie économique.
- 2003-2006 – chargé du cours de préparation à l'agrégation, Ecole normale supérieure de Cachan : Théorie des réseaux.

---

## RECHERCHE

*J'indique ici les principaux chantiers réalisés depuis 2001. Je renvoie à un document annexe pour la bibliographie.*

- 2003-2006 : Enquête sur l'insertion professionnelle des musiciens sortants de conservatoire (Contrat Direction de la musique de la danse, du théâtre et des spectacles, Ministère de la culture).
- 2004-2008 : Enquête sur les critiques d'art contemporain (Contrat Délégation aux arts plastiques, Ministère de la culture).
- 2006-2008 : Habilitation à diriger des recherches sur la sociologie du marché.

---

## ANIMATION DE LA VIE SCIENTIFIQUE

- 2002-2007 : Responsable du séminaire doctoral hebdomadaire du Centre de sociologie des organisations.
- Depuis 2005 : Animation du séminaire « labels » du Centre de sociologie des organisations (Ouvrage collectif en préparation, *Les institutions de l'économie*).
- Membre du comité d'organisation des Journées « Approches des marchés du travail », GDR sociologie et économie, Aix en Provence, septembre 2005.
- Membre du comité scientifique du Colloque « Art et mesure. Histoires de l'art et approches quantitatives : sources, méthodes, bonnes pratiques », Ecole normale supérieure, 3 au 5 décembre 2008.
- Membre du comité d'organisation du Congrès annuel de la Society for the advancement of socio-economics, « Le capitalisme en crise : régulation économique et mécanismes de solidarité », Sciences Po, 16-18 juillet 2009.

- Membre du bureau du Réseau Thématique 12 « Sociologie économique » de l'Association française de sociologie.
- Membre du bureau du RTP « Sciences sociales en évolution ».
- Membre de la commission de spécialiste « Sociologie » à Sciences Po.
- Suppléant de la commission de spécialiste « Science politique » à Sciences Po.
- Suppléant de la commission de spécialiste « Sociologie » de Toulouse II, Le Mirail.
- *Referee* pour des revues à comité de lecture : *Histoire et mesure*, *Politique africaine*.

Le présent texte vise à présenter mon parcours de recherche depuis mon entrée au CNRS, en septembre 2001. L'ensemble de ces travaux sont organisés autour d'une démarche dont le principe s'énonce aisément : étudier les mondes de l'art avec les outils de la nouvelle sociologie économique. Le choix d'étudier les mondes de l'art, depuis le DEA et la thèse que j'ai réalisés à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris entre 1996 et 2000 sous la direction de P.-M. Menger, est motivé par essentiellement trois raisons.

- Depuis une vingtaine d'années tout d'abord, l'étude des mondes de l'art a constitué un champ d'investigation particulièrement dynamique. D'abord cantonnée dans une relative marginalité malgré quelques personnalités et plusieurs publications marquantes (Bourdieu et *al.*, 1963 ; Moulin, 1967 ; Menger, 1983 ; Hennion, 1993), la sociologie de l'art s'est, depuis une dizaine d'années, considérablement structurée, comme en témoigne une association des sociologues de l'art, Opus, la publication d'une revue, *Sociologie de l'art*, et la tenue de colloques spécialement dédiés à la sociologie de l'art (comme le colloque « 25 ans de sociologie de la musique en France », en novembre 2008 à Paris ou le colloque « L'art et le mesure », en décembre 2008, auxquels j'ai participé). Elle s'est aussi organisée dans un champ de recherches cumulatif dont mes travaux, avec de nombreux autres (Coulangeon, 1999 ; Green et Ravet, 2005 ; Quemin, 2001 ; Jouvenet, 2006), participent (par exemple François, 2002, 2004a, 2004b, 2005a, 2007a, 2008a, 2008b, 2009 ; François et *al.* 2007 ; François et Chartrain, 2008a, 2009). Mes travaux peuvent donc d'abord se saisir dans un champ de questionnements et de résultats cumulatifs, relatifs à l'art contemporain ou à l'organisation du monde musical, dont j'ai pu, par ailleurs, proposer des synthèses (François, 2004a, 2008a).
- Mais l'étude des mondes de l'art n'a jamais été pour moi une fin exclusive. Adoptant en cela une intuition au principe d'une longue tradition d'étude de ces mondes (Moulin, 1967 ; Menger, 1989, 2002), mes travaux reposaient en effet sur l'idée que ces univers permettent de saisir des mécanismes économiques à l'œuvre dans l'ensemble de l'économie. Sans doute ces mondes sont-ils, à certains égards, marginaux : ils rassemblent peu d'individus au regard d'autres secteurs économiques, comme l'industrie agro-alimentaire ou la banque ; les sommes économiques qui y sont en jeu, certes non négligeables, sont sans commune mesure avec celles qui circulent dans d'autres mondes sociaux. Mais cette singularité même est précisément ce qui permet d'y voir à l'œuvre, comme mis à nu, des mécanismes d'une très grande généralité qui, dans des lieux plus classiques du monde économique, sont beaucoup plus cachés.

Il s'est abondamment écrit, au cours de ces dix dernières années, qu'après le capitalisme fordiste qui a marqué de son empreinte le cours du siècle passé, nous serions progressivement en train de passer à un capitalisme d'un nouveau genre, que certains nomment réticulaire, et qui s'organiserait notamment autour de la figure du projet et des carrières nomades. L'organisation intégrée et organisée autour de buts routinisés aurait été progressivement déstructurée pour donner naissance à une composition réticulaire, où des ressources s'agrègent et se coordonnent temporairement pour rendre possible l'organisation de *projets* singuliers (Piore et Sabel, 1989). Une fois ces projets achevés, les ressources se dispersent et se distribuent

autour de nouveaux pôles à la durée de vie elle aussi éphémère. Ces projets s'appuient, on le voit, sur la circulation permanente des ressources dans un espace labile, indéterminé – et ces ressources sont avant tout celles qui sont portées par les acteurs individuels, dont la figure paradigmatique a pu être décrite comme celle du « nouveau professionnel » (Menger, 2002). Selon certaines lectures, les trajectoires de ces nouveaux professionnels ne s'ordonneraient plus à aucun schéma récurrent, repérable dans sa stabilité. Tout au contraire, les carrières seraient désormais *nomades*, irréductiblement singulières, mal anticipables pour les acteurs et échappant assez largement, désormais, au regard du sociologue toujours en quête de récurrence et d'indexation sur des groupes (Arthur et Rousseau, 1996).

Travailler sur les mondes de l'art revient à porter son regard sur des mondes où ces transformations supposées du capitalisme sont désormais avérées, et qui par conséquent peuvent se mobiliser comme des situations quasi-laborantines où l'on peut comprendre, par exemple, à quelles conditions et sous quelles formes les carrières des artistes (libres de toute appartenance organisationnelle) sont susceptibles de s'inscrire (François, 2004c). De même, c'est se placer dans une situation où l'organisation par projets n'est pas une forme d'organisation du travail encore exceptionnelle et appelée à se généraliser, mais un mode de production désormais routinisé : on peut alors contraster son mode de financement d'avec celui des organisations permanentes (François, 2008c), décrire la manière dont, en leur sein, sont définies les conditions de travail et les normes d'emploi (François, 2005b) ou encore rendre compte des dynamiques de production qui s'y font jour (François, 2002).

- Une dernière raison, d'ordre plus théorique, a enfin motivé cet intérêt pour les mondes de l'art. Les mondes de l'art sont, le plus souvent, assez faiblement distribués autour d'organisations identifiables et pérennes, de schémas d'échange explicites et formalisés, de groupes professionnels dotés d'instances de régulations : autrement dit, ces mondes sont en général marqués par un caractère labile et faiblement institutionnalisé. Pour cette raison sans doute, les schémas d'analyse hérités de l'interactionnisme de Chicago trouvent une fortune privilégiée chez les sociologues des mondes de l'art (Becker, 1988), comme si l'ensemble des régulations qui y sont à l'œuvre renvoyaient en dernière analyse à l'ordre de l'interaction.

Plus généralement, si le sens commun continue de poser, comme une évidence, que la vie économique des sociétés contemporaines s'organise suivant des formes hétérogènes à qui on impute (pour s'en féliciter ou pour s'en plaindre) des propriétés substantielles d'efficacité, de rationalité ou d'équité (l'organisation, la profession, le marché, l'association, l'Etat), la littérature de sociologie économique, de sociologie des professions ou de sociologie des marchés peine à identifier ces formes, à en organiser le repérage et les frontières, à les spécifier dans ce qui les distingue les unes des autres. Ainsi, Friedberg peut-il avancer, à l'issue du bilan qu'il dresse de cinquante ans de théorie des organisations, que l'organisation cesse d'être un objet pertinent pour le sociologue et que seule compte, en fait, l'analyse des systèmes d'acteur composant, dans leur tissage continué et fragile, des formes indistinctes d'action collective (Friedberg, 1997). De même, Dubar et Tripier montrent bien comment l'histoire de la sociologie des professions est, elle

aussi, l'histoire de la dilution de cet objet qui apparaît – même pour les professions représentant les cas patentés de professions au sens anglo-saxon, comme les médecins – comme fragmenté en de multiples segments, recomposé en permanence au gré de négociations identitaires et organisationnelles (Dubar et Tripier, 1998). Il est enfin désormais fréquemment souligné que la sociologie des marchés peine à donner de son objet une définition sinon consensuelle, du moins suffisamment précise pour qu'elle puisse permettre de distinguer cette forme (dont Weber aimait à dire qu'elle était « amorphe ») d'autres formes économiques (Swedberg, 1994). Sur la base de ces constats, deux options sont possibles.

- On peut poser que les formes qui d'évidence semblent s'imposer aux observateurs du monde économique (l'organisation, le marché, la profession, etc.) ne sont en fait que des prénotions que les sociologues, dans un geste classique, ont pour mission de déconstruire et de leur substituer un appareil conceptuel mieux maîtrisé, moins équivoque et davantage heuristique. Le risque est grand, dans ce cas, en décrivant les multiples arrangements locaux qui sous ces formes se font jour de s'interdire de penser les phénomènes de différenciation des activités économiques dont on peut faire l'hypothèse qu'ils demeurent, même si les interactions qui fondent ces formes leur sont communes.
- Je me suis au contraire efforcé d'utiliser les terrains offerts par les mondes de l'art pour mettre à l'épreuve une intuition radicalement opposée à cette réduction du social au seul ordre de l'interaction ou, pour utiliser la plaisante expression de Terry Shinn (2000), à la tendance à faire du monde social un tissu sans couture. En étudiant des mondes *a priori* mal adaptés au repérage de formes hétérogènes – tant tout semblait s'y résoudre dans l'ordre indifférencié du réseau et de l'interaction – j'ai tenté de montrer que, même dans ces univers, le monde social pouvait se décrire comme un espace discontinu et différencié, en me fondant sur une intuition simple. S'il est nécessaire, pour étudier les mondes sociaux, de s'attacher à mettre au jour les ordres locaux ou les chaînes d'interaction qui fondent les régulations qui y sont à l'œuvre, on peut aussi faire l'hypothèse que ces chaînes d'interaction dessinent des formes à la fois stables et singulières. Loin d'être aléatoires et indifférenciées, ces chaînes d'interaction peuvent se distribuer dans des catégories typiques et se décrire efficacement à l'aide d'outils méthodologiques (l'analyse de réseau, notamment : François et Chartrain, 2009) ou de catégories analytiques (le marché, l'organisation, la profession, la politique, etc.) dont je me suis efforcé de préciser le sens. Cette interrogation sur les modes de différenciation interne des mondes sociaux m'a notamment amené à consacrer de nombreux développements aux formes marchandes (François, 2004d, 2008d, 2008e), mais je me suis aussi attaché à repérer les spécificités d'une instrumentation *politique* du marché (François, 2007b) ou de dégager, dans une perspective longitudinale, les spécificités du fait organisationnel dans le cas particulier – et liminaire – de l'organisation par projet (François, 2002, 2005a, 2005b).

Ces trois hypothèses m'ont amené à investir deux mondes de l'art où il m'était possible de les mettre à l'épreuve : le monde musical et le monde de l'art contemporain. Je commencerai par présenter les travaux qui, au cours des sept dernières années, s'y sont rapportées. Elles sont également au principe, avec les difficultés que j'ai pu rencontrer au cours de mes enquêtes empiriques, d'un important chantier théorique que je présenterai ensuite, chantier empirique qui a constitué la trame de mon habilitation à diriger des recherches et dont deux livres sont issus, l'un paru en août 2008, l'autre en cours de préparation. Je me suis engagé dans de nombreuses opérations d'animation de la recherche et dans une pratique pédagogique soutenue, notamment au niveau master et doctorat, que je présenterai pour finir.

## **I. UNE SOCIOLOGIE ECONOMIQUE DES MONDES DE L'ART**

Depuis mon entrée au CNRS, j'ai réalisé deux grandes enquêtes empiriques, qui toutes deux portent sur les mondes de l'art : la première sur le monde musical, dans la continuité des travaux réalisés durant ma thèse sur la musique ancienne ; la seconde porte sur l'art contemporain, et plus particulièrement sur les critiques. Je ne reviens pas sur les raisons, exposées plus haut, qui motivent mon choix de travailler sur les mondes de l'art. D'un terrain à l'autre, on le verra, un certain nombre de questions demeurent – j'en évoquerai ici trois qui tissent autant de continuité entre des terrains dissemblables.

- L'intérêt, d'abord, porté aux phénomènes marchands – intérêt que l'on retrouvera dans l'entreprise théorique que constitue mon habilitation à diriger des recherches. Le monde musical et le monde de l'art contemporain, comme beaucoup de mondes artistiques, ont en commun d'être des univers labiles, fragmentés, où les collectifs peinent à coaguler au-delà du temps du projet, où l'atome du raisonnement semble irrémédiablement être condamné à se ramener à l'interaction et à l'échange. On comprend bien, dans ces conditions, l'intérêt qu'il y ait eu à mobiliser les catégories du marché où l'échange semble régner en maître – marché des œuvres au sein du monde de l'art, marché du travail des musiciens ou des critiques. Cet intérêt porté aux phénomènes marchands ne signifie pas, cependant, que je me condamne à ne lire le monde social qu'au travers du prisme de jeux d'interactions. Dans les deux cas, je m'attache au contraire à repérer les formes stabilisées que dessinent ces interactions récurrentes, afin de décrire des mondes de l'art dont la labilité ne doit pas masquer la morphologie singulière.

Cet intérêt porté aux formes marchandes m'inscrit directement dans le programme de sociologie des activités économiques du Centre de sociologie des organisations, et plus précisément dans l'axe de réflexion portant sur la gestion des marchés et la régulation de l'action en économie ouverte. La perspective morphologique que je tente de développer s'articule, en s'en distinguant, à la réflexion de Sophie Dubuisson-Quellier sur les frontières politiques du marché. Nos deux démarches s'inscrivent dans un dialogue constant où l'éloignement de nos terrains respectifs nourrit une mise en comparaison féconde, comme en témoigne l'intérêt partagé aux équipements



du marché qui constitue le deuxième trait commun aux mondes de la musique et de l'art contemporain.

- Ces deux univers artistiques ont en effet en commun d'engager les acteurs dans des interactions marquées au sceau d'une grande incertitude : qu'achète-t-on, lorsqu'on acquiert une œuvre qui vient d'être produite et dont les conventions d'appréciation sont encore incertaines ? à quel risque s'expose-t-on, lorsqu'on engage, parfois plusieurs années à l'avance, un violoniste ou un chanteur ? Je me suis essayé à caractériser ce qui constitue un prototype (François, 2004d), et à montrer que l'organisation de la production et de l'échange de biens prototypiques était marquée au plus haut point par une forte incertitude. Comme cela a pu être souligné, lorsque des marchés incertains subsistent, c'est qu'ils sont équipés (Karpik, 2007). Ces « équipements » ou ces « dispositifs », au sein des mondes de l'art, ont comme caractéristique d'être très incertains – certains naissent pour disparaître très rapidement, d'autres parviennent à s'établir plus longuement comme autant de repères permettant de baliser un monde nébuleux en transformation constante.

En liant constamment mes investigations empiriques à des questionnements théoriques traitant des mêmes sujets (cf. *infra*, II. B), je me suis efforcé de rendre compte de deux questions que la littérature traitant des diverses formes de l'économie de la qualité ne résolvaient que très imparfaitement : celle des fondements de l'efficacité des dispositifs, et celle de leur genèse. Ces deux interrogations sont par ailleurs au cœur d'un séminaire – que je présenterai plus loin – que j'ai animé au sein du Centre de sociologie des organisations au cours de ces quatre dernières années et qui réunissait des chercheurs et des doctorants du laboratoire confrontés, sur des terrains fort dissemblables, à des questions similaires.

- Les deux mondes de l'art sur lesquels j'ai fait porter mes investigations empiriques présentent enfin l'intérêt d'offrir deux cas contrastés où peuvent se tester les thèses relatives au néo-professionnalisme et aux carrières nomades. Critiques et musiciens constituent des exemples privilégiés de ce « néo-professionnalisme » souvent décrit comme typique d'un capitalisme en devenir (Menger, 2002) : il s'agit de populations fortement qualifiées (ou disposant, à tout le moins, d'un travail ésothérique), se consacrant à un travail créatif, dont les carrières sont constituées par l'enchaînement d'engagements ponctuels de courte durée et tenu, par conséquent, de se faire les entrepreneurs de leurs propres carrières.

En France, l'essentiel des travaux empiriques portant sur ces nouveaux professionnels portent en fait avant tout sur des intermittents du spectacle (Coulangeon, 2004 ; François, 2005a ; Menger, 2005), dont la situation est *a priori* fort différente de populations dont l'activité non linéaire ne s'adosse pas à un régime assurantiel chargé d'en lisser les discontinuités. Aussi le rapprochement des musiciens (intermittents) et des critiques, qui le plus souvent travaillent sur un statut de pigiste, devait de ce point de vue me permettre de mettre à la question la robustesse des thèses avancées sur le nouveau professionnalisme.

Ajoutons que cette mise en comparaison des musiciens et des critiques se redouble, au sein de mon laboratoire, d'un chantier comparatif mené avec

Christine Musselin où nous procédons à une comparaison systématique de l'articulation des marchés du travail et des organisations des universitaires (eux aussi souvent cités comme des figures exemplaires du « néo-professionnalisme ») et des artistes musiciens (François, Musselin, 2008). De ce point de vue, les chantiers dont je vais présenter les résultats s'inscrivent directement dans l'axe de réflexion du laboratoire sur l'articulation du marché et des organisations en privilégiant, pour en rendre compte, une approche longitudinale et plus particulièrement la méthode biographique de reconstitution des carrières.

## **A. Le monde musical**

Le premier espace empirique où le programme de recherche dont je viens de préciser les attendus fut mis en œuvre est le monde musical. Au cours de ces cinq dernières années, deux types de chantier ont été mis en œuvre, le premier, porté par une enquête empirique, concentré sur l'analyse d'un moment singulier de la carrière musicale, celui de l'insertion des musiciens sortants des conservatoires, le second beaucoup plus général.

### **1. L'insertion professionnelle des sortants de conservatoire**

Le premier chantier consacré au monde musical est constitué par une enquête que j'ai dirigée et réalisée en collaboration avec Valérie Becquet (chercheuse associée au CSO), Séverine Maublanc et Guillaume Lurton (étudiants du master de Sociologie de l'action organisée à Sciences Po), dans le cadre de deux contrats passés avec la Direction de la musique, de la danse, des théâtres et des spectacles, entre 2003 et 2006.

Cette enquête visait à répondre à une série d'interrogations portant sur l'articulation des structures de formation musicale et du marché de l'emploi. Le système de formation spécialisée mis en place par Marcel Landowski au cours des années 1960 est en effet l'objet de deux critiques dont l'articulation est quelque peu paradoxale : d'une part, les conservatoires français seraient tout entiers tendus vers la formation de virtuoses et de professionnels et négligeraient la pratique amateur de la musique ; d'autre part, la formation dispensée serait totalement inadaptée aux besoins du marché de l'emploi, qu'il s'agisse du marché des enseignants, de celui des musiciens salariés permanents ou de celui des musiciens intermittents. Ce paradoxe, maintes fois rencontré au cours de mes travaux et confirmé par les entretiens que j'ai pu mener ces deux dernières années avec des enseignants et des élèves du Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) à Paris ou des enseignants de Conservatoires Nationaux de Région (CNR), méritait d'être exploré plus avant. Ces deux critiques, fondamentales – et souvent virulentes dans la bouche des musiciens – étaient en effet assez peu étayées par des études qui seraient venues les confirmer par des données objectives : j'ai donc proposé d'étudier les modalités d'articulation entre les structures d'enseignement musical spécialisé et le marché du travail des musiciens.

Cette enquête permettait par ailleurs de renouveler le mode de questionnement sur le monde musical qui, depuis une quinzaine d'années, tend à s'imposer comme le mode dominant. Au cours des dix dernières années en effet, plusieurs séries de travaux portant sur les orchestres permanents (Lehmann, 2002), les musiciens de jazz (Coulangeon, 1999), les musiciens spécialisés dans la musique ancienne (François, 2005a) ont permis de documenter le fonctionnement de segments du marché du travail des musiciens. Par ailleurs, l'enquête commandée par la Direction des études et de la prospective du Ministère de la culture et dirigée par Philippe Coulangeon dessine une image beaucoup plus précise que celles dont on disposait jusqu'ici sur la profession de musiciens en France (Coulangeon, 2004). Plutôt que d'identifier un nouveau segment et d'en faire une monographie, ce projet se proposait de zoomer sur un moment particulier – et critique – de la carrière d'un musicien, et de comprendre l'articulation des structures d'enseignement et du marché de l'emploi.

Sur la base d'une première série d'entretiens réalisée avec des enseignants, des étudiants, des jeunes musiciens (intermittents, salariés, enseignants, chômeurs) et des employeurs, ainsi que sur une exploration de la littérature sociologique et économique consacrée à l'étude du rôle des systèmes de formation dans l'insertion sur un marché de l'emploi, j'ai défini trois hypothèses de travail que l'on peut schématiquement présenter ainsi :

- Les structures de formation peuvent tout d'abord s'appréhender comme les lieux de constitution d'une compétence qui soit ensuite mobilisable sur le marché du travail par les musiciens et par leurs employeurs. Autrement dit, ma première piste d'investigation reprenait l'idée classique qui veut que les structures de formation puissent s'analyser comme des lieux de constitution et d'accumulation du capital humain (Becker, 1983). Dans le cas particulier de la formation musicale, on peut de prime abord signaler un paradoxe : plus encore que dans d'autres domaines artistiques, la pratique musicale professionnelle suppose l'acquisition d'une très forte compétence technique ; pourtant, cette compétence, ainsi qu'on peut le voir dans les études spécifiques que nous citons plus haut, ne résume pas la totalité de ce qu'un musicien doit mobiliser dans ces situations de travail – comment les musiciens parviennent-ils à convertir la compétence acquise en conservatoire en savoir-faire mobilisable en situation de travail ?
- Les structures de formation peuvent également se comprendre comme des filtres dont la fonction essentielle est de signaler aux employeurs la compétence des entrants sur le marché du travail en leur octroyant des labels – diplômes, concours, etc. (Spence, 1973). Là encore, la situation du marché du travail des musiciens est *a priori* paradoxale : d'un côté, en effet, les structures de formation sont fortement hiérarchisées et certains labels, comme les prix du Conservatoire de Paris, ont longtemps contribué à structurer très fortement la profession ; pourtant, un regard sommaire sur les procédures d'embauche des musiciens dans les postes d'enseignants ou de musiciens interprètes montre que l'acquisition de ce label ne garantit en rien l'accès à un emploi, comme ce peut être le cas sur d'autres segments de l'enseignement supérieur (que l'on songe en particulier aux élèves issus des

grandes écoles d'Etat qui sont recrutés dans la fonction publique dès leur réussite au concours).

- Enfin, les structures de formation jouent un rôle dans l'insertion sur le marché du travail en ce qu'elles permettent de nouer des relations qui pourront s'avérer décisives lors de l'entrée sur le marché, ou pour faciliter la circulation des musiciens d'un emploi à l'autre. Le rôle des relations interpersonnelles sur les marchés du travail a été abondamment étudié au cours des trente dernières années (Granovetter, 1995) ; dans le cas des marchés du travail artistique, cette dimension a été au centre des études consacrées aux marchés du travail des intermittents (Menger, 2005), et les études que je citais plus haut (dans le cas du jazz et de la musique ancienne notamment) ont montré le rôle très important des relations interpersonnelles sur le marché du travail des musiciens. La situation, là encore, est cependant assez ambivalente : d'un côté en effet, les relations nouées durant les années de formation sont susceptibles de jouer fortement sur les modalités d'insertion et de circulation sur le marché du travail ; d'un autre côté, cependant, l'embauche des musiciens à certains postes (notamment les postes de musiciens interprètes permanents et d'enseignants en conservatoires) repose sur des procédures formelles (concours, auditions, etc.) qui sont *a priori* irréductibles aux liens tissés au conservatoire.

Cette enquête comportait deux volets : une enquête méthodologique, menée durant l'hiver 2003-2004, qui procédait à la recension critique des pratiques de suivi des anciens élèves diplômés des CNSM, CNR (niveau DEM), CFMI et CEFEDM, et dont je ne détaille pas les résultats ici (François, Becquet, 2004). Une enquête par entretiens (biographiques, notamment, soit une centaine d'entretiens au total), menée entre mars 2004 et septembre 2005, dont le rapport final a été rendu au printemps 2006 (François, 2006a), dont je présente ici les principaux résultats qui n'ont été, à ce jour, qu'incomplètement exploités sous forme de publications et qui font l'objet de plusieurs articles en préparation (cf. cependant François, 2007a ; 2009).

- Les musiciens ne sortent pas des conservatoires avec un projet entièrement constitué qu'il leur appartiendrait de mettre en œuvre et dont ils testeraient les chances de réussite en circulant sur le marché du travail musical. L'insertion professionnelle s'apparente beaucoup plus à un processus d'apprentissage, fait d'essais et erreurs, de prise d'information, de redéfinitions progressives des objectifs : en un mot, les trajectoires d'insertion sont des chemins le long desquels le possible et le souhaitable contribuent à s'entredéfinir et s'engendrent l'un l'autre (François, 2009).
- L'insertion professionnelle est un *processus* qui s'étend sur plusieurs années (de deux à cinq ans), et qui se traduit par une progressive *spécialisation* des individus dans tel ou tel segment de l'emploi musical. Si, à la sortie du conservatoire, les apprentis musiciens peuvent tenter de s'insérer simultanément sur plusieurs segments ou s'ils peuvent prendre la mesure de leurs chances de réussite en acceptant des engagements dans des mondes

hétérogènes, des mécanismes gravitationnels tendent à les concentrer dans des pôles qui s'excluent mutuellement.

Cette spécialisation s'explique notamment par le fait que les marchés du travail musical sont des marchés hautement compétitifs qui supposent l'accumulation et l'entretien de ressources, comparables dans leur nature mais spécifiques à chacun de ses segments : sur le marché de la musique savante comme sur celui des musiques populaires, la compétence musicale, le réseau et la réputation constituent des ressources décisives ; mais la compétence qui assure le succès des musiciens de musique savante n'est pas pertinente pour les musiciens qui se spécialisent en musique populaire, pas plus que les réseaux pertinents, sur ces deux segments, ne sont redondants – quant à la réputation, ces ressorts sont tels que les profits symboliques engrangés en un point particulier du monde sont rarement transposables dans un autre espace. Autrement dit, si les musiciens se spécialisent, c'est que l'entretien des ressources nécessaires pour demeurer compétitifs, simultanément, sur les différents segments, est une tâche extrêmement difficile.

Ce résultat, dont la démonstration fait l'objet d'un article en préparation pour la *Revue française de sociologie* en collaboration avec Guillaume Lurton, permet de faire retour sur la théorie de la segmentation des marchés du travail. Là où les segments du marché du travail sont souvent renvoyés à des caractéristiques intrinsèques des emplois (Piore, 1978), l'analyse des carrières permet de comprendre la logique de leur constitution : c'est parce que les investissements nécessaires pour s'y maintenir sont incompatibles entre eux que les segments du monde musical se construisent et s'imposent aux primo-entrants qui, dans un premier temps, pouvaient tenter de les ignorer.

- Dans l'accumulation et l'entretien de ces ressources, quel est le rôle des structures de formation ? Les conservatoires jouent un rôle décisif dans l'insertion professionnelle de leurs étudiants, s'ils ne peuvent évidemment garantir leur succès sur des marchés du travail extrêmement tendus et compétitifs. Ils contribuent tout d'abord, et au premier chef, à former la compétence des musiciens. Ce point, trivial, mérite d'être souligné, et complété de deux remarques. D'abord, les compétences acquises en conservatoire ne se limitent pas aux compétences strictement musicales et techniques : les efforts produits dans les CNSM et dans certains CNR au moins pour développer les pratiques collectives (orchestres et musique de chambre) et pour mettre les élèves en situation professionnelle (en organisant des concerts), contribuent à faire toucher du doigt à leurs élèves les réalités du métier de la scène ; par ailleurs, la combinaison de ces mises en situation et de la sensibilité accrue des enseignants aux débouchés réels de leurs élèves conduit à former des musiciens complets et préparés aux réalités du travail collectif qui constituera le quotidien de l'immense majorité des musiciens.

Le rôle des conservatoires dans la constitution du réseau des musiciens est à peine moins important que celui qu'ils jouent dans la construction de leur compétence. L'enseignant, tout d'abord, est en général pour les musiciens la première de ses ressources sociales : il met en contact ses élèves avec des employeurs potentiels, quand il ne tient pas lui-même directement ce rôle. Mais la classe et, plus généralement, l'institution, est un lieu où des liens se nouent, des amitiés se créent et où sont semées les bases des collaborations futures : soit que, là encore, des entreprises naissent *de facto* dans les murs du

conservatoire, soit que les anciens camarades se recommandent les uns aux autres quand ils ne peuvent honorer leurs engagements. Cette dynamique réticulaire ne doit certes pas faire oublier la compétition qui règne en conservatoire – et ce n’est pas le moindre paradoxe de ces institutions que de parvenir à entretenir simultanément les deux dynamiques.

C’est certainement sur le plan réputationnel que le rôle des conservatoires est le moins décisif. Sur le marché du travail musical, d’une manière générale, les diplômés jouent peu. On peut certes apporter des nuances à ce constat, en pointant par exemple l’importance des titres pour accéder à certains intermédiaires, comme les agents – mais d’une manière générale, les phénomènes réputationnels, très structurants sur le marché du travail des musiciens, se construisent bien davantage au gré des expériences professionnelles, des distinctions publicisées et des garanties octroyées par des professionnels ou par des palmarès qu’entre les murs des conservatoires.

- La situation du marché du travail de l’enseignement apparaît, enfin, comme profondément paradoxale. D’abord parce que, nous l’avons dit, la fragmentation interprétation/enseignement reste celle qui structure le plus fortement le marché du travail musical – et pourtant, dès le temps de leur insertion, les musiciens s’intègrent simultanément, mais parallèlement (*i.e.*, sans que les stratégies et les ressources accumulées sur l’un des marchés servent réellement sur l’autre, le plus souvent) aux deux marchés. Ensuite, parce que ce marché, très fortement structuré par des règles bureaucratiques rigides marquées par un dédoublement des procédures qui rend particulièrement longue et complexe l’insertion des apprentis enseignants, est avant tout régulé, en amont de ces procédures bureaucratiques, par des dynamiques informelles reposant *in fine* sur les mêmes ressources que le marché de l’interprétation : la compétence, la réputation, et peut-être par dessus tout, le réseau. La combinaison de ces procédures bureaucratiques et des régulations informelles qui leur sont superposées contribuent à faire de ce marché une arène particulièrement délicate à pénétrer pour les jeunes musiciens qui, confrontés à des tensions très vives sur l’ensemble de leur marché du travail, ne peuvent y trouver la sécurité économique et statutaire que, souvent, ils viennent y chercher.

## 2. Un regard synoptique sur le monde musical

La documentation française m’a passé commande d’un ouvrage de synthèse, paru début 2008 dans sa collection « Etudes », visant à faire le point sur la production et la consommation musicale en France (François, 2008a). Ce livre, dont j’ai assuré la direction, réunit huit contributions qui permettent de donner une vision générale de l’économie du secteur musical en France aujourd’hui : elles portent sur les pratiques et les écoutes musicales amateurs (P. Coulangeon) ; la formation musicale (François, 2008f) ; le marché du travail musical (P. Coulangeon) ; le marché du disque (J.-S. Beuscart) ; la création de musique savante (François, 2008g) ; la production de musique savante (François, 2008e) ; le développement du rap (K. Hammou) ; le développement du chant choral (G. Lurton).

L'objectif de l'ouvrage est de rendre compte de la diversité et de l'hétérogénéité du monde musical, tout en pointant ce qui en semble être la dynamique commune : ce que j'ai suggéré de nommer, dans l'introduction, son « dynamisme incertain » (François, 2008h).

- D'un côté, en effet, les différents segments du monde musical ont connu, au cours des vingt-cinq dernières années, une croissance spectaculaire. Cette croissance peut reposer sur des fondements fort dissemblables : on peut ainsi constater que si les politiques publiques jouent un rôle décisif dans cette dynamique exceptionnelle du monde musical, elles ne sont évidemment pas seules en cause : les développements spectaculaires d'univers aussi éloignés que celui du rap (chapitre 8) ou du chant choral (chapitre 7) ne s'appuient que très marginalement (pour ne pas dire pas du tout...) sur des aides publiques et constituent cependant deux exemples exceptionnels de dynamisme, aussi bien dans les sphères amateurs que professionnelles.
- D'un autre côté, cependant, ce dynamisme apparaît comme souvent menacé ou, au moins, incertain, même si les causes de sa fragilité peuvent, là encore, être des plus hétérogènes. A un pôle, les politiques culturelles, dont les remises en cause peuvent – parfois brutalement – remettre en cause tout l'équilibre d'une chaîne de production. C'est le cas, par exemple, de la création de musique savante, pour qui le rôle des subventions publiques est particulièrement décisif – ce qui explique la violence des polémiques qui peuvent se faire jour lorsque les soutiens publics directs ou indirects sont remis en cause, comme ce fut le cas en 2003 avec la raréfaction de la programmation de musique contemporaine sur les ondes de France Musiques, par exemple (chapitre 6). A un autre pôle, le marché, dont les fluctuations mettent parfois en danger des pans entiers de l'activité musicale. Ainsi, par exemple, de l'industrie du disque, confrontée depuis près de dix ans à une crise chronique que l'irruption des nouvelles technologiques n'a fait qu'accentuer (chapitre 4) ; ainsi, également, de l'accalmie que connaît le monde du rap depuis 2002, qui après avoir connu une croissance fulgurante au cours des cinq années précédentes semble depuis frappé d'une relative atonie d'être confronté, lui aussi, à la crise du disque et d'être concurrencé par d'autres genres musicaux.

C'est ce dynamisme et ces fragilités que je m'attache à mettre en évidence dans les trois chapitres que j'ai consacrés à la diffusion de musique savante, à la création ou à la formation.

- Pour analyser les grands modèles économiques qui président à la production de musique savante, je m'appuie sur des enquêtes effectuées depuis maintenant dix ans, d'abord sur des formations employant des musiciens permanents (François, 1998, 1999), ensuite sur les ensembles intermittents (François, 2004b, 2005a,b). J'y montre, notamment, que la production musicale est organisée autour de deux modèles économiques distincts et complémentaires. Le premier, qui est celui des orchestres permanents issus principalement du Plan Landowski, est fondé sur une économie *sédentaire*, fortement *subventionnée*, qui propose, en un même lieu, *de nombreux programmes*

*joués deux ou trois fois au plus*. Il s'est développé de manière spectaculaire à partir de la fin des années 1960 et a contribué à élargir considérablement l'offre de musique « généraliste », *i.e.* du répertoire orchestral classique et romantique et de la musique du 20<sup>ème</sup> siècle.

Le second est moins lié à un plan spécifique qu'à un dispositif beaucoup plus général, le régime des intermittents institué en décembre 1969. A partir des années 1970 et surtout des années 1980, des ensembles musicaux (souvent spécialisés sur un répertoire, principalement mais non exclusivement baroque) se sont développés en s'appuyant sur *une économie de tournée, moins directement subventionnée* : ces ensembles montent un *nombre restreint de programmes* qu'ils proposent de *nombreuses fois* auprès de salles à chaque fois différentes (François, 2008c).

- C'est aussi le fondement de la dynamique qui anime la création de musique savante en France (longue cette fois de près de cinquante ans) que je m'attache à décrire dans le chapitre consacré à la création musicale. En m'appuyant sur les travaux de P.-M. Menger (1983) et d'A. Veitl (1997), je montre notamment comment des entreprises, au départ individuelles et inscrites sur des projets esthétiques extrêmement pointus, se sont adossés à des structures privées ou para-publiques avant, au cours des années 1970, d'être intégrées dans ce qu'on a pu appeler une politique publique de la création musicale.

En complétant les travaux de Menger et Veitl qui s'arrêtent à la fin des années 1980, je montre comment, depuis vingt ans, les fondements économiques de la création de musique savante se sont sensiblement modifiés : l'attention au public est désormais beaucoup plus affirmée, le répertoire s'organise moins autour de projets esthétiques engagés dans des rapports exclusifs et polémiques, les politiques publiques ne peuvent plus se ramener à la planification systématique des années 1970 mais, d'une manière comparable à celle qui se fait jour au sein du monde de la musique ancienne (François, 2007b), s'appuie sur des outils (les mises en résidence, les commandes des orchestres ou des théâtres lyriques, etc.) qui se sont considérablement développés au cours de ces vingt dernières années (François, 2008g).

- La dernière contribution porte sur le développement de la formation musicale. Depuis les travaux qu'Antoine Hennion consacrait à la formation musicale spécialisée (Hennion, 1988), les connaissances dont on dispose sur l'enseignement musical ne reposent sur aucune enquête d'envergure. Je me suis appuyé, pour cette contribution, sur une enquête effectuée au début des années 2000, dont je présente plus haut la démarche et les résultats (François, 2006a).

J'y retrace l'histoire et les transformations de l'offre de formation musicale, depuis la mise en place du plan Landowski au milieu des années 1960 jusqu'au processus de Bologne et à la seconde loi de décentralisation de 2004. J'y montre notamment comment la division du travail pédagogique, au départ distribué dans l'organisation pyramidale des différentes institutions d'enseignement, a été progressivement brouillée et distordue par les stratégies individuelles de certains enseignants, au point que, quarante ans plus tard, de nouveaux établissements doivent être installés par les tutelles. L'enseignement



musical, autrefois prioritairement tourné vers l'apprentissage d'une virtuosité soliste toute entière consacrée au répertoire savant s'ouvre désormais davantage aux pratiques collectives et aux musiques actuelles.

La direction de cet ouvrage de synthèse constitue un point d'orgue aux travaux que j'ai consacrés depuis dix ans à l'étude du monde musical. Plus généralement, il propose un bilan de la très grande vitalité de la sociologie de la musique en France depuis la fin des années 1990, dont mes travaux, avec de nombreux autres, ont été un symptôme et dont l'accumulation permet aujourd'hui de disposer d'une image singulièrement plus riche et mieux informée que celle dont nous disposions il y a dix ans.

## **B/ Les critiques d'art contemporain**

### **1. Problématique d'ensemble**

La définition de l'enquête sur les critiques d'art contemporain, qui s'insère dans le cadre des interrogations générales que je rappelais plus haut, est issue de la réponse à un appel à projets de la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture, en date du 15 avril 2003, dont le troisième volet concernait « la critique d'art aujourd'hui ». Cette enquête, dont j'assume la direction scientifique, est menée avec Valérie Chartrain, chercheuse indépendante. Elle a été financée par la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la culture.

L'enquête repose sur une perspective de sociologie économique, et part de deux constats simples ouvrant des perspectives de recherche aisément combinables : d'une part, la critique est une activité professionnelle, pouvant donc donner lieu à une analyse en termes de marchés du travail et de sociologie des professions ; d'autre part, la critique peut se concevoir comme une pratique d'intermédiation au sein d'un monde de l'art contemporain et renvoie donc à une interrogation sur les modes de régulation du marché de l'art contemporain. On voit que le *travail* des critiques est au centre de nos interrogations, travail conçu à la fois comme activité (que font les critiques, et comment ?) et comme résultat de cette activité (que produisent-ils ?).

Ces deux perspectives doivent nous permettre de cerner le rôle des critiques au sein du monde de l'art contemporain, et son évolution. Le monde de l'art contemporain est en effet marqué par un certain nombre de déplacements qui sont susceptibles d'avoir profondément modifié le rôle des critiques.

- La première caractéristique touche la production même qui est très schématiquement caractérisée par deux traits principaux : sa multiplicité et les difficultés liées à sa réception (Ardenne, 1997). Souvent reproductible et dématérialisé, l'art contemporain s'inscrit en rupture avec les productions antérieures et, dès lors, rompt simultanément les anciens schèmes

d'appréciation qui rendaient possible l'exercice d'un jugement critique partagé.

- Ces transformations de la production s'accompagnent de mutations des modes de commercialisation et d'échange sur le marché de l'art (Moulin, 1997). Les travaux contemporains sur le marché de l'art font l'hypothèse que le marché de l'art contemporain fonctionne aujourd'hui dans un cadre qui a été défini dans le courant du dernier tiers du 19<sup>ème</sup> siècle, cadre que l'on a coutume de désigner comme « système marchand-critique » (White et White, 1991 ; Moulin, 1967). Ce système, dominé par les figures de l'artiste, du marchand, du critique et du collectionneur, repose beaucoup plus que le précédent sur l'articulation libre de l'offre et de la demande : va ainsi progressivement se dessiner la figure d'un marchand découvreur de talents qui soutient l'activité des artistes en leur assurant un revenu minimal et/ou en monopolisant leurs productions. Charge ensuite au marchand de leur créer un marché et de soutenir leur côte : une fois bâtie la notoriété des artistes, il peut vendre les œuvres accumulées en réalisant des bénéfices à même de lui assurer un conséquent retour sur investissement. Cette stratégie suppose le plus souvent l'appui d'une partie de la critique qui contribue à rendre possible l'accroissement de la valeur.

Dominante jusqu'au milieu des années 1960, cette dynamique s'est depuis accompagnée de nouvelles transformations qui l'amendent sensiblement. On a ainsi pu mettre en évidence le rôle croissant de l'institution muséale qui était jusque dans les années 1960 confinée dans un rôle assez marginal. Reconnaissance marchande et institutionnelle se répondent désormais dans un système circulaire d'auto-validation : le marchand est validé par le musée, dont la pertinence du jugement esthétique est assurée par la côte marchande de l'artiste. Le poids croissant de l'institution ne s'est pas démenti au cours de la dernière décennie, mais se trouve redoublé par une autre évolution qui ne facilite guère l'analyse des interactions à l'œuvre au sein du monde de l'art contemporain : le recouvrement croissant des fonctions des différents acteurs.

Ces évolutions esthétiques et économiques devraient *a priori* contribuer à rendre le travail du critique à la fois plus nécessaire et plus délicat : plus nécessaire, puisque les difficultés liées à la réception de la production contemporaine, la systématisation du modèle de l'innovation et de la création de valeur appellent *a priori* une forte activité d'intermédiation pour éclairer la production et contribuer à la constitution des réputations. Mais l'activité des critiques est aussi plus délicate, en ce que la volonté de rupture avec la création précédente, principal fondement de la validité d'une production artistique qui rend plus difficile l'établissement de critères partagés.

- Le troisième et dernier trait caractéristique des évolutions du monde de l'art contemporain sur le dernier demi-siècle renvoie à son inscription spatiale, qu'il faut saisir à deux échelles qui remettent en cause les cadres nationaux : l'international et le régional (Quemin, 2001 ; Verger, 1987). La période actuelle se singularise en ce que les flux internationaux ne s'établissent plus à la périphérie de marchés nationaux autonomes, mais constituent au contraire le centre des échanges. La seconde mutation concerne l'identité des pôles dominants du monde de l'art contemporain. La place éminente de Paris et

des artistes français qui dominaient le monde de l'art international durant la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle a ainsi été remise en cause par l'avènement des Etats-Unis et par la croissance d'autres pôles européens, notamment en Suisse et en Allemagne, tant sur le plan de la production artistique que sur celui de l'organisation des échanges. Les cadres nationaux ne sont pas seulement remis en cause « par le haut », *i.e.* par la dynamique d'internationalisation des échanges, mais aussi « par le bas », *i.e.* par la régionalisation qui d'une part remet en cause l'importance de centres historiques comme Paris, et d'autre part peut contribuer à dissoudre les frontières en définissant des espaces simultanément régionaux *et* transnationaux.

Dans ce cadre général, les interrogations que nous avons développées renvoient directement à un programme de recherche qui prolongeait des interrogations antérieures et qui, par conséquent, débordait le seul cas des critiques. D'un côté, il s'agissait de développer les questionnements relatifs à une sociologie *empirique* des marchés dont j'avais commencé à poser les bases en travaillant sur le cas de la musique ancienne (François, 2004d, 2005a), sociologie empirique que je complétais par ailleurs par une réflexion plus théorique sur le concept même de marché (François, 2008d, 2008e). D'un autre côté, je souhaitais travailler à nouveau la question du « néo-professionnalisme » et des carrières nomades que j'avais abordés jusqu'ici, assez classiquement (pour la France au moins...) en étudiant des intermittents du spectacle, et plus particulièrement des musiciens : dans quelle mesure les constats établis de manière robuste pour rendre compte du marché du travail des intermittents étaient-ils susceptibles d'être validés – ou amendés – dès lors que l'on étudiait des mondes professionnels dont les engagements étaient la plupart du temps des engagements ponctuels mais qui ne disposaient pas d'un régime d'assurance chômage aussi particulier que celui des intermittents ? Les critiques d'art, qui sont le plus souvent des pigistes, constituaient de ce point de vue un cas privilégié et encore mal connus. Je présenterai brièvement ces deux interrogations.

- La première série d'interrogations portait donc sur l'activité des critiques, que nous proposons de saisir comme un « travail marchand », suivant en cela une démarche désormais bien établie dans le champ de la sociologie économique (Callon, 1998 ; Cochoy et Dubuisson-Quellier, 2000 ; Karpik, 2007 ; François, 2008d) – mais rarement adoptée, du moins explicitement, dans l'étude des mondes de l'art (François, 2004d, 2005a). Plus précisément, nous avons en l'occurrence retenu des travaux sociologiques consacrés aux marchés le double constat suivant : l'échange marchand dont parlent les économistes n'a que peu de rapport avec la réalité, et pour que cet échange puisse avoir lieu il faut effectuer un important travail d'organisation dont se chargent des acteurs spécialement dédiés à cette fonction ; l'une des dimensions qu'il faut alors mettre au centre de l'analyse est l'incertitude sur la qualité des biens et services échangés, et partant la gestion de l'information qu'elle rend nécessaire (Eymard-Duvernay, 1989 ; Karpik, 1989, 2007).

Vrai pour la plupart des marchés, ce double constat l'est d'autant plus pour le marché de l'art. En effet, d'un point de vue économique, les marchés artistiques trouvent une partie de leur singularité en ce qu'ils consistent en des marchés de prototypes, *i.e.* de biens dont les caractéristiques sont peu ou pas standardisées, et où l'incertitude sur la qualité est par conséquent

particulièrement forte. Au sein des marchés artistiques, la production contemporaine est sans doute la moins aisément lisible, comme je le rappelais plus haut. Le travail de production d'information et de jugement, qui est cœur du travail critique, est donc *a priori* particulièrement sensible et nécessaire. Si nous étudions le travail des critiques, en l'occurrence, c'est donc en tant qu'il s'agit d'un travail marchand d'intermédiation dont l'objet consiste à produire et à manipuler de l'information sur des productions appelées à s'échanger dans un cadre marchand.

En étudiant le travail marchand réalisé par les critiques, nous nous sommes donc attachés à répondre à la question suivante : *quels sont les fondements de l'efficacité du discours critique*, i.e. de sa capacité à remplir cette fonction d'intermédiation ? Cette question, que j'aborde ailleurs sous un angle plus théorique (cf. *infra*), trouve un terrain d'élection dans l'étude des mondes de l'art, où les réputations, les marques et les labels sont sans doute moins figés que dans d'autres univers économiques. C'est là l'une des raisons qui m'a porté à m'intéresser à la critique d'art, pour me placer au cœur de ce que Karpik nommerait un « marché des singularités » où la fiabilité des dispositifs de jugement est elle-même sujette à caution.

- Ces interrogations sur le rôle des critiques d'art reposent sur le constat que les critiques effectuent un travail particulier : on peut par conséquent se demander comment fonctionne le marché du travail des critiques et quelles sont les modalités d'intégration et de structuration de ce marché professionnel. Pour mener l'analyse du marché du travail des critiques, et pour rendre compte en particulier du fonctionnement et de l'intégration de cette activité professionnelle, il nous a semblé nécessaire de nous intéresser aux carrières des critiques. L'activité critique est en effet rarement une activité exclusive : dès lors, cette activité doit être replacée au sein du portefeuille d'activités que se compose chaque acteur et c'est la logique, plus ou moins rationnelle, plus ou moins maîtrisée, de cette composition qu'il importe de mettre au jour et de comprendre (Menger, 1989).

Les critiques d'art contemporain constituaient donc un terrain d'élection pour prolonger mes travaux sur le néo-professionnalisme et les carrières nomades qui jusque là s'étaient concentrés sur des musiciens, donc sur des intermittents du spectacle. En effet, dès l'abord, les critiques d'art semblaient se démarquer du cas des intermittents, tant l'activité critique est traversée par un profond paradoxe. D'un côté, en effet, elle dispose de plusieurs attributs qui pourraient la constituer en profession au sens anglo-saxon du terme : c'est une activité ancienne, visible, dotée d'un fort pouvoir d'auto-définition et s'appuyant sur un savoir expert ; c'est enfin une activité qui s'est dotée d'une association professionnelle internationale, l'AIICA. Et pourtant, cette activité demeure le plus souvent une activité d'appoint et reste à certains égards aux marges du professionnalisme conçu comme l'exercice d'un métier, fondé sur une compétence dont la rémunération suffit à attester l'existence : l'activité critique est souvent peu ou pas rémunérée.

Pour réaliser cette enquête, nous avons mobilisé une palette variée de recueil de données. Nous avons notamment réalisé des entretiens, notamment biographiques, auprès d'une soixantaine de critiques d'art contemporain français et d'une vingtaine de critiques étrangers. Nous avons également interviewé une dizaine

de galeristes, une quinzaine d'artistes, et une dizaine de responsables de lieux institutionnels (musée, centre d'art, etc.). Nous nous sommes aussi appuyés sur le dépouillement d'archives (numéros de revue, livres) rassemblant des textes de critiques d'art sur les quinze dernières années.

Nous souhaitions également donner une assise statistique à notre démonstration. L'usage des méthodes quantitatives dans l'analyse des mondes de l'art est à la fois malaisée et féconde – très peu de données sont disponibles, il faut parvenir à les construire en mobilisant des sources peu classiques en méthode quantitative. Le recours à ces méthodes a rassemblé un groupe de chercheurs, historiens et sociologues de l'art, dans un séminaire mensuel à l'École normale supérieure, autour de Béatrice Joyeux-Prunel, auquel j'ai participé pendant dix-huit mois. Il a également motivé la tenue d'un colloque à l'ENS en décembre 2008, sur *L'art et la mesure. Histoire de l'art et approches quantitatives : sources, méthodes, bonnes pratiques*. Il a enfin été au principe de la réalisation d'un numéro spécial de la revue *Histoire et mesure* (dernière livraison 2008) augmenté de plusieurs publications (dont la nôtre (François, et Chartrain, 2009)) dans le numéro suivant de la même revue.

Comme beaucoup de populations au sein des mondes de l'art, la population des critiques d'art se laisse assez mal approcher par la technique du questionnaire : la seule base de données nominatives, celle de l'AICA, est très insatisfaisante. Aussi avons-nous choisi de constituer deux bases de données en exploitant des fonds d'archives – principalement à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou. La première de ces bases recense l'ensemble des articles parus dans les revues *Beaux Arts Magazines*, *Art Press*, *Omnibus*, *Art Présence*, *Le Journal des expositions*, *Documents sur l'art*, entre 1995 et 2000. Pour chaque article, nous avons recensé l'auteur, le sujet, le lieu (ville et institution) ; nous avons par ailleurs recensé l'ensemble des annonceurs ayant publié une publicité dans l'un de ses périodiques au cours de cette période. La seconde base recense les mêmes informations (auteur, sujet et lieu) pour l'ensemble des catalogues (sujets et auteurs) publiés par les centres d'art contemporain ou par les fonds régionaux d'art contemporain entre 1983 et 2006. Ces deux bases de données ont fait l'objet d'exploitation mobilisant avant tout l'analyse de réseau (cf. François et Chartrain, 2009) et l'analyse longitudinale (analyse d'appariement optimal notamment). L'une des spécificités de ces bases (notamment celle des CAC et des FRAC) tient au fait qu'elles permettent de construire des réseaux complets longitudinaux, dont l'étude commence aujourd'hui à se développer (Lazega et al., 2008, pour un exemple en français).

## 2. Principaux résultats

Cette enquête est actuellement en cours d'exploitation éditoriale : un livre est en préparation, ainsi que plusieurs articles (notamment pour la revue *Poetics*). Les publications d'ores et déjà réalisées (François et al., 2007 ; François et Chartrain, 2009), et le rapport de recherches (François et Chartrain, 2008b) établissent les résultats suivants.

- Un premier enjeu de l'enquête porte sur la définition même de la critique d'art qui apparaît aujourd'hui hétérogène, mouvante, peu sûre de ces spécificités épistémologiques. La définition de la critique est l'enjeu de

discussions philosophiques (Cometti et *al.*, 2000 ; Rochlitz, 1999 ; Goodman, 1990) ou indigènes (Greenberg, 1988 ; Millet, 1993 ; Dagen et Michaud 1999) souvent très pointues. Pour délimiter les contours de notre objet, nous avons préféré nous en tenir à une approche pragmatique de la critique en nous attachant à décrire ce qu'elle est *concrètement*, *i.e.* ce à quoi correspond le *travail* d'un critique d'art.

Ce travail est fait de tâches relativement peu nombreuses (prise d'information par les contacts ou la lecture, visite d'expositions, écriture) dont l'inscription temporelle est doublement paradoxale. Le temps de travail du critique est en permanence scandé de rituels sociaux (vernissages, foires, biennales, moments festifs obligatoires, etc.) auxquels il ne peut déroger sous peine de se couper de sa communauté et des ressources qu'elle est susceptible de lui procurer ; mais, d'un autre côté, les différentes tâches qu'il doit assumer ne sont jamais agencées dans un emploi du temps routinisé : le temps de travail du critique est en permanence un temps fragmentée et chaotique qui se traduit par conséquent par un sentiment d'épuisement. Ce caractère bousculé du travail critique engage d'ailleurs cette activité dans un paradoxe : en effet, alors que les critiques font, en permanence, l'expérience de délais de travail extrêmement courts inscrits dans un emploi du temps jamais stabilisable, ils définissent fréquemment leur activité comme nécessitant une prise de recul propice à la réflexion et à l'information en profondeur, *a priori* incompatible avec le temps chaotique de leur labeur quotidien.

L'essentiel des tâches du critique (outre le travail d'écriture) consiste à prendre de l'information et, à cette fin, les critiques disposent de deux sources principales : la sociabilité et la lecture. L'enquête montre que ces deux sources d'information sont inégalement exploitées. Le temps de travail des critiques leur interdit de procéder à des lectures nombreuses et approfondies, aussi leur information est-elle avant tout fondée sur des contacts directs avec les acteurs du monde de l'art.

- L'essentiel de l'enquête porte sur l'analyse de la carrière des critiques d'art. Nous nous intéressons d'abord à la *vocation* des critiques d'art. Le choix de devenir critique d'art est rarement une décision délibérée. Il s'inscrit progressivement d'un parcours placé pour partie sur le temps scolaire de la fin des études universitaires, et pour partie sur des pratiques de sociabilité vécues le plus souvent sur un mode festif ou amical, bien plus que professionnel. La vocation à la critique d'art est d'ailleurs bien plus souvent une vocation pour *l'écriture* qu'une vocation pour l'art à proprement parler. Selon une formule récurrente, les critiques veulent avant tout écrire, et l'art leur donne un sujet sur lequel exercer leur vocation première.
- La description de la carrière des critiques permet de mettre en évidence qu'ils ressortissent de la catégorie fréquemment rencontrée dans les mondes de l'art des *portfolio workers*, *i.e.* que leur carrière ne peut se décrire comme la succession linéaire de tâches bien définies s'agencant le long d'un itinéraire formellement balisé, mais comme la cohabitation d'emplois multiples, relevant pour certains de l'activité de référence (ici, la critique) et s'en éloignant souvent (les critiques sont très souvent commissaires d'expositions ou responsables de lieux, parfois artistes ou marchands). En cela, les critiques constituent bien des incarnations du « nouveau professionnel » typique, pour

certaines, des nouvelles formes du capitalisme (Menger, 2002 ; Arthur et Rousseau, 1996).

La multiplication des emplois et la diversification des employeurs est d'abord un impératif économique, dans le cas des critiques : ils ne parviennent en effet que très rarement à gagner leur vie de leur seule activité d'écriture. Mais cette multiplication est aussi une source d'accumulations de capital symbolique et de capital social, leur permettant dès lors de se défaire quelque peu des contraintes attachées au marché du travail de l'écriture critique.

L'un des principaux résultats de l'enquête est ainsi que la critique d'art fonctionne comme un sas d'entrée au sein du monde de l'art, sas le plus souvent emprunté par des acteurs qui, sans être artistes, ne disposent pas non plus du capital économique nécessaire pour être marchand ou collectionneur. Le plus souvent, par conséquent, la carrière critique se déroule en trois temps : le premier temps correspond à une socialisation proche de l'amateurisme, durant laquelle les premiers engagements sporadiques du critique débutant lui permettent de se rendre compte qu'il peut envisager de se spécialiser dans cette activité ; s'engage alors un deuxième temps, en général inférieur à trois ou quatre ans, durant lequel le critique multiplie les engagements qui, le plus souvent, ne parviennent pas à le nourrir ; au bout de quelques années, il mobilise le capital social accumulé pour trouver des emplois mieux rémunérateurs mais en général détaché de l'activité d'écriture, pour devenir commissaire d'exposition, enseignant dans une école d'art, responsable de lieu, ou pour quitter le monde de l'art.

- La reconstitution des carrières critiques permet par ailleurs de rendre compte de la morphologie éditoriale du monde de l'art. Nous nous fondons sur l'exploitation des deux bases de données que nous avons constituées, sur lesquelles nous avons réalisé une analyse de réseau, menée à l'aide des logiciels Ucinet, Netdraw et Stocnet (pour le *block-modeling*). Nous n'avons pour l'instant étudié qu'un seul réseau (d'autres exploitations sont actuellement en cours), le réseau des supports (revues ou lieux d'édition des catalogues), en partant de l'hypothèse que deux supports sont dits être liés l'un à l'autre s'ils partagent des rédacteurs.

Cette analyse de réseau permet de montrer que le réseau des revues (et dans une moindre mesure celui des catalogues) est un réseau très dense, mais dont les liens sont, pour l'essentiel, des liens faibles. Autrement dit, la plupart des critiques écrivent dans beaucoup de revues différentes, mais ils y écrivent très peu. Une analyse plus approfondie, utilisant notamment les techniques de modélisation par bloc (White et *al.*, 1976), permet de montrer que le réseau des supports est distribué selon une structure centre-périphérie. Dans le cas du réseau des revues par exemple, autour d'un cœur stable composé de revues généralistes gravite une périphérie segmentée dans laquelle des revues plus expérimentales, pépinières de nouveaux candidats à l'activité critique, apparaissent et disparaissent rapidement.

En étudiant la distribution de l'activité d'écriture entre les rédacteurs, on montre qu'elle s'ordonne suivant une distribution parétienne : au sein de chaque revue, un très petit de critiques écrivent beaucoup, et beaucoup de critiques écrivent très peu. L'étude de la composition des noyaux éditoriaux de chaque revue montre qu'elle change chaque année : les critiques qui écrivent beaucoup dans une revue ne parviennent pas à se maintenir dans

cette position plus d'un an ou deux. Par ailleurs, on montre que les liens tissés entre les noyaux des différentes revues sont quasi-inexistants : les revues sont soit liées l'une à l'autre par leur périphérie (elles partagent des auteurs, mais qui écrivent très peu, ici et là) soit d'un noyau d'une revue à la périphérie d'une autre revue (un auteur qui écrit beaucoup ici écrira ailleurs, sans doute, mais très peu).

Cette morphologie permet d'expliquer pourquoi les critiques sont peu ou pas payés : les supports éditoriaux ont à leur disposition une armée de réserve critique, alimentée en amont par la foule des postulants critiques, et en aval par les critiques chevronnés dont l'essentiel de l'activité, désormais, est ailleurs. Cette pression démographique est telle que les critiques sont fortement substituables, les salaires s'établissent par conséquent à un niveau très bas – et souvent, d'ailleurs, tendent à s'annuler (cf. François et Chartrain, 2009, pour une présentation détaillée de l'argument).

- La diversification des emplois des critiques prend donc un tour très particulier. Sa forme dépend avant tout de deux ressources que les critiques peuvent mobiliser de manière très inégale : leur compétence et leur capital social. Quant à la compétence, elle apparaît comme essentiellement issue d'un apprentissage sur le tas, très largement informel, et consiste à organiser localement les productions de quelques artistes, avant tout dans une perspective descriptive et pédagogique. Le capital social, quant à lui, est la ressource décisive pour les stratégies de diversification des critiques d'art contemporain. Il se construit sur une base avant tout générationnelle, et repose sur des liens avec des acteurs qui, eux-mêmes, ne sont pas des critiques : les artistes, avant tout, et dans une moindre mesure des responsables de lieu – parmi ces derniers, les liens sont à la fois plus fréquents, plus intenses et mieux assumés avec les institutionnels qu'avec les marchands.
- Le « métier » de critique apparaît ainsi placé sous le signe d'une nécessaire diversification des activités et d'une démultiplication des contacts impliquant une grande proximité avec les acteurs du monde de l'art. La gestion matérielle, subjective et morale de cette diversification, à l'évidence, ne va pas de soi. Les acteurs répugnent souvent à se définir de manière trop rigidement stabilisée, de même que la gestion morale de la multi-activité, qui les amène souvent à être juge et partie, s'effectue le plus souvent en restant dans une tolérance implicite partagée par l'ensemble des acteurs du monde de l'art. La gestion logistique et juridique s'avère, quant à elle, beaucoup plus compliquée. Aux difficultés matérielles logiquement attachées à la faiblesse de leurs rémunérations s'ajoute le fait que les acteurs sont pour la plupart dans des situations fiscales difficilement discernables, auxquelles ils font face en s'installant très souvent dans une illégalité assumée.
- Deux dernières séries de résultat portent sur l'inscription générale de la critique dans un espace économique plus vaste, celui de l'édition d'abord, et celui du marché de l'art de l'autre. Une première série d'interrogations porte sur l'économie de l'édition d'art. On montre ainsi qu'il n'existe pas, à proprement parler, de segment spécialisé sur l'art contemporain, mais que



l'édition d'art contemporain est plutôt un cas particulier au sein du secteur du livre d'art dont elle tend à accentuer les traits – aussi bien quant aux facilités de financement (fort financement institutionnel) que quant aux difficultés d'écoulement.

Une seconde série de questions porte sur l'actualité du système marchand-critique, qui nous a semblé désormais moribond. Les critiques ne participent que très marginalement à la création de valeur sur le marché de l'art contemporain. Pour l'essentiel, la valorisation économique ou esthétique des œuvres passe avant tout par des circuits n'impliquant plus les critiques mais avant tout d'autres acteurs : *auctioneers*, galeristes, collectionneurs, acteurs institutionnels, et, dans une moindre mesure, des commissaires d'exposition. Sans doute, des critiques disposent d'une réputation inégale – un article en préparation vise à mobiliser le cadre analytique que nous présentons plus bas pour expliquer comment se construit la réputation d'un critique d'art. Mais ces écarts de réputation ne se traduisent pas par une capacité accrue à faire la valeur des artistes. Ils pèsent, essentiellement, sur le devenir professionnel des critiques hors de la sphère éditoriale, vers la responsabilité de lieux institutionnels ou vers le commissariat d'exposition.

## **II. MORPHOLOGIE ET INSTITUTIONS ECONOMIQUES**

Les chantiers empiriques dont je viens de présenter les attendus et les résultats s'inscrivent tous, on le voit, dans une perspective commune : celle qui consiste à rendre compte du fonctionnement des mondes de l'art en mobilisant les outils de la sociologie économique. Plus précisément, on voit que deux questions récurrentes reviennent systématiquement sur mes différents terrains :

- D'abord, une interrogation sur la morphologie économique des mondes de l'art. Cet intérêt porté à la morphologie économique m'a notamment amené à accorder une attention privilégiée à la notion de marché. Non que celle-ci soit *a priori* plus aisément identifiable que celle d'organisation ou de profession : Weber (1992) nous dit ainsi du marché qu'il est une structure « amorphe »... Mais parce que la prégnance des interactions bilatérales et des échanges, au sein des mondes de l'art, semble faire du marché la forme par excellence de ces espaces économiques.
- Ces mondes artistiques, toutefois, sont marquées par la prégnance d'une grande incertitude, qu'un ensemble de prescripteurs ou de dispositifs permettent sinon d'annuler, du moins de canaliser. Mais je m'en suis expliqué plus haut : sur les marchés artistiques, les prescripteurs et les dispositifs eux-mêmes sont incertains – beaucoup disparaissent avant même d'être parvenus à stabiliser leur réputation. Cette particularité (relative...) des mondes de l'art m'a amené à soulever deux questions que la littérature sur la qualité n'abordaient que partiellement : d'où vient l'efficacité attachée à ces prescripteurs ? comment expliquer leur genèse ?

Dans l'habilitation à diriger des recherches que j'ai consacrée à la sociologie des marchés, j'ai pu aborder ces questions que j'avais placées au cœur des

mes enquêtes empiriques en les abordant sous un angle plus théorique. Cette HDR, soutenue en juin 2008 à Paris IV sous le parrainage de Philippe Steiner, s'inscrit dans le questionnement que je rappelais plus haut. Elle propose de replacer l'interrogation sociologique sur les marchés, qui s'est considérablement développée au cours des trente dernières années (aussi bien en France qu'aux Etats-Unis), dans l'horizon plus large d'une interrogation sur l'hétérogénéité des formes d'organisation économique. Un double pari méthodologique guide la réalisation de ce travail.

- Il s'agit, tout d'abord, de faire dialoguer les travaux français et américains consacrés au marché. Je montre en particulier que la conception wébérienne du marché constitue une plate-forme conceptuelle d'où il est possible d'articuler ces deux littératures qui, sans s'ignorer, demeurent le plus souvent distinctes.
- Je rencontre par ailleurs, en explorant la question particulière du marché, des questions de théorie sociologique générale : qu'entend-on par morphologie ? à quelles conditions peut-on décrire une action sociale ? comment comprendre la genèse des institutions marchandes ? Ces questions ne sont pas nécessairement explicitement abordées dans la littérature spécialisée sur les marchés. Pour tenter de les éclairer, je m'autorise donc à travailler ces questions à partir de la lecture d'auteurs parfois fort éloignés de la sociologie des marchés. Plus précisément, je montre comment l'appui sur Max Weber et sur sa combinaison avec le second Wittgenstein permet de clarifier les conditions de possibilité de certaines discussions conceptuelles, touchant notamment à l'action ou aux institutions.

Cette habilitation est appelée à se traduire par la publication de deux livres. Le premier est paru en août 2008 dans la collection U d'Armand Colin, sous la forme d'un ouvrage général, *Sociologie des marchés*. Il traite plus particulièrement de la question morphologique en proposant de faire du marché une forme (au sens de Simmel) distincte de l'organisation ou de la profession. Le second est actuellement en cours de préparation : dans un ouvrage collectif qui paraîtra en 2009 – des discussions sont à cette heure engagées avec les Presses de Sciences Po – je présenterai un ensemble de propositions et de contributions dégagées au cours d'un séminaire organisé depuis trois ans au Centre de sociologie des organisations. Je présenterai successivement ces deux ouvrages.

### A. Contribution à une morphologie wébérienne des activités économiques

Le livre commandé par Armand Colin renvoie à une tâche qui a pu m'apparaître, dans un premier temps, démesurée : dresser un bilan, même partiel, même provisoire, de la sociologie des marchés. Tâche immense, assurément, tant ces travaux sont hétérogènes, motivés par des perspectives théoriques le plus souvent étrangères les unes aux autres, appliqués à des objets que rien ne rassemble – rien, sinon précisément de viser quelque chose que le sens commun au moins s'applique à désigner comme un marché. Mon objectif n'était donc pas de proposer un puzzle

impossible recensant l'exhaustivité des travaux portant sur des marchés concrets. J'ai proposé plus simplement d'organiser l'hétérogénéité de ces travaux en repérant certaines des questions qui, combinées, contribuent à définir ce qui pourrait être un regard sociologique sur les phénomènes marchands. Je me suis donc moins attaché à répertorier les *résultats* des enquêtes qu'à présenter les *stratégies de recherche* qu'elles mettent en œuvre, et plus précisément les stratégies conceptuelles des sociologues, en présentant les outils théoriques et en recensant les problématiques qu'ils mobilisent pour rendre compte des phénomènes marchands. Mais même en restreignant ainsi mon ambition, le risque était grand de m'égarer en chemin dans le maquis des perspectives croisées qui alimentent l'extrême vitalité de ce champ de recherches.

Deux options, très schématiquement, s'offraient à moi : la tentation du dictionnaire, d'un côté, qui offrirait une recension à plat, dans une sorte d'annuaire, des problématiques et des concepts ; la rédaction d'une enquête théorique, enquête guidée par une intuition que l'on nommera, c'est selon, exigence ou hypothèse : celle – qui s'exprime simplement – qui voudrait que, pour le sociologue, le marché ne soit pas seulement un *objet* (ce qu'il est assurément), mais qu'il puisse aussi être investi comme *concept*. Cette option est loin d'aller de soi : elle revient à soutenir que la notion de marché peut intervenir comme l'un des outils permettant de décrire et d'expliquer le monde social, et qu'elle peut être au principe du rapprochement que le langage quotidien effectue spontanément entre le marché du jambon, des services, des airbus, du pétrole ou des compétences – en d'autres termes, que cette notion permet de dégager une plate-forme partagée à partir de laquelle puisse se mener une entreprise de comparaisons systématiques. Cette ambition exige donc de replacer ma réflexion sur le marché sur le fond d'une investigation sur la différenciation des formes d'activités économiques. La recension des travaux que j'ai engagé est, plus précisément, articulée autour d'une double hypothèse qui était déjà au principe – je m'en suis longuement expliqué – de mes travaux empiriques : i) *Le monde économique n'est pas un espace continu et homogène, il est au contraire possible et nécessaire de le décrire comme un espace segmenté et différencié* ; ii) *Le marché peut être mobilisée comme une catégorie analytique pour penser la différenciation du monde économique*.

Cette seconde hypothèse mérite d'être brièvement motivée. De nombreux sociologues acceptent en effet l'idée selon laquelle le monde social n'est pas un espace continu et indifférencié, sans toutefois faire du marché (ou d'autres notions classiques, comme celles d'organisation, d'Etat ou de profession) une catégorie analytique permettant de penser cette différenciation. Leur geste est des plus classiques : il consiste à déconstruire les réalités que le sens commun désigne sous ces termes pour leur substituer d'autres notions théoriquement construites, comme par exemple celle de champ (Bourdieu, 1980) ou de monde (Becker, 1988). Je fais dans cet ouvrage l'hypothèse que, dans l'étude de la différenciation du monde économique, la catégorie de marché (entre autres notions...) peut être mobilisée avec profit. Cette hypothèse repose sur l'idée selon laquelle si, comme l'avance Granovetter (1985), l'action économique ne peut se comprendre qu'à être replacée dans les chaînes d'interactions qui lui donnent corps, ces chaînes d'interactions elles-mêmes ne se stabilisent pas de manière aléatoire ou indifférenciée. Elles dessinent des configurations stables, spécifiques, caractérisables et transposables d'un univers social à un autre. Le marché peut être décrit comme l'une de ces formes stabilisées, et il se différencie à ce titre, par exemple, d'une organisation ou d'une profession.

- On comprend qu'avec une telle problématique, le propos inaugural de l'ouvrage soit consacré à la recension des différentes stratégies de définition (ou d'indéfinition) du marché. Un premier clivage s'établit entre les sociologues pour qui le marché est un *objet* mais ne constitue, sur un plan conceptuel, rien de plus qu'une pré-notion que l'appareil conceptuel du sociologue (qu'il s'articule dans le vocabulaire du champ, du réseau, du système d'acteur, etc.) doit permettre de déconstruire ; et ceux pour qui le marché peut être utilisé comme un concept. Parmi ces derniers, une lecture des travaux montre que le travail de définition analytique oscille entre deux écueils symétriques : celui d'assimiler le marché et l'échange, auquel cas *tout* est susceptible d'être désigné comme un marché ; celui de donner du marché une acception à ce point spécifique qu'aucune réalité historique ne peut lui correspondre – et dans ce cas, littéralement, *rien n'est marché*.

La définition que Weber donne du marché (le marché est une forme sociale, reposant sur l'agencement de deux jeux d'interaction, une interaction concurrentielle et une interaction d'échange) est susceptible d'échapper à ces deux écueils et de définir une forme suffisamment spécifique pour que toute interaction ne se confonde pas avec elle, et suffisamment générique pour pouvoir servir à la comparaison et à l'analyse de situations historiques très variées.

- La suite du manuscrit est une exploration des implications de cette définition, et un étoffement des intuitions placées au principe du raisonnement wébérien. Je commence tout d'abord par tenter de *borner* le marché. Dire du marché qu'il est une forme sociale spécifique revient à soutenir que cette forme se distingue d'autres formes, qu'elle ne subsume pas l'ensemble des interactions sociales. J'explore donc en quel sens il est possible de parler des *frontières* du marché, en analysant successivement les rapports qu'entretient le marché avec trois des vis-à-vis qu'on lui oppose traditionnellement : le « non-marchand » ou le don maussien, d'abord ; l'organisation, ensuite ; la « régulation politique », enfin. Les premiers chapitres de l'ouvrage permettent ainsi de cerner le sens que peut avoir la notion de marché, en l'approchant par son cœur, tout d'abord, et ensuite par ses marges.

- La suite de l'ouvrage s'intéresse aux conditions de possibilité des interactions marchandes. Si l'on retient l'hypothèse selon laquelle le marché est une forme résultant de l'agencement spécifique de deux jeux d'interaction, alors on pose que la compréhension des phénomènes marchands ne peut faire l'économie d'une analyse des *interactions* qui les supportent. Il faut, par conséquent, se donner d'abord les moyens de comprendre ce qui fondent les conditions de possibilité des *actions* entreprises sur un marché.

Il est fréquent de poser, comme hypothèse, que les actions sur un marché sont des actions rationnelles, *i.e.* calculatrices et optimisatrices. Je détaille le sens que peut avoir cette hypothèse, dans le cadre épistémologique des sciences du modèle (l'économie) et dans celui des sciences de l'enquête (l'histoire, la sociologie et l'anthropologie). Je montre ensuite à quelles conditions historiques un acteur social effectivement calculateur et optimisateur a pu voir le jour, en présentant successivement les travaux de sociologie de la religion de Weber, la lecture proposée par Philippe Steiner de la sociologie de l'éducation de Durkheim, et les travaux contemporains qui

abordent cette question (ceux de Callon, Abolafia et William Roy notamment).

- La description des actions engagées sur un marché montre par ailleurs que ces actions ne se déroulent pas dans un vide social. Elles prennent évidemment appui sur l'ensemble des interactions des partenaires de l'échange ou des vis-à-vis concurrentiels, mais elles s'équipent également de toute une série de repères, de normes, de labels, de certifications, que nous analyserons dans une troisième partie comme un ensemble d'*institutions*. Je soulève plus précisément trois questions : quelles sont ces institutions ? comment comprendre leur efficacité ? comment expliquer leur genèse ? La littérature répond efficacement à la première question mais qu'elle est moins pertinente pour répondre aux deux suivantes. Dans cet ouvrage, je me borne à baliser l'hétérogénéité des institutions, en utilisant comme critère l'identification de ce qui fonde leur respect : sont-elles, ou non, garanties par un tiers coercitif qui s'assure que les acteurs qui les utilisent puissent effectivement s'y fier ?
- Les développements qui précèdent auront permis de faire plusieurs fois retour sur le premier jeu d'interaction constitutif du marché, l'interaction d'*échange*. Le second jeu d'interaction, l'interaction concurrentielle, mérite cependant qu'on lui consacre des développements plus spécifiques : la compréhension intuitive que l'on en peut avoir risque en effet d'engager avec elle un ensemble d'incertitudes ou d'imprécisions. La dernière partie du livre est donc consacrée à l'exploration de la littérature sociologique qui traite de la *concurrence*.

La concurrence peut se comprendre dans deux types d'horizon : un horizon morphologique et un horizon agonistique. La concurrence peut d'abord être décrite comme partie prenante d'une morphologie – soit qu'elle se confonde avec elle, soit qu'elle soit en son principe. Des compréhensions très différentes de la concurrence peuvent se retrouver dans cette appréhension morphologique, en l'approchant toutefois de manière très différente : la théorie économique néo-classique, la théorie écologique des organisations, l'analyse des réseaux. Ces différentes acceptions morphologiques de la concurrence peinent cependant à décrire les *mécanismes* qui sont au principe des dynamiques marchandes.

Cette difficulté est résolue si l'on accepte de décrire la concurrence comme une forme particulière de lutte. La concurrence cesse d'être une morphologie pour devenir une agonistique – et plus précisément, loin d'être incompatible avec une pensée morphologique, la concurrence conçue comme une forme particulière de lutte permet au contraire de la compléter efficacement en l'englobant. En m'appuyant sur Weber et sur Simmel, j'avance une définition générique de la concurrence, avant de m'attacher à en déclinier les incarnations plus spécifiques, en proposant deux types de classification. La première, analytique, détaille les contraintes qui pèsent sur la définition des stratégies concurrentielles, les ressources qu'elles engagent, les logiques d'action qui y sont à l'œuvre. La seconde, synthétique, décrit des stratégies typiques, saisies dans leur cohérence et dans leur récurrence. Je détaille trois grands types de stratégies, fondées pour la première sur la gestion de

l'incertitude sur la qualité des biens échangés, pour la seconde sur des stratégies de clôture, pour la dernière sur des logiques entrepreneuriales.

## **B. Genèse et efficacité des institutions économiques**

Le propos du second ouvrage (collectif, celui-là) que je souhaite tirer de mon habilitation reprend les questions que j'ai évoquées à plusieurs reprises en retraçant mes chantiers empiriques, et qui font écho à des travaux et des débats récurrents, depuis maintenant vingt ans, dans la sociologie économique française et américaine (Podolny, 1993, 2005). L'incertitude radicale qui caractérise les biens artistiques ne leur est en effet pas propre, et une grande part des travaux de sociologie économique, en France notamment (Karpik, 1989, 1996, 2007 ; Hatchuel, 1995 ; Callon et *al.*, 2000 ; Cochoy, 2002 ; Musselin et Paradeise, 2002 ; Dubuisson et Neuville, 2003) se sont intéressés à la manière dont, malgré cette incertitude, des échanges pouvaient avoir lieu. Qu'ils les nomment prescripteurs, dispositifs ou équipements, ces auteurs soulignent l'importance des marques, labels, certifications, qui sont mis à la disposition des acteurs du marché et qui les aident à prendre leurs décisions. Mes travaux sur les marchés artistiques (marchés de biens, comme de le cas des œuvres d'art, ou marchés du travail, comme dans le cas des critiques ou des musiciens) m'ont également porté à faire état du rôle déterminant de ce que je me propose de nommer des *institutions économiques*, *i.e.* à souligner que les acteurs sociaux n'agissent jamais seuls : ils s'appuient sur des institutions, qui simultanément les guident (et en un sens qu'il faudra préciser, les contraignent) et les aident, en leur proposant un ensemble de schémas et de pratiques qu'ils n'ont pas besoin d'inventer.

Tout en retrouvant ce résultat partagé par l'ensemble des sociologues des marchés, mes travaux sur les mondes artistiques m'ont cependant amené à en souligner certaines incomplétudes. En effet, à l'inverse de ce que l'on peut rencontrer sur beaucoup de marchés où les repères sont bien établis, où les critères de jugement sont pérennes et partagés, en un mot où le caractère institutionnel des équipements (*i.e.*, selon les termes de Mauss et Fauconnet, où ces équipements constituent sans aucun doute autant de « manières d'agir ou de penser, consacrées par la tradition et que la société impose aux individus » (1971, p. 13)) ne fait pas de doute, les équipements des mondes de l'art sont souvent beaucoup plus récents, beaucoup moins pérennes, souvent moins partagés également. Dès lors apparaît une interrogation que la sociologie économique des équipements marchands laisse dans l'ombre le plus souvent : comment rendre compte de la *genèse* des institutions économiques ? Comment un nom propre, un principe, un critère de jugement, une proposition, en vient à acquérir cette force de s'imposer à un grand nombre d'individus, alors même qu'il est souvent en concurrence avec d'autres équipements ? Le constat de cette première incomplétude s'accompagne souvent d'une seconde insatisfaction : là aussi à la différence de nombreux marchés où il ne fait aucun doute que tel nom (« Jean-Paul Gaultier ») ou tel marque (« Yoplait ») est dotée, au moins pour certains acteurs, d'une réelle efficacité, les « griffes » des prescripteurs, sur les marchés de l'art, ont une efficacité le plus souvent beaucoup plus incertaine. Comment comprendre que l'on reconnaisse de l'efficacité à certains noms, et pas à d'autres ?

Les institutions dont parlera l'ouvrage sont d'une grande diversité. Cependant, toutes, marques, labels, certifications, critères de jugements, etc.,

partagent un certain nombre de traits communs. D'abord, les institutions ont une *dimension normative* : elles disent ce qu'il faut faire. Dès lors, on agit en se fiant à elles, ou en les enfreignant. Elles sont ensuite *transposables* dans l'espace et dans le temps, et ne sont pas attachés à une situation singulière. Ce qui est par ailleurs déterminant, pour qu'un nom ou une marque soit une institution, *tient moins à la forme* qu'il épouse qu'à *la fonction* qu'il remplit. Ce ne sont pas les caractéristiques formelles d'un nom qui lui confèrent les caractéristiques d'une institution mais la fonction qu'on lui fait jouer dans une situation donnée. Ce point est d'ailleurs inséparable d'une autre caractéristique que l'on peut imputer à une institution : elle a un caractère *a priori* – elle n'est autrement dit pas soumise au verdict de l'expérience. Le propre de l'institution est d'intervenir dans les pratiques non comme une hypothèse ou un constat empirique, mais comme un cadre *a priori*, indépendant de l'expérience ou de la réalité empirique, qui rend possible la pratique ou la description. Pour qu'un nom ou une proposition soit une institution, il faut par ailleurs qu'il y ait une régularité de comportement – mais le constat de cette régularité n'est en soi pas suffisant. Il ne faut pas seulement que les comportements qui engagent l'institution soient réguliers, il faut aussi qu'ils soient *intentionnels* : autrement dit, que l'acteur agisse comme il agit en faisant de l'institution une raison de son action.

L'ouvrage se compose de deux grandes parties. La première partie avance un certain nombre de propositions analytiques. La seconde regroupe plusieurs études de cas, portant sur les labels géographiques (Y. Dalla Pria), les normes de responsabilité sociale (P. Barraud), les critères de jugement dans les industries innovantes (C. Champenois), les certifications des *business schools* (B. Cret) ou les certifications professionnelles (C. Ollivier), la critique vitivinicole (P.-M. Chauvin), qui mettent à l'épreuve ces propositions et qui permettent d'en préciser les attendus ou les mécanismes. Je présenterai ici, synthétiquement, les chapitres de la première partie dont j'assurerai la rédaction.

Le cadre analytique proposé dans la première partie de l'ouvrage repose sur la mobilisation de trois traditions théoriques, l'une issue des textes du second Wittgenstein, l'autre de la sociologie de Max Weber (notamment de sa sociologie du droit et de sa sociologie de la religion), la dernière de la sociologie de la religion et de la connaissance élaborée par les durkheimiens (Durkheim et Mauss principalement). Il repose sur l'hypothèse qu'au-delà de l'hétérogénéité des institutions économiques, leur genèse et leur efficace obéissent aux mêmes principes généraux. Sans doute, certaines institutions sont-elles adossées à des dispositifs coercitifs, venant sanctionner le non-respect de telle ou telle règle, quand d'autres ne le sont pas ; sans doute aussi, là où des institutions sont l'objet d'une création délibérée (des lois, des certifications), d'autres semblent émerger comme *sui generis* sans qu'aucune coalition d'acteurs n'ait présidé à leur genèse. Je fais l'hypothèse que les situations où la genèse et l'efficacité des institutions économiques sont le plus aisément explicables (celles où elles sont créées délibérément et où leur non respect est sanctionné par un tiers, comme par exemple par l'Etat), ces situations, donc, sont des cas particuliers de mécanismes plus généraux qu'il est possible de mettre au jour en se concentrant sur les situations où la compréhension de la genèse et de l'efficacité des institutions s'avère beaucoup plus délicate : lorsque les institutions économiques semblent naître d'elles-mêmes ou de dynamiques sociales opaques et malaisément cernables, lorsqu'aussi on comprend mal ce qui peut pousser des acteurs, manifestement libres d'user de telles ou telles institutions auxquelles n'est attaché aucun dispositif coercitif, à adopter des comportements communs, comme s'ils y étaient contraints. Pour cette raison, mon propos se concentrera avant tout sur la question des marques, des certifications non coercitives, des critères de jugements

partagés, des évaluations critiques, toutes institutions dont l'efficacité et la genèse semblent de prime abord malaisément compréhensibles.

La première partie de l'ouvrage s'organise autour de trois chapitres, directement issus de trois chapitres de l'habilitation (François, 2008e, chapitre 7 à 9, p. 239-343) :

- Je commencerai par organiser l'hétérogénéité des institutions économiques, en montrant que cette hétérogénéité peut s'ordonner autour de deux questions : ces institutions ont-elles fait l'objet d'une création délibérée, ou non ? Sont-elles, par ailleurs, adossées à un tiers coercitif susceptible d'en garantir le respect, ou ne le sont-elles pas ? Sur la base de cette recension de la littérature consacrée aux institutions marchandes, nous montrerons que l'explication de la genèse et de l'efficacité des institutions est inégalement satisfaisante selon que l'on se situe dans l'un ou l'autre cas. Nous montrerons en particulier que pour les cas les plus délicats, les explications (le plus souvent implicites) de ces deux énigmes sont le plus souvent organisées autour d'un schéma fonctionnaliste, qui tend à assimiler l'élucidation des causes d'un phénomène avec celle de ses fonctions.

- L'objet du second chapitre est d'aborder la question de l'efficacité des institutions économiques. Je commencerai par évoquer trois explications fréquemment avancées pour rendre compte de cette efficacité : celle qui place l'efficacité d'une institution dans sa capacité à être intériorisée par l'acteur, sur le modèle de l'*habitus* bourdieusien ; celle qui explique au contraire l'efficacité de l'institution par sa capacité à contraindre l'individu ; celle enfin qui justifie cette efficacité en la renvoyant à une institution seconde qui garantirait le respect de la première institution.

Après avoir discuté chacune de ces explications, je présenterai une approche alternative, inspirée de la discussion menée par Wittgenstein sur ce que c'est que suivre une règle. Rapprocher l'institution de la règle au sens de Wittgenstein permet de souligner qu'un nom propre, un ensemble de critères, une série de propositions ne sont pas *par nature* des institutions : ils ne sont des institutions que pour autant qu'un acteur (ou une communauté d'acteurs) est prêt à lui faire jouer ce rôle dans ses pratiques – rôle que l'on détaillera par ailleurs, en montrant comment il est concrètement à l'œuvre dans les études de cas présentés en seconde partie. L'institution n'a donc pas d'autres forces que celle que l'acteur est disposé à lui donner. Si l'institution semble s'imposer à l'acteur, ce n'est donc pas qu'elle exerce une force sur lui – c'est qu'il a été *dressé* à le faire. Le point d'exercice de la contrainte se déplace : il n'est pas dans l'institution, il est dans le dressage (on peut dire aussi : la socialisation) qu'il a subi et qui le porte à faire jouer à tel nom propre, à tel système de propositions, un rôle d'institution.

- L'objet du troisième chapitre est de soulever la question de la genèse des institutions. Dans la tradition sociologique, la compréhension de la genèse des institutions prend souvent la forme d'un *forage* : il s'agit de chercher, sous les institutions, ce qui les fonde et qui, notamment, est susceptible d'expliquer leur stabilité – chez les durkheimiens, par exemple, les catégories de pensée



collective sont fondées sur les dynamiques morphologiques des sociétés. En m'appuyant sur une lecture de *De la certitude* de Wittgenstein, je montrerai que rendre compte de la stabilité des institutions ne suppose pas nécessairement qu'elle soit indexée sur un socle tectonique dont elle serait l'émanation et que l'analyse devrait mettre au jour. A cette vision fondationniste peut s'opposer une vision cohérentiste des institutions, qui rend compte de leur stabilité en en faisant la conséquence de l'agencement réciproque des institutions et de leur solidarité : si les institutions sont stables, ce n'est donc pas qu'elle s'ancrerait dans un socle énigmatique qu'il faudrait mettre au jour, c'est qu'elles se tiennent les unes les autres et, dès lors, s'immobilisent.

Ce cohérentisme implique par ailleurs de considérer que l'engendrement d'une institution ne peut se comprendre comme le résultat nécessaire et spontané de l'articulation de deux institutions qui lui préexisteraient. Pour qu'une proposition, un nom propre ou un principe devienne une institution, il faut que des acteurs décident de lui faire jouer ce rôle – quelle que soit par ailleurs l'implication d'institutions préalables dans son engendrement. Ce point fera l'objet d'exemples tirés d'études de cas présentés en seconde partie, qui permettront par ailleurs de préciser par quels mécanismes typiques deux institutions préalables sont susceptibles de s'articuler pour donner naissance à des noms, principes ou propositions qui peuvent éventuellement être adoptées à leur tour par les acteurs comme de nouvelles institutions.

Si un nom, une proposition ou un principe ne sont une institution que pour autant que des acteurs décident de leur faire jouer le rôle d'une institution, alors on comprend que la genèse d'une institution puisse se décrire comme le processus par lequel une communauté d'acteurs est portée à faire jouer ce même rôle à un nom, une proposition ou un principe. Il faut donc comprendre comment émerge ce que Wittgenstein nomme un *consensus dans les pratiques*, consensus qui porte une communauté d'acteurs à faire jouer ce rôle institutionnel aux mêmes noms, principes ou propositions. Différents processus typiques au cours desquels un tel consensus dans les pratiques est susceptible de se faire jour seront mis en évidence, tirés notamment de la lecture de Mauss et de Weber d'une part, d'autre part des études de cas présentées en seconde partie.

### **III. ANIMATION DE LA RECHERCHE ET ENSEIGNEMENT**

J'évoque ici les principales activités institutionnelles auxquelles j'ai participé depuis mon entrée au CNRS, en distinguant celles qui sont liées à l'animation de la recherche de celles qui sont liées à mon activité d'enseignement et d'animation pédagogique. J'évoque également, pour chacune des rubriques, les actions en cours qui ne sont pas encore achevées ou finalisées.

#### **A. Animation de la recherche**

##### **1. Commissions**

- Je suis membre du bureau du RTP « Sociétés en évolution, Science sociale en mouvement », animé par Sandrine Lefranc, Olivier Borraz et Daniel Benamouzig. A la demande de la direction SHS du CNRS et de la direction de la recherche du Ministère de la recherche, le RTP anime une réflexion autour de la sociologie et de ses perspectives d'avenir. Le RTP a d'ores et déjà animé plusieurs journées que j'ai contribuées à organiser et à animer, notamment :
  - Deux journées aux Vaux de Cernay les 19 et 20 juin 2006, portant sur la place de la sociologie française à l'international ; son rapport aux autres disciplines ; son rapport à la théorie ; ses relations au monde social.
  - Le 27 mars 2008, une journée sur « La sociologie et le monde social : les sociologues et la commande publique », à l'université Paris Dauphine ;
  - Je prépare actuellement avec Pierre Mercklé (ENS-LSH) une journée portant sur l'enseignement des sciences sociales, du secondaire au doctorat, qui doit se tenir au printemps 2009.
  
- Je suis membre du bureau du Réseau thématique 12 « Sociologie économique » de l'Association française de sociologie. J'ai à ce titre participé à la préparation des sessions de ce réseau lors des trois premiers congrès de l'AFS (Paris XIII, février 2004 ; Bordeaux, septembre 2006 ; Paris VII, avril 2009), et j'ai animé, lors des deux premiers congrès, la session consacrée à la sociologie des marchés.
  
- Je suis par ailleurs membre titulaire de la commission de spécialistes « Sociologie » de Sciences Po, et membre suppléant de la commission de spécialiste « Science politique » de Sciences Po et de la commission de spécialiste « Sociologie » de l'Université Toulouse II Le Mirail.

## 2. Contrats

Depuis mon entrée au CNRS, j'ai effectué plusieurs contrats de recherche. Je conçois les contrats comme une manière de financer mon activité de recherche, mais aussi comme une manière d'ouvrir des terrains qui, sans eux, seraient plus délicats à mener. Les contrats passés concernent tous des opérations de recherche relativement longues. J'ai présenté plus haut le bilan de ces opérations de recherche, lorsqu'elles étaient achevées.

- J'ai réalisé deux contrats de recherche avec la direction de la musique, de la danse, des théâtres et des spectacles du Ministère de la culture, entre 2004 et 2006. Le premier, d'une durée relativement brève, était conçu comme une exploration devant rendre possible le second. Ce premier contrat proposait un bilan du suivi des sortants de conservatoire réalisé par les institutions d'enseignement musical spécialisé (CNSM, CNR, CFMI et CEFEDM). Il a été réalisé avec Valérie Becquet, chercheuse associée au CSO, et a donné lieu à la remise d'un rapport en 2004 (François, Becquet, 2004).

Le second contrat portait sur une enquête beaucoup plus vaste, qui traitait de l'insertion professionnelle des musiciens sortants de conservatoire. L'enquête a été réalisée entre 2004 et 2006. J'y ai associé deux étudiants du master de sociologie de l'action organisée, Séverine Maublanc et Guillaume Lurton. Il a donné lieu à la rédaction d'un rapport remis en 2006 (François, 2006).

- J'ai par ailleurs effectué un contrat avec la délégation aux arts plastiques du Ministère de la culture. Ce contrat est consécutif à la réponse à un appel d'offre passé par la DAP le 15 avril 2003, qui a retenu la proposition d'étude de la critique que Valérie Chartrain, chercheuse indépendante, et moi-même avions déposé.

J'ai assuré la direction scientifique de cette enquête que j'ai réalisée avec V. Chartrain, entre 2004 et 2008. Le rapport scientifique a été remis au printemps 2008 (François, Chartrain, 2008b).

## 3. Colloques et workshops

Depuis mon entrée au CNRS, j'ai participé à l'organisation de plusieurs manifestations scientifiques internationales. Je ne détaille pas les colloques et congrès internationaux auxquels j'ai pris part (je renvoie pour cela le lecteur à la bibliographie), et je me contente d'évoquer ici l'organisation de journées et de colloques scientifiques, d'une part, la participation à des *workshops*, d'autre part.

- J'ai organisé en septembre 2005, avec François Eymard-Duvernay (Economix, Paris X), Annie Lamanthe (LEST, Université de la méditerranée), Emmanuelle Marchal (CEE) et Christine Musselin (CNRS, CSO, Sciences Po), les *Journées Approches du marché du travail*, qui, dans le cadre du GDR sociologie et économie, se proposaient de couvrir les principales lignes de recherche sur le marché du travail développées par les économistes et les

sociologues afin de les mettre en perspective et en débat. Ces deux journées étaient organisées autour de quatre ateliers thématiques, pour lesquels différents contributeurs et discutants avaient été sollicités :

- le renouveau des théories de la segmentation (F. Wilkinson, P.-M. Menger, A. Lamanthe) ;
  - l'équipement des marchés du travail (M.-C. Bureau, E. Marchal ; F. Barthelemy ; O. Godechot ; Y. Guichaoua) ;
  - Prix et valeurs sur les marchés du travail (P. François ; H. Nohara ; C. Marry, C. Paradeise) ;
  - Les institutions du salariat (D. Demazière ; B. Friot ; A. Rebérioux ; H. Zajdela).
- 
- Béatrice Joyeux-Prunel m'a proposé d'être membre du Comité scientifique du colloque *L'art et la mesure. Histoire de l'art et approches quantitatives : sources, méthodes, bonnes pratiques*, avec C. Charle, C. Chevillot, R. Jensen, C. Lemerrier, P.-M. Menger, S. Le Men, G. Sapiro et B. Wilfert. Ce colloque, qui s'est tenu à l'École normale supérieure en décembre 2008, visait à faire le point sur l'usage de données quantitatives en histoire et en sociologie de l'art : comment construire des bases de données qui puissent s'agencer les unes par rapport aux autres dans une démarche cumulative ? Comment apprécier la pertinence et la fécondité des outils dont dispose le chercheur pour les exploiter : régression, analyse géométrique, analyse de réseau, analyse longitudinale, analyse textuelle, etc. ?
  - Je fais partie du comité d'organisation de la 21<sup>ème</sup> conférence de la *Society for the advancement of socio-economics* (SASE), avec P. Le Galès, B. Palier, S. Dubuisson, E. Grossman, N. Jabko, C. Musselin, M. Storper et C. Woll, chercheurs ou enseignants-chercheurs à Sciences Po. Cette conférence se tiendra à Sciences Po (Paris) du 16 au 18 juillet 2009 et portera sur *Capitalism in crisis : what's next ? Economic regulation and social solidarity after the fall of finance capitalism*. Elle vise à porter un diagnostic sur la crise actuelle du capitalisme et d'analyser l'évolution des modes de régulation des économies occidentales.
  - Je dépose avec Christina Garsten (SCORE, Stockholm University) et Peter Miller (London School of economics) une proposition de *track* pour la 26<sup>ème</sup> conférence du European Group for Organizational Studies (EGOS) qui se tiendra en juillet 2010 au Portugal, portant sur *Waves of globalization. Repetition and difference in organizing over time and space*. Notre proposition porte sur *Markets and politics. Organizing to shape and create actors*, et vise à susciter des propositions traitant du façonnage politique des acteurs marchands et du repérage de la frontière entre le politique et le marchand.
  - N. Jabko, P. Le Galès, et M. Storper m'ont proposé de participer au *workshop Building bridges : A dialogue between economic sociology and political economy*, qui s'est tenu au CEVIPOF, à Sciences Po, le 16 juin 2006. L'objet du *workshop* était d'organiser un dialogue entre la *political economy* (représentée ici par N. Jabko, P. Le Galès, K. McNamara, M. Storper) et la sociologie économique, dont le point de vue était porté notamment par F. Dobbin, M. Granovetter, E. Friedberg, et moi-même (François, 2006b).

- Jens Beckert et Patrick Aspers (Max Planck Institut für Gesellschaftsforschung, Cologne) m'ont proposé de participer à un *workshop* en juin 2009 organisé par le MPI à la villa Vigoni, portant sur *Valuation and price formation on markets*. L'objet du *workshop* est de faire dialoguer des chercheurs européens (M. Hutter, D. McKenzie, D. Ravasi, C.W. Smith) et nord-américains (D. Stark, B. Uzzi, M. Fourcade) sur une question à ce jour peu traitée en sociologie des marchés : celle de la construction de la valeur et de la formation des prix.

## **B. Enseignement**

Depuis mon entrée au CNRS, j'ai développé une importante activité d'enseignement, avant tout au sein de Sciences Po, l'institution à laquelle mon laboratoire est rattachée. Mes enseignements se déroulent principalement au niveau master et doctorat même si, au sein de Sciences Po, je coordonne un enseignement d'introduction à la sociologie générale en premier cycle.

### **1. Enseignements à Sciences Po**

Depuis mon arrivée au CSO, j'ai considérablement développé mon activité d'enseignement à Sciences Po, l'institution de rattachement de mon laboratoire. En premier cycle, où le cours de sociologie générale vise à proposer une introduction à la sociologie à l'ensemble des étudiants de Sciences Po. En master, où j'assume désormais la direction des études du master de sociologie de l'action organisée. Au niveau doctoral enfin, où j'anime plusieurs séminaires dans le cadre du séminaire doctoral du CSO.

- Depuis 2003, j'ai développé, avec plusieurs sociologues des laboratoires de sociologie de Sciences Po (OSC et CSO) un cours d'introduction à la sociologie générale. Je m'occupe de la coordination de ce cours, assuré, selon les années, par H. Bergeron, A. Chenu, E. Friedberg, P. Urfalino et moi-même. Ce cours entend proposer aux étudiants une série de leçons sur les grands thèmes de la sociologie. Il est adossé à des conférences de méthode où les étudiants doivent lire des textes sélectionnés par les enseignants du cours magistral. J'assume, au premier semestre, la séance d'introduction et celles portant sur le religieux, les classes sociales, le politique et le capitalisme.
- Depuis septembre 2002, j'assume plusieurs cours au master de sociologie de l'action organisée à Sciences Po, master dont j'assume depuis septembre 2007 la direction pédagogique. Je m'occupe à ce titre du recrutement des étudiants et de leur suivi, de la coordination des enseignements, de l'organisation de l'enquête collective, des soutenances de mémoire – en un mot de toute l'ingénierie pédagogique attachée à cette formation. J'assume par ailleurs plusieurs enseignements, notamment dans le cadre de la formation méthodologique :

- Sociologie des marchés du travail : 12 heures.
- Introduction à l'enquête de terrain – construction d'objet, usage de la bibliographie, *design* d'enquête : 12 heures.
- Méthodes qualitatives – l'entretien biographique : 24 heures.
- Méthodes qualitatives – l'observation : 9 heures.
- Méthodes quantitatives – Statistiques descriptives et inférentielles : 18 heures.
- Méthodes quantitatives – Introduction à l'analyse de réseau : 12 heures.

Dans le cadre du master, j'ai dirigé plusieurs mémoires de recherche des étudiants, et notamment :

- Florent Duclos, *Les analystes financiers. Controverses autour de la carte professionnelle des analystes financiers*, DEA de sociologie de l'action organisée, Sciences Po, 2002.
  - Stéphane Edouard, *L'insertion des élèves des cours de théâtres à Paris*, DEA de sociologie de l'action organisée, Sciences Po, 2002.
  - Séverine Maublanc, *Le marché du travail des musiciens en région Midi-Pyrénées*, Master de sociologie de l'action organisée, Sciences Po, 2004.
  - Guillaume Lurton, *Les intermédiaires de l'insertion professionnelle des diplômés de conservatoires de musique*, Master de sociologie de l'action organisée, Sciences Po, 2004.
  - Fabien Foureault, *La géographie des galeries d'art contemporain à Paris*, Master de sociologie de l'action organisée, Sciences Po, 2008.
  - Anne Jourdain, *Vivre de terre et de feu. Les céramistes en France. Sociologie des carrières et du travail identitaire*, Master de sociologie de l'action organisée, Sciences Po, 2008.
  - Sidonie Naulin, *où dîner ce soir ? Le choix des restaurants par les journalistes gastronomiques. Sources d'information et construction de la prescription*, Master de sociologie de l'action organisée, Sciences Po, 2008.
- Dans le cadre du programme doctoral du Centre de sociologie des organisations, j'ai animé plusieurs séminaires de recherche :
    - Entre 2002 et 2007, j'ai assuré l'organisation et l'animation du séminaire doctoral hebdomadaire du CSO. Ce séminaire, qui se tient tous les vendredi matins, a vocation à accueillir trois types d'intervenants. Des doctorants, tout d'abord, qui viennent présenter l'état d'avancement de leur thèse. Des chercheurs et enseignants chercheurs du laboratoire, qui présentent leurs projets de recherche ou, plus fréquemment, les résultats de leurs enquêtes. Des chercheurs ou enseignants-chercheurs extérieurs au laboratoire, enfin, qui viennent présenter des recherches achevées, principalement dans des domaines qui intéressent directement les axes de recherche du laboratoire : théorie des organisations (R. Durand), analyse de l'action

publique (F. Baumgartner) ou sociologie économique (O. Godechot, F. Weber, P. Trompette, J. Beckert, F. Dobbin, M. Granovetter).

- Entre 2004 et 2008, j'ai par ailleurs animé un séminaire « labels » autour des questions que je présente plus haut : comment expliquer l'efficacité attachée aux équipements de la vie économique ? comment rendre compte de leur genèse ? Ce séminaire a rassemblé, sur une base mensuelle, des chercheurs du laboratoire (S. Dubuisson-Quellier, C. Musselin, D. Segrestin), des doctorants ou anciens doctorants du CSO (P. Barraud, C. Champenois, B. Cret, Y. Dalla Pria) ou d'autres laboratoires (F. Accominotti, EHESS ; P.-M. Chavin, Bordeaux II ; C. Ollivier, UVSQ). Il reposait sur la lecture de textes parfois proches de la sociologie économique ou de l'économie de l'information (Karpik, Cochoy, Spence, Kreps, etc.), parfois plus éloignés (Mauss, Durkheim, Wittgenstein). Il s'appuyait également sur la présentation de travaux empiriques mettant en œuvre les intuitions dégagées de la lecture des textes. Ce séminaire donnera lieu à la publication d'un ouvrage courant 2009, dont je présente plus haut les grandes lignes.
- Avec Denis Segrestin, nous allons lancer au premier trimestre de l'année 2009 un séminaire à Sciences Po portant sur les firmes et leurs transformations. Les doctorants du programme « sociologie de l'entreprise » seront associés à l'organisation de ce séminaire, qui se tiendra sur une base mensuelle et qui devrait permettre, d'une part, de présenter des travaux académiques sur les firmes contemporaines issus de champs disciplinaires variés (sociologie, certes, mais aussi économie, gestion ou histoire), et d'autre part, d'organiser des discussions entre des acteurs de la vie économique (DRH, directeurs financiers, responsables syndicaux, etc.) et des chercheurs. Le programme du séminaire est en cour de finalisation.

## **2. Enseignements divers et jurys de thèse**

Outre cette activité pédagogique menée au sein de l'institution à laquelle je suis rattaché, j'ai également enseigné, au cours de ces dernières années, dans deux principales institutions d'enseignement supérieur – et j'ai pu participer, ponctuellement, à des doctoriales, comme les doctoriales de sociologie économique (novembre 2006, Paris X) ou les doctoriales sur l'intermittence du spectacle (novembre 2008, EHESS).

- En 2003 et 2004, j'ai fait partie du jury de l'écrit d'entrée aux Ecoles normales supérieures pour l'épreuve de sciences sociales.
- Entre 2004 et 2006, j'ai assuré la formation à la sociologie des réseaux dans le cadre de la préparation à l'agrégation de sciences sociales à l'École normale supérieure de Cachan, puis de Cachan et d'Ulm.
- Depuis 2001, j'assure un séminaire d'introduction à la sociologie économique dans le cadre du master de sociologie de l'École des hautes études en sciences sociales à Paris. Ce séminaire, fondé notamment sur la lecture de textes

contemporains de sociologie économique, a deux objectifs : présenter aux étudiants les principaux concepts développés, depuis trente ans, par les sociologues de l'économie ; proposer des éléments de méthodologie théorique, *i.e.* montrer aux étudiants comment, sur la base de la lecture de textes, on peut tenter de mobiliser ou de forger des concepts susceptibles de permettre de poser des questions qui, sans eux, seraient malaisément formulables.

- Participation à des jurys de thèse :
  - Camille de Bovis, *La fonctionnalité des interactions pour une performance d'une organisation artistique : Etude sur les Opéras*, Université Paul Cézanne, Aix-Marseille III, 2007.
  - Jacques Crave, *Le livre-échange. Relations marchandes autour du livre de seconde main*, Université Toulouse II Le Mirail, 2008 (Rapporteur).

---

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Ardenne, P., 1997, "Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique", in Bertrand Dorléac, L., Gervereau, L., Guilbaut, S. et Monnier, G. (dir.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts.
- Arthur, M. B. et Rousseau D., (dir.), 1996, *The Boundaryless Career: a New Employment principle for a New Organizational Area*, New York, Oxford University Press.
- Becker, G. S., 1983, *Human capital : a theoretical and empirical analysis, with special reference to education*, New Brunswick, N.J., Midway Reprint, 268 p.
- Becker, H. S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 381 p.
- Bourdieu, P., 1980, "Quelques propriétés des champs", in Bourdieu, P., *Questions de sociologie*, Paris, Editions de minuit, p. 113-121.
- Bourdieu, P., Darbel, A. et Schnapper, D., 1966, *L'amour de l'art. Les musées d'art et leur public*, Paris, Editions de minuit.
- Callon, M. (dir.), 1998, *The laws of the markets*, Oxford, Blackwell, 278 p.
- Callon, M., Meadel, C. et Rabeharisoa, V., 2000, "L'économie des qualités", *Politix*, 13 (52), p. 211-239.
- Cochoy, F. et Dubuisson-Quellier, S., 2000, "Introduction. Les professionnels du marché : vers une sociologie du travail marchand", *Sociologie du travail*, 42 (3), p. 359-369.
- Cochoy, F., 2002, *Une sociologie du packaging, ou l'âne de Buridan face au marché*, Paris, PUF, 232 p.
- Cometti, J.-P., Morizot, J. et Pouivet, R., 2000, *Questions d'esthétique*, Paris, PUF, 221 p.
- Coulangeon, P., 2004, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La documentation française, 350 p.
- Dagen, P. et Michaud, Y., 1999, *Critères esthétiques et jugements de goût*, Nîmes, J. Chambon.
- Dubar, C. et Tripier, P., 1998, *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 256 p.



- Dubuisson-Quellier, S. et Neuville, J.-P. (dir.), 2003, *Juger pour échanger. La construction sociale de l'accord sur la qualité dans une économie des jugements individuels*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme/INRA, 239 p.
- Eymard-Duvernay, F., 1989, "Conventions de qualité et formes de coordination", *Revue économique*, 40 (2), p. 329-359.
- François, P., 1998, *Audiovisuel et musique sérieuse. Une comparaison internationale*, Paris, Opéra national de Paris, 700 p.
- François, P., 1999, *Les temps de production des structures musicales permanentes de Radio-France*, Paris, Radio-France.
- François, P., 2002, "Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne", *Sociologie du travail*, 44 (1), p. 3-19.
- François, P., 2004a, "Qu'est-ce qu'un musicien ? Professionnels et amateurs", in Nattiez, J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>ème</sup> siècle. Volume 2 : les savoirs musicaux*, Paris/Arles, La cité de la musique/Actes sud, p. 585-611.
- François, P., 2004b, "La maladie des coûts est-elle contagieuse ? Le cas des ensembles de musique ancienne", *Sociologie du travail*, 46 (4), p. 477-495.
- François, P., 2004c, "Les carrières comme outil d'analyse des marchés du travail fortement qualifié", *Colloque de l'Association Internationale de Sociologie, "Professions et savoirs professionnels"*, Université de Versailles-Saint Quentin en Yvelines, Septembre 2004.
- François, P., 2004d, "Prototype, concurrence et marché : le marché des concerts de musique ancienne", *Revue française de sociologie*, 45 (3), p. 529-561.
- François, P., 2005a, *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica, 232 p.
- François, P., 2005b, "Définition de nouvelles normes d'emploi et organisation par projets : le cas de la musique ancienne", in Durand, J.-P. et Linhart, D. (dir.), *Les ressorts de la mobilisation au travail*, Toulouse, Octares, p. 237-245.
- François, P., 2006a, *L'insertion professionnelle des sortants de conservatoire*, Paris, Ministère de la culture, Direction de la musique, de la danse, des théâtres et des spectacles, 201 p.
- François, P., 2006b, "When the market becomes a tool for cultural policy: the case of the resurgence of ancient music in France", *Workshop "Building bridges : A dialogue between economic sociology and political economy"*, Paris, Sciences Po, 16 juin, 2006.
- François, P., 2007a, "Les parcours de formation comme outil d'analyse du marché de la formation. Le cas de l'enseignement supérieur musical en France", *Première conférence internationale du RESUP, Les universités et leurs marchés, Institut d'Etudes Politiques de Paris*, Février 2007.
- François, P., 2007b, "Le marché et le politique. Le rôle de l'action publique dans le développement de la musique ancienne", *Revue française de science politique*, 57 (5), p. 629-649.
- François, P. (dir.), 2008a, *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, La documentation française, 147 p.
- François, P., 2008b, "Enseignement musical et marché du travail. Le rôle des structures de formation spécialisées dans l'insertion professionnelle des musiciens", *25 ans de sociologie de la musique en France. Ancrages théoriques et rayonnement international*. Paris, Universités Paris III, Paris IV, Paris V, Pierre Mendès-France Grenoble II, 6-8 novembre 2008.
- François, P., 2008c, "La diffusion de musique savante", in François, P. (dir.), *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, La documentation française, p. 83-95.

- François, P., 2008d, *Sociologie des marchés*, Paris, Armand Colin, 320 p.
- François, P., 2008e, *Sociologie du marché. Une hypothèse wébérienne*, Paris, Habilitation à diriger des recherches, Université Paris IV, p.
- François, P., 2008f, "La formation musicale", in François, P. (dir.), *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, La documentation française, p. 35-47.
- François, P., 2008g, "La création de musique savante", in François, P. (dir.), *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, La documentation française, p. 95-111.
- François, P., 2008h, "Introduction. Le dynamisme incertain du monde musical", in François, P. (dir.), *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, La documentation française, p. 9-15.
- François, P., 2009, "La vocation musicale : de l'illumination individuelle au processus collectif" in Demazière, D. et Gadéa, C. (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La découverte.
- François, P. et Becquet, V., 2004, *Le suivi des diplômés des structures de formation d'enseignement supérieur musical en France*, Paris, Ministère de la culture, DMDTS.
- François, P. et Chartrain, V., 2008a, "Carrières critiques et morphologie éditoriale : un néo-professionnalisme de la gratuité", *Colloque L'art et la mesure. Sources, méthodes, bonnes pratiques*. Paris, Ecole normale supérieure, 3-5 décembre 2008.
- François, P. et Chartrain, V., 2008b, *Les critiques d'art contemporain. Une perspective de sociologie économique*, Paris, Ministère de la culture, Délégation aux arts plastiques, 291 p.
- François, P. et Chartrain, V., 2009, "Les critiques d'art contemporain : petit monde éditorial et économie de la gratuité", *Histoire et mesure*, 24 (1).
- François, P. et Chartrain, V., 2009, "Les critiques d'art contemporain : petit monde éditorial et économie de la gratuité", *Histoire et mesure*, 24 (1).
- François, P. et Musselin, C., 2008, "Labour market and organization : a matching hypothesis", *Working paper presented at the Sciences Po/MPI Köln Workshop*, 4 décembre 2008.
- François, P., Chartrain, V. et Wright, S., 2007, "La sociologie aux mains des indigènes: le cas des critiques d'art contemporain", in Girel, S. et Proust, S. (dir.), *Les usages de la sociologie de l'art. Construction théorique, cas pratiques*, Paris, L'Harmattan, p. 101-127.
- Friedberg, E., 1997, *Le pouvoir et la règle*, Paris, Seuil, 423 p.
- Goodman, N., 1990, *Langages et art*, Nîmes, J. Chambon.
- Granovetter, M. S., 1985, "Economic action and social structure : the problem of embeddedness", *American journal of sociology*, 91 (3), p. 481-510.
- Granovetter, M. S., 1995, "Afterword 1994 : reconsiderations and an new agenda", in Granovetter, M. S., *Getting a job. A study of contacts and careers. Second edition*, Chicago, Chicago university press, p. 139-182.
- Green, A.-M. et Ravet, H. (dir.), 2005, *L'accès des femmes à la profession musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 280 p.
- Greenberg, C., 1988, *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula.
- Hatchuel, A., 1995, "Les marchés à prescripteur", in Jacob, A. et Warin, H. (dir.), *L'inscription sociale du marché*, Paris, L'Harmattan, p. 205-225.
- Hennion, A., 1988, *Comment la musique vient aux enfants : une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos, 239 p.

- Hennion, A., 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 407 p.
- Jouvenet, M., 2006, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Edition de la maison des sciences de l'homme, 290 p.
- Karpik, L., 1989, "L'économie de la qualité", *Revue française de sociologie*, 30 (2), p. 187-210.
- Karpik, L., 1996, "Dispositifs de confiance et engagements crédibles", *Sociologie du travail*, 38 (4), p. 527-551.
- Karpik, L., 2007, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 373 p.
- Lazega, E., Mounier, L., Snijders, T. et Tubaro, P., 2008, "Réseaux et controverses : de l'effet des normes sur la dynamique des structures", *Revue française de sociologie*, 49 (3), p. 467-498.
- Menger, P.-M., 1983, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 395 p.
- Menger, P.-M., 1989, "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste", *Année sociologique*, 39, p. 111-151.
- Menger, P.-M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Seuil, 96 p.
- Menger, P.-M., 2005, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Editions de l'EHESS, 286 p.
- Millet, C., 1993, *La critique d'art s'expose*, Nîmes, J. Chambon.
- Moulin, R., 1967, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Editions de Minuit, 610 p.
- Moulin, R., 1997, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 437 p.
- Musselin, C. et Paradeise, C., 2002, "Le concept de qualité : où en sommes-nous ?" *Sociologie du travail*, 44 (3), p. 256-261.
- Piore, M. J. et Sabel, C., 1989, *Les chemins de la prospérité*, Paris, Hachette, 441 p.
- Piore, M. J., 1978, "Dualism in the labor market", *Revue économique*, 19 (1), p. 26-48.
- Podolny, J. M., 1993, "A status-based model of market competition", *American journal of sociology*, 98 (4), p. 829-872.
- Podolny, J. M., 2005, *Status signals. A sociological study of market competition*, Princeton, Princeton university press, 287 p.
- Quemin, A., 2001, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, DGCID, 159 p.
- Rochlitz, R., 1999, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 473 p.
- Shinn, T., 2000, "Formes de division du travail scientifique et convergence intellectuelle : la recherche technico-instrumentale", *Revue française de sociologie*, 41 (3), p. 447-473.
- Spence, M., 1973, "Job market signalling", *Quarterly Journal of Economics*, 87 (3), p. 355-374.
- Swedberg, R., 1994, "Markets as social structures", in Smelser, N. J. et Swedberg, R. (dir.), *The handbook of economic sociology*, Princeton/New York, Princeton university press/Russell Sage foundation, p. 255-283.
- Veitl, A., 1997, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la recherche musicale et l'Etat en France de 1958 à 1991*, Paris, L'Harmattan.
- Verger, A., 1987, "L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable", *Actes de la recherche en sciences sociales*, (66-67), p. 105-122.

- Weber, M., 1992, "Essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive", in Weber, M., *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, p. 301-364.
- White, H. C. et White, C., 1991, *La carrière des peintres au 19ème siècle*, Paris, Flammarion, 166 p.
- White, H. C., Boorman, S. A. et Breiger, R. L., 1976, "Social structure from multiple networks. I. Blockmodels of roles and positions", *American journal of sociology*, 81 (4), p. 730-780.